

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PARLER À CÔTÉ : MÉTHODES DE RECHERCHE COLLABORATIVES ET CRÉATIVES LORS DE LA
RÉALISATION D'UNE INSTALLATION AUDIOVISUELLE DOCUMENTAIRE. INTERLOCUTIONS ENTRE
L'ANTHROPOLOGIE ET LE CINÉMA

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ISABELA, MOTTA CARDOSO

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.04-2020). 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

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice, Diane Poitras, qui m'a accompagnée depuis le début de ma maîtrise, un soutien qui m'a permis de vivre une expérience fluide et riche à l'université. Toujours avec un esprit ouvert et une écoute attentive, elle m'a accompagnée dans l'aventure de la découverte et de la délimitation de mon sujet de recherche et de création. Je remercie également les membres du jury, Julie Beaulieu et Éric Letourneau, pour leurs commentaires constructifs et leurs apports toujours très pertinents.

Je remercie mon mari Alan, pour sa générosité et son amour envers moi et notre famille, dont la présence constante a permis la combinaison de la maternité et du travail avec la vie étudiante. Je remercie également mon fils Lino, ma plus grande source de force et de persévérance dans la réalisation de mes ambitions. Je voudrais les remercier tous les deux pour leur aide et leur joyeuse compagnie pendant les trois jours de l'exposition *Parler a côté*.

Je remercie mon père, Nerione, sans qui je ne pourrais pas poursuivre mes ambitions académiques et professionnelles, grâce à sa présence, à sa bienveillance et à son soutien indispensable. Obrigada, pai.

Merci à tous mes collègues de la maîtrise avec qui j'ai eu l'occasion d'échanger, et particulièrement à Jacinthe Moffatt et Marie Braeuner, qui ont contribué plus directement à la réalisation de mon mémoire. Je remercie Kenny Lefèbre pour son implication sur les aspects techniques de l'installation, et Céline Bari pour son expertise en captation sonore mise au profit de l'expérimentation de mon oeuvre, toujours dans la bonne humeur.

La contribution de tous les visiteurs de mon installation a été indispensable, en particulier celle de Camila Novais, Beatriz Carvalho, Sam Meech, Siam Obrégon, Anne Gabrielle Lebrun Harpin, Simon Ducaim et Julia Salles, dont les commentaires riches et généreux et les mots d'encouragement m'ont aidée à réfléchir à l'aboutissement de ma création.

Aux protagonistes de l'installation, Genilza, Joelma et Carrie, merci pour leur générosité, sans laquelle mon oeuvre n'existerait pas.

Merci à l'UQAM pour la bourse d'excellence de l'École des médias, la bourse Célérité et la bourse du Comité d'appui aux parents étudiants de l'UQAM.

Enfin, merci à Ignés, ma marraine, Teresa, ma mère, et Renata, ma tante, qui m'ont permis de renouer avec l'histoire de ma famille, à travers l'histoire de notre chère Tiditynha, dont les contributions ont permis la réalisation de ce mémoire de recherche-crédation.

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à mon cher fils, Lino, qui m'encourage
à être la meilleure version de moi-même.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 [GENÈSE DU MÉMOIRE].....	3
CHAPITRE 2 [ÉNONCÉ D'INTENTION].....	4
CHAPITRE 3 [MÉTHODOLOGIE].....	6
CHAPITRE 4 [CORPUS D'OEUVRES].....	18
4.1 Trinh T. Minh-ha, <i>Reassemblage</i> (1989).....	18
4.2 Jean Rouch, <i>Moi un noir</i> (1958).....	20
CHAPITRE 5 [CADRE THÉORIQUE].....	22
5.1 L'ethnographie expérimentale et la crise de la représentation.....	22
5.2 La vidéo : Le médium privilégié pour l'approche participative.....	29
5.3 Le cinéma transculturel et l'installation.....	30
CHAPITRE 6 [DESCRIPTION DE L'ŒUVRE].....	35
6.1 Le jeté : le point de départ.....	35
6.2 Les écrans portables et les récits.....	38
6.2.1 Les tablettes.....	39
6.2.2 Les ordinateurs portables.....	41
6.3 Les objets scéniques.....	43
CHAPITRE 7 [LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET LE RETOUR DU PUBLIC].....	46
CONCLUSION.....	49
BIBLIOGRAPHIE.....	51

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1 Capture d'écran d'une réunion virtuelle. Gauche à droite: Carolina, Isabela et Carrie	10
Figure 3.2 Images de Carrie issues du <i>Laboratoire audiovisuel</i>	11
Figure 3.3 Images de Genilza issues du <i>Laboratoire audiovisuel</i>	11
Figure 3.4 Images de Joelma issues du <i>Laboratoire audiovisuel</i>	12
Figure 3.5 Montage : l'étape du <i>Post-its</i>	15
Figure 6.1 Le jeté: le point de départ.....	36
Figure 6.2 Capture d'écran: photo de famille	37
Figure 6.3 Images de l'installation : les écrans portables	39
Figure 6.4 Image de l'installation: les écrans portables.....	39
Figure 6.5 Capture d'écran: les tablettes.....	40
Figure 6.6 Capture d'écran: les tablettes.....	41
Figure 6.7 Capture d'écran: les ordinateurs portables (récits)	43
Figure 6.8 Affiche du film <i>Le Fil du Temps</i>	44
Figure 6.9 Affiche du film <i>Le Fil du Temps</i>	45
Figure 6.10 Affiche du film <i>Le Fil du Temps</i>	45

