

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE ROYAL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

FLORENCE TREMBLAY

FÉVRIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma codirectrice, Katharina Niemeyer, et à mon codirecteur, Loïc Guyot, qui, pendant que je gravissais le mont Royal, m'ont aidée à gravir les diverses étapes du parcours à la maîtrise par leur soutien et leurs conseils.

Merci aux membres de mon jury, Martin L'Abbé et Louis-Claude Paquin, pour leur intérêt envers mon projet ainsi que pour leurs observations utiles à enrichir ma réflexion.

Merci à mes parents pour leur appui émotionnel inestimable ainsi que pour leur appui financier.

Merci à mon amie Evelyne pour son écoute et ses relances créatives lors de la préproduction de ce projet.

Merci à Jean-Michel Berthiaume qui, avec une grande gentillesse, m'a appuyée à différents moments de la production de ce projet.

Merci à Kenny Lefebvre pour son aide technique et sa disponibilité.

Merci à Daniel Courville qui m'a accompagnée au-delà de ses fonctions et avec bienveillance dans la postproduction de ce projet.

Merci à mon oncle Jean pour ses encouragements et ses précieuses relectures.

Merci à Line Damien pour ses révisions soignées.

Merci aux participant·es ainsi qu'aux musicien·nes qui, par leur générosité, ont rendu ce projet possible.

Merci à Carl Aksynczak, Charles Belhumeur Roberge, Laurence Belhumeur Roberge, Pauline Belhumeur, Marie-Eve Brouard, Julie Corbeil, Sandrine Deschênes, Danielle Gariépy, Alexandra Larocque, Julie Meunier, Yves Moisan, Samuel Vincent ainsi qu'à toutes les personnes mentionnées dans le générique de mon film qui m'ont aidée à différents moments de ce projet.

Merci à toute ma famille, à mes ami·es ainsi qu'à mes collègues de la maîtrise.

Merci à la Faculté de communication et à l'École des médias de l'UQAM.

Merci au Fonds de recherche du Québec - Société et Culture (FRQSC) pour leur soutien financier (numéro de dossier : 291137).

AVANT-PROPOS

L'idée d'entreprendre une maîtrise en communication a émergé de mes pensées lors de mon baccalauréat en communication (création médias – télévision). Alors que mon quotidien se déployait principalement à l'intérieur des murs uqamiens, j'ai eu vent dudit programme plus d'une fois. Ce qui n'était au départ qu'une idée s'est transformé en volonté après l'écriture d'un projet documentaire que je devais soumettre pour la sélection des productions de fin d'études de ma cohorte. Ce projet n'a pas été retenu. Quoi qu'il en soit, j'ai eu envie de le concrétiser dans le cadre d'études de second cycle. Les encouragements de mes professeurs arrimés à ma passion florissante pour la réalisation ainsi qu'à mon confort à évoluer dans un environnement scolaire m'ont amenée au sein de la concentration recherche-crédation à l'automne 2020. Dès lors, la situation pandémique m'a empêchée d'assister à mes cours en présentiel pendant trois sessions et a emporté avec elle la majorité des coulisses de mes études : je parle des discussions spontanées dans les corridors avec mes collègues, de nos séances d'études et de nos pauses café. Or, la finalité de mon parcours que je caractérise comme la scène de mes études et que j'exprime par le fait de mener à terme mon mémoire ne pouvait être laissée en plan ne serait-ce que par mon désir de donner vie à ce projet. Je compare d'entrée de jeu mon parcours aux coulisses et à la scène puisque ces deux entités que j'affectionne particulièrement sont au cœur de ma recherche-crédation.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX	viii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 MISE EN CONTEXTE ET INTENTIONS	4
1.1 Thème : la mise en récit	4
1.2 Époque	4
1.3 Questionnements	6
1.4 Description du dispositif créatif	7
1.4.1 Intentions créatives	8
1.5 Perspective de la démarche et pertinence médiatique	9
1.6 Courant de pensée	10
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE ET CADRE CRÉATIF	13
2.1 Ancrages théoriques	13
2.1.1 Les cadres (Erving Goffman)	13
2.1.2 Les régions (Erving Goffman)	15
2.1.3 Un point tournant de l'histoire (de l'usage) de la photographie (André Gunthert)	16
2.1.4 Le <i>selfie</i> (Laurence Allard) et l'espace de communication (Roger Odin)	17
2.1.5 Les modes de production de sens (Roger Odin)	20
2.1.6 L'évocation au médium théâtral (Jérôme Dubois)	21
2.2 Corpus d'œuvres	23
2.2.1 <i>Humans of New York</i> (Brandon Stanton)	23
2.2.2 <i>Fake Famous</i> (Nick Bilton)	24
2.2.3 <i>Photo Opportunities</i> (Corinne Vionnet)	25
CHAPITRE 3 PRÉSENTATION DE L'APPROCHE, DE LA MISE EN ŒUVRE ET DE L'OEUVRE	27
3.1 Approche à la création	27
3.2 La concrétisation de l'œuvre (opérations effectuées)	28
3.2.1 Les enregistrements sonores	28
3.2.2 L'illustration du propos	30
3.2.3 Le montage et la recherche d'archives	31

3.2.4	Les traces de ma présence.....	31
3.2.5	Le résultat.....	32
3.3	Description de l'œuvre achevée et justification des choix de réalisation.....	32
3.3.1	Résumé.....	32
3.3.2	Rencontre des protagonistes.....	32
3.3.3	Les coulisses.....	33
3.3.4	La scène.....	34
3.3.5	La cristallisation de la mise en récit.....	35
3.3.6	Le prologue et l'épilogue.....	35
3.4	Récit de pratique.....	36
3.4.1	Le <i>Séminaire de développement de projet</i>	36
3.4.2	Les archives.....	37
3.4.3	Le prologue et l'épilogue.....	38
	CHAPITRE 4 COMPTE RENDU ET RETOUR CRITIQUE.....	39
4.1	Les enregistrements sonores.....	39
4.2	L'expérience de réalisation des images.....	42
4.3	La réception du documentaire.....	45
	CONCLUSION.....	48
	ANNEXE A PROTOCOLE POUR INTERPELLER LES PASSANTS.....	52
	RÉFÉRENCES.....	53

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 L'une de mes photos du belvédère Kondiaronk du mont Royal et la trace originale de mon analogie	6
Figure 3.1 Capture d'écran de <i>Le théâtre Royal</i>	33
Figure 3.2 Captures d'écran de <i>Le théâtre Royal</i> (la montée, les coulisses)	34
Figure 3.3 Captures d'écran de <i>Le théâtre Royal</i> (le belvédère, la scène).....	35

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3.1 Les fondations de <i>Le théâtre Royal</i> résumées en un tableau.....	28
---	----

RÉSUMÉ

Ma recherche-création s'intéresse à la mise en récit photographique de quidams de passage sur le belvédère Kondiaronk du mont Royal. Avec un cadre théorique guidé par des concepts goffmaniens, je réalise un court-métrage documentaire, intitulé *Le théâtre Royal*, dans lequel je propose une analogie entre la colline montréalaise, qu'est le mont Royal, et le théâtre. Mes quinze années de danse me poussent à envisager – autant du point de vue du fond que de la forme – la montée de la colline comme les coulisses d'une scène et le belvédère comme la scène elle-même. Je formule donc mon questionnement principal comme suit : comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère? Mon court-métrage documentaire est mon dispositif pour réfléchir sur cette question. Dans le cadre d'une expérimentation, j'interpelle des passants au bas de la colline. Je fais une entrevue avec eux avant de les accompagner à distance durant leur montée et durant leur (possible) passage sur le belvédère, soit au moment de leur (possible) prise de photo. Durant toute la durée de leur ascension, les échanges des passants sont captés. J'illustre les enregistrements recueillis – qui ne sont qu'audio – avec des images de l'environnement du mont Royal. L'apparence des passants entendus n'est révélée que par une photo dans l'espace-temps filmique du belvédère (la scène). L'objectif étant de rappeler l'inaccessibilité des coulisses (l'espace-temps filmique de la montée) du point de vue d'un spectateur assis dans une salle de spectacle. Ma question, je l'envisage selon trois perspectives, celle de mes enregistrements sonores, celle de mon expérience de réalisation des images et celle de la réception de l'œuvre.

Mots clés : recherche-création documentaire, mise en récit photographique, mont Royal, coulisses, scène.

ABSTRACT

My research-creation focuses on the photographic storytelling of individuals passing through the Kondiaronk belvedere of Mount Royal, a hill in Montreal. With a theoretical framework guided by Goffmanian concepts, I direct a short documentary film entitled *Le théâtre Royal*, in which I propose an analogy between the Mount Royal and the theater. Drawing upon my experience as a dancer, I consider – both from a content and a form perspective – the ascent of the hill as the backstage and the belvedere as the stage itself. Therefore, I present my main question as follows : how can my characterization of the backstage and the stage areas respectively be applied to the ascent of Mount Royal and the passing on the belvedere? My short documentary film stands as my device to develop on this question. As part of an experiment, I spontaneously meet with individuals at the bottom of the hill. I begin by interviewing them before following their ascent from a distance until they reach the belvedere. The belvedere is where they potentially make a stop to perhaps take pictures. Throughout their ascent, the individuals' dialogs are recorded. I illustrate the collected recordings – which are audio only – with images of the Mount Royal environment. The appearance of the individuals that we hear during the ascent is revealed only through a photograph in the filmic space-time of the belvedere (the stage). The aim is to highlight the inaccessibility of the backstage (the filmic space-time of the ascent) from the viewpoint of an audience seated in a theater. I approach my research question from three perspectives : my audio recordings, my experience of creating the images and the reception of the film.

Keywords : documentary research-creation, photographic storytelling, Mount Royal, backstage, stage.

INTRODUCTION

Ayant pratiqué la danse pendant quinze ans, j'ai un attachement tout particulier avec la scène. De 4 à 19 ans, j'ai participé à tous les spectacles de fin d'année de mon école de danse. Inscrite dans des groupes récréatifs, j'ai présenté plusieurs chorégraphies de jazz, contemporain et ballet au fil des années. Cela dit, ce qui m'a toujours ravie le plus de cet événement annuel se trouvait dans les coulisses : d'une part, les classes techniques et les répétitions des chorégraphies avec mes amies danseuses et amis danseurs et d'autre part, les moments de préparation et de frénésie vécus en arrière-scène lors des spectacles. J'ai cessé de nourrir ma passion pour la danse lorsque j'ai débuté le baccalauréat en télévision, médium que j'affectionne aussi depuis mon jeune âge. Je n'ai étonnamment pas vécu cet arrêt de façon aussi difficile que je l'entrevois. Avec un pas de recul, j'ai le sentiment que mon programme au premier cycle a renouvelé mon amour des coulisses scéniques : j'ai eu beaucoup de plaisir à conceptualiser différentes émissions avec mes collègues. Nombreux ont été les moments dans l'ombre lors de nos captations en studio, que ce soit derrière la caméra, la console d'éclairage, ou en régie. Je suis indéniablement fervente à prendre part aux instants souterrains d'un événement sous les projecteurs.

Pendant longtemps, j'ai considéré qu'une mise en récit passait par un événement d'une envergure relativement importante, comme celle d'un spectacle de danse ou d'une émission de télévision. Puis en 2017 alors que j'étais cébécoise, j'ai été interpellée par la réflexion de Nancy Huston qui dans son essai *L'Espèce fabulatrice* (2008) laisse à penser que l'humain se raconte dans son quotidien, et cela bien au-delà de ce qu'il présente comme une fiction dans l'espace public. L'autrice canadienne établie à Paris exprime dès les premières pages de son ouvrage que « personne n'a mis du Sens dans le monde, personne d'autre que nous » (p. 15). L'idée qui guide son travail est que nous occupons notre réalité par la fiction, par des fictions : faire corps avec celles-ci ou les formuler, que ce soit à grande ou petite échelle, nous permettrait de donner du sens à notre vie (Huston, 2008).

Mon prénom ? C'est la première fiction. Comme le romancier avec le nom de ses protagonistes, les parents (*auteurs* de nos jours) hésitent, parfois jusqu'à la dernière minute, sur le nom à donner à leur enfant. (p. 34)

Ma date de naissance ? [...] En raison de la domination de l'Eglise romaine il y a quinze siècles, il a été décidé en haut lieu que la naissance d'un certain Jésus marquerait l'an zéro. (p. 40)

Mon lieu de naissance ? [...] Un petit siècle avant ma naissance "Calgary" et "Alberta" n'existaient pas, le 49^e parallèle marquant la frontière sud du Canada n'avait pas encore été tracé, et ces régions portaient d'autres noms, donnés par leurs habitants d'alors... (p. 41)

*Mon métier ? [...] Plus le texte d'un rôle est déterminé d'avance, prescrit de l'extérieur, figé, plus ceux qui l'endossent sont tenus de porter le costume du rôle. Ainsi : soldats, papes, évêques, juges, putes, etc. (cf. Genet, *Le balcon*). L'écrivain, qui invente son texte au fur et à mesure, n'a pas de costume particulier. (p. 49)*

Lors de ma première lecture de l'œuvre de Huston, chaque nouvelle proposition de son essai a eu sur moi l'effet d'une révélation. Je prenais conscience que ce à quoi je m'identifiais dans la vie aurait pu être tout autre dans des circonstances différentes. C'est ce que j'ai gardé en mémoire de son écriture jusqu'à ma seconde lecture deux ans plus tard, lecture motivée par le fait que j'étais à la recherche d'une idée pour le projet documentaire que je devais proposer dans le cadre d'un cours, et dont je discutais en guise d'avant-propos. À ce moment, j'ai spontanément tenté d'apposer le discours de Huston – daté de 2008 – à l'ère actuelle, probablement pour formuler une suite à son propos. Le premier questionnement qui m'est venu à l'esprit est le suivant : les innombrables photographies publiées sur les réseaux sociaux peuvent-elles être représentatives de la conception fabulatrice de l'humain dont l'autrice discute?

Nous seuls percevons notre existence sur terre comme une trajectoire dotée de sens (signification et direction). Un arc. Une courbe allant de la naissance à la mort. Une forme qui se déploie dans le temps, avec un début, des péripéties et une fin. En d'autres termes : un *récit*. (p. 14)

Huston parle des « rituels, dates, calendriers, fêtes saisonnières » (p. 16) comme étant certains éléments qui occuperaient notre « arc » (p. 14). De mon côté, j'ai pensé aux photos qui se succèdent sur les profils des utilisateurs du réseau social *Instagram* et qui me semblaient être une monstration contemporaine du sens, de cet « arc » (p. 14), que nous avons besoin de donner à notre existence (Huston, 2008). *Instagram* a été le point de départ de mon questionnement. Or, fidèle à mon intérêt pour le processus qu'est celui de mettre en récit, la destination des photos n'est pas ce qui m'a intéressée, mais bien le fait que des photos soient prises.

Il est donc de ma rencontre avec l'essai *L'Espèce fabulatrice* (Huston, 2008) que ma recherche-crédation s'intéresse à la mise en récit photographique via le mobile. L'objectif de mon mémoire est de réfléchir sur cette réalité – par l'entremise d'un court-métrage documentaire expérimental – dont la réalisation est guidée par la façon dont je fais l'expérience des mises en récit que j'apprécie, soit par l'entremise des entités des coulisses et de la scène.

Cette recherche-crédation, je la présenterai à travers quatre chapitres. Dans le premier chapitre, je compléterai la présentation du thème de mon travail, qu'est celui de la mise en récit. Je poursuivrai en situant ma réflexion sur la mise en récit photographique via le mobile dans le courant de la postmodernité, puis je nuancerai cette position. Je circonscrirai ensuite mon objet de recherche : je m'intéresse à la mise en récit

photographique de quidams de passage sur le belvédère Kondiaronk du mont Royal, une colline montréalaise. Puis, je présenterai ma réflexion sous forme de questionnements de recherche et je ferai une première description de mon court-métrage documentaire en tant que dispositif de réflexion à cesdits questionnements. De cela découlera la pertinence médiatique de mon travail. Après avoir expliqué, au premier chapitre, les assises constructionnistes de mon projet, j'ouvrirai le second chapitre en présentant mon cadre théorique qui est guidé de prime abord par les écrits contextuels et dramaturgiques du sociologue Erving Goffman (1959/1973; 1974/1991). Je poursuivrai en montrant de quelle façon mon court-métrage documentaire s'inspire en partie des œuvres *Humans of New York* (2010-...) (Stanton, s. d.a), *Fake Famous* (Bilton et al., 2021) et *Photo Opportunities* (2005-...) (Vionnet, s. d.). Quant au chapitre 3, il sera consacré à la présentation de mon approche à la création, de ma mise en œuvre et de mon œuvre. Le chapitre 4 me servira à revenir sur mes questionnements de recherche par la voie d'un compte rendu et d'un retour critique sur ma démarche. Finalement, les lignes réservées à la conclusion me permettront de synthétiser ma démarche et d'envisager des pistes de réflexion à de potentiels travaux qui s'inscriraient dans la continuité de ma recherche-crédation.

CHAPITRE 1

MISE EN CONTEXTE ET INTENTIONS

1.1 Thème : la mise en récit

Mes intérêts de recherche se sont naturellement entrecroisés à mes intérêts personnels et leur point commun est la mise en récit. Le philosophe français Paul Ricoeur a mûrement étudié cette idée de se raconter, dans son cas par la voie du récit historique et fictionnel, dans une série de trois ouvrages (1983/1991; 1984/1991; 1985/1991). Sa thèse, énoncée dans *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique* (1983/1991), stipule que « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. » (1983/1991, p. 17). Le récit octroierait donc un sens à notre expérience du monde et ce sens serait le résultat de la « mimésis » défini par Ricoeur comme l'« imitation ou la représentation de l'action » (p. 70). Ce fragment du propos de l'auteur solidifie l'intuition à l'origine de ma recherche-crédation à savoir que de se prendre en photo – en l'occurrence sur le belvédère – serait une façon de se narrer étant donné que la photo marque dans le temps, ou *représente* dans le temps comme dirait le philosophe, un moment de notre vécu, ici par la voie de l'image. La corrélation entre temps et récit photographique est manifeste.

Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique de Ricoeur (1983/1991) s'avère approprié pour introduire la thématique de mon projet. Je me limite cependant à cette entrée en matière puisque l'argumentaire de l'auteur se base sur des récits textuels, littéraires. Pour poursuivre la présentation de ma réflexion, il me faut consacrer la suite de mes écrits à la mise en récit qu'est celle de la photographie via le mobile en la situant d'abord dans son époque.

1.2 Époque

Ma réflexion s'inscrit dans le courant de la postmodernité. Ce courant « sur le continent américain [...] désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle », selon ce que le philosophe Jean-François Lyotard explicite au début de son ouvrage *La condition postmoderne* (1979, p. 7). Quoi qu'il en soit, la postmodernité n'est pas précisément identifiée dans le temps. À cet effet, l'auteur précise que son travail aborde spécifiquement la « crise des récits » (p. 7) et s'intéresse, notamment, au « statut » du savoir qui se redéfinit, qui se transforme, « depuis au moins la fin des années 50 » (p. 11).