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la recherche et la création de l'installation audiovisuelle documentaire *Parler à côté*, une œuvre qui retrace le développement de mon film *Le Fil du Temps*, réalisé hors du contexte académique. J'y analyse les méthodes et les stratégies de réalisation de *Parler à côté* : la méthode vidéo participative, via des rencontres virtuelles et des laboratoires de production vidéo ; l'approche de recherche-crédation, où la réflexion théorique et la pratique artistique se nourrissent mutuellement ; les stratégies de montage du matériel audiovisuel de l'installation, non-linéaire et fragmenté. Par la suite, le cadre conceptuel inscrit la recherche-crédation dans une réflexion interdisciplinaire, entre anthropologie et cinéma élargi où j'élabore sur les formes expérimentales de représentation des protagonistes dans l'installation *Parler à côté*, et les relations entre la réalisatrice et les protagonistes à l'écran. Ensuite, j'évoque deux œuvres qui ont inspiré la réalisation de l'installation: *Reassemblage* (Minh-ha, 1989) pour le montage et le texte qui remet en question les modes de représentation explicatifs et descriptifs traditionnels dans les films ethnographiques ; *Moi, un noir* (Rouch, 1950), pour ses méthodes de création collaborative à travers l'utilisation de la fiction et la performance des protagonistes, une approche connue sous le nom « d'anthropologie partagée » , par laquelle les participants contribuent à la construction de leur représentation dans le film. Ensuite, je décris l'installation à partir de mes choix esthétiques, influencés par mon souhait de « parler à côté » des protagonistes, puis je termine par une réflexion sur l'expérience d'exposition de l'œuvre à partir des commentaires du public, notamment sur la construction de la relation entre moi et les protagonistes, et entre l'installation *Parler à côté* et le matériel visuel du film *Le Fil du Temps* qui la compose.

Mots clés : Cinéma élargi; ethnographie; anthropologie visuelle; virtuelle; recherche-crédation; méthodes collaborative; participative; installation; film; réalisation

INTRODUCTION

L'installation audiovisuelle *Parler à côté* est l'aboutissement d'une démarche de recherche-crédation menée sur le processus de réalisation du court-métrage *Le Fil du Temps*. L'installation reprend le matériel et les réflexions issus de la recherche menée pour la réalisation du film, sans toutefois le présenter. En effet, je réalise et produis *Le Fil du Temps* en dehors du contexte académique, dans le cadre d'une résidence professionnelle au centre d'artistes *Les Films de l'Autre*.

À l'origine, *Le Fil du Temps* devait être un court métrage qui nous emmène au sein des traditions du tressage Tupinambá à Bahia (Brésil) et Mohawk d'Akwesasne (Canada/États-Unis). À mi-chemin entre le documentaire et les scènes de danse onirique, trois femmes s'engagent dans les processus de transformation des plantes (la Piassava au Brésil et le *Sweetgrass* à Akwesasne) tout en créant un panier en commun. Les interventions des protagonistes nous informent sur la manière dont ce savoir féminin et sa transmission leur permet une certaine forme de pouvoir, tout en révélant leurs difficultés personnelles à lutter contre les entreprises économiques qui menacent la poursuite de leur tradition. Cependant, à cause d'un manque de financement, les tournages n'ont eu lieu qu'à Bahia et le film *Le fil du Temps* ne représente que les deux protagonistes du tressage Tupinambá.

Ce mémoire de recherche-crédation *Parler à côté* s'inspire des méthodes de recherche effectuées pour mon film *Le Fil du Temps*, ce qui inclus la participation active des trois protagonistes. J'ai, en effet, adopté une approche de réalisation qui privilégie les aspects collaboratifs et créatifs des femmes tresseuses, afin de cocréer leurs représentations à l'écran.

Mon œuvre de recherche-crédation est une installation audiovisuelle documentaire qui traduit cette approche collaborative et créative qui compose le film *Le Fil du Temps*. Le film ne sera pas diffusé dans le contexte de l'installation, mais sera présent sous forme d'images fixes qui en sont extrait. Celle-ci n'intègre que le matériel audiovisuel issu de la recherche effectuée en vue du tournage : les vidéos produits par les trois protagonistes lors des laboratoires vidéo et des enregistrements des rencontres virtuelles avec les tresseuses. J'y incorpore une troisième source : un journal de bord qui contextualise l'installation *Parler à côté* et ma démarche personnelle de réalisatrice, tout en dévoilant la genèse du projet. L'installation

traduit ainsi la relation « entre » la réalisatrice et les sujets filmés, une dynamique qui se reflète dans la réalisation du film.

CHAPITRE 1

[GENÈSE DU MÉMOIRE]

Ce chapitre présente la genèse du mémoire *Parler à côté* et incidemment celle de la réalisation du film *Le Fil du Temps*. En effet, c'est en commençant la réalisation du film que j'ai voulu approfondir et garder trace de l'ensemble du processus de création, qui aboutit à l'installation audiovisuelle *Parler à côté*.

Lors du développement du film *Le Fil du Temps*, j'ai déployé un plan méthodologique de recherche collaborative et vidéo collaborative avec la collaboratrice du projet, l'anthropologue Carolina Carret Hof. La méthodologie de la vidéo participative s'est concrétisée par le biais d'un laboratoire de production audiovisuel dans lequel les protagonistes ont créé leurs propres vidéos. D'ailleurs, j'ai réalisé la recherche virtuelle via des réunions virtuelles enregistrées. Après un mois de laboratoire, la richesse du contenu produit a confirmé la pertinence de l'inclure dans l'installation, multipliant ainsi les possibilités pour l'œuvre de création. L'idée d'une installation m'est apparue comme un format pertinent pour construire une ambiance participative qui soulignerait les liens existants entre les personnages du film — les tresseuses — et moi, la réalisatrice.

En opérant une réflexion sur mon rapport aux protagonistes du film, je suis retournée à son point de départ : une jetée crochetée fabriquée pour moi par ma grand-tante Édith. Aujourd'hui décédée, les fils qui composent la jetée nous relient toujours. La jetée a éveillé en moi une curiosité par rapport à ma parente, considérée comme la tresseuse de ma famille maternelle. Par conséquent, j'ai développé un fort intérêt pour les histoires qui se cachent derrière cet art féminin qu'est le tressage.

Ainsi, ce mémoire se présente comme une réflexion sur le rapport entre la réalisatrice derrière la caméra et les protagonistes devant la caméra. En assumant un regard subjectif lors de la réalisation du film « *Le Fil du Temps* », ce mémoire dévoile le processus collaboratif de réalisation du film, tout en expérimentant des formes non linéaires et expérimentales de représentation à l'écran.

CHAPITRE 2

[ÉNONCÉ D'INTENTION]

Ce chapitre vise à inscrire ma démarche artistique de recherche-crédation de l'installation audiovisuelle *Parler à côté* dans le contexte théorique interdisciplinaire du cinéma élargi et de l'ethnographie. Intéressée par l'approche participative de la réalisation du film *Le Fil du Temps*, ce mémoire problématise les modes de représentation des sujets à l'écran, tout en expérimentant une forme de représentation davantage non-linéaire que descriptive.

À la lumière de « l'anthropologie partagée » telle que pratiquée par le réalisateur anthropologue Jean Rouch et du « cinéma transculturel » de MacDougall (1998) je réfléchis à l'usage du numérique et de la vidéo en tant que médiums participatifs. Ce mémoire analyse ainsi deux questions principales : la participation des protagonistes dans le film et la participation du public dans l'installation. Je me suis inspirée des écrits et des œuvres de Trinh T. Minh-ha (1989) et de Maya Deren (1946, 2005), ainsi que des théories ethnographiques postmodernes de Ingold (2005) pour élaborer mes réflexions sur les formes expérimentales de représentations ethnographiques à l'écran.

Parler à côté propose une critique des modes de représentations « traditionnelles » du cinéma documentaire observationnel, dans lesquels le cinéaste intervient le minimum possible et ne fait qu'observer de manière détachée et discrète les sujets et les événements filmés (Nichols, 1991). Selon Nichols (1991), il s'agit de démystifier la représentation objective et explicative du documentariste ethnographique, en reconnaissant le film comme le résultat d'une rencontre avec les sujets filmés à travers l'intégration, entre autres, de la perspective du réalisateur dans le film. Ainsi, mon installation intègre les protagonistes du film *Le Fil du Temps* selon un juste partage entre mon regard de réalisatrice « derrière la caméra » et les personnes « devant la caméra ». Enfin, les théories sur l'art vidéo de Proulx (1999) et de Dubois (2012) viennent enrichir la réflexion sur le médium vidéographique utilisé à la fois dans la réalisation du film et dans l'installation *Parler à côté*.

En abordant le concept de « dispositif » dans le cadre du cinéma élargi, le mémoire propose également une discussion sur le format d'installation d'une œuvre audiovisuelle. L'installation reformule le « dispositif » (Parente et Carvalho, 2009) traditionnel du cinéma, autrement dit, l'usage du médium filmique de haute qualité projeté sur des grands écrans dans une salle cinéma avec des spectateurs assis.

Parler à côté incorpore plutôt un « dispositif » à partir d'une technologie de diffusion numérique sur des petits écrans portables et des images vidéo « amateurs » (Deren, 2005) avec lequel le public interagit. Dans cet esprit, *Youngblood* (1970) met de l'avant la qualité performative de l'installation, où les technologies et les médiums utilisés deviennent le sujet de l'œuvre.

CHAPITRE 3

[MÉTHODOLOGIE]

Ce chapitre analyse les méthodologies employées pour la réalisation du film *Le Fil du Temps* et la recherche-crédation de l'installation *Parler à côté*. Dans un premier temps, j'analyse les méthodologies de recherche numérique et de vidéo participative employées pour la recherche autour du film, à la lumière des théories issues de l'anthropologie visuelle et des théories en communication médiatique. Ensuite, je m'inspire des écrits de Paquin (2014) afin de décrire ma méthodologie de recherche-crédation pour le montage vidéo et la mise en espace de mon installation audiovisuelle.

La méthodologie utilisée dans la réalisation du film *Le Fil du Temps* est conséquente à la nécessité de surmonter les défis imposés par la restriction des déplacements, suite à la pandémie de la Covid-19. Face à l'impossibilité de voyager pour effectuer une recherche sur place, j'ai réussi à développer une forme alternative de recherche, capable de surmonter les distances grâce aux plateformes de réunion virtuelles numériques et aux dispositifs vidéo portables. Ainsi, la vidéo est devenue un élément qui ne se restreint pas à illustrer la recherche mais un médium central de recherche collaborative.

Depuis longtemps l'anthropologie visuelle intègre des images à la recherche ethnographique pour illustrer la recherche écrite. Ce type de recherche vise à décrire une certaine pratique culturelle. En revanche, il y a une préoccupation croissante dans la discipline d'intégrer le visuel en tant que partie intégrante du processus de recherche, le considérant comme une méthode de production de la connaissance ethnographique. Sarah Pink (2013) est une autrice contemporaine incontournable qui réfléchit sur la pratique ethnographique visuelle. Elle propose que l'ethnographie visuelle soit une pratique qui ne s'arrête pas à l'interprétation de contenu, mais qui intègre la production de l'image comme faisant intrinsèquement partie de la recherche.