La postmodernité se veut une alternative au courant de la modernité. La distinction entre ces deux courants peut, entre autres, être tracée par les éclosions technologiques (Lyotard, 1979). Un penseur incontournable du discours postmoderne, Jean Baudrillard, fait état des technologies qui se sont au fil du temps immiscées dans nos vies : « Vidéo, écran interactif, multimédia, Internet, réalité virtuelle... » (1997, p. 199) Notre monde en est devenu un où nous cohabitons avec les écrans et, plus de vingt ans après ces écrits de Baudrillard, il me faut ajouter l'écran appartenant à ma réflexion, celui du téléphone mobile. La modernité est fidèle aux savoirs présentés comme des « métarécit[s] », dans lesquels la voix est donnée à un « héros du savoir » (Lyotard, 1979, p. 7). Puis, la postmodernité identifie que les canaux de communication grandissants ont un impact sur « la circulation des connaissances », entre autres par leur accessibilité (p. 12-13). Enfin, la postmodernité se distance des narrations envisagées comme universelles alors que « le soi [...] est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. [...] Il est] placé sur des “nœuds” de circuits de communication, seraient-ils infimes » (p. 31).

Or, la maître de conférences Laurence Allard à l'Ircav-Paris 3, dont les recherches portent notamment sur « les usages ordinaires » du mobile (2017, section auteur, ligne 4), s'appuie sur le philosophe Michel Foucault pour contextualiser son travail dans l'article *Partages créatifs : stylisation de soi et expérimentation artistique* et sa contextualisation est pertinente à ma réflexion également. Si les éclosions technologiques – dont le téléphone mobile – sont caractéristiques d'un monde postmoderne (comme j'ai tenté de le montrer avec Baudrillard et Lyotard), je comprends que se prendre en photo via le mobile et publier le résultat sur « les plateformes socio-numériques » (Allard, 2017, p. 31) n'est pas un usage du mobile qui s'inscrit dans la « circulation des connaissances » dont parle Lyotard (1979, p. 12-13), mais plutôt dans *la connaissance de soi* :

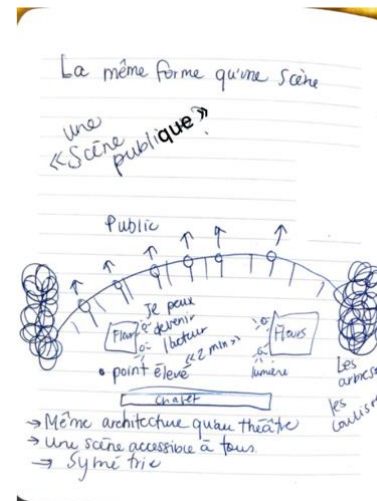
...l'expression de soi numérique est devenue l'un des éléments constitutifs majeurs de la formation de l'identité personnelle et collective au sein de ce contexte sociétal contemporain qui ne constitue pas un moment “post” ou “néo-moderne”, mais s'ancre dans les “modes institués de la connaissance de soi et leur histoire”, comme le rappelle Michel Foucault. (Allard, 2017, p. 31, référant Foucault, 2001)

Tel qu'annoncé, contrairement à Allard, mon projet ne s'intéresse pas à la destinée des photos prises par le dispositif du mobile à savoir si elles sont publiées sur « les plateformes socio-numériques » (p. 31). Les écrits d'Allard posent tout de même le cadre de ce travail alors que le geste de se prendre en photo (qui m'intéresse) est implicite à la réflexion de l'autrice. Encore une fois, il y a corrélation entre le discours de Huston (2008) et le mien : mon idée de départ proposant que la prise de photos quotidienne soit une monstration de l'idée de l'essayiste, qui dit que nous avons besoin de donner du sens à notre vie en se racontant, est une suite valable à son propos.

1.3 Questionnements

Considérant tout ce dont il a été question jusqu'ici, les concepts de coulisses et de scène, qui paraissent majoritairement associés à l'univers du spectacle dans l'imaginaire collectif (du moins qui l'ont été dans mon imaginaire), peuvent-ils s'appliquer à une prise de photo sporadique dans notre ère numérique, écranique? Le belvédère Kondiaronk de la colline du mont Royal (situé dans la ville de Montréal) s'est révélé à moi comme un lieu incitant à la mise en récit photographique et a contribué au développement de cette première forme de question (fermée) de recherche. J'ai passé plusieurs heures sur le territoire de la colline à observer les quidams à travers mes yeux ou à travers l'objectif d'une caméra : plusieurs quidams qui choisissent de faire l'ascension du mont Royal décident de s'arrêter au sommet Kondiaronk pour se prendre en photo devant le paysage urbain, surtout avec un téléphone mobile. Lors de l'un de mes passages, telle une illumination, j'ai tracé un parallèle (surtout architectural) entre la montée de la colline du mont Royal et les coulisses d'une scène ainsi qu'entre l'estrade Kondiaronk et la scène elle-même.

Figure 1.1 L'une de mes photos du belvédère Kondiaronk du mont Royal et la trace originale de mon analogie



Les coulisses telles que je les connais évoquent chez moi la fragmentation, la mobilité et la dispersion : mes camarades de danse et moi nous déplaçons en arrière-scène chacune et chacun à notre rythme pour nous préparer. Les coulisses physiques, les pans de rideaux noirs, évoquent à mes yeux cette même fragmentation par la division qu'elles créent ainsi que cette même mobilité et cette même dispersion par les multiples entrées et sorties possibles pour respectivement se rendre sur scène et la quitter. Lorsque je fais référence aux coulisses, je les pense aussi selon leur sens figuré. Pour moi, tout ce qui vient avant la présentation publique et qui n'est pas dans l'édifice physique de présentation fait partie des coulisses. Par exemple, dans le cas de mes années de danse, je pense à mes répétitions hebdomadaires dans les studios de mon école. Quant à elle, la scène résonne à mon sens à l'unicité, la stabilité et l'assemblage : mes camarades de danse

et moi nous réunissions sur scène pour raconter une même histoire dansée, en synchronicité de ce que nous avons répété, le temps d'un numéro. De son côté, la scène physique constitue un environnement circonscrit, et donc unique.

Cela dit, je me suis arrêtée sur la question suivante dans le cadre de ma recherche-crédation : Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère? Plus précisément, qu'est-ce qui distingue l'ascension et le passage sur le belvédère? Qu'est-ce qui précède la mise en récit photographique? Qu'est-ce qui caractérise les photos que prennent les quidams? Voilà la question et les sous-questions qui ont dansé en moi et qui sont au cœur de mon projet.

1.4 Description du dispositif créatif

Pour explorer les avenues possibles de ces questionnements, j'ai décidé d'aller à la rencontre de quidams de passage sur le mont Royal. Pour faire ces rencontres, j'ai développé un dispositif qui se révèle sous la forme d'un court-métrage documentaire expérimental, intitulé *Le théâtre Royal*. Ce dernier a comme visée la création d'une analogie entre l'illustre lieu montréalais, qu'est le mont Royal, et le théâtre. Précisément, mon dispositif est fidèle à mon illumination : je l'ai réfléchi en traçant un parallèle entre la montée du mont Royal et des coulisses ainsi qu'entre le belvédère Kondiaronk et une scène.

Que je parle de danse ou de théâtre, les deux entités au centre de ma recherche-crédation – les coulisses et la scène – sont présentes dans les deux moyens d'expression. Spécifiquement, mon choix de m'être rapprochée d'un univers théâtral s'explique par les écrits d'Erving Goffman qui s'arriment de façon notable à mon projet et qui occupaient mon esprit au moment de la création de mon analogie. Il a plus d'une fois donné une place importante aux coulisses (théâtrales) et à la scène (théâtrale) dans ses travaux (1959/1973; 1974/1991).

J'explicitai les concepts de coulisses et de scène selon Goffman dans le chapitre 2, mais je note d'entrée de jeu que l'auteur structure l'expérience que nous faisons du monde selon des cadres (1974/1991). Quoi bien que ces cadres orientent nos activités, ce qui se passe dans ceux-ci est flexible (1974/1991). Je devance la suite de ma rédaction en mentionnant que je considère le mont Royal selon deux cadres distincts, mais je souhaite surtout souligner que mon dispositif est lui-même concevable comme un cadre flexible. Au stade du développement de mon projet décrit ci-dessous, j'ai ciblé l'endroit où j'allais laisser place à l'imprévisibilité, idée en accord avec la pratique de la recherche-crédation et décrite par le professeur à l'Université du Québec à Montréal, Louis-Claude Paquin :

[L']aspect normatif, que l'on retrouve dans l'étymologie "du chemin à suivre", est tout à fait contrintuitif et contrindiqué pour la R-C [recherche-crédation] dans la mesure où la création est transgression des façons de faire habituelles pour explorer des manières de faire, des formes, des matérialisations inédites. (Paquin, 2020, p. 47)

La recherche-crédation suggère de ne pas faire abstraction de la « surprise », celle-ci étant estimée en matière de connaissances (p. 49).

1.4.1 Intentions créatives

Lors de la période des essais pratiques de ma recherche-crédation, j'ai réfléchi sur les étapes clés de mon dispositif. Dans le cadre d'une expérimentation, j'ai déterminé que j'interpellerai de façon spontanée de petits groupes de passants (2-3 personnes) au bas du mont Royal afin de réaliser une entrevue avec eux, et ainsi découvrir ce qui motive leur présence sur la colline. J'ai établi que j'accompagnerai ensuite (à distance) lesdits passants durant leur montée et durant leur (possible) passage sur le belvédère, soit au moment de leur (possible) prise de photo, photo que je récupérerai (le cas échéant). Puis, j'ai fait un choix créatif important : j'ai décidé qu'au montage, je dévoilerais l'apparence des passants entendus uniquement à la fin du court-métrage, soit sur le belvédère (sur scène), par la photo qu'ils auraient (potentiellement) prise. Ma volonté étant que le visage des passants ne soit pas révélé durant la montée (en coulisses) pour représenter l'inaccessibilité des coulisses du point de vue d'un spectateur de théâtre assis dans une salle. En ce sens, j'ai statué que les passants conserveraient leur micro d'entrevue durant leur trajet pour que leurs échanges soient captés, mais qu'ils ne seraient pas filmés. J'ai envisagé que j'illustrerais (d'abord) les enregistrements sonores recueillis de deux façons 1. dans l'espace-temps de la montée (les coulisses), je présenterai l'étendue de l'environnement de la colline; 2. dans l'espace-temps du belvédère (la scène), je présenterai son aménagement ainsi que plusieurs passants se mettant en récit par la photo (ces derniers n'étant pas ceux ayant été accompagnés durant leur montée). En outre, j'ai prévu que les histoires racontées seraient illustrées au moyen d'autres images qui seraient inconnues avant l'étape des enregistrements sonores. C'est ici que j'ai voulu laisser place à l'emblème exploratif de la recherche-crédation. Enfin, dans les écrits préalables à la mise en œuvre de mon court-métrage, j'ai considéré ajouter des indices de ma présence à travers le montage : l'objectif étant d'exprimer que si les passants se mettent en récit par la photographie, je fais moi aussi une mise en récit par mon court-métrage documentaire.

Le dispositif décrit ci-dessus a été façonné pour réfléchir à mes questionnements de recherche, mais à travers ce dernier se sont articulées des intentions créatives comme en témoignent mes écrits. L'une d'entre elles est mon choix d'ajouter une citation de Huston dans les dernières minutes de l'œuvre : « C'est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres qu'il importe d'inventer des fictions

volontaires et riches. » (2008, p. 186) Cette pensée de Huston fait précisément référence à des fictions littéraires (p. 186), mais de mon côté, je l’ai choisie pour sous-entendre : continuons de danser, continuons de se prendre en photo et continuons de faire des films pour se raconter, s’exprimer et réfléchir. Permettons-nous de donner non pas le sens, mais un sens que nous souhaitons à notre vie.

Cela dit, mon court-métrage *Le théâtre Royal* s’est concrétisé par la voie des étapes envisagées. Ma démarche, la description de mon œuvre et les détours empruntés pour donner vie au projet seront présentés en détail dans le chapitre 3. Certains éléments seront aussi discutés dans le chapitre 2. D’ici là, il me faut expliciter, entre autres choses, la raison pour laquelle la voie d’une création filmique est une façon justifiée de m’être penchée sur mes questionnements de recherche. J’aime poétiquement dire que puisque j’aime danser – donc puisque j’aime le mouvement –, l’image en *mouvement* est mon médium de prédilection, mais il a évidemment plus à dire.

1.5 Perspective de la démarche et pertinence médiatique

Dans le cours *Média et médiations* que j’ai suivi durant mon parcours à la maîtrise, mes collègues et moi avons été invités à nous intéresser à l’exposition *ÉCRAN TOTAL* (<https://ecrantotal.uqam.ca/>)¹, dont la prémisse était Jean Baudrillard et ses photographies. Nous avons été appelés à lire une partie de son ouvrage, *Écran Total* (1997), auquel je me suis référée dans la rédaction de mon essai qui a conclu ma participation à ce cours. Dans mon texte, je relate que l’auteur « condamne une société écranique » (Tremblay, 2021, p. 7, référant Baudrillard, 1997) qui, selon lui, modifie le rapport qu’entretient l’individu à la réalité par les nombreuses médiations qu’elle entraîne :

La trop grande proximité de l’événement et de sa diffusion en temps réel crée une indécidabilité, une virtualité de l’événement qui lui ôte sa dimension historique et le soustrait à la mémoire [...] On entre dans sa vie comme dans un écran. On enfile sa propre vie comme une combinaison digitale. (Baudrillard, 1997, p. 199-200)

Cette critique de Baudrillard m’incite à considérer le téléphone mobile comme contribuant à la compression de l’espace (au sens figuré) non pas du fait de son accessibilité, mais de son omniprésence. Le philosophe se propose de redéfinir les limites de la lecture que nous faisons du monde (1997). Ainsi, j’aurais pu prendre l’avenue de m’intéresser à ce qui se passe sur le mont Royal – précisément sur le belvédère Kondiaronk – selon une perspective philosophique et comme je le constate ici critique.

¹ Cette exposition a pris place au Centre de design de l’UQAM au printemps 2021.

Mes années de danse et ma lecture de *L'Espèce fabulatrice* (Huston, 2008) m'ont néanmoins d'abord fait voir l'idée de se raconter en la prise de photos sur le belvédère. Ainsi, ma réflexion s'avère davantage microsociologique, d'où l'utilité de me référer aux écrits pragmatiques de la sociologue Laurence Allard que j'ai déjà citée plus haut (2017). Allard compare le mobile à une « "caméra-stylo" » (Allard, 2017, p. 35, citée dans Tremblay, 2021, p. 7) « pour les générations ayant grandi à l'ombre des écrans » (Allard, 2017, p. 35). Par exemple, elle pense au *selfie*, photographie caractéristique de notre temps et que je définirai un peu plus loin. Dans mon essai, je me questionne, entre autres, à savoir si les écrans sont aliénants ou un allié (Tremblay, 2021, p. 7) et j'oppose respectivement Baudrillard et Allard. Le fil de ma pensée manquait de nuances alors que leurs perspectives sont simplement distinctes. Baudrillard critique la place des technologies dans notre monde postmoderne d'un point de vue général (1997), alors qu'Allard s'intéresse à un usage spécifique du mobile (2017). Dans mon cas, ma réflexion se colle à la perspective microsociologique d'Allard qui montre que nous ne pouvons nier le côté personnel du mobile (2017, p. 30-31).

Définir que ma réflexion est microsociologique me permet d'expliquer la pertinence d'avoir choisi de m'intéresser à mes questionnements de recherche par la voie de dispositifs d'enregistrement, dont celui d'une caméra. Comme je l'ai évoqué plus tôt, si le mobile est un dispositif avec lequel les passants se mettent en récit sur le belvédère, la caméra vidéo est mon dispositif avec laquelle j'ai mis en récit, je peux la considérer (à un autre niveau qu'on pourrait dire méta) comme ma « caméra-stylo » (Allard, 2017, p. 35). La pertinence médiatique de ma recherche-crédation réside donc dans le fait que, comme les passants, j'ai eu recours à un dispositif caméra, et ainsi je peux aussi réfléchir sur ma façon de mettre en récit. En ce sens, je répondrai à ma question de recherche sur la base de ma rencontre et de mon expérience avec les passants en accord avec la façon dont mon questionnement est envisageable depuis le début. Cependant, la voie de l'image en mouvement (ici documentaire) me permet de répondre à ma question selon deux autres perspectives : 1. Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère sur le plan de la réalisation des images?; 2. Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère aux yeux du public, soit sur le plan de la réception de l'oeuvre?

1.6 Courant de pensée

La réalisation de mon documentaire s'appuie sur le courant de pensée constructionnisme. Je me réfère aux sociologues Peter L. Berger et Thomas Luckmann qui défendent que ce que nous tenons pour réel, ce que nous connaissons, est une *construction sociale* (1966/2018). Avant de préciser selon quels « processus » (p.

11) cette *construction sociale* se façonne pour le duo de sociologues d'origine européenne, dont les chemins se sont croisés à la *New School* de New York (p. 4), il me faut indiquer que l'idée selon laquelle les choses sont construites se présente sous différents courants dans différents domaines (*À plusieurs voix sur Entre science et réalité. La construction sociale de quoi?*, 2001, p. 145). L'article *À plusieurs voix sur Entre science et réalité. La construction sociale de quoi?* (2001) résume la classification proposée par le philosophe Ian Hacking :

Il propose de réserver le terme de "constructionnalistes" à tous ceux (de Russell à Goodman – parrain du terme –, en passant par Carnap, Quine ou d'autres) qui se donnent pour tâche de montrer comment certaines entités (objets, concepts, théories, etc.) sont construites à partir d'autres matériaux ; ces auteurs n'étudient pas en général les processus historiques ou sociaux au cours desquels ces entités sont construites. Le terme de "constructivisme", associé à la position du mathématicien intuitionniste Brouwer devrait, dit-il, être réservé à ce courant de philosophie des mathématiques. Quant au "constructionnisme" (social), il caractérise les divers projets philosophiques, historiques ou sociologiques qui cherchent à mettre en évidence et analyser les interactions sociales et historiques qui ont conduit à telle ou telle entité. (*À plusieurs voix sur Entre science et réalité. La construction sociale de quoi?*, 2001, p. 145, résumant Hacking, 1999)

Entre autres choses, il est aussi possible de penser au constructivisme de Jean Piaget qui se rapporte notamment au domaine de la psychologie (Brief, 1997, p. 195). Cependant, conformément à la distinction énoncée, je me rapporte à la dernière proposition, soit celle du *constructionnisme (social)* selon une perspective *sociologique*.

La construction sociale dont Berger et Luckmann discutent n'est pas universelle, elle se structure selon deux variables, celle de l'espace et celle du temps (1966/2018). L'occupation de l'individu est l'élément central qui conditionne la façon dont s'articule cet espace-temps, ce qu'il connaît, son « ici et maintenant » (p. 69). Dans mon cas à titre d'exemple, ma réalité d'étudiante est « mon monde par excellence » (p. 70), et donc celui sur lequel je dirige la majorité de « mon attention » (p. 69). En l'occurrence, ce monde est à l'origine de la réalisation de mon projet sur le mont Royal. Berger et Luckmann expliquent également que ce monde en est un « intersubjectif » (p. 70). L'expérience individuelle de chacun se déploie dans une réalité partagée par l'ensemble dans laquelle nous communiquons (p. 70). Pour reprendre les mots des chercheurs, cette réalité est celle « de la vie quotidienne » (p. 68) et est désignée comme « réalité souveraine » (p. 68). Celle-ci est ce qui explique qu'approcher des quidams au pied du mont Royal est possible : même si ma venue est réalistement inattendue pour les passants puisque nous ne partageons pas le même *ici et maintenant*, la *réalité souveraine* fait de mon interpellation quelque chose de « cohérent » (p. 66) dans notre « monde commun » (p. 70).