I conceptualize visual ethnography as a way of doing research that attends to digital visual methods and media as appropriate, and as a part of a research process – rather than simply using visual methods for the sake of it (Pink, 2013, p. 124). (...) go beyond simply seeing visual ethnography as a practical device that can be used to produce knowledge, to understand it further as a practice and a way of knowing and learning in the world that might be equally analysed (Pink, 2013, p. 126)

À la suite de Pink (2013), ce chapitre s'intéresse à décrire et analyser les méthodologies visuelles et les approches employées dans le cadre de la réalisation du film *Le Fil du Temps*. La recherche se divise en deux parties avec des méthodologies de recherches visuelles distinctes : d'une part, la recherche numérique à travers des rencontres virtuelles via Internet et d'autre part, la recherche vidéo participative par la production des vidéos. Ainsi, j'ai appliqué un « bricolage » (Paquin, 2014) de deux méthodologies lorsqu'elles se sont intercalées et ont interagi de manière dynamique à travers la recherche. Sur une période de cinq mois, les participantes ont elles-mêmes produit des vidéos entre nos réunions virtuelles qui avaient lieu toutes les semaines ou aux deux semaines. Inspirée par le concept de « bricolage » de Paquin (2014), j'ai ainsi alterné les deux méthodologies afin que l'une nourrisse l'autre, les récits et la production vidéo, l'image et les mots :

(...) en tant que processus, [le bricolage] est caractérisé par des allers-retours mettant en interaction les particularités du terrain, les concepts et les théories identifiés lors de la revue de littérature, la question de recherche et les différentes méthodologies. L'enjeu est de se dégager et de conserver une marge de manœuvre suffisante pour combiner les méthodologies et l'ajustement de chacune de leurs composantes aux spécificités de l'objet et du terrain (Paquin, 2014, p.23)

Dans cet esprit, en dialogue avec les thèmes abordés durant les réunions, les participantes ont produit du matériel visuel et sonore associés ensemble par la suite. Lors de la réunion suivante, on discutait souvent du matériel créé tout en le visionnant ensemble. Ainsi, les deux méthodologies – numérique et vidéo participative – se nourrissaient mutuellement à travers la recherche. Les récits oraux partagés par les protagonistes durant les réunions virtuelles inspiraient la création du matériel audiovisuel. De plus, le matériel produit lors du laboratoire a suscité des discussions et l'émergence des nouveaux récits. Voici des exemples qui illustrent ainsi cette dynamique : à la suite d'une réunion où l'on a abordé le thème des différentes étapes du travail de tressage — de la cueillette de la matière première jusqu'au produit final de l'objet tressé — elles ont produit des vidéos en exécutant l'une ou quelques-unes de ces étapes ; après une autre réunion où nous avons discuté de la mémoire d'enfance et de la relation avec leurs mères tresseuses, elles ont pris en image un objet porteur de mémoire. Puisqu'on regardait et discutait ensemble le matériel produit durant les réunions virtuelles, cela faisait en sorte que les thèmes s'approfondissaient ou généraient des nouveaux sujets de discussion. Par exemple, après la réalisation d'une vidéo sur la démolition d'une maison construite à partir d'une technique traditionnelle *taipa*, à côté de chez Genilza celle-ci a évoqué comment ce type de construction lui remémorait son enfance, ce qui l'a amené à nous parler de sa relation avec sa mère et de comment cette dernière lui avait appris à tresser à l'âge de 5 ans.

3.1 L'ethnographie visuelle via le numérique

Dans l'histoire de l'anthropologie, l'ethnographie visuelle demeure plutôt restreinte à la photographie ou au film ethnographique documentaire. Pourtant, ce mémoire s'intéresse aux méthodes de recherche visuelle via l'internet, une pratique émergente qui a été déjà discuté par des chercheurs. Les plateformes de réunions virtuelles ainsi que les téléphones cellulaires m'ont permis d'élargir le travail sur le terrain. Voici comment ces technologies ont été mises au profit de la recherche.

Accompagnée de Carolina Hofs, la collaboratrice au projet *Le Fil du Temps*, j'ai participé à des rencontres virtuelles à travers la plateforme de rencontre virtuelle *Google Meet* toutes les une ou deux semaines. J'ai rencontré Joelma et Genilza, deux tresseuses qui travaillent à partir de la technique Tupinambá ainsi que Carrie, tresseuse Mohawk. Puisque les deux participantes Genilza et Joelma travaillent souvent ensemble dans le cadre de l'Association des tresseuses Tupinambá — *COPART*, j'ai réalisé des rencontres avec elles, ensemble et séparées. Dans ce contexte, nous avons utilisé nos ordinateurs portables, téléphones cellulaires ou tablettes et les réunions étaient toujours enregistrées avec leur consentement. Les rencontres étaient un moment d'échanges mais aussi une opportunité de rencontrer d'autres membres de leurs familles, dans une diversité des contextes sociaux et d'environnements.

Malgré l'absence de rencontres en personne, les téléphones cellulaires permettent d'être témoin du contexte intime et des lieux où habitent les protagonistes. Les images informent donc des caractéristiques physiques, sociales et relationnelles qui composent leurs réalités. Par exemple, Genilza a choisi la véranda de sa voisine, sa grande sœur, pour une rencontre virtuelle. On voit la façade de la maison et les caractéristiques architecturales tandis que l'on entend les voix des voisins et les autos qui passent. Ces sons imprègnent l'ambiance et nourrissent notre imaginaire. Joelma quant à elle, a choisi la cuisine de sa mère pour nous rencontrer. On y voit les tuiles blanches avec des petites fleurs roses au fond et l'on entend à la fois la casserole bouillonnante ainsi que les voix de sa mère, sa sœur et sa petite fille. À un certain moment sa mère apparaît à l'image et Joelma nous la présente. Carrie, elle, nous rencontrait toujours dans son atelier de tressage, un petit chalet dont un détail nouveau apparaissait à chaque rencontre : des ballots de paille suspendus, des paniers en production sur la table, des photos d'elle avec ses filles sur le mur. Elle était toujours seule, mais en communication avec son mari ou ses filles via son téléphone cellulaire qui vibrait de temps en temps.