À travers cette réalité chef d'orchestre se fixent d'autres réalités comme celle de la religion, des rêves ou de l'art (chapitre 1) :

... [elles] apparaissent comme des domaines finis de sens, inscrits à l'intérieur d'une réalité souveraine marquée par des significations restreintes et par des modalités spécifiques d'expérience [...] Le théâtre fournit une excellente illustration d'un tel jeu [...] La transition entre les réalités est marquée par le rideau qui se lève et tombe. (p. 73)

Ces sous-réalités sont pour moi en adéquation avec la façon dont j'apprends le monde depuis mon jeune âge : le rideau était utilisé à l'occasion de mes spectacles de danse et le générique d'ouverture et de fermeture a pour moi toujours fait office de rideau à la télévision. À mon sens, non seulement *Le théâtre Royal* comme objet audiovisuel se positionne dans le monde comme l'une de ces réalités « fini[e]s de sens » (p. 73) par ses dispositions intrinsèques qui se rapprochent d'autres sous-réalités que je connais bien, mais surtout, je fais de l'espace filmé – le mont Royal – une autre réalité « fini[e] de sens » (p. 73), celle du théâtre.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE ET CADRE CRÉATIF

Dans ce second chapitre, j'ancrerai ma démarche dans l'univers théorique pour expliquer ce qui se passe sur le mont Royal. En plus, je présenterai des œuvres qui ont inspiré la mienne.

Jusqu'ici, j'ai beaucoup fait référence à mon expérience personnelle. En accord à l'importance accordée à l'« intention » en recherche-crédation (Boutet, 2018, p. 299), sur laquelle je reviendrai, et à mon grand attachement pour la mise en récit, j'ai choisi d'emprunter ce chemin avec enthousiasme. Néanmoins, puisque mon « je » n'est pas éclipsé de mes écrits et occupe plusieurs lignes de ma rédaction, mon cadre théorique et mon cadre créatif prendront des raccourcis inéluctables pour pointer vers les éléments étant directement liés à ma démarche : je le mentionne afin de ne pas diminuer l'étendue du travail des autrices, des auteurs, des créatrices et des créateurs convoqués.

2.1 Ancrages théoriques

2.1.1 Les cadres (Erving Goffman)

Les écrits d'Erving Goffman, sociologue de l'École de Chicago connu pour ses recherches sur l'interaction (Tapalov, s. d.), guident l'ensemble de mon cadre théorique. Dès sa thèse titrée *Communication Conduct in an Island Community* (Dubar, s. d., paragr. 2), Goffman s'intéresse à l'interaction. Ses travaux se sont poursuivis en ce sens, alors qu'il rapproche les interactions de la vie quotidienne au théâtre, notamment dans ses ouvrages *La mise en scène de la vie quotidienne 1. la présentation de soi* (1959/1973) et *Les cadres de l'expérience* (1974/1991). Mes renvois à *Les cadres de l'expérience* ne réfèrent pas à son chapitre où il parle précisément du « cadre théâtral » (p. 132), mais Goffman dit que « le cadre théâtral a été constamment présent dans la sociologie qui a inspiré [son] travail » (p. 132).

L'ouvrage *Les cadres de l'expérience* (1974/1991) m'est utile pour expliquer *ce qui se passe* sur le mont Royal. C'est de cette façon que Goffman présente l'objectif de ses écrits. Pour comprendre une situation donnée, l'auteur se demande « que se passe-t-il ici ? » (p. 16). Cette question qui annonce la suite de son travail s'apparente considérablement à mon questionnement personnel énoncé précédemment. Je pourrais d'ailleurs le résumer à ceci : « Que se passe-t-il ici, [sur le mont Royal] ? » (p. 16) Peu importe le syntagme suivant le « ici », Goffman perçoit la situation donnée, l'événement étudié, selon un cadre (1974/1991). D'après son sens premier, un cadre « désigne un objet délimitant » (CNRTL, 2012, ligne 2) et se veut donc les frontières d'un territoire quel qu'il soit, ici au sens figuré. Goffman souligne que le cadre est ce qui nous

permet d'interpréter « le sens des circonstances et sur ce qui le soumet [l'événement] à des relectures multiples » (1974/1991, p. 18). Son approche est inévitablement contextuelle.

Goffman différencie d'abord « les cadres primaires » (p. 30) et les cadres transformés, la « transformation » (p. 49). Le premier est celui qui n'est pas précédé d'un sens et il se présente comme étant naturel ou social (p. 30). Un *cadre primaire naturel* est régi par une loi de la nature, alors que l'événement d'un *cadre primaire social* est régi par des « normes » et réclame des « intentions » d'un « [agent] le premier d'entre eux, l'agent humain » (p. 31). Pour illustrer son propos, le sociologue rapporte l'exemple suivant : « Le soleil se lève et c'est un événement naturel; on baisse le store pour s'en protéger et c'est une action pilotée. » (p. 34)

Le deuxième, le cadre transformé, est le résultat d'une « modalisation » (p. 53) ou d'une « fabrication » (p. 93). Je m'intéresse au cadre transformé par *modalisation* et je récupère l'essentiel de l'explication de Goffman : « ... [l']activité [du cadre transformé par *modalisation*] prend la première [celle du *cadre primaire*] pour modèle mais [...] les participants [la] considèrent comme sensiblement différente. » (p. 52) Deux êtres faisant semblant de se battre en est un exemple : ils ne seraient visiblement pas blessés à la fin du (faux) combat (p. 48). Goffman spécifie qu'une *modalisation* est marquée dans le temps et dans l'espace : son commencement et sa conclusion sont délimités (p. 54). Finalement, il présente quatre types de cadres transformés par *modalisation* : « les faire-semblant » (p. 57), « les rencontres sportives » (p. 65), « les cérémonies » (p. 67) et « les réitérations techniques » (p. 68). Je ne m'attarde qu'à celui qui m'est pertinent dans le présent contexte, soit les *faire-semblant* qui eux aussi se déclinent en trois sous-catégories : « le domaine du ludique » (p. 57), « le fantasme ou le rêve éveillé » (p. 60) et « les scénarios » (p. 62).

À partir du moment où j'envisage mon sujet selon les cadres proposés par Goffman, les passants qui font la montée du mont Royal se déplacent à l'intérieur d'un *cadre primaire social*. Ils choisissent intentionnellement d'occuper une partie de leur journée par une marche sur la colline, colline aménagée, balisée par des sentiers, des affiches et des escaliers. Lorsqu'ils posent les pieds sur le belvédère pour éventuellement prendre une photo, ils intègrent plutôt un cadre transformé par *modalisation*. Il est bien délimité par sa surface de pierres et répond à la description d'un *faire-semblant* issu d'un *scénario* : « ... cette catégorie de modes comprend les séquences d'expérience personnelle que l'on rapporte devant un auditoire ou des lecteurs, et tout spécialement celles que nous proposent quotidiennement la télévision, la radio, les journaux, les magazines, les romans et le théâtre. » (p. 62) Plusieurs visiteurs présents sur le belvédère du mont Royal rapportent leur *expérience personnelle* via une ou plusieurs photos. Dans les limites de mon projet, je ne connais pas la destinée desdites photos que prennent les participants. Quoi qu'il

en soit, je tenterai de montrer un peu plus loin que, même si les photos résultantes ne sont pas rendues accessibles publiquement, l'« auditoire ou [les] lecteurs » (p. 62) peuvent être les mêmes personnes les ayant prises.

J'entrevois la montée de la colline ainsi que le belvédère selon deux cadres qui, je le rappelle, trouvent leur équivalence dans ma création au sein des coulisses et de la scène. Après avoir défini ces deux entités selon mes présupposés, je précise leur signification selon les travaux de Goffman.

2.1.2 Les régions (Erving Goffman)

Dans son volume *La mise en scène de la vie quotidienne 1. la présentation de soi* (1959/1973), Goffman propose d'envisager nos interactions sociales de la même manière qu'une « représentation théâtrale », c'est-à-dire de les enraciner dans différents « principes dramaturgiques » (p. 9). Goffman explicite nos interactions notamment selon une « région antérieure » (p. 106) et une « région postérieure » (p. 110). Au fil de son ouvrage, il nomme « acteur » les individus en représentation (1959/1973).

La *région antérieure* est « le lieu où se déroule la représentation » (p. 106) de l'*acteur*, représentation guidée par une « façade » (p. 29). Cette *façade* est décrite comme étant celle qui régit les limites de ladite *représentation* (p. 29). L'« apparence » de l'*acteur* fait partie de celle-ci, mais aussi sa « “manière” [qui] peut servir à désigner les stimuli dont la fonction est de nous indiquer le rôle que l'acteur compte jouer dans la situation présente » (p. 31). Il suffit d'observer les passants sur le belvédère Kondiaronk pour constater que la *façade* qui détermine leur représentation en est presque toujours une d'agréabilité. Le « décor » fait aussi partie de la *façade* de la représentation de l'*acteur* et il est décrit comme « géographiquement stable, de sorte que les *acteurs* qui voudraient faire d'un décor particulier un élément de leur représentation ne peuvent entamer l'action avant de s'être transportés à l'endroit approprié » (p. 29). Le *décor* du belvédère est sans contredit le paysage urbain qui nous est donné à voir de ce point de vue. Les quidams font le choix de poser devant celui-ci et le belvédère trouve donc des équivalences avec la *région antérieure*, avec la scène.

Au contraire, la montée de la colline trouve des équivalences avec les coulisses, avec la *région postérieure*. Celle-ci est détaillée « comme un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation » (p. 110). Peu importe ce dont les passants discutent durant leur ascension – que leurs discussions soient cohérentes ou non avec la *façade* d'agréabilité qu'ils projettent souvent (de ce que j'ai observé) sur le belvédère – leur montée est la coulisse de leur passage sur l'estrade Kondiaronk. Je me dois de spécifier que cette montée n'a rien d'une coulisse

si on la compare à d'autres *régions postérieures* rapportées par Goffman, celle de la « chambre à coucher » ou de la « salle de bains » (p. 120) à titre d'exemple. Il reste toutefois qu'elle est ce qui précède et succède l'expérience du belvédère, tout comme la coulisse précède et succède l'expérience de la scène.

Je comprends que la position de l'individu n'est pas fixe : il est temporairement dans une *région*, puis dans l'autre. Dans le cas du mont Royal, la photographie que prennent les quidams – un moment figé, cristallisé en une photo – paraît souvent être l'élément pivot qui occasionne le passage de la nature au belvédère et vice-versa. Ainsi, le travail conceptuel de ma recherche-crédation s'appuie nécessairement sur l'histoire (de l'usage) de la photographie. Celle-ci me permet de mieux comprendre le type de photographies prises sur le belvédère Kondiaronk.

2.1.3 Un point tournant de l'histoire (de l'usage) de la photographie (André Gunthert)

Pour la majorité de son histoire, la photographie fut reconnue comme un dispositif technique (Gunthert, 2016). Ce n'est qu'autour des années « 1970-1980 » qu'on a commencé à l'honorer d'un point de vue culturel (p. 1). Je me servirai du portrait qu'a fait André Gunthert sur le sujet. Dans son article intitulé *Une illusion essentielle* (2016), l'historien de la photographie résume le changement de paradigme mentionné au moyen des paroles de Roland Barthes. Après avoir été interrogé en 1977 sur les raisons pour lesquelles le cinéma fut théorisé beaucoup plus tôt que la photo, le sémiologue a répondu ceci :

“Même si les premières œuvres cinématographiques du temps des frères Lumière ont été des captures du réel (*Arrivée du train*, *Sortie d'usine*), le vrai développement du cinéma a été un développement fictionnel ; une pratique (ou une technique) [comme celle de la photographie] qui se plaçait sous la caution d'un simple enregistrement du réel n'a pas pu avoir ce développement”. (Barthes, 1977, cité dans Gunthert, 2016, p. 1)

Ce que relate Roland Barthes, Gunthert l'observe dans la littérature : les ouvrages sur la photographie sont à cette époque beaucoup moins nombreux que ceux sur le cinéma (p. 1-2). Puisqu'on ne se préoccupe pas du contexte dans lequel sont prises les photos, elles sont reçues « comme [une] preuve ou comme [une] empreinte » (p. 10) du réel, et donc forcément peu documentées d'un point de vue formel (p. 1-2).

Gunthert présente Roland Barthes et Susan Sontag comme étant parmi les premiers à avoir renversé cette perception (p. 2). Dans *La chambre claire* (1980), Barthes reconnaît que la caméra est une présence qui modifie inévitablement nos comportements, du moins ses comportements, ce qui témoigne dès lors de la subjectivité de l'outil :

... dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de “poser”, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance en image [...] – mon image – va naître : va-t-on m’accoucher d’un individu antipathique ou d’un “type bien”?
(p. 25)

Cette conception de la photographie dont Barthes fait l’expérience se transpose également dans sa plume. Je remarque sa prise de parole au « je ». Gunthert relève de son côté que « l’image invisible [de la défunte mère de Barthes] est au cœur [de son] volume » (2016, p. 2). Cette « dimension personnelle » (p. 2) dans son œuvre ne saurait être plus en harmonie avec la photographie et son caractère personnel qui commence à lui être reconnu : Barthes incarne ce qu’il décrit.

Dans son essai *Dans la caverne de Platon*, tiré de son ouvrage *Sur la photographie* (2017/2021), l’essayiste Susan Sontag constate pour sa part que la photographie se développe comme un véhicule de signification, durant un voyage notamment :

La plupart des touristes se sentent obligés d’interposer l’appareil photo entre eux et tout ce qu’ils peuvent rencontrer de remarquable. N’étant pas sûrs de savoir comment réagir, ils prennent une photo. Cela donne forme au vécu : on s’arrête, on prend une photo et on repart.
(p. 25)

De plus, si ce sont souvent les mêmes lieux qui sont photographiés par les touristes (un projet photographique de mon corpus d’œuvres en témoignera), on ne peut nier que leur désir n’est pas de mettre la main sur une photo du lieu visité, mais plutôt de conserver une photo dont ils sont l’auteur. La photographie se positionne une fois de plus comme un dispositif révélant une vision du monde et non pas le monde.

D’autre part, cette interprétation de Sontag me semble en accord avec ce qui se produit sur le mont Royal et m’amène à le pointer en tant que l’un de ces lieux touristiques de la ville de Montréal. Sans en faire une analyse détaillée, il se présente de cette façon sur son site web (<https://www.lemontroyal.qc.ca/fr/>). Il peut sans doute se présenter à l’esprit des quidams comme l’un de ces lieux « remarquable[s] » (p. 25), profitable à la mise en récit. Il est non seulement profitable à la mise en récit, mais surtout à la mise en récit de soi alors que beaucoup de quidams choisissent de se mettre physiquement au premier plan de leur photographie.

2.1.4 Le *selfie* (Laurence Allard) et l’espace de communication (Roger Odin)

Sontag discute d’une mise en récit médiée par un appareil photo (1977/2021, essai *Dans la caverne de Platon*), mais j’ai constaté que plusieurs des mises en récit de ceux s’arrêtant sur l’estrade Kondiaronk se concrétisent via la caméra d’un téléphone mobile comme je l’ai précédemment mentionné. Toujours selon

mes observations, si le mobile sert à la prise de photos, il est souvent tenu par les sujets et face aux sujets. Ce sont des *selfies* qui résultent de ce type de prise de photos. Le *selfie* « de l'anglais [veut dire] *self*, soi » (Larousse, s. d.), et donc se manifeste dans la continuité de la photographie appréhendée comme subjective. Sans retracer son origine, dans quel contexte s'est-il popularisé à notre monde? La sémiologue Laurence Allard référencée plus tôt l'exprime ainsi :

Si le paradigme d'innovation de la téléphonie mobile est celui de la "voix lointaine" afin de communiquer à distance, si les usages en co-présence sont devenus familiers à tout un chacun (se montrer des photos, des liens, des SMS), le téléphone mobile est aussi pratiqué pour désormais communiquer avec soi-même. (2017, p. 32-33)

De ce fait, je compare le cadre transformé par *modalisation* qu'est le belvédère à la scène, mais je ne peux pas faire usage de cette même comparaison sur le plan théorique. Allard le confirme en mettant de l'avant que le récepteur d'une communication via le mobile est de prime abord dans un autre espace que l'émetteur. Une œuvre théâtrale (traditionnelle) se doit d'être reçue par un public partageant le même espace que les comédiens.

Pour définir le cadre transformé par *modalisation* dans lequel s'inscrivent les multiples photos prises sur le belvédère, je ferai appel à « la notion d'espace de communication » (2011, p. 39) développée par Roger Odin. Les travaux du sémio-pragmaticien ont d'abord servi à étudier des œuvres cinématographiques, sa spécialité, mais ils se sont avérés être pertinents à d'autres objets (Odin et Péquignot, 2017, p. 122). Odin note que le modèle qu'il propose résonne à la notion de cadre chez Goffman (2011, p. 18) : un espace de communication est réfléchi comme un ensemble avec des attributs qui lui sont spécifiques (p. 39). Ces attributs, Odin les appelle « contraintes » (p. 39) : elles sont ce qui « pousse les actants (E) [l'espace d'émission] et (R) [l'espace de réception] à produire du sens sur le même axe de pertinence » (p. 39). De ce fait, Odin qualifie son modèle de « non-communication[nel] » (p. 19) dans la mesure où initialement, les *actants* pourraient faire sens de l'objet analysé de manière différente (2011). Il fait toutefois « l'hypothèse qu'à un moment donné de l'histoire, on peut construire un très large espace de communication à l'intérieur duquel les acteurs mobilisent des processus de production de sens homologues » (p. 43) sur lesquels je reviendrai². Selon la description d'Odin, un *espace de communication* peut être général ou plus précis (2011, p. 41). Par exemple, un chercheur pourrait, dépendant de son objet d'analyse, choisir de référer à l'*espace*

² Ceci lie son propos à celui de Berger et Luckmann au sujet de la *réalité souveraine* et du monde *intersubjectif* (1966/2018).

de communication du cinéma, de la télévision, mais aussi à celui du film dramatique ou à celui de l'émission de variétés.

Dans le cas de mon projet, l'*espace de communication* du mobile me permet de comprendre dans quelles circonstances sont prises les photos des quidams sur le belvédère Kondiaronk. Allard, citée plus haut, fournissait une description de cet espace : l'une de ses contraintes (originellement) peut être « la communi[cation] à distance » (2017, p. 33). Peu importe si la photo prise sur le belvédère est envoyée à un individu via texto, qu'elle est publiée sur *Instagram* ou qu'elle reste dans le téléphone de son utilisateur, celui qui la regardera sera presque toujours à distance, et ce, même pour la dernière proposition. Un quidam qui conserverait la photo dans son téléphone lui reviendrait probablement dans un nouvel espace-temps pour se souvenir. L'émetteur deviendrait à la fois le récepteur de sa propre image. Cela dit, je n'ai pas cherché à connaître la destinée des photos prises sur le belvédère et je n'ai pas besoin de cette information pour avancer qu'un grand nombre de passants font sens de l'espace de la même manière. L'*espace de communication* du *selfie* me le permet : cette prise de photo se définit comme un « “portrait de soi dans le monde” dans lequel l'élément le plus significatif est [aux] côtés [du sujet] ou à l'arrière-plan » (Allard, 2017, p. 35). Ceci expliquerait la raison pour laquelle les passants interrompent leur promenade sur la colline. Le panorama serait l'incitation des passants à se raconter (Tremblay, 2021). Ceci lie non seulement le propos d'Allard à celui de Sontag sur l'idée de la photo touristique au contact d'un élément « remarquable » (1977/2021, p. 25), mais rappelle aussi le *décor* implicite aux *régions antérieures* expliquées par Goffman (1959/1973, p. 106). Tous ces éléments font du belvédère un *espace de communication*, un cadre transformé par *modalisation*.

Tout bien considéré, mon projet permet d'aller à la rencontre de gens qui se situent dans le cadre du belvédère tel que je l'envisage. Cependant, tout comme Goffman et Odin, mon approche est contextuelle : je suis consciente que certains font une lecture différente du belvédère. Je l'ai observé en notant que certaines personnes (en moins grand nombre) prennent le paysage en photo sans se mettre physiquement en scène, d'autres font usage d'appareils photo numériques. Mon expérimentation explore le cadre transformé par *modalisation* du belvédère, mais aussi les façons dont il peut être rompu. Certains font d'ailleurs usage de son espace de toutes autres façons : pour faire son entretien, pour travailler à son café, pour prendre une pause après une randonnée de vélo... *Le théâtre Royal* ne va pas à la rencontre de ceux faisant usage du belvédère selon les derniers motifs énoncés, mais ces motifs témoignent tout de même du morcellement possible d'un cadre transformé par *modalisation* et rappellent le modèle *non-communicationnel* d'Odin.

2.1.5 Les modes de production de sens (Roger Odin)

Après avoir considéré ce qui se passe sur le mont Royal selon des appuis conceptuels, je fais de même avec l'un des partis pris créatif de *Le théâtre Royal* qui consiste en l'intégration d'éléments au montage soulignant que mon film est une médiation, qu'il est non moins une mise en récit que celle des passants. La raison derrière ce choix de réalisation est mon souhait de partager à mon tour ce que Huston m'a transmis. Les travaux de Roger Odin (2011) me sont une fois de plus utiles afin de préciser ce choix de réalisation qui implique que je m'intéresse à la réception de l'œuvre.

Plausiblement, *Le théâtre Royal* est un court-métrage susceptible d'être lu par ses spectateurs dans l'*espace de communication* du film documentaire. Odin explique que l'individu fait usage des « modes de production de sens » (p. 43) pour convoquer un *espace de communication*. Il recense notamment le mode « spectacularisant » (p. 50), « énergétique » (p. 50), « moralisant » (p. 53), « fabulisant » (p. 58), « fictionnalisant » (p. 58) et « documentarisant » (p. 53). Ces modes sont décrits selon différents niveaux – « espace », « discursif », « affectif », et « énonciatif » (p. 49) – et catégorisent les processus auxquels l'individu se rapporterait pour faire sens d'un objet. Celui qui m'intéresse, le *mode documentarisant*, est l'un des « mode[s] de l'expérience du réel » (p. 53-54). Sa particularité est qu'au *niveau énonciatif*, il implique la « construction d'un énonciateur réel interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité » (p. 58). Il va de soi que selon ces écrits, on ne peut pas contredire le caractère narratif et subjectif du *mode documentarisant*. Il est d'ailleurs de cette *énonciatrice réelle* que je suis que les spectateurs useraient plausiblement du *mode documentarisant* pour lire ma création dans l'*espace de communication* du film documentaire.

C'est cedit caractère narratif et subjectif implicite au *mode documentarisant* que j'ai souhaité mettre de l'avant dans mon film. La présence de ce que je pourrais considérer comme un prologue et un épilogue répond à cette intention de réalisation. J'ai misé sur la forme non contraignante du *niveau discursif* du *mode documentarisant* (« production d'informations ([en ayant] pas de contrainte sur la forme) » (p. 58)) pour mettre de l'avant le *niveau énonciatif* dans mon film. Mes choix, qui m'ont permis de le faire, seront présentés dans le troisième chapitre.

Nonobstant ce choix de réalisation, la visée première de ma recherche-crédation est la mise en oeuvre d'une analogie entre le mont Royal et le théâtre : je me dois donc de développer sur cette dernière.

2.1.6 L'évocation au médium théâtral (Jérôme Dubois)

Dans un article publié en 2011 titré *Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation*, le maître de conférences au Département Théâtre de l'Université Paris 8 Jérôme Dubois présente ce qu'il appelle une *socioscénologie* (2011). Entre autres, il développe des clés pour employer la « métaphore théâtrale » (p. 181) selon le mérite qui lui est reconnu (j'y reviendrai dans le chapitre 3) en pensant la façon de la déployer à bon escient à plusieurs niveaux. Effectivement, la réflexion que propose Dubois s'appuie sur divers textes et souligne notamment qu'un « risque » (p. 186) pouvant émaner d'un rapprochement entre « vie sociale » (p. 188) et théâtre est celui de ne pas « tenir compte des spécificités culturelles [« de cultures »] étrangères au théâtre » (Dubois, 2011, p. 186, référant Jean-Marie Pradier). L'une des assises que propose donc l'auteur pour que l'art vivant discuté soit convenablement mis en comparaison à autre chose est la suivante :

... “le” monde qu’il s’agit de considérer sous la métaphore théâtrale est essentiellement celui qui connaît ou a connu le théâtre et dont les individus ont adopté certaines conceptions du monde dans lequel ils vivent et des comportements au quotidien qui peuvent découler des acquis de l’art du théâtre, tant et si bien qu’un habitus de comédien, de metteur en scène, etc., a pu voir le jour, au-delà des professionnels de l’art du spectacle. (Dubois, 2011, p.187)

Historiquement, en Europe au 17^e siècle, « ce » monde était celui où le comédien était perçu par la population comme une figure exemplaire en raison de sa capacité à être en contrôle de ses émotions (p. 188). Cette idée s'est immiscée dans les situations de la vie quotidienne alors que l'abandon émotionnel était dévalué (p. 188).

Dans le cas de ma recherche-crédation, « ce » monde est le mien, soit un monde dans lequel j'ai fait l'expérience (personnelle) de la danse et dans lequel j'y reconnais des similitudes à l'univers théâtral. Cela dit, je me dois de reconnaître les frontières de ma recherche-crédation en mentionnant que ma comparaison entre le mont Royal et le théâtre ne propose surtout pas un regard social universel, un contact direct avec le monde.

Dans un même ordre d'idées, soit toujours avec l'intention de présenter la façon de recourir à la *métaphore théâtrale*, Dubois introduit le concept de *théâtralité* :

“Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors du théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidemment la réalité propre du théâtre, son existence concrète.” (Larue, 1996, p. 3, citée dans Dubois, 2011, p.188)

Le sociologue qui se rapporte à ce concept devrait tout de même « ne pas oublier de revenir au théâtre en tant que tel pour nourrir sa réflexion » (p. 189). La *théâtralité* est centrale dans ma recherche-crédation, voire le moteur de ma démarche, mais cette indication de Dubois sur l'affinement d'une proposition par des renvois directs au théâtre m'incite à réaliser que je ne trace pas de distinction entre les coulisses et la scène de l'univers dansé et de l'univers théâtral. En plus, jusqu'ici j'ai uniquement défini ces entités de façon expérientielle et sociologique (Goffman). J'ajoute donc les définitions de la scène et des coulisses selon le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* dirigé par Michel Corvin (2008) à mon cadre théorique³. Je ne prétends pas « revenir [suffisamment] au théâtre en tant que tel » (Dubois, p. 189) avec ces définitions. Or, vu l'espace circonscrit dans lequel je développe ma réflexion, l'ouvrage de synthèse qu'est l'encyclopédie me permet d'ancrer rapidement (terme que je n'emploie pas ici de façon péjorative) les coulisses et la scène selon des écrits qui émergent proprement du théâtre. J'arrive à lier certains des mots que j'ai choisis en début de texte pour décrire mon expérience de la scène – unicité et assemblage – et des coulisses – fragmentation et mobilité – aux définitions du dictionnaire encyclopédique :

SCÈNE (technique). L'étymologie de ce mot vient du grec skênê qui désignait à l'origine la maison des acteurs, baraque puis édifice dans le théâtre grec. L'histoire et particulièrement l'histoire contemporaine en ont considérablement élargi le sens. Scène désigne aujourd'hui l'emplacement du théâtre où jouent les acteurs paraissant devant le public [...] Aujourd'hui, théâtre désigne le bâtiment et scène renvoie à la notion de plateau. [...] (Freydefont, 2008, p. 1224)

COULISSES. [...] Désignant d'abord la glissière, elle [la coulisse] s'affecte ensuite au châssis géométral qu'elle supporte ; puis à l'espace masqué par le châssis, par lequel l'acteur entre ; enfin aux parties latérales de la scène où se trouvent, invisibles, acteurs et techniciens [...] pour aboutir au sens usuel aujourd'hui de côté caché, de coin secret. Il est dès lors peu étonnant de voir parfois dans le théâtre contemporain supprimer les coulisses, quand rien ne doit être caché ni subtilisé aux yeux du spectateur. [...] (Freydefont, 2008, p. 377)

Cela dit, comme mentionné plus haut, Dubois indique que de se référer directement au théâtre (entendu comme médium et non au sens du bâtiment) devrait « nourrir [la] réflexion [du sociologue] » (2011, p. 189). Cette définition des coulisses est propice à préciser le fondement de mon analogie qui en est une avec le théâtre « traditionnel ». Mon choix de ne pas révéler l'apparence des passants durant la montée du mont Royal réfère aux coulisses qui sont (couramment) cachées pour le public. Je pourrais précipitamment me laisser prendre au jeu de mon analogie et être tentée de dire que contrairement au spectateur de théâtre, le spectateur de *Le théâtre Royal* a accès aux coulisses puisque la majorité de mon film est la montée (la montée étant généralement plus longue que le

³ Dubois se réfère lui aussi à une définition de la scène (Dubois, 2011, p. 192).

passage sur le belvédère). Mon allusion en serait une, dans ce cas, avec le théâtre contemporain. Quoi qu'il en soit, ce qui se passe dans mon film n'est pas une pièce de théâtre – d'où l'importance de la notion de *théâtralité*. La définition proposée par Freydefont me permet donc de préciser que mon analogie avec le théâtre réside dans des choix de réalisation (certains ont déjà été présentés et d'autres le seront) et non dans l'expérience que fait le spectateur de mon œuvre, qui elle est (plausiblement) lue sur le *mode documentarisant* (Odin, 2011, p. 53) comme discuté.

2.2 Corpus d'œuvres

Si me rapporter à des ancrages théoriques m'a permis de développer une réflexion sur ce qui se passe sur le mont Royal et de partager des éléments de ma démarche, des œuvres d'autres créateurs m'ont aidée à alimenter mes choix de réalisation lors de la conceptualisation de mon film. Je me suis inspirée d'une œuvre pour chacune des parties de *Le théâtre Royal*.

2.2.1 *Humans of New York* (Brandon Stanton)

Humans of New York (2010-...) est un projet photographique mené par Brandon Stanton qui a pris forme lorsque ce dernier a délaissé sa routine à la suite d'une perte d'emploi (Pompliano, 2020, questions 3 et 4). Déjà, son projet a des jointures à la pratique de la recherche-crédation puisque sa voie n'était pas tracée d'avance (Paquin, 2020, p. 47). Stanton l'explique ainsi :

... if I had been waiting for the idea of “Humans of New York”, I never would have started “Humans of New York”, [...] You cannot wait for the perfect idea before pursuing what it is that you want. Pursuing the work that you think will nourish you. (Yunah, 2018)

Depuis 2010, le créateur réalise un portrait de la ville de New York en photographiant des passants croisant son chemin dans la rue (Stanton, s. d.a). La pratique de Stanton a évolué au fil du temps alors qu'il a un jour décidé d'inclure à ses photos les témoignages des sujets qui passent devant sa caméra (Stanton, s. d.a.). Son travail est disponible sur son site web (Stanton, s. d.b), sous forme de livres (Stanton, s. d.a) ainsi que sur les réseaux sociaux.

Voir la page *Instagram* de *Humans of New York* :

Humans of New York [@humansofny]. (s. d.). *Humans of New York* [Profil Instagram]. Instagram. Récupéré le 18 février 2024 de <https://www.instagram.com/humansofny/>

Avant que le projet prenne l'ampleur qu'il a aujourd'hui, Stanton allait à la rencontre de ses sujets de façon spontanée (Pompliano, 2020, question 8). Je me suis inspirée de ce contexte d'entrevue qui découle de sa démarche. Stanton révèle :

It's all contextual. Every interview's different. I don't ever have a list of questions. The street interviews are a lot different than the remote interviews because the street interviews always start from zero, where I'm trying to identify the events and conflicts in their lives upon which I can build a story around. Normally, I'll let them lead the interview. A lot of times I'll ask, "What's your biggest challenge right now?" or "What's the biggest challenge that you've overcome?" (Pompliano, 2020, question 9)

Avant mes tournages, j'ai choisi de toujours interpellier les passants de la même façon. Cependant, pour la discussion qui suit mon interpellation, j'avais prévu des questions à adresser aux quidams, mais le travail de Stanton m'a incitée à ne pas les envisager de façon protocolaire. Le but étant de me glisser autant que possible dans les coulisses de mes sujets. Cette méthode adoptée par Stanton se montre concluante puisqu'il arrive à retirer des témoignages personnels. Même s'il ne connaît pas ses sujets au préalable, en consultant sa page Instagram (<https://www.instagram.com/humansofny/>), j'ai remarqué que certains discutent avec lui de leur famille, de leur profession et d'autres vont même jusqu'à aborder leur état de santé. Je n'ai jamais eu l'intention de récolter des témoignages aussi intimes, mais j'ai tout de même voulu que mes discussions précédant les potentielles prises de photo gardent l'essence des coulisses que je leur attribue. J'envisageais que mon dispositif d'enregistrement audio allait (sans doute) apposer un filtre au discours des passants, mais afin d'en diminuer les impacts, j'ai souhaité suivre le cours du dialogue pour rester ouverte à ce qu'ils voudraient bien me partager. Comme Stanton, j'ai cependant choisi d'avoir une question de point de départ afin d'orienter la discussion vers le sujet de mon projet. La mienne étant : « Qu'est-ce qui vous amène au mont Royal aujourd'hui? » Les paramètres de travail de Stanton reproduits dans *Le théâtre Royal* m'ont permis de structurer le chemin emprunté pour récupérer la matière première de l'œuvre.

2.2.2 *Fake Famous* (Nick Bilton)

Le documentaire *Fake Famous* (Bilton et al., 2021) formule une critique envers la culture des influenceurs. Tout comme *Le théâtre Royal*, *Fake Famous* prend vie dans un monde où les téléphones mobiles sont omniprésents. Le document audiovisuel nous mène à la rencontre de trois quidams qui ont peu de notoriété sur les réseaux sociaux, mais qui, entourés d'une équipe, tentent de devenir célèbres dans cet univers numérique. Je ne me suis pas appuyée sur l'ensemble de *Fake Famous* puisque mon court-métrage va à la rencontre de ceux qui n'ont pas l'intention de devenir populaires en se mettant en récit, mais qui le font pour garder une trace de leur quotidien. Néanmoins, la première séquence de l'œuvre m'a été utile lors de la construction de ma comparaison entre le belvédère Kondiaronk et la scène.

Voir la bande-annonce du documentaire *Fake Famous* (secondes 12 à 16) :

YouTube. (2021, 21 janvier). *Fake Famous (2021): Official Trailer | HBO* [Vidéo].
https://www.youtube.com/watch?v=2B7m-ARHz0c&ab_channel=HBO

Le documentaire s'ouvre sur de nombreux quidams qui se font prendre en photo devant un populaire mur rose à Los Angeles. Ces premières secondes du film m'ont rappelé le belvédère et les multiples passants s'y prenant en photo. L'action répétée m'a paru presque cérémonielle. Si le paysage urbain est le *décor* du belvédère Kondiaronk, le mur rose est le *décor* de ce périmètre californien, trouvant lui aussi des liaisons à la scène, à la *région antérieure* (Goffman, 1959/1973). J'ai apprécié le traitement de la scène qui va en ce sens. Les plans se succèdent 1. au ralenti; 2. sur une musique d'opéra. Ce premier choix de réalisation dirige l'attention du spectateur vers les mouvements corporels des individus et insiste donc sur le fait qu'ils prennent la pose comme s'ils se donnaient en spectacle. La trame sonore, quant à elle, m'a d'abord surprise étant donné que l'opéra est né à une autre époque que celle de la prise de photo via le mobile. Mon étonnement a été de courte durée et la pièce m'a rapidement interpellée par le caractère grandiose qu'elle ajoute à une action qui s'inscrit dans le quotidien des quidams. Un opéra est une œuvre de la scène, une « œuvre théâtrale » (Larousse, s.d), alors ce choix de réalisation trace de façon claire la comparaison avec la scène. *Fake Famous* (Bilton et al., 2021) m'a permis de déterminer que je filmerais mes images sur le belvédère dans une cadence de 59.94 images par seconde pour pouvoir les mettre au ralenti. De plus, le long-métrage m'a incité à les accompagner d'une trame sonore opératique, du moins classique.

2.2.3 *Photo Opportunities* (Corinne Vionnet)

Corinne Vionnet poursuit le projet *Photo Opportunities* depuis 2005. L'artiste choisit des paysages prisés par les touristes pour ensuite accumuler de multiples photos qui ont été prises de ceux-ci (Vionnet, s. d.). Après avoir baissé leur opacité et déterminé l'élément prédominant des images, Vionnet explique qu'elle les réunit en les superposant (Eddi Jones, 2013, question 3).

Voir la page du projet *Photo Opportunities* :

Vionnet, C. (s. d.). *Photo Opportunities* [Photographie]. <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>

Dans le cadre de mon essai publié sur le site d'*ÉCRAN TOTAL* dont j'ai précédemment fait mention, j'ai enregistré cinquante photographies révélant la métropole à voir à partir du belvédère Kondiaronk. Je les ai ensuite rassemblées dans une même image sans les aligner selon un élément précis (Tremblay, 2021). Ma démarche s'est révélée être très près de celle de Vionnet.