La description ci-haut montre que les plateformes numériques ont permis d'aller plus loin que le simple enregistrement des conversations. Elles m'ont donné accès à des informations pertinentes pour la recherche d'un point de vue culturel, puisque les caméras étaient situées dans des lieux spécifiques qui appartiennent au contexte de la vie intime, familiale et sociale des participantes. Pour Pink et Hjorth (2012), la caméra du téléphone cellulaire produit des images qui sont le résultat du contexte et d'un lieu en particulier :

When we think of camera phone photography as situated within a route that the photographer and camera take through and as part of a place, we can begin to consider how the images produced are outcomes of that particular experience and context of emplacement (Pink et Hjorth, 2012, p.6)

Les images issues de la recherche numérique sont le résultat d'une expérience d'un lieu précis où vivent les participantes : le résultat de la relation intime entre les protagonistes et leur environnement. Ceci inclut les relations sociales, les lieux, les technologies et la créativité humaine:

Following this theoretical and analytical prism, we can understand camera phone photographs not as simply 'of something that is in front of the camera, that is then recorded in an image, the content of which we might analyse'. Instead, we can see images as emplaced in relation to what Ingold has called a 'meshwork' of lines (2008), the images themselves being part of such lines that they are inextricable from the person and camera who took them. In this sense, camera phone images are not simply about what they represent (although they are also about that); they are additionally about what is behind, above, below and to either side (Pink et Hjorth, 2012, p.7)

Dans le contexte numérique que je viens de décrire, nous étions aussi intéressées par les récits et par ce qu'elles avaient à raconter sur leurs vies, leurs quotidiens, leurs mémoires et leurs pratiques de tresseuses. Nous avons discuté de plusieurs thèmes : le processus du rituel de tressage ; leurs ancêtres féminines ; comment les connaissances traditionnelles et les histoires familiales ont été invisibilisées ; la façon dont le développement économique de la région a à la fois créé des emplois, favorisé la présence des touristes et généré des revenus, mais provoque aussi des bouleversements dans le paysage, l'approvisionnement en matières premières, des pénuries d'eau ou un accroissement de la violence. Ces thématiques seront décrites plus en détail dans le chapitre « Description de l'œuvre ».

Figure 3.1 Capture d'écran d'une réunion virtuelle. Gauche à droite: Carolina, Isabela et Carrie



3.1.1 L'ethnographie visuelle vidéo participative

Dans l'intervalle de temps entre les réunions virtuelles, les protagonistes de *Parler à côté* ont participé à l'activité de production vidéo que j'intitule le *Laboratoire audiovisuel*. Ce laboratoire visait à engager les protagonistes dans la recherche de l'œuvre à travers l'image, suscitant leur collaboration active dans le processus de réalisation du film.

Dans ce contexte, les participantes ont créé des courtes vidéos (ce qui inclut des photos et des enregistrements sonores) sans l'intention de réaliser un film au complet. L'idée ne consistait pas à produire un projet de vidéo avec un début et une fin, ni de construire une narration. La proposition demeurait ouverte : créer plusieurs courtes vidéos à travers les mois de recherche. L'esthétique, la durée et le contenu étaient ouverts et flexibles. À partir d'un thème issu des rencontres virtuelles, je leur proposais une idée pour la production du matériel visuel et sonore. Par exemple, lorsqu'elles ont partagé des souvenirs d'enfance durant une des réunions, je les ai invités à prendre en image un objet significatif et porteur d'affection, à partir duquel elles pourraient partager une histoire lors de la rencontre suivante. Genilza a photographié un filtre en argile, un objet qui lui rappelle son enfance et qui est de moins en moins utilisé. Joelma a photographié un tabouret, cadeau de son mari, semblable à celui de sa mère, où elle s'assied pour le tressage. Carrie a partagé une photo de la couverture de sa grand-mère décédée. D'autre part, elles ont également produit des vidéos sur les étapes du tressage et de la transformation de la plante, tout en nous informant sur les étapes intrinsèques au tressage, leurs postures corporelles et leurs espaces de travail. Ci-dessous, un assemblage d'images du matériel produit par Carrie durant le laboratoire:

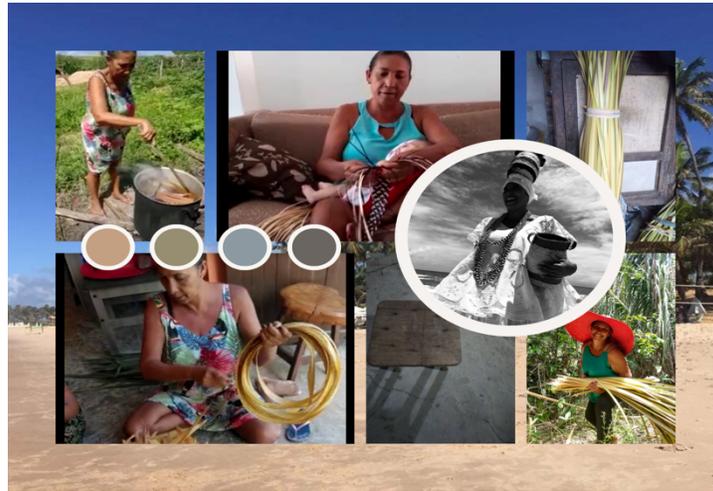
Figure 3.2 Images de Carrie issues du *Laboratoire audiovisuel*



Figure 3.3 Images de Genilza issues du *Laboratoire audiovisuel*



Figure 3.4 Images de Joelma issues du *Laboratoire audiovisuel*



Durant l'étape de la recherche, je ne connaissais pas encore le contexte méthodologique dans lequel le laboratoire audiovisuel s'inscrirait. C'est lors des recherches effectuées pour l'écriture du mémoire que je l'ai découvert comme partie intégrante d'un contexte de pratique et de théorie en communication et média : la recherche vidéo participative. Lorsque j'ai découvert les textes d'Evans (2009) sur la méthodologie, j'ai retrouvé des similarités par rapport à mon objectif et à la question de ma posture de réalisatrice : intégrer les communautés participantes à la recherche en les accueillant comme des sujets actifs du processus et non plus comme des objets passifs, soumis au regard des chercheurs. Selon Evans (2009), la méthodologie de la vidéo participative est devenue ainsi une approche pertinente pour la construction de la relation entre l'académie et les communautés marginalisées.