Voir le résultat de mon image sur le site d'ÉCRAN TOTAL :

Tremblay, F. (2021). *Le mont Royal : Un écran total?* [Photographie]. https://ecrantotal.uqam.ca/wp-content/uploads/2021/10/SOC8785-FlorenceTremblay-travailfinal_1.pdf

Dans mon essai, je note que « l'achèvement de son travail propose des tableaux dont le sujet est facilement reconnaissable malgré les nombreuses photos qui les composent » (Tremblay, 2021, p. 5). On peut reconnaître une homogénéité dans les multiples images captées et composantes de chacune des œuvres. Ce constat qui se dégage de la pratique de Vionnet et qu'elle met elle-même à l'avant-plan sur la page du projet de son site web (Vionnet, s. d.) rappelle que les photos ont été prises à l'intérieur de cadres. À cela s'ajoute le flou, le mouvement présent dans les images qui, pour moi, témoigne symboliquement de la flexibilité de ces cadres et sous-entend que derrière chaque photo se trouve un individu avec une histoire propre. Mon contact avec le travail de Vionnet m'a menée à faire le choix de conjuguer, dans le *Le théâtre Royal*, les deux remarques énoncées. Durant la période de préproduction, j'ai convenu que je présenterais les photos des passants entendus dans un espace temporel rapproché pour souligner la prise de photo qui semble uniforme (Tremblay, 2021) sur le mont Royal. Toutefois, j'ai choisi de ne pas les présenter dans le même cadre filmique (dans le même *frame*), pour apprécier indépendamment les récits singuliers. Dans mon travail personnel discuté ci-dessus, je n'avais d'ailleurs pas récupéré de photos dans lesquelles les passants se mettent en scène (dont des *selfies* par exemple), mais j'ai toujours été consciente que ce type de photos est bien présent sur le belvédère Kondiaronk (Tremblay, 2021).

CHAPITRE 3

PRÉSENTATION DE L'APPROCHE, DE LA MISE EN ŒUVRE ET DE L'OEUVRE

Maintenant que j'ai positionné mon travail dans un cadre théorique ainsi qu'à travers un corpus d'œuvres, je présente *Le théâtre Royal* lorsqu'il était un objet audiovisuel en construction et lorsqu'il en est devenu un achevé (au sens de terminé).

3.1 Approche à la création

La création de mon documentaire a été pilotée par une analogie avec le théâtre, méthode qui m'a permis de me servir du théâtre comme « véhicule » (Dubois, 2011, p.181) pour réfléchir sur autre chose, ici sur le mont Royal. Cette analogie – précédemment présentée au moyen de l'article de Jérôme Dubois (2011) – a une valeur de découverte : « À partir de la métaphore théâtrale, l'intérêt gnoséologique est [...] centré sur l'apport heuristique du théâtre pour la sociologie... » (p. 187) Dubois se réfère au sociologue Richard Brown et précise sa visée : « "...transférant les idées et les associations d'un système ou d'un niveau de discours à un autre, la métaphore crée un nouveau regard sur l'un comme sur l'autre". » (Brown, 1984, p. 124 cité dans Dubois, 2011, p.187) Dans mon court-métrage documentaire, un « [transfert d'idées] » (p. 187) a été opéré. Le théâtre (ou plutôt la théâtralité) permet de poser un « nouveau regard » (p. 187), quel qu'il soit, sur le mont Royal.

Il me paraît important de m'attarder à la construction de cette *métaphore théâtrale* que j'ai mise en oeuvre. Jusqu'ici, j'ai mentionné qu'elle a pris vie sur la base de mon expérience personnelle en prenant soin de nommer certaines frontières de ces fondements expérientiels. Nonobstant cela, mon mémoire en est un de recherche-crédation et s'il faut être prudent avec « des exposés d'intention, des spéculations explicatives (notamment causales) ou des construits conceptuels ou idéologiques », la professeure de l'Université du Québec à Rimouski Danielle Boutet, qui présente et synthétise des méthodes harmonieuses à la pratique de la recherche-crédation, « insist[e] pour que les données de la recherche-crédation soient traversées par une intention phénoménologique, c'est-à-dire un relevé rigoureux des vécus de conscience liés à l'opérativité créatrice » (Boutet, 2018, p. 299). Ainsi, mon expérience sensible de la scène et des coulisses – qui a été mon élan créatif – est essentielle puisqu'elle a dirigé certains de mes choix de réalisation, autres que ceux motivés par mon corpus d'œuvres. À l'émergence de mon idée, j'ai tracé les liens esthétiques principaux entre le théâtre et le mont Royal (*voir figure 1.1*). Puis, passer du temps sur le mont Royal en portant cette analogie en moi a fait croître mon expérience de la colline et de nouveaux liens ont jailli à mon esprit. Ici réside donc la valeur heuristique de mon analogie : Boutet dit qu'il « s'agit d'un voyage, d'une route à faire,

mais dont nous ne connaissons au départ ni toutes les étapes ni même, le plus souvent, la destination » (p. 298).

La forme achevée de *Le théâtre Royal* (décrite dans la section 3.3), englobant tous les éléments référant de mon point de vue aux coulisses et à la scène, s’est ficelée au fil du temps. Néanmoins, mon analogie m’a dès le départ permis de distinguer les différentes parties du court-métrage (coulisses, scène et cristallisation de la mise en récit). Tester ensuite une partie de ma création au moyen d’un tournage de petite envergure (explicité dans la section 3.4.1) m’a amenée à déterminer les fondations de mon analogie qui ont initialement été décrites au premier chapitre. Je rappelle ces fondations : durant leur montée de la colline, les passants rencontrés sont uniquement enregistrés par l’entremise d’un dispositif sonore pour sous-entendre que si dans une salle de spectacle les regards du public sont dirigés vers la scène, ces regards n’ont pas accès aux coulisses, à l’arrière-scène. Puis, lesdits passants sont révélés sur le belvédère (sur scène) par le fruit de leur mise en récit, soit une photo. Cela a pour but de rappeler qu’au théâtre, l’assistance a accès à ceux qui se présentent devant elle par le biais de leur mise en récit, de leur création achevée. Pour accompagner ces enregistrements sonores, des images de l’environnement du mont Royal sont présentées. Sur le belvédère (sur scène), il y a également des images d’autres passants se prenant en photo. Il est approprié (et justifié) que des visages soient présentés dans cette partie du film puisqu’au théâtre, non seulement la scène est visible pour l’assistance, mais elle est celle vers laquelle elle dirige son regard.

Tableau 3.1 Les fondations de *Le théâtre Royal* résumées en un tableau

	Les coulisses	La scène	La cristallisation de la mise en récit
1. Les enregistrements sonores	La montée de la colline	Le passage sur le belvédère	La (possible) prise de photo
2. L’illustration du propos	Des images de l’environnement de la colline	Des images de l’environnement du belvédère et des images de passants qui se mettent en récit par la photographie	La révélation des photos des passants

Ces lignes directrices, essentielles, mais non pas représentatives de tous les liens que j’avais envie de suggérer entre le mont Royal et le théâtre, étaient suffisantes pour que je me lance dans mon tournage. Elles m’ont permis de l’organiser en deux grandes étapes (voir les points 1 et 2 du tableau ci-dessus).

3.2 La concrétisation de l’œuvre (opérations effectuées)

3.2.1 Les enregistrements sonores

Le berceau de ma création a été de provoquer ma rencontre avec les quidams et de réaliser mes captations audio avec eux. Durant six journées (presque consécutives) de l’été 2022, je me suis installée au bas de la

colline du mont Royal dans un sentier parallèle à la rue Avenue du Parc. Je dois dire que j'ai tenté de changer mon point d'attente et d'intercepter les quidams à deux autres points communs d'arrivée, soit au bas de l'escalier débutant sur la rue Peel (qui se rend directement au belvédère Kondiaronk) ainsi qu'au lac aux Castors (une étendue d'eau dans le parc du Mont-Royal). Cependant, pour des raisons techniques (la pollution sonore causée par des chantiers de construction) et intentionnelles (de mon expérience, plusieurs passants qui arrivent par le lac aux Castors n'ont pas l'objectif de se rendre sur le belvédère Kondiaronk), j'ai finalement approché les passants toujours dans le même périmètre.

Comme dispositif d'enregistrement, j'avais en main un *H4n*, soit une enregistreuse sonore me permettant de connecter deux micros sans fil. C'est pour cette raison technique que j'ai toujours abordé des duos de passants. Bien sûr, j'avais également un casque d'écoute. Mes interpellations spontanées, dont s'en suivait la présentation du projet, ont toujours été faites de la même manière pour m'assurer que la participation des quidams soit sur la même base volontaire (*voir Annexe A*). Dès le début de notre échange, je leur posais deux questions : 1. « Qu'est-ce qui vous amène au mont Royal aujourd'hui? »; 2. « Vers où vous dirigez-vous? » Certains mentionnaient leur volonté d'aller sur le belvédère, mais l'intérêt de ces questions était essentiellement de vérifier s'ils se dirigeaient vers le haut et non de restreindre leur trajet. Si j'avais cette confirmation, je leur donnais d'autres clés de ma démarche pour sonder leur intérêt à s'engager dans le processus. Certains duos me posaient plus de questions, alors que d'autres s'engageaient plus rapidement. Je dois dire que j'ai eu très peu de refus. Deux duos ont préféré poursuivre leur route sans moi la première journée et ce fut mon nombre de refus le plus important durant une même journée (outre mon essai peu concluant au lac aux Castors). J'ai été surprise dans la mesure où l'implication souhaitée était relativement grande, soit celle de se faire écouter durant toute la durée de leur marche (plus ou moins 1 heure). Mon impression est que le point de motivation le plus important était de contribuer à un projet étudiant. À ce stade-ci, je ne leur parlais pas de mon analogie avec le théâtre pour ne pas teinter leur perception du mont Royal.

Une fois qu'ils avaient accepté et après qu'ils aient signé un formulaire d'autorisation, je leur posais quelques questions en commençant par les deux mentionnées plus haut qui faisaient partie de mon interpellation. Je débutais l'enregistrement sonore qu'après avoir reçu une réponse positive de leur part à participer au projet, donc je les questionnais à nouveau pour pouvoir enregistrer ces réponses. Par la suite, j'avais préparé des idées de questions émergeant de ma lecture de *L'espèce fabulatrice* (Huston, 2008). Celles-ci concernaient leurs occupations, leurs passions, leurs projets, leurs livres préférés, leurs souvenirs d'enfance... Comme annoncé, je n'ai pas voulu poser mes questions de façon protocolaire aux passants, le but étant d'apprendre à les connaître. Je souhaitais aussi pouvoir éventuellement mettre leurs réponses en

parallèle à certaines de leurs discussions durant la montée. Les sujets dont Huston discute sont liés à l'identité et je considérais possible que les passants parlent directement ou indirectement d'eux durant leur montée. Puisque je ne pouvais pas prévoir les sujets de discussion, je tentais de nourrir mes possibilités lors de la postproduction pour présenter les récits de chacun de façon cohérente.

À la suite de cet entretien, ils initiaient leur ascension. Je les suivais à plus ou moins vingt-cinq mètres afin de pouvoir les voir sans être dans leur champ de vision. Cette distance m'assurait aussi une bonne connexion avec les micros. J'interrompais leur montée le moins possible en dehors de problèmes techniques qui n'ont pas été nombreux.

Une fois sur le belvédère, je faisais essentiellement la même chose alors que je continuais de les écouter et de les observer avec une certaine distance. Finalement, s'ils se prenaient en photo, je leur demandais si je pouvais la récupérer. À ce moment, je leur expliquais mon analogie avec le théâtre et mon souhait qu'ils soient révélés visuellement que par leur photo.

J'ai accompli cette première étape que sont les enregistrements sonores à six reprises. Je ne savais pas encore le nombre de duos qui allaient figurer au montage, mais j'étais satisfaite de la variété des récits accueillis.

3.2.2 L'illustration du propos

Je me suis lancée dans l'illustration de mon matériel audio. J'ai consacré environ seize demi-journées à la captation d'images. Comme dispositif d'enregistrement, cette fois-ci visuel, j'avais en main une *Canon 5D mark IV*. J'ai opté pour cette caméra puisqu'elle est aussi conçue pour la photo. Elle est en ce sens compacte et facilitait mes déplacements sur la colline. J'ai utilisé majoritairement un objectif 70-200mm. Celui-ci m'a permis de parvenir à filmer des éléments en gros plan malgré qu'ils étaient parfois physiquement éloignés de moi.

Il me fallait d'abord imager la montée des passants, passants que je n'ai d'aucune manière filmés. Durant les journées suivant mes entrevues estivales, j'ai parcouru différents sentiers et chemins sur la colline pour capturer à l'image les plantes, les animaux, les affiches et les installations. À ce stade-ci, j'avais en tête mes enregistrements audio, mais je n'avais pas pris le temps de les écouter puisque j'ai enchaîné la première et la seconde partie de mon projet. Pour cette raison, j'ai filmé des lieux que je savais que certains passants avaient croisés, comme le lac aux Castors et des sentiers spécifiques, mais j'ai aussi filmé une variété d'autres choses qui pourraient éventuellement m'être utiles (ou pas). J'envisageais qu'en parcourant mon matériel au montage, j'allais inévitablement tracer de nouveaux liens entre le discours des quidams et

l'environnement de la colline, d'où l'idée de ne pas limiter mon nombre d'images. J'ai aussi décidé de revenir quelques mois plus tard pour capturer des images automnales puisque les saisons avaient été un sujet de discussion entre certains passants.

Comme pour la montée, je devais imager le passage sur le belvédère. J'ai donc consacré une partie de mes journées de tournage à filmer le belvédère et son environnement. Je pense au chalet, aux lampadaires et à ses ornements tels que ses pots à fleurs. J'ai aussi enregistré par l'image en mouvement le phénomène qu'est celui de tendre son téléphone vers soi-même, vers autrui ou vers le paysage. Pas très loin de la rampe, je me suis donc installée pour filmer l'action la plus répétée sur le belvédère, celle de prendre des photos. Opportunément, je passais inaperçue puisque je semblais faire comme la majorité des gens présents sur le mirador : les passants se mettaient en récit à travers leur caméra et non à travers ma caméra de réalisatrice. Bien entendu, une amie qui m'accompagnait allait demander le consentement des personnes concernées pour utiliser leur image via la signature d'un formulaire.

3.2.3 Le montage et la recherche d'archives

Enregistrements sonores et images recueillis, j'étais en mesure de débiter mon montage qui compte finalement trois duos. La période de postproduction s'est échelonnée sur deux sessions et a été marquée non seulement par mon montage image et mon mixage sonore, mais aussi par de la recherche d'archives. Précisément, je cherchais des photographies d'archives du mont Royal pour illustrer certaines parties des histoires des passants. Comme en témoigne la description de mon dispositif au premier chapitre, je m'étais laissé l'espace d'entrelacer à mes images du milieu du mont Royal d'autres images en phase avec les récits entendus. Je partagerai les détails de l'émergence de cette idée, qu'est l'ajout d'archives à mon montage, dans mon *Récit de pratique* (section 3.4.2).

3.2.4 Les traces de ma présence

À mi-chemin de mon processus de montage, durant la saison hivernale, je suis retournée filmer sur le mont Royal. Cette fois, j'ai capté ma montée personnelle de la colline avec mon téléphone cellulaire. Cette montée s'est révélée être les indices de ma présence que je souhaitais ajouter à mon œuvre (comme décrit en début de texte). Le chemin qui m'a menée à cette variation de mes intentions de départ sera encore une fois décrit dans mon *Récit de pratique* (section 3.4.3). Les images tournées lors de cette journée ont été intégrées au tout début et à la toute fin du court-métrage.

3.2.5 Le résultat

Pour présenter le résultat de mon travail, j'ai organisé une projection à la salle Jean-Claude Lauzon de l'UQAM avec mon entourage personnel et uqamien. Pour obtenir un lien du film destiné à un visionnement personnel, veuillez me contacter par courriel : tremblay.florence.2@courrier.uqam.ca

Avant la diffusion du documentaire, j'ai pris la parole un court instant et j'ai amorcé mon interpellation par la reconnaissance territoriale suivante :

Je reconnais que le mont Royal est situé en territoire autochtone non cédé et que la nation Kanien'kehá:ka est la gardienne des terres et des eaux. Historiquement, Tiohtià:ke / Montréal est un lieu de vie, de rencontres et d'échanges entre les peuples autochtones, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident.

Dans le cadre de ma recherche-crédation, la croix au sommet du mont Royal fut filmée comme un élément du décor. Je reconnais qu'elle est un symbole d'oppression pour certaines communautés et certains peuples, dont pour le groupe Kanien'kehá:ka Kahnistensera.

3.3 Description de l'œuvre achevée et justification des choix de réalisation

3.3.1 Résumé

Mon court-métrage documentaire expérimental, *Le théâtre Royal*, mène à la rencontre de trois duos de passants qui s'appêtent à monter la colline du mont Royal et propose de suivre le chemin desdits duos du bas de la colline jusqu'au belvédère. Le parcours des protagonistes est uniquement audio et illustré par le biais d'images de l'environnement du mont Royal. La réalisation de l'œuvre est réfléchie pour sous-entendre que les passants traversent les coulisses (la colline) avant d'arriver sur scène (le belvédère). *Le théâtre Royal* achevé est d'une durée de 21 minutes et 34 secondes.

3.3.2 Rencontre des protagonistes

Les premières images qui accompagnent le discours des personnes participantes sont celles du Parc Jeanne-Mance (situé tout près du mont Royal) dans lequel on trouve une allée asphaltée. Sa longueur, sa symétrie et ses arbres la longeant rappellent à mon sens un hall d'entrée de théâtre luxueux vêtu d'un tapis rouge. Le public de *Le théâtre Royal* rencontre donc les protagonistes à l'endroit que je considère être l'entrée du théâtre (Royal).

Figure 3.1 Capture d'écran de *Le théâtre Royal*

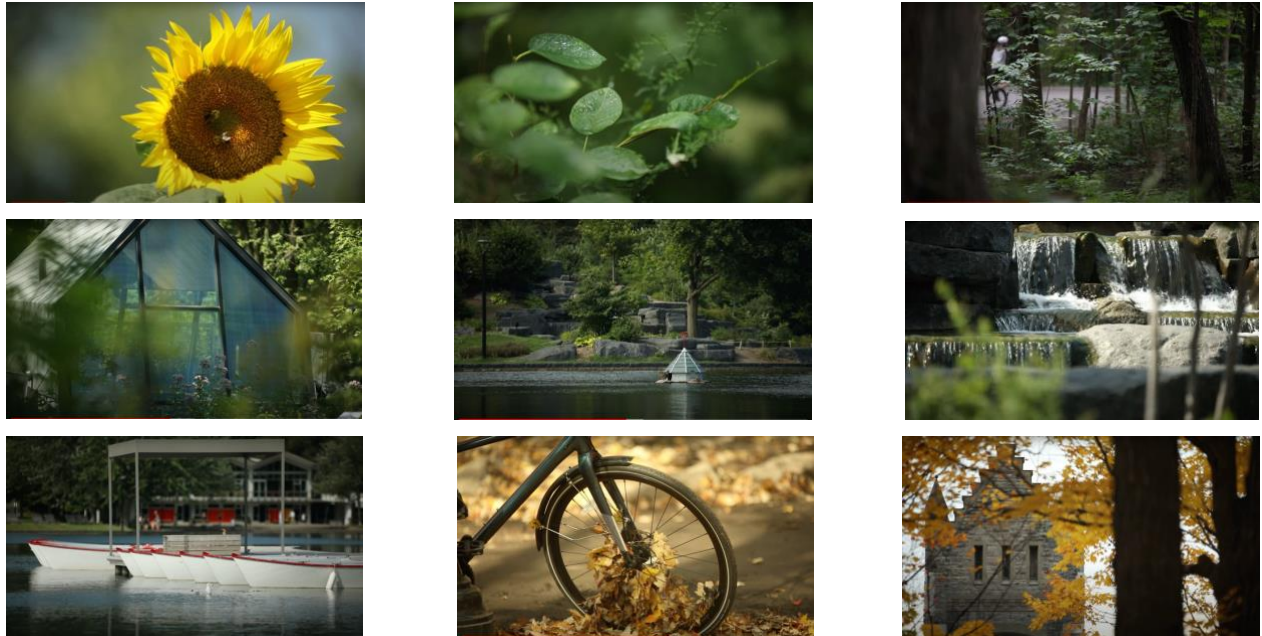


3.3.3 Les coulisses

Dans l'espace-temps de la montée, les protagonistes entreprennent et poursuivent leur ascension en discutant. Les échanges des trois duos ne sont pas entendus les uns à la suite des autres, ils se croisent. Les passants rencontrés ne sont pas vus pour des raisons déjà détaillées et des images de la colline accompagnent leur propos, parfois de façon directe et parfois de façon suggestive. Ces images témoignent aussi de la mobilité régnant à l'intérieur du cadre qu'est celui de la colline (des coulisses) alors que même si le visage d'aucun passant n'est révélé, des passants (présents sur la colline lors de mes journées de tournage) traversent (anonymement) le cadre des images.

Les images sont majoritairement des plans moyens ou des gros plans. Ce choix formel, esthétique, permet de diriger le regard du spectateur. Cette partie du film est ainsi en phase avec les coulisses dites cachées puisque seulement une parcelle de l'environnement est donnée à voir à la fois. Les plans larges qui permettent habituellement de mettre en contexte, et donc d'avoir une image claire de ce qui se passe, sont très peu nombreux dans le film. Par ailleurs, les images présentées sont estivales, mais aussi automnales : les différentes formes sous lesquelles se présente la nature, dont son évolution saisonnière, sont de mon point de vue une marque des changements qui s'opèrent en coulisses avant de monter sur scène.

Figure 3.2 Captures d'écran de *Le théâtre Royal* (la montée, les coulisses)



À ces images de la nature s'ajoutent des photos d'archives de la colline. Les coulisses sont (symboliquement et physiquement) un espace qui précède la scène, et donc présenter d'autres formes sous lesquelles le mont Royal s'est un jour dévoilé est selon moi en phase avec les spécificités de cet espace. J'ai choisi d'utiliser des archives qu'en noir et blanc puisque l'absence de couleur évoque pour moi l'absence de lumière en coulisses lors d'une représentation théâtrale (ou de danse).

3.3.4 La scène

Dans l'espace-temps du belvédère, les protagonistes rencontrés poursuivent leurs discussions sur une trame sonore opératique. Leur arrivée sur la plateforme de pierres est illustrée par des images organisées pour évoquer un espace scénique. Les dernières images qui sont montrées au spectateur dans l'espace-temps des coulisses soulignent l'intégration d'un nouveau périmètre. D'abord, on voit les escaliers par lesquels on peut accéder au belvédère. Il est aussi possible d'arriver sur celui-ci par un chemin de gravier, mais ce chemin s'inscrit davantage dans la continuité du trajet. L'issue de l'escalier souligne le changement d'espace. Puis, des archives d'un spectacle orchestral sur le belvédère sont présentées juste avant de voir mes images personnelles de celui-ci. Ces archives peuvent laisser supposer que le belvédère est comparable à l'espace

d'un spectacle⁴. À la suite de ces photos datées, des images de quidams intégrant l'espace du belvédère sont présentées et à ces plans s'entrecroisent des éléments du décor.

Théoriser ce choix selon le discours d'Odin (2011) permet de dire que par le *niveau discursif* du *mode documentarisant*, le *niveau de l'espace* du *mode spectacularisant* (mode pouvant plausiblement être utile à convoquer *l'espace de communication* du théâtre) est évoqué. L'*espace* du *mode spectacularisant* est décrit comme suit : « ...[la] création [...] d'un espace séparé de l'espace du spectateur par une barrière visible (la fosse d'orchestre, le rideau au théâtre, l'écran au cinéma) ou invisible (la barrière est dans notre tête). » (Odin, 2011, p. 51)

Figure 3.3 Captures d'écran de *Le théâtre Royal* (le belvédère, la scène)



Après cette mise en place, des images de passants se prenant en photo se succèdent au ralenti.

3.3.5 La cristallisation de la mise en récit

Finalement, les duos de protagonistes entendus sont révélés que par une photo qu'ils ont prise sur le belvédère (ou dans un cas, durant leur montée⁵).

3.3.6 Le prologue et l'épilogue

À l'œuvre décrite s'ajoute un prologue (naturellement présenté en amont de l'œuvre principale) qui donne à voir ma montée du mont Royal sans révéler mon visage du fait de l'utilisation d'une caméra subjective. Puis, l'épilogue (à la fin) reprend d'abord la même prise de vue et me révèle comme la réalisatrice de l'œuvre à la suite d'une manipulation de la caméra. Comme mentionné en début de texte, j'avais envie d'ajouter une seconde couche de sens à mon analogie en laissant des indices de ma présence pour souligner que le film

⁴ Dans les archives présentées, l'orchestre est positionné sur le balcon du chalet du belvédère (qui devient leur scène) et le public est sur le belvédère. Dans mon cas, mon analogie sous-entend que l'ensemble du belvédère est la scène. Cependant, l'idée de la présence de ces archives n'est pas de se rapporter à l'organisation précise du spectacle présenté, mais simplement d'évoquer l'espace d'un spectacle.

⁵ Cet élément est discuté dans le chapitre 4, *Compte rendu et retour critique*.

est dans son entièreté une « scène », une mise en récit. Le prologue et l'épilogue atteignent cet objectif initial autrement que prévu (voir les détails de cette idée imprévue dans le *Récit de pratique*, section 3.4.3).

Ces compléments permettent de mettre en évidence le *niveau énonciatif* du documentaire (Odin, 2011) : ils illustrent – plus que par un nom au générique – qu'après avoir fait l'expérience personnelle de la montée du mont Royal, j'ai organisé la mienne et celle de passants dans le temps, comme l'expliquerait Ricoeur (1983/1991), ou que j'ai mis en récit, comme j'aime le formuler⁶. Le détachement du prologue et de l'épilogue de « l'œuvre principale » par un bref écran noir isole l'attention que je souhaite voir porter au niveau *énonciatif* (Odin, 2011). Pour insister sur cette énonciation opérée par une réalisatrice « réel[le] interrogeable en termes d'identité, de faire et de vérité » (p. 58), les images se distinguent d'un point de vue formel. Elles sont en 9:16 (tournées avec un téléphone cellulaire) contrairement au corps du film qui est dans un format horizontal, le 16:9. Du prologue à l'œuvre principale, la caméra passe de tremblante à stable, l'univers de brut à liché, la saison d'hivernale à estivale, et donc le contraste entre ces deux parties de la création est notable. C'est par ce contraste que j'argumente que j'ai mis à l'avant-plan ma mise en récit puisque j'ai orchestré la montée, qu'est celle du mont Royal, de différentes manières.

3.4 Récit de pratique

Mon intérêt pour les coulisses est trop grand pour que j'omette les événements qui ont marqué l'ombre de ma démarche. Sous forme de récit de pratique, je consacre les prochaines lignes à pointer des circonstances, réflexions et discussions qui ont nourri, influencé, mon projet. Ce « récit [...] consiste [...] à relater les événements remarquables advenus lors du trajet, lors du processus de création » (Paquin, 2020, p. 49). Précisément, je propose un récit de pratique ciblé dans la mesure où j'aborde un moment pivot de chacune des étapes de production du projet.

3.4.1 Le Séminaire de développement de projet

À l'étape de la conceptualisation du projet, le *Séminaire de développement de projet*, qui est l'une des dernières activités du cursus de cours en recherche-crédation, m'a été utile pour préciser mes intentions créatives. Mes collègues et moi avons été invités à mettre à l'essai une partie de notre création. Dans mon cas, il m'est apparu logique de faire un prototype de mon court-métrage documentaire. J'ai donc réalisé l'expérience que j'envisageais (à ce moment-là) avec un duo de passants : a résulté de cette première mise en œuvre une vidéo d'environ cinq minutes. Au début de ma participation au *Séminaire de développement*

⁶ En soi, ce prologue et cet épilogue sont aussi une mise en récit, mais ils veulent représenter mon vécu, mon expérience.

de projet, il était clair pour moi que la montée du mont Royal serait les coulisses et le belvédère, la scène. Néanmoins, je pensais à ce moment-là aller à la rencontre des quidams que sur scène. Les coulisses n'auraient fait acte que d'une présence esthétique. En partageant les avancées de mon projet à une amie, je n'avais pas précisé à quel endroit je rencontrais les passants et elle a présumé que c'était au bas de la colline. Cette discussion s'est avérée enrichissante puisque j'ai pensé au contenu de fond beaucoup plus vaste que je pourrais recueillir vu la durée de l'ascension qui est de façon générale plus longue que le passage sur le belvédère. Si mon processus créatif était imagé par une ligne, on y noterait à ce moment-là une oscillation dans la mesure où mon idée s'est renouvelée. À ce point, je savais donc que je capterais aussi la montée, mais je croyais qu'elle serait documentée d'images des protagonistes. C'est avec cette conception de mon projet que s'est opéré mon tournage test. J'étais à la captation audio, l'une de mes amies à la caméra et ma mère à l'assistance de production. À la fin de cette journée, j'ai fait le constat qu'il était complexe de suivre des piétons en se déplaçant avec une caméra à l'épaule. Mon pilote s'est concrétisé, mais le résultat des images n'était pas en accord avec l'esthétique léchée que j'aime présenter. J'ai souhaité recommencer le lendemain pour tenter de trouver d'autres stratégies pour y arriver, mais une journée de pluie m'en a empêchée. La température peu clémente pour mes objectifs de la journée m'aura finalement permis de m'arrêter et de reconsidérer la nécessité de filmer la montée des passants. On m'avait préalablement avertie que ce serait difficile de filmer l'ascension, mais je ne pense pas que je serais arrivée aux mêmes conclusions sans avoir expérimenté. Ce fut telle une illumination que j'ai compris que de ne pas présenter les passants visuellement était non seulement en phase avec les coulisses d'un point de vue esthétique, mais aussi d'un point de vue méthodologique. Si trois personnes étaient au départ nécessaire à la captation de cette montée, je pouvais finalement être la seule personne présente, et ce, à plusieurs mètres de distance. Cette manière de faire est plus en accord avec les coulisses qui sont essentiellement à l'abri des regards dans le théâtre « traditionnel ».

3.4.2 Les archives

C'est à l'étape de la production du projet que j'ai eu l'idée de laisser une place aux archives dans *Le théâtre Royal*. Mon tournage était bien entamé, mes enregistrements sonores étaient d'ailleurs terminés et j'étais quelque peu découragée puisque les révélations que j'espérais pour illustrer mon matériel audio, autrement que par des images de la colline, ne se présentaient pas. J'ai tourné mes images de la nature sur plusieurs jours. Dans l'espoir de m'aider à réfléchir lors d'une soirée tardive de l'une de ces journées de tournage, je me suis fait deux colonnes sur une feuille de papier avec l'idée de trouver des termes décrivant l'espace des coulisses et l'espace de la scène. Les premiers qualificatifs que j'ai écrits ont été « avant » – dans la colonne des coulisses – et « après » – dans la colonne de la scène. Je me suis tout bonnement demandé quel était le « avant » du mont Royal et, à ce moment, m'est venue l'idée d'intégrer des archives de la colline pour

présenter d'autres formes sous lesquelles elle s'est un jour dévoilée. J'ai rapidement fait une recherche sur le web pour voir si c'était réaliste et ma recherche fut concluante. C'est à partir de ce moment que s'est fixée ma représentation des coulisses (environnement de la colline et archives).

3.4.3 Le prologue et l'épilogue

Finalement, je présente un élément qui distingue mon projet de mémoire et mon mémoire. Cette bifurcation s'est produite à l'étape de la postproduction du projet. Dans mes premiers écrits, j'avais annoncé que j'envisageais de laisser penser au spectateur que mon film était une fiction au début de l'œuvre. Je souhaitais progressivement donner des indices de ma présence en présentant, par exemple, des captures d'écran vidéo de mes sessions de montage ou des traces écrites de la progression de ma réflexion. Ma volonté était, comme détaillée plus tôt, de souligner que mon film est une forme de mise en récit comme l'est la prise de photo des passants. Puis, alors que j'étais dans le processus du montage de mon film, des commentaires reçus m'ont incitée à repenser ma façon de faire acte de présence dans *Le théâtre Royal*. J'ai fait visionner une version plus ou moins achevée de l'œuvre à cinq personnes dans le but d'avoir des retours constructifs à l'amélioration de mon travail. Deux d'entre elles m'ont dit ne pas avoir compris que le trajet des passants dans le parc du Mont-Royal était une montée, une ascension. Ceci s'explique inévitablement par mon geste créatif qu'est celui de faire voir la montée du mont Royal par l'entremise de plans serrés. En ce sens, on m'a suggéré de présenter ma montée personnelle, ma montée à moi, en plan plus large. Ceci a donné vie au prologue et à l'épilogue décrits dans la section 3.3.6. Ces séquences permettent non seulement de mettre en contexte (de situer) le mont Royal en tant que lieu, mais aussi d'insister sur le fait que mon travail est le résultat d'un agencement d'idées pour les raisons précédemment énumérées. En ce sens, j'ai statué que d'intégrer dans mon film ma séquence de montage ainsi que des extraits écrits de ma réflexion n'était plus nécessaire.

CHAPITRE 4

COMPTE RENDU ET RETOUR CRITIQUE

Dans ce quatrième et dernier chapitre, je ferai un compte rendu et un retour critique sur ma recherche-création, *Le théâtre Royal*, en revenant sur les questionnements qui l'ont aiguill  e. Mon questionnement principal étant : Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère? Depuis que j'ai réfléchi à ces environnements selon les cadres (*sociaux* et *transformés*) (1974/1991) ainsi que selon les *régions* (théâtrales) envisagés par Goffman, les caractéristiques que j'attribue aux coulisses et à la scène sont maintenant indissociables de sa proposition. Autrement dit, lorsque je pense aux coulisses et à la scène, je ne pense pas uniquement à mon expérience en danse, je pense également aux théories de Goffman.    présent, ma perception de ces entités repose sur ces deux discours. J'ajoute cette précision afin d'expliquer la façon dont je développerai ma question. Cette question, je me la poserai selon trois perspectives, celle de mes enregistrements sonores, celle de mon expérience de réalisation des images et celle de la réception de l'œuvre.

4.1 Les enregistrements sonores

Le point de départ de mon expérimentation était, comme annoncé, la rencontre avec les passants et mon entrevue avec eux. En m'inspirant de la démarche de Brandon Stanton du projet *Humans of New York* (2010-...), je misais sur une entrevue non protocolaire pour espérer que la discussion soit naturelle. Je dois dire qu'il a été plus difficile que je l'envisageais d'être totalement investie dans ladite discussion. J'ai voulu le plus possible lui donner une allure de coulisses, mais j'ai eu de la difficulté à rebondir à quelques reprises et j'ai d   me référer à mes pistes de questions. En introduction de son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne 1. la présentation de soi* (1959/1973), Goffman mentionne qu'à « on peut [...] supposer que toute personne placée en présence des autres a de multiples raisons d'essayer de contrôler l'impression qu'ils reçoivent de la situation » (p. 23). Je dois souligner que je pensais beaucoup à ce que je projetais puisque je souhaitais que les passants conservent leur intérêt à participer à mon projet. Je me suis sentie un peu intrusive de leur poser des questions sur leur vécu puisque nous ne nous connaissons pas. J'avais crainte qu'ils reçoivent mes questions selon cette impression qui occupait mon esprit. Dans le cadre de cette analyse, donc à postériori de la réalisation de mon film, j'ai eu envie de découvrir si Stanton avait aussi ressenti ce que je décris. Je suis tombée sur une prise de parole de sa part à l'*University College Dublin* dans laquelle il mentionne ceci :

Why is it so difficult to duplicate? It's the taking an atmosphere [...] of fear and strangeness and uncomfortableness and turning that into an atmosphere of intimacy where people feel comfortable to disclose in a very short amount of time. And you know, the way that I figured this out it's just by doing it ten thousand times and just get beating down [...] just through [...] getting yelled at, making people very nervous, getting uncomfortable [...] and so [...] just over approaching like ten thousand people you know, I've just kind of learned [...] naturally... (YouTube, 2014, extrait débutant à 19:03)

Si approcher des personnes qui me sont inconnues faisait partie de ma démarche créative depuis longtemps comme ce l'est pour Stanton, j'aurais possiblement réussi à lâcher prise sur l'*impression* dont parle Goffman. Déjà, je le note à petite échelle, j'étais plus à l'aise durant mon sixième entretien par opposition à mon premier. Comme je l'ai expliqué, je concevais que les réponses des passants pourraient alimenter le montage du film en étant mises en parallèle aux discussions de la montée. Or, même si une évolution au niveau de mon confort se serait possiblement opérée au fil du temps, je n'ai gardé aucune des réponses d'entrevue au montage (à l'exception de la raison de leur présence sur le mont Royal et des détails sur le lien qui les unit pour la mise en contexte du film). Je note que j'essayais trop de planifier la structure que prendrait les coulisses, alors que la clé était de les laisser vivre en m'interposant le moins possible.

Si je questionne la nécessité qu'était celle de nourrir un entretien précédemment à la montée, la rencontre imprévue, aussi motivée par la démarche de Stanton, est ce qui m'a permis de ne pas emprunter une posture sélective. De cette non préparation a résulté ma position de témoin aux événements : j'étais en situation d'observation à savoir comment cette montée pouvait finalement se rapporter aux coulisses. Je rappelle que Goffman dit du *cadre primaire social* – qui trouve des équivalences avec la montée du mont Royal – qu'il « impliqu[e] des motifs et des intentions qu'on attribue à un agent [ici humain] » (1974/1991, p. 31). Ce que l'auteur dit, je l'ai expérimenté. J'ai effectivement rencontré des duos de passants dont le rapport à la montagne était différent. Mon film en témoigne alors qu'on va à la rencontre de duos dont l'intention à poser pied sur la montagne est respectivement de l'ordre de la tradition, du tourisme et de l'activité sportive. J'ai suivi le chemin d'autrui à six reprises et chaque fois, j'ai été amenée à me rendre au sommet par un chemin différent. Pour ne pas analyser le discours et le chemin des passants, qui ont donné leur consentement à une collaboration créative, je me rapporte à une recherche conduite sur les usagers du métro de Paris, environnement qui est aussi envisageable selon la définition du *cadre primaire social*. Cette recherche fut dirigée par le sémioticien Jean-Marie Floch et se nomme *Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro* (2002). Le travail de recherche a permis de discerner « quatre types de voyageurs » (p. 26) décrits selon leurs agirs « les uns par rapport aux autres » (p. 32). Nommément, certains font l'expérience de leur trajet en « continuité », alors qu'ils se « laisse[nt] porter par le flux », ils plongent par exemple dans un « livre ou [un] journal [...] dès que possible » (p. 26). Au contraire, les voyageurs qui sont à l'écoute de l'organisation de leur environnement, « les

passages symétriques dans les salles de billetterie » par exemple, vivent leur trajet en « discontinuité » (p. 26). Quant aux usagers qui outrepassent les résistances qui se présentent à eux, qui « se faufilent », ils vivent leur trajet en « non-discontinuité » (p. 30). Finalement, on parle d'un trajet en « non-continuité » pour les gens qui cherchent l'imprévu, qui prennent notamment le temps de s'intéresser à des « animations » (p. 31). Cette classification n'a pas été élaborée pour le mont Royal, mais on pourrait supposer qu'un trajet vécu en *discontinuité* sur la colline référerait aux passants qui se rapportent à la signalisation et un trajet vécu en *non-continuité* référerait à ceux qui décideraient de s'arrêter sur un banc pour observer d'autres passants et espérer être témoin d'un événement inopiné. Je prends l'exemple du travail de Floch pour souligner que je n'ai pas guidé les passants durant leur marche, leur montée. À ma sous-question « qu'est-ce qui précède la mise en récit photographique? », je réponds que dans un même environnement, dans un même *cadre*, dans une même *région*, il y a des itinéraires et des rapports à la montagne différents. Certains prennent tantôt les escaliers, tantôt le chemin Olmsted, tantôt des sentiers de randonnées. D'autres ne s'arrêtent pas, d'autres prennent une pause...