Participatory video has emerged as a key tool in putting together process and product in ways that provide avenues for marginalized communities to participate in both forms of self-research and ways of self-representation (Evans, 2009, p.87).

Ainsi, les vidéos des protagonistes intègrent le film *Le Fil du Temps* comme un canal de communication entre elles et moi, la réalisatrice, de manière à coconstruire le scénario. Lors des rencontres virtuelles j'ai proposé des idées pour le laboratoire, mais les participantes avaient plein contrôle sur la manière dont elles voulaient se présenter devant la caméra : quoi filmer, les lieux, ainsi que le médium (photo ou vidéo), la forme (les choix esthétiques visuels et sonores) et la façon dont elles se présentent (ou pas) devant la caméra.

De plus, je n'avais pas d'attente particulière par rapport au résultat et à l'esthétique des vidéos. L'objectif n'était pas non plus de produire du contenu audiovisuel à partir d'une technologie avancée à haute définition. Au contraire, la proposition consistait à expérimenter avec les dispositifs vidéo disponibles et d'intégrer et assumer l'esthétique propre à ce médium. Cette approche qui considère davantage le processus plutôt que le produit final est, selon Robert et Lunch (2015), une caractéristique fondamentale de cette méthodologie.

Some participatory video is primarily process focused, meaning that it is concerned with generating the benefit of group dialog and collective meaning making claimed to be inherent in the collaborative production process, rather than with the production of a slick and "professional looking" film (Robert et Lunch, 2015, p.3).

Le matériel audiovisuel a une qualité « fait maison », avec une basse résolution en raison de l'absence de techniques professionnelles de tournage. Les participantes expérimentaient avec le médium et avec les manières de se représenter par le biais de la vidéo, à la fois de manière spontanée tout en étant guidées par mes propositions. Voici quelques approches et choix esthétiques qui ont émergés : Genilza a filmé la démolition d'une maison avec une caméra tenu par la main tout en commentant les images ; Joelma a choisi une caméra fixe appuyée sur un meuble tourné vers elle qui performe un chant avec sa petite fille, un souvenir de son enfance.

En accord avec la méthodologie de la vidéo participative d'Evans (2009), j'ai assuré un processus le plus accessible possible. Les protagonistes ont utilisé les équipements qui faisaient déjà partie de leur quotidien. Comme leur participation à la recherche représentaient le but principal du laboratoire, je ne voulais pas que l'accès et la manipulation des technologies vidéo deviennent un problème. Voici comment Evans (2009) reconnaît l'importance d'une participation inclusive dans le cadre d'un travail avec des communautés socialement moins avantageuses.

Somewhat less developed has been the concern for ensuring that participatory processes have research products that are inclusive and accessible too. Participatory video has emerged as a key tool in putting together process and product in ways that provide avenues for marginal-ized communities to participate both in forms of critical self-analysis and ways of self-representation. The conditioning factors for the degree and distribution of control over self-representation within participatory video are at least as complex as those within participatory research itself, but none the less doors are opening for marginalized communities via new digital technologies (Evans, 2009, p.88).

Selon le témoignage de Genilza sur cette expérience, le laboratoire audiovisuel fût une opportunité pour elle d'explorer davantage les possibilités des technologies digitales dans son quotidien. Elle a eu beaucoup d'enthousiasme à parler de son travail et de son histoire pour la première fois, à travers la vidéo et en utilisant son téléphone portable.

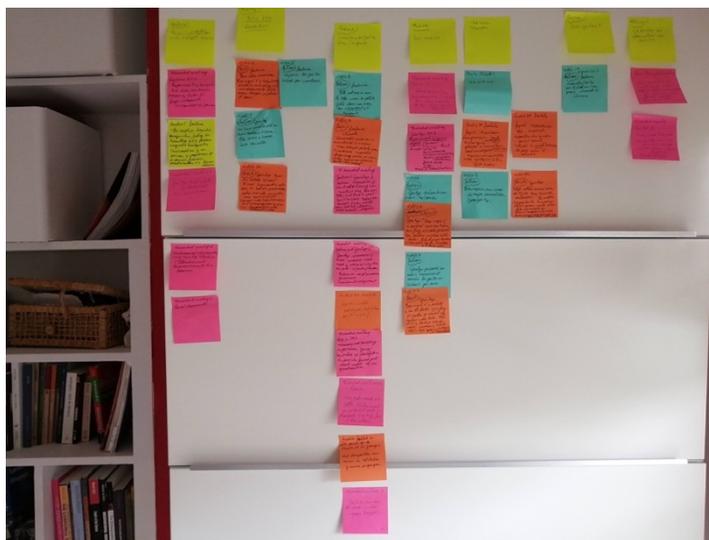
3.1.1.1 L'installation audiovisuelle *Parler à côté*

En considérant que l'installation audiovisuelle est composée du matériel vidéo issu de la recherche du film *Le Fil du Temps*, cette section est dédiée à la méthodologie de création de l'installation. Elle se divise en deux parties : le montage des vidéos utilisé dans l'œuvre et la mise en espace de l'installation dans une boîte noire.

La recherche-crédation de ce mémoire comporte deux étapes qui se nourrissent mutuellement : la théorie et l'expérimentation artistique. L'objet d'investigation est une expérimentation artistique, une recherche à travers la pratique. L'expérience subjective et pré-conceptuelle de la création est à la source des réflexions théoriques et vice-versa. Pour démarrer cette étape, je me suis immergée dans le matériel audiovisuel issu de la recherche du film : les rencontres virtuelles enregistrées et les vidéos issues du laboratoire audiovisuel. J'ai entamé un processus réflexif et créatif de sélection, assemblage et montage de la vidéo qui est au cœur de l'installation *Parler à côté*.