Quant au passage sur le belvédère, j'ai pu intégrer à mon film des photos prises dans cet espace. Un duo a fait un *selfie* et un duo s'est pris en photo à tour de rôle. Puis, une autre photo intégrée a été captée ailleurs sur la montagne. Mon film en est donc qu'une petite illustration, mais par l'intermédiaire de mes rencontres, j'ai – comme je l'envisageais – constaté que les types de photos peuvent varier et qu'on peut faire sens ou non de l'espace du belvédère par l'image. Plus précisément, mes six rencontres médiées par un dispositif sonore (mais aussi mes captations vidéos sur le belvédère) m'ont permis de voir des passants qui se prenaient en photo (*selfie*), qui se faisaient prendre en photo, qui prenaient le paysage en photo, et ce, en utilisant des dispositifs différents (principalement le cellulaire, mais aussi la caméra et même le drone). Cela me mène à faire un lien (très simplifié) avec mes spectacles de danse : on pourrait envisager les différents styles de danse comme différents dispositifs d'une même famille (jazz, contemporain, lyrique, ballet, hip-hop, *break dance*...) menant à la mise en récit. De fait, certains font sens de l'espace du belvédère d'une manière différente : un duo que j'ai rencontré (qui ne figure pas dans le film) a monté une bonne partie de la colline à la course et n'a tout simplement pas pris de photo. Lors de mes différentes journées de tournage sur le belvédère, j'ai également vu une demande en mariage et une personne qui faisait de la méditation.

Le deuxième et le troisième paragraphe de ce bilan de ma rencontre avec les passants sont essentiellement une continuité plus détaillée de la partie de mon cadre théorique dans laquelle j'ai fait dialoguer les *cadres* de Goffman à mes observations de la colline. J'ai compris ce qui se passait sur le mont Royal par les écrits de l'auteur et ses écrits (sur les cadres dans ce cas-ci) se sont ajoutés aux caractéristiques que j'attribue aux coulisses (comme rapporté en introduction de ce chapitre). En ce sens, il m'est difficile de répondre à ma

question sur le plan de ma rencontre avec les passants puisque c'est tout comme si je répondais à cette question : Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène – caractéristiques qui incluent la proposition de Goffman – peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère des passants – espaces que j'ai pensés selon les écrits de Goffman? En bref, je questionnerais comment Goffman se rapporte à Goffman. D'ailleurs, c'est à cette étape de mon travail (compte rendu et retour critique) que j'ai réalisé la pertinence médiatique de mon travail. Si j'avais observé les passants selon les écrits de Goffman avant de commencer mon œuvre, je ne m'étais pas observée, d'où l'intérêt de répondre à ma question sous l'angle de mon processus de réalisation. Le début de cette section (4.1), dans laquelle je parle de la façon dont j'ai vécu les entrevues, le montre une première fois.

4.2 L'expérience de réalisation des images

L'existence du film résulte d'une mise en œuvre, soit d'un travail de préproduction, de production et de postproduction. Je poursuis donc en explicitant comment les caractéristiques que j'attribue aux coulisses et à la scène ont teinté en partie ma mise en œuvre, et ce, inconsciemment. Autrement dit, je n'ai réalisé que vers la fin de mon processus créatif que les entités des coulisses et de la scène, qui ont guidé le sujet de ma recherche-crédation, ont également guidé différentes étapes de production du film, particulièrement *l'illustration du propos*. J'avais formulé comme sous question « qu'est-ce qui distingue l'ascension et le passage sur le belvédère? » et celle-ci m'aide à analyser mon expérience de réalisation des images tandis que je m'avise que j'ai adopté deux postures de réalisation, l'une se rapportant aux coulisses et l'autre à la scène. C'est durant la phase de la postproduction qu'a germé en moi cette pensée réflexive :

... dans la recherche-crédation effectuée par le créateur lui-même, on a un effet de rétroaction sur soi, effet voulu ou indirect, qui continue naturellement les fonctions de la création : le fait est qu'il est souvent bouleversé par ce qu'il découvre, bouleversé par ces nouveaux visages de son expérience. (Boutet, 2018, p. 303)

Visionner tout mon matériel en montage a nécessairement contribué à faire remonter ma démarche créative à mes pensées et à amorcer cette *rétroaction*. Ceci m'amène à pointer d'autres éléments de ma démarche qui auraient pu se retrouver dans la section *La concrétisation de l'œuvre (opérations effectuées)*, mais que je n'avais pas intellectualisés au départ. Déjà, j'ai fait l'expérience de la direction photo (et de sa préparation en amont) de deux façons. J'ai filmé la montée sans préparation (ou presque), dans la mesure où je me promenais et me laissais guider par ce que je voyais autour de moi. J'avais noté des idées de plans, mais je ne les ai pas approchées de façon rigide. J'ai filmé à titre d'exemple beaucoup d'animaux comme des oiseaux, des escargots ainsi que des écureuils et je n'ai gardé que très peu de ces images au montage. J'ai

sans doute été attirée par leur mobilité, par leur chemin imprévisible et par leur rythme qui leur est propre. Lors de ces journées de tournage dédiées à filmer la nature, je découvrais aussi des variétés de plantes et d'arbres que je n'avais pas vues lors de mes précédentes visites, étant donné la vaste étendue de la colline. Non seulement cela, mais j'ai filmé ma vidéo prototype en automne et la majorité du tournage de la version actuelle de *Le théâtre Royal* a été durant l'été. Si je me laissais guider par ce que je découvrais, je me permettais aussi d'essayer différents angles et axes. Cette posture exploratoire que j'ai adoptée pour filmer la montée provient possiblement d'un principe de la *région postérieure* (des coulisses) qui dit que « c'est là que l'équipe peut faire ses répétitions et éliminer les expressions choquantes alors qu'il n'y a pas de public pour en être offensé » (Goffman, 1959/1973, p. 110-111)⁷. Effectivement, je ne me sentais pas pressée et j'avais en tête que je pouvais recommencer plusieurs fois si le résultat n'était pas à mon goût. Ceci est contraire aux moments où j'ai filmé les passants sur le belvédère. Je souhaitais trouver rapidement mes cadrages puisque l'action qu'est la prise de photo est de courte durée. Goffman dit des représentations – et je pense le belvédère comme l'une de ces *régions* où il y a représentation – qu'il peut y avoir « le désir d'impressionner favorablement le public, ou d'éviter des sanctions » (p. 107). Si je ne souhaitais pas *impressionner* un public, je souhaitais m'*impressionner* (ou plutôt me satisfaire) pour éviter de monopoliser mes amies qui avaient accepté de venir interpellier les passants pour leur demander leur autorisation. Un autre détail qui s'arrime métaphoriquement à la scène est le soleil. Tels des projecteurs de lumière, il nous gardait (très) au chaud. Nous souhaitions par conséquent bien faire les choses, mais dans un délai raisonnable. Dans la nature de la colline, les arbres assuraient de l'ombre et le soleil n'était donc pas une variable qui m'incitait à me dépêcher.

En outre, lorsque fut venu le temps de filmer l'aménagement du belvédère, les découvertes furent presque absentes. Je m'étais aussi préparé une liste de plans et il s'avère que je l'ai suivie beaucoup plus rigoureusement. J'ai précédemment relaté qu'une caractéristique du *cadre transformé par modalisation* est son espace délimité : « ... des parenthèses spatiales indiqu[ent] l'espace réservé à la modalisation pour la circonstance, son extension et ses limites. » (Goffman, 1974/1991, p. 54) Cette caractéristique, qui m'a permis de comprendre l'expérience des passants sur le belvédère, me permet aussi de comprendre la mienne. Les *parenthèses spatiales* sont le périmètre de la surface de pierres, périmètre que je peux pratiquement observer dans son entièreté en faisant une rotation de 360 degrés sur moi-même. Cela étant, mon idée de ce que j'envisageais pour cette scène du film (au sens propre et figuré) s'est ficelée beaucoup plus rapidement : j'avais été plusieurs fois en contact avec la totalité du terrain de jeu, du terrain créatif, avec lequel j'allais la

⁷ Comme je l'ai souligné pour l'expérience que font les passants du mont Royal, je prétends avoir intégré une *région postérieure* lors de mon tournage de la montée par opposition à la *région antérieure* qu'est le belvédère. Je comprends que mon tournage de la montée – étudié individuellement – ne peut pas se rapporter à des coulisses.

construire. En plus, ce terrain est plutôt figé vu ses matières majoritairement non naturelles (pierres, béton, lampadaires, immeubles du paysage urbain).

La préproduction, la production et la postproduction sont des étapes qui émanent de leur précédente. Ainsi, ce que je décris s'est poursuivi durant le montage de mon court-métrage documentaire. Les changements entre mon premier montage des « coulisses » furent nombreux. J'ai expérimenté de nombreuses combinaisons d'images. Les dialogues sont au cœur du film dans l'espace-temps de la montée et puisqu'ils étaient la partie la plus imprévisible du projet, je découvrais ce que je cherchais en assemblant mes extraits audio et mes images. À cet effet, la personne qui m'a accompagnée au montage m'a fait de nombreuses propositions pour améliorer cette partie du projet au fil de nos rencontres qui se sont étalées sur plusieurs semaines. Au contraire, ma première et ma dernière version du montage de la scène sont beaucoup plus près l'une de l'autre. Avant même d'avoir terminé de choisir les dialogues pour les coulisses, j'avais terminé tout le montage de la scène. Chaque fois que j'effectuais des changements plus ou moins importants à mon film, je créais une nouvelle version de ma séquence de montage. J'ai terminé mon projet avec dix-huit séquences et dans la première et la dernière, la partie du film sur le belvédère est presque identique à l'exception de micro changements. L'expérience du choix de ma pièce musicale pour cette scène témoigne également que ce que j'imaginai était très clair. J'ai souhaité collaborer avec une personne étudiante du DESS en musique de film de l'UQAM et cette collaboration fut menée à terme alors que j'ai reçu la pièce. Si cette expérience fut enrichissante et que la personne en question a beaucoup travaillé, la pièce musicale opératique avec laquelle j'avais réalisé mon prototype m'habitait. Je n'ai pas été capable de m'en détacher dans la mesure où elle me rappelait le sentiment que j'avais eu à l'écoute de *Fake Famous* (Bilton et al., 2021). Dans ma dernière version, la trame sonore de l'espace filmique du belvédère est la même que dans ma vidéo prototype.

En adoptant une posture analytique, je prends conscience que je ne suis pas à l'abri des cadres en tant que créatrice. J'ai physiquement intégré les cadres que je questionnais alors que je n'ai pas observé le mont Royal avec distance. Tout comme les passants, je l'ai monté et je me suis arrêtée sur son belvédère, et ce, à de nombreuses reprises. Même si mon expérience est différente vu ma position de réalisatrice, je peux aussi – avec du recul – lier mes façons de faire aux entités des coulisses et de la scène qui, je le rappelle, se présentent maintenant à mon esprit comme une combinaison de mon expérience personnelle et des concepts goffmaniens. Boutet dit que « lorsque le chercheur commence à établir des liens entre ses agirs, ses intentions et les directions dans lesquelles il se trouve entraîné, alors toute sa recherche contribue à son déploiement comme sujet conscient » (Boutet, p. 302). Je deviens ce *sujet conscient* puisque je réalise que j'ai non seulement intégré les cadres que je questionnais, mais je n'en suis pas sortie. Un collègue dont j'ai

croisé le chemin dans le *Séminaire de développement de projet* m'a d'ailleurs mentionné que mon court-métrage était fidèle à mon prototype et à ce que je présentais comme mes intentions de création. Ai-je peur de briser les cadres? Probablement et c'est une limite de ma démarche. Ceci est d'ailleurs fidèle à la manière dont je vis ma vie scolaire et professionnelle alors que je suis rarement spontanée dans ces contextes. Cibler un endroit où j'allais laisser place à l'imprévu (qui s'est révélé être l'utilisation d'archives) s'est avéré essentiel pour me permettre d'essayer autre chose. Ainsi, comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère sur le plan de la réalisation de l'œuvre? Elles peuvent certainement s'appliquer à mes méthodes de travail qui m'ont menée à concrétiser mon projet. Maintenant, comment la montée du mont Royal et le passage sur le belvédère sont-ils perçus par le public? Comme des coulisses et une scène?

4.3 La réception du documentaire

À la suite du visionnement du film à l'UQAM, j'ai accueilli les commentaires du public. J'ai enregistré cet échange, non pas dans un but de diffusion, mais pour pouvoir y revenir et réfléchir sur la réception de l'œuvre (communication personnelle, mai 2023). En effet, tous les liens que j'ai établis entre le mont Royal et le théâtre (et qui sont décrits dans le chapitre 3) ne supposent pas qu'ils ont été reçus tels quels. J'ai aussi envoyé un lien du film à certaines personnes qui n'ont pas pu être présentes à la projection en les invitant à me transmettre leurs commentaires et l'une d'entre elles a pris le temps de me les partager (communication personnelle, juillet 2023). Cette réflexion conclura le chapitre *Compte rendu et retour critique*.

Ce qui m'a frappée est que l'on m'a surtout parlé des coulisses, soit de la montée de la colline. Notamment, le public a souligné l'intimité qui se dégage du discours des participants conjugués aux images de la nature. On a commenté le souffle, la respiration des intervenants, comme quelque chose qui donne vie au film. J'ai aussi été étonnée d'entendre des fous rires de la part du public à certains moments clés dans le film de même que de constater que quelques personnes étaient émues. Ces commentaires et ces constats de l'ordre du ressenti sont en accord avec mes coulisses dansées, même si l'association peut paraître lointaine. Durant l'année, je développe une proximité avec mes camarades de danse et avant de monter sur scène, je suis généralement émue et nostalgique de l'année que je viens de passer. Personne n'a pointé ma référence aux coulisses – et j'avais en plus discuté de mon processus créatif avec la majorité des personnes présentes – avant que je porte (à nouveau) leur attention sur celle-ci. Ainsi, mon impression est que les coulisses se sont ressenties sans pouvoir être nommées.

Puis, le passage sur le belvédère a été très peu pointé dans les échanges, passage qui est en partie marqué par la révélation de la photo des participants. À cet effet, les photos des trois duos de passants ont été un élément central dans la construction de la seconde partie de mon analogie, soit celle de tracer un lien entre le belvédère et la scène. Les photos des passants représentent selon moi le point culminant du film (du moins lorsque je le conceptualisais) comme le sont les représentations de fin d'année de mes spectacles de danse après leur conception et leurs répétitions. Pourtant, lors de l'échange à la suite du visionnement, on m'a simplement mentionné que c'était plaisant de voir les autoportraits. Je m'interroge sur ce constat en me référant à mon cadre théorique : je reviendrai sur la notion de *modes de production de sens* d'Odin (2011, p. 46), mais je rappelle d'abord quelques points de l'histoire (de l'usage) de la photographie. J'ai mentionné que vers la fin du 20^e siècle, une « dimension personnelle » fut reconnue en la photographie et Barthes est l'un de ceux y ayant contribué (Gunthert, 2016, p. 2). J'ai aussi discuté de l'analyse de Sontag sur la photo touristique qui la décrit comme « donn[ant] forme au vécu » (Sontag, 1977/2021, p. 25). Puis, j'ai rapporté les propos d'Allard qui dit du *selfie* qu'il peut être utilisé pour « communiquer avec soi-même » (2017, p. 33). Ainsi, selon le contexte des usages énoncés, pour que les photos des passants soient significatives, elles devraient être lues sur ce qu'Odin appelle le *mode privé* (2011) :

Par *mode privé*, [Odin] enten[d] le mode par lequel un groupe [...] fait retour sur son passé. Avec le mode privé, on est dans ce qu'Edward S. Casey appelle le *Reminiscing* (1987) : faire revivre le passé en l'évoquant de façon collective, par exemple par la conversation, mais ce peut être aussi par le partage de photos ou de vidéos. (p. 86)

En ce sens, avant que je récupère lesdites photos pour les présenter dans mon film, leur utilité première aurait possiblement été d'alimenter une conversation entre les duos, entre les *groupes*, pour *revivre* leur *passé*. Je n'ai pas souhaité m'intéresser à la destinée des images. L'envisager, cependant, me laisse à penser que le spectateur, qui prend connaissance des photos et qui ne fait pas partie de celles-ci ou de l'entourage des sujets qui y sont présentés, ne convoque pas le *mode privé*. Comme établi d'ailleurs, mon film était susceptible d'être lu et a (très) probablement été lu selon le *mode documentaristant* (Odin, 2011, p. 53), d'autant plus que je le présentais comme un documentaire. À ma sous-question « qu'est-ce qui caractérise les photos que prennent les quidams? », je propose comme réponse qu'elles sont éloquentes que pour ceux qui en font partie. D'ailleurs, par l'entremise d'un autre chemin théorique, j'ai eu une réflexion similaire dans mon essai en lien avec la conférence *ÉCRAN TOTAL*, dont j'ai fait mention précédemment : « À la question [de Baudrillard] “y a-t-il dans le cyberspace la possibilité de découvrir réellement quelque chose ?” (1996, p. 202 cité par Tremblay, 2021), Allard répondrait probablement que si l'on ne peut pas découvrir autrui, on peut se découvrir soi-même. » (Tremblay, 2021)

En résumé, certains commentaires que j'ai reçus et certaines observations que j'ai posées à la suite de ma projection m'ont portée à croire que les coulisses ont été ressenties. Quant au passage sur le belvédère, il est presque passé sous silence et les photos n'ont pas eu le sémantisme que je leur portais. Mon constat est donc que mon analogie n'est pas manifeste, voire non perceptible pour les spectateurs. Cela m'amène à aborder un commentaire que j'ai reçu : quelqu'un qui connaissait très bien mes intentions de réalisation m'a dit (je paraphrase) que mon œuvre était finalement un hymne au mont Royal plus qu'une évocation de la mise en récit. Mon analogie m'a permis de procéder à un « [transfert d'idées] » (Brown, 1984, p. 124 cité par Dubois, 2011, p. 187) tel qu'expliqué au début du troisième chapitre, mais elle est plutôt intangible. Je n'ai visiblement pas rendu ce *transfert d'idées* identifiable chez autrui. Proposer une réponse tranchée à mon questionnement principal me pousserait à dire que les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène ne sont pas respectivement applicables à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère sur le plan de la réception de l'œuvre. Or, on m'a également mentionné que mon film (je paraphrase) montre ma perception singulière de la colline et qu'il permet de la redécouvrir (pour quelqu'un qui la connaît). Une personne du public m'a aussi dit que mon film lui avait fait « retomber en amour avec Montréal », alors qu'au moment de la projection, son point de vue sur la ville était centré sur les cônes orange, sur les nombreux chantiers de construction. Cette méthode qu'est l'analogie n'est en ce sens pas inepte pour autant puisque je n'aurais certainement pas fait le même court-métrage documentaire sans cette comparaison entre le mont Royal et le théâtre. Elle guidait mes choix créatifs que je justifiais en me rapportant aux coulisses et à la scène pour que *Le théâtre Royal* soit fidèle à ma vision. De ce fait, les caractéristiques que j'attribue aux coulisses et à la scène ne sont peut-être pas décelables, mais elles sont pourtant bien présentes alors qu'on perçoit (que certaines personnes perçoivent) mon film comme un point de vue, comme ma représentation du mont Royal. À cet effet, je suis retournée faire l'ascension de la colline à posteriori de mes tournages et lors de mon trajet, j'ai pensé aux coulisses, à la scène, à un théâtre... J'ai le sentiment que ma façon d'envisager le mont Royal restera toujours teintée par cette recherche-crédation.

CONCLUSION

Par la voie de cette recherche-création qui s'est dévoilée sous la forme d'un court-métrage documentaire expérimental, j'ai construit une analogie entre le mont Royal et le théâtre. Précisément, j'ai proposé une comparaison entre la montée du mont Royal et des coulisses ainsi qu'entre le passage sur le belvédère Kondiaronk et une scène. Pour conclure ce document d'accompagnement à ma création, je proposerai d'abord une rétrospective des étapes de ma démarche avant de la positionner dans l'univers médiatique et de rappeler ses frontières. Finalement, je formulerai de nouvelles questions qui ont émergé de mon projet et qui pourraient faire partie de mes réflexions futures.

La première trace de mon court-métrage documentaire appartient à la fin de mon baccalauréat en télévision alors que j'ai proposé une idée de projet pour les productions de fin d'études de ma cohorte. Dès lors, mon intention était de réfléchir à la mise en récit photographique via le mobile, intention qui s'est manifestée à la suite de ma lecture de l'essai *L'Espèce fabulatrice* de Nancy Huston. Je connaissais le sujet dont j'avais envie de parler. Certes, je rencontrais des obstacles à figurer sous quelle forme mes idées allaient s'articuler dans le documentaire. Le projet est finalement demeuré dans sa forme écrite dans ledit contexte. Il a néanmoins subi de nombreuses transformations, avant d'avoir une seconde vie dans le cadre de la poursuite de mes études en recherche-création. L'une des clés de ces transformations a d'abord été dans le choix d'un lieu où le comportement qui m'intéressait – soit celui de se prendre en photo via le mobile –   tait observable. Puis, après avoir déterminé que le mont Royal, dont son belvédère Kondiaronk, serait le lieu où mon projet prendrait vie, une autre clé de mes idées renouvelées a été de nouer le projet    ma passion pour la danse. J'ai eu l'inspiration de tracer un parallèle entre la montée du mont Royal et des coulisses ainsi qu'entre le passage sur le belvédère et une scène. Ma lecture des travaux de Goffman, précédemment à l'av  nement de cette idée, a certainement contribué à la création de cette analogie puisque l'auteur fait référence au théâtre pour expliquer nos interactions avec le monde. De là se sont formés mes questionnements de recherche dont mon principal par la voie duquel je me suis demandé ceci : Comment les caractéristiques que j'attribue aux environnements des coulisses et de la scène peuvent-elles respectivement s'appliquer à la montée du mont Royal et au passage sur le belvédère? Pour développer sur cette question, j'ai rencontré des passants qui faisaient l'ascension du mont Royal et j'ai enregistré leur montée à l'aide d'un dispositif sonore jusqu'au belvédère. J'ai par la suite imagé leur chemin en captant des images de l'environnement de la colline et du belvédère. Mes choix de réalisation ont été guidés par mon analogie. Mon parti pris créatif le plus important a été celui de ne pas présenter de visages durant la montée – soit en coulisses –, de présenter des visages sur le belvédère – soit sur scène – et de révéler les passants entendus que par leur photo.

Une fois la mise en œuvre de mon projet terminée, ce document d'accompagnement m'a permis de tirer des conclusions à mes questionnements. J'ai premièrement noté que ma rencontre avec les passants était fidèle à la façon dont j'avais envisagé ce qui se passait sur le mont Royal par les écrits de Goffman. En second lieu, j'ai pris conscience que je pouvais lier ma façon de filmer la montée du mont Royal et ma façon de filmer l'environnement du belvédère respectivement aux coulisses et à la scène. Finalement, les coulisses et la scène ne sont peut-être pas visibles aux yeux du public qui visionne mon court-métrage documentaire, mais créer mon œuvre en me référant à ces environnements de l'ordre du spectacle m'a permis de présenter ma perspective singulière de la colline montréalaise.

Ces conclusions que j'ai tirées, précisément la deuxième et la troisième, sont particulièrement éloquentes quant aux raisons pour lesquelles mon travail se positionne comme une recherche-crédation. Ma recherche-crédation m'a « perm[is] », comme cette pratique est envisagée dans le texte *Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique* (Paquin et Noury, 2020), « de générer des connaissances de l'« intérieur » de la pratique médiatique, plutôt qu'à partir d'un regard externe posé sur elle, comme c'est plus souvent le cas en études médiatiques » (p. 126). Puisque j'étais à la fois la réalisatrice de l'œuvre et celle qui faisait la recherche (p. 126), j'ai pu, entre autres, réfléchir sur mes gestes de mise en œuvre. Le travail effectué se positionne donc, beaucoup plus que ce que je considérais au départ, comme une « démarche réflexive » (p. 129).

Je me dois de rappeler le territoire à l'intérieur duquel j'ai navigué pour concrétiser mon travail, travail que je viens de résumer. Mon analogie entre le mont Royal et le théâtre est expérientielle. « *Le* » monde à l'intérieur duquel je la déploie est celui que je *connais* sachant que les codes et la connaissance du théâtre varient selon les traditions culturelles (Dubois, 2011, p. 187). Je nomme, par ailleurs, à maintes reprises, les coulisses et la scène sans pour autant avoir fait des lectures spécifiques au médium du théâtre. D'ailleurs, je passe des coulisses dansées et de la scène dansée aux coulisses théâtrales et à la scène théâtrale (et vice-versa) comme si ces entités n'avaient pas leurs caractéristiques propres dans chacun des médiums. Finalement, une limite de ma démarche réside en moi. J'ai de la difficulté à laisser place à l'imprévu, et donc j'ai probablement manqué d'ouverture (inconsciemment) à l'environnement du mont Royal. Laisser de côté la (ma) scène et les (mes) coulisses le temps de quelques promenades m'aurait possiblement permis de prendre du recul sur mon travail, et ainsi contribuer à l'enrichissement de la vision que j'avais de la colline.

Je ne peux pas omettre, dans cette rétrospective, de discuter des photos d'archives présentes dans ma création et qui imagent en partie l'espace-temps de la montée. J'ai fait ce choix puisqu'elles évoquent selon

moi les coulisses : lors d'une représentation, cet espace doit nécessairement être traversé avant la scène par les comédiens et dans ma création, les archives donnent à voir des espaces de la colline dans une période temporelle antérieure à mes images personnelles. Quoi qu'il en soit, mon projet ne s'intéresse pas au mont Royal selon une perspective historique en révélant, par exemple, l'année de captation des images et leur contexte. Si ont souvent été données aux archives des « fonctions de preuve, de témoignage et d'information » (Lemay et Klein, 2012, p. 7), j'ai traité les archives dans ma création comme mes images de la montée, c'est-à-dire dans une perspective de mise en récit de mes enregistrements sonores. La recherche documente aussi (moindrement) « la part d'émotion que l'exploitation des archives est à même de provoquer chez le public » (p. 7). La section de mon travail qui s'intéresse à la réception de l'œuvre témoigne de l'intimité et de l'émotion qui se sont dégagées de la montée des passants pour certaines personnes du public. Les archives n'ont pas été nommées comme contribuant à celles-ci, mais l'ont-elles fait inconsciemment? Ont-elles contribué à l'immersion dans le récit? Mon prototype, mon projet de mémoire, la réalisation de mon œuvre et ce document d'accompagnement m'ont permis de faire des allers-retours entre la théorie et la pratique. Or, je n'ai pas fait ces allers-retours avec la partie de mon projet qui concerne les archives puisqu'elles se sont révélées à moi alors que ma mise en œuvre était bien entamée. Il serait pertinent de me questionner à savoir si les archives peuvent être envisagées comme représentant les coulisses d'un point de vue théorique. Mon utilisation des archives est-elle à mi-chemin entre une utilisation de documentation et une utilisation d'immersion au récit? Autant de questions qui pourraient être au cœur de futurs écrits.

D'autre part, toujours avec l'objectif de poser le cadre à de futures réflexions, mon expérimentation documentaire pourrait être envisagée comme un format. Elle pourrait être déployée sur d'autres sommets ou à d'autres endroits où les mises en récit photographiques sont multiples. Entre autres, je pense aux lieux touristiques qui sont au cœur du travail de Corinne Vionnet dans *Photo Opportunities* (2005-...), démarche dont j'ai fait mention dans mon corpus d'œuvres (Vionnet, s. d.). Advenant que je donne suite à mon projet, il serait enrichissant que je considère les coulisses et la scène d'autrui. Je me suis rapportée uniquement à mon expérience de ces entités pour construire *Le théâtre Royal*, mais je pourrais éventuellement récolter des témoignages pour décliner ma démarche avec la perspective d'autres danseuses et danseurs.

Alors que je conclus ce mémoire en recherche-crédation, je réalise aujourd'hui que j'ai débuté cette maîtrise en étant nostalgique des coulisses et de la scène : j'avais mis fin à mes cours de danse depuis déjà quelques années et mon parcours scolaire en télévision venait d'être mené à terme. La maîtrise m'a permis de continuer à être en contact avec ces entités d'une toute autre façon. Durant la dernière année de ma maîtrise, j'ai décidé de me réinscrire à un cours de danse le temps d'une année. Tandis que je ne parlerai plus de ces environnements dans le cadre de ma recherche-crédation et que je suis actuellement incertaine de pouvoir

poursuivre la danse, je suis impatiente de voir sous quelle forme se révélera mon prochain contact avec les coulisses et la scène.

Enfin, « le plus souvent, la fin de l’histoire ne ressemble pas à une fin ; la boucle n’est pas bouclée, le lecteur est en quelque sorte “laissé en plan” ; du coup, le sens de la nouvelle est à chercher non dans son dénouement mais dans déroulement... » (Huston, 2008, p. 185).

ANNEXE A

PROTOCOLE POUR INTERPELLER LES PASSANTS

ÉTAPE 1

- Bonjour! Désolée de vous interrompre. Est-ce que je peux vous demander ce qui vous amène au mont Royal aujourd'hui? C'est pour mon projet de maîtrise à l'UQAM.
- *Leur réponse*
- Vous vous dirigez vers où?
- *Ma décision*

ÉTAPE 2 OPTION A)

- Génial! Merci pour votre aide, je vous souhaite une belle journée.

ÉTAPE 2 OPTION B)

- Super! Je vous explique. Je réalise un documentaire et le mont Royal est au cœur de mon film. Je suis à la recherche de passants qui voudraient bien m'aider en participant à celui-ci. Est-ce que je peux prendre le temps de vous expliquer ma démarche et l'aide dont j'aurais besoin de votre part.
- *Leur réponse*
- C'est très simple.
 - On discute un petit moment, entre dix et vingt minutes, puis après je vous accompagne avec une certaine distance lors de votre montée jusqu'au sommet (et de votre passage sur le belvédère) sans vous interrompre. Pour capter le tout, je vous installe un petit micro (*je le montre en même temps*).
 - En fait, ce qui m'intéresse est de suivre votre chemin de loin, d'observer ce qui se passe sur le mont Royal. Je vous rassure, sachez qu'il n'y aura aucune surprise.
- *Leur réponse*
- Je vous rappelle que je fais ce projet-là dans le cadre de mon projet de mémoire à l'UQAM. Je suis en recherche-crédation, ce qui explique que je fais un documentaire qui sera d'abord diffusé dans le cadre d'une projection scolaire (et éventuellement ailleurs si le projet est bien reçu).
- N'hésitez pas si vous avez des questions.
- *Signatures du formulaire et installation des micros.*

RÉFÉRENCES

- Allard, L. (2017). Partages créatifs : stylisation de soi et *appsperimentation* artistique. *Communication & langages*, 194(4). 29-39. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/comla.194.0029>
- À plusieurs voix sur Entre science et réalité. (2001). La construction sociale de quoi ?. *Mouvements*, 17(4). 144-150. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/mouv.017.0144>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- Baudrillard, J. (1997). *Écran total*. Galilée.
- Berger, P. et Luckmann, T. (2018). *La construction sociale de la réalité* (Doubleday, division of Random House, trad.). Armand Colin. (Publication originale en 1966)
- Bilton, N. (réalis. et prod.), Dunne, A. (prod.), Recine, M. (prod.) et Rodriguez, S. (prod.). (2021). *Fake Famous* [Film documentaire]. Home Box Office, Inc.
- Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, 5(1). 289-310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>
- Brief, J.-C. (1977). Le constructivisme piagétien et les épistémologies traditionnelles. *Philosophiques*, 4(2). 195-224. <https://doi.org/10.7202/203072ar>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Cadre. Dans *Lexicographie*. Récupéré le 17 avril 2022 de <https://www.cnrtl.fr/definition/cadre>
- Dubard, C. (s. d.). Goffman Erving (1922-1982). Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/erving-goffman/>
- Dubois, J. (2011). Pour une socioscénologie : de la métaphore théâtrale à sa conceptualisation. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 181-202. <https://doi.org/10.7202/1015003ar>
- Eddi Jones, G. (2013). *Photo Opportunities : An interview with Artist Corinne Vionnet*. PetaPixel. <https://petapixel.com/2013/10/23/photo-opportunities-interview-artist-corinne-vionnet/>
- Êtes-vous arpenteur ou somnambule : L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro. (2002). Dans J-M. Floch (dir.), *Sémiotique, marketing et communication: Sous les signes, les stratégies* (p. 19-47). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France. <https://www-cairn-info.proxy.bibliotheques.uqam.ca/semiotique-marketing-et-communication--9782130525363-page-19.htm>
- Freydefont, M. (2008). Coulisses. Michel Corvin (dir.), Dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. (2^e ed., p. 1580). Bordas.
- Freydefont, M. (2008). Scène (technique). Michel Corvin (dir.), Dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. (2^e ed., p. 1580). Bordas.

- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne : 1. la présentation de soi* (I. Joseph, trad.). Les Éditions de minuit. (Publication originale en 1959)
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience* (A. Accardo, trad.). Les Éditions de minuit. (Publication originale en 1974)
- Gunthert, A. (2016). Une illusion essentielle. *Études photographiques*, (34).
<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3592>
- Humans of New York [@humansofny]. (s. d.). *Humans of New York* [Profil Instagram]. Instagram. Récupéré le 18 février 2024 de <https://www.instagram.com/humansofny/>
- Huston, N. (2008). *L'Espèce fabulatrice*. Actes Sud.
- Larousse (s. d.). Opéra. Dans *Langue française, définition*. Récupéré le 14 septembre 2024 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/op%C3%A9ra/56131>
- Larousse (s. d.). Selfie. Dans *Langue française, définition*. Récupéré le 17 avril 2022 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/selfie/10910839>
- Lemay, Y. & Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèques*, 58(1), 5-16.
<https://doi.org/10.7202/1028930ar>
- Lytotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Les éditions de minuit.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication : Introduction à la sémio-pragmatique*. PUG.
- Odin, R. et Péquignot, J. (2017). De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication. *Communiquer*, (20). 120-140. <https://doi.org/10.4000/communiquer.2296>
- Paquin, L-C. (2020). *La question de la méthode de la méthodologie en recherche et en recherche-crédation*. http://lcpaquin.com/Ecriture/Ecriture_metho.pdf
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer*, Édition spéciale : La communication à l'UQAM | 2020, 103-136. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/communiquer.5042>
- Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit : 1. L'intrigue et le récit historique* (1^{re} éd. de poche). Éditions Points. (Publication originale en 1983)
- Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit : 2. La configuration dans la récit de fiction* (1^{re} éd. de poche). Éditions Points. (Publication originale en 1984)
- Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit : 3. Le temps raconté* (1^{re} éd. de poche). Éditions Points. (Publication originale en 1985)
- Sontag, S. (1977/2021). *Sur la photographie* (P. Blanchard, trad.). Christian Bourgois éditeur.
- Stanton, B. (s. d.a). *About*. Humans of New York. <https://www.humansofnewyork.com/about>
- Stanton, B. (s. d.b). *Stories*. Humans of New York. <https://www.humansofnewyork.com/>

- Pompliano, P. (2020). *Inside the Mind of 'Humans of New York' Creator Brandon Stanton*. The Profile. <https://theprofile.substack.com/p/inside-the-mind-of-humans-of-new>
- Tapalov, C. (s. d.). Chicago École de, *sociologie*. Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/ecole-de-chicago-sociologie/>
- Tremblay, F. (2021). *Le mont Royal : un écran total?*. ÉCRAN TOTAL. https://ecrantotal.uqam.ca/wp-content/uploads/2021/10/SOC8785-FlorenceTremblay-travailfinal_1.pdf
- Tremblay, F. (2021). *Le mont Royal : Un écran total?* [Photographie]. https://ecrantotal.uqam.ca/wp-content/uploads/2021/10/SOC8785-FlorenceTremblay-travailfinal_1.pdf
- Vionnet, C. (s. d.). *Photo Opportunities*. Corinne Vionnet. <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>
- Vionnet, C. (s. d.). *Photo Opportunities* [Photographies]. <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>
- YouTube. (2014, 24 avril). *Humans of New York creator, Brandon Stanton | James Joyce Award | UCD Literary & Historical Society* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=7d_xx28G14o&t=1941s&ab_channel=UCD-UniversityCollegeDublin
- YouTube. (2021, 21 janvier). *Fake Famous (2021): Official Trailer | HBO* [Vidéo]. https://www.youtube.com/watch?v=2B7m-ARHz0c&ab_channel=HBO
- Yunah, K. (2018, 13 avril). Humans of New York's Brandon Stanton closes Bryan series. *The Guilfordian*. <https://www.guilfordian.com/news/2018/04/13/humans-of-new-yorks-brandon-stanton-closes-bryan-series/>