Le montage vidéo commence par l'étape du *Post-it*. Elle inclut les processus suivants : visionner tout le matériel audiovisuel issu de la recherche ; numériser les fichiers (vidéo, photo, audio) ; identifier chaque contenu sur un papier *post-it*, en précisant les actions et les thèmes abordés à travers le récit oral ; identifier des correspondances ou différences entre les différents protagonistes ; identifier des thèmes (maternité, description des mains, cueillette, etc.) et les organiser sur des colonnes de *post-it* ; expérimenter l'ordre des *post-its*. Voici la méthode en image, où les *Post-its* en jaune identifient le thème de chaque colonne :

Figure 3.5 Montage : l'étape du *Post-its*



Après ce premier processus d'organisation du matériel, j'ai initié la deuxième étape de montage de l'œuvre. J'ai transporté les fichiers dans le logiciel de montage Adobe Première tout en respectant les catégories et les couleurs associées. En travaillant sur le logiciel, j'ai été particulièrement touchée par le thème de la figure maternelle qui traverse les récits de chaque protagoniste et qui est intimement relié à la mémoire et à la transmission du savoir-faire. Puisque le tressage est une forme d'art artisanal historiquement féminine, je considère que la transmission du savoir-faire à travers des figures maternelles est une thématique particulièrement incontournable. Dans le but de créer un thème commun aux récits des trois protagonistes, je n'ai sélectionné que le matériel qui y correspondait afin de créer une unité entre les récits.

Si *Parler à côté* est une installation ancrée dans la réalité, celle de la vie des participantes et celle de la recherche participative autour du film *Le Fil du Temps*, elle n'est pas un documentaire qui souhaite décrire de manière systématique le processus de recherche participative ni son résultat. L'installation est plutôt une œuvre artistique et réflexive, construite à partir de la manipulation du matériel ancré dans le réel. Ainsi, l'installation ne prétend pas décrire les étapes du tressage ou construire une représentation objective et fidèle des protagonistes et de leurs réalités culturelles. Les intentions du montage de l'installation étaient plutôt les suivantes : dévoiler les méthodologies de recherche à travers la vidéo participative et numérique de la réalisation du film *Le Fil du Temps* ; révéler le processus collaboratif entre les participantes et moi ; créer une représentation des protagonistes fragmentée et non linéaire. Dans cet esprit, plutôt que de monter à partir d'un scénario élaboré auparavant, celui-ci s'est construit à travers le

processus de montage. Cette expérience de montage a été nourrie par l'approche en recherche-crédation de Paquin (2014), qui l'aborde à travers des allers-retours permanents entre la théorie et la pratique :

Pour ce qui est des méthodologies de la recherche-crédation, une conception de la vérité recherchée pourrait s'inspirer de Heidegger (1935/1986) sur l'œuvre d'art, où la vérité est conçue comme aléthéia, c'est-à-dire comme dévoilement, descellement, découverte (...) puisque la création implique de ne pas savoir précisément ce que l'on cherche. C'est le manque qui permet le surgissement de l'inattendu (...). La recherche-crédation conçoit davantage comme un cheminement vers l'inconnu que comme un acheminement vers le savoir, qui est propre de la recherche. La valeur de vérité ou la validation repose sur ce qui a été découvert lors du faire-oeuvre, qui a été objet d'explicitation suite à une démarche d'explicitation (Paquin, 2014, p.24).

De plus, j'ai été particulièrement inspirée par la proposition de Minh-ha (1992), qui développe une réflexion sur les choix esthétiques de son film *Reassamblage* (1989), pour les choix formels qui ont dirigé mon montage : la non-linéarité ; des actions qui ne sont pas le centre d'intérêt des anthropologues ; la représentation des récits et d'activités ordinaires et quotidiennes ; la présence d'une réalisatrice derrière la caméra. Pour y arriver, j'ai appliqué quelques-unes de ses stratégies de montage : l'esthétique fragmentée ; le silence ; les *jump-cuts* ; les images floues ; la répétition d'actions et de mots. Ma conception des images « floues » ne se restreint pas au terme technique d'une image qui est l'inverse de nette. Je me réfère à toute image qui ne correspond pas aux attentes d'une image techniquement professionnelle dans sa qualité, son cadrage, ses mouvements de caméra, entre autres.

Le montage de *Parler-à-côté* s'inspire des films de la réalisatrice Marguerite Duras, qui me semble résonner avec celle de Minh-ha et dont l'esthétique est identifiée par Beaulieu (2018) : des histoires fragmentées ; des récits incomplets ; le décentrement/détachement du personnage dont on ne comprend pas les intentions ; le narrateur omniprésent ; le narrateur qui déconstruit l'autorité et la vérité ; le sens suspendu qui ouvre de l'espace à l'imaginaire du spectateur ; l'émergence des nouveaux sens. Beaulieu (2018) identifie également les stratégies de montage présentes dans les œuvres de Marguerite Duras : dissociation entre l'image et le récit ; la disjonction entre la voix et l'image ; le silence ; les plans noirs. Pourtant, ce ne sont pas les stratégies de montage employées dans « Parler à côté », mais je m'en suis inspirée pour travailler l'esthétique identifiée ci-haut. Celles-ci étaient axées notamment sur la mise en espace du matériel audiovisuel dans un format d'installation : la fragmentation des vidéos et des personnages à travers plusieurs écrans et de l'espace de la boîte noire ; des très courtes vidéos en boucle, dont la fin et le début sont indéfinis. De plus, ces possibilités visent aussi créer une expérience participative

dans laquelle le public interagit physiquement et agit dans la construction de sens. La mise en espace du matériel audiovisuel matérialise ainsi l'espace « entre » (MacDougall, 1998) l'œuvre et le public. La disposition de l'installation invite le public à se déplacer d'un écran à l'autre, à choisir l'écran qui l'interpelle et l'ordre de visionnement qui lui convient.

CHAPITRE 4

[CORPUS D'OEUVRES]

Dans ce chapitre, je décris deux œuvres des réalisateurs-anthropologues Trinh T. Minh-ha et Jean Rouch et la façon dont elles ont influencé la recherche-crédation de l'installation *Parler à côté*. Le film *Reassemblage* (1989), réalisé par Trinh T. Minh-ha, expérimente une esthétique non linéaire et fragmentée avec l'intention de déconstruire les formes narratives et explicatives des représentations des sociétés non occidentales dans les films ethnographiques. *Moi, un noir* (1958), réalisé par Jean Rouch, utilise le film comme médium de collaboration avec les sujets filmés, à travers des dispositifs de tournage axés sur la mise en scène et l'improvisation.

4.1 Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage* (1989)

Dans son tout premier film *Reassemblage* (1989), Minh-ha questionne les modes de représentation culturelle non occidentale, à travers un récit réflexif *en voix-off* et une esthétique non linéaire. Dans le film, les habitants d'une communauté du Sénégal effectuent des actions du quotidien, notamment du travail manuel, tels que le tressage, le lavage de vêtement dans la rivière, la mouture de grains et la préparation de nourriture. Les femmes aux torsos nus prennent soin de leurs enfants durant leurs activités et la communauté se regroupe pour des rituels dansés. Lors du montage, les actions sont interrompues et leurs fragments sont regroupés de manière à défaire de possibles « descriptions ». Les images et les sons sont dissociés, accompagnés par des moments de silence et de répétition. Parfois elle commente de manière critique comment « nous » — les ethnographes — cinéastes blancs — ressentons le besoin de transmettre un sens, animé par la fausse prétention d'une description objective de la réalité « enregistrée » : « Creativity and objectivity seem to run into conflict [...] The eager observer collects samples and has no time to reflect on the media used (...) What can we expect from ethnology? [...] Documentary. Every single detail is to be recorded. Reality is organized in an explanation of itself. » (Minh-ha, 1989). D'autre part, la cinéaste met de l'avant l'agentivité des protagonistes à l'écran : ils regardent directement à la caméra ; en *voix-off* elle commente que le film est un « *circle of looks* » et une rencontre du regard de la cinéaste avec ceux des sujets filmés.

Parler à côté s'inspire de cet ouvrage pour son approche critique de la représentation à l'écran qui remet en question l'objectivité du cinéaste. Plusieurs choix formels de Minh-ha (1989) ont influencé la recherche-

création de *Parler à côté*, notamment ceux qui impliquent l'intervention de la voix de la réalisatrice et la narration non linéaire et fragmentée. Si dans *Reasssemblage (1989)* la voix de la réalisatrice intervient avec des commentaires réflexifs en voix-off, dans *Parler à côté* ma voix est mise en scène à travers le dialogue avec les protagonistes que l'on voit à l'écran. De plus, ma voix se matérialise dans des échanges texto via *WhatsApp* avec les participantes durant le développement et la préproduction du film. Je leur propose des activités pour le laboratoire audiovisuel et je les invite à participer à la préproduction de l'œuvre. Par exemple : je leur propose de mettre en image un objet à forte valeur affective et mémorielle ; je les invite à une réunion pour discuter du scénario ; on discute de leurs costumes. Ma présence dans l'œuvre révèle ainsi la non-objectivité et la partialité de la construction de la représentation des femmes à l'écran, tel qu'il est exprimé par Minh-ha à travers son récit réflexif. Plutôt qu'une dynamique unidirectionnelle, où j'orienterai la conversation à travers des questions-réponses ou dans laquelle je déterminerai le format et le contenu des vidéos dans le cas du laboratoire audiovisuel, ma présence est une proposition pour inciter des conversations ou pour organiser un espace de partage, de réflexion et de création. Dans l'œuvre, les protagonistes élaborent sur les thèmes qui les intéressent, à travers des récits oraux et la création de vidéos. Par exemple, quand je leur demande de mettre en image un objet porteur de mémoire, je propose une discussion et une création autour du thème de la mémoire, qui représente le point de départ d'une conversation. Les protagonistes ne font pas que répondre à des questions ou à des exercices cadrés mais élaborent à leur manière à partir de mes suggestions.

Parler à côté suit les traces de *Reasssemblage (1989)* pour sa conception non linéaire du montage, ce qui contribue à éviter les descriptions objectives et linéaires des protagonistes. Minh-ha dissocie l'image du son et utilise des méthodes expérimentales telles que celle d'emploi de *jump cuts*. Dans son film, on ne voit pas une action du début à la fin, au contraire, elle passe d'une scène à l'autre : un homme qui sculpte du bois ; un autre homme qui ramasse un tas de paille ; une femme qui tisse des fibres ; une femme qui semble jouer à un jeu avec les enfants. Parfois, des fragments de l'action sont répétés ou la caméra montre une variation de l'action en changeant de cadre. Ainsi, *Parler à côté* utilise des méthodologies non linéaires qui se matérialisent de différentes façons : l'œuvre est composée de plusieurs vidéos diffusées sur de multiples écrans, chacune d'entre elles contenant un fragment de l'histoire des protagonistes. Ainsi, le montage fragmenté de l'installation *Parler à côté* prend forme dans la mise en espace du matériel audiovisuel. Chaque vidéo est de très courte durée, un choix qui vise, entre autres, à défaire la continuité propre à la narration linéaire du cinéma traditionnel. En l'absence d'un ordre de visionnage, chaque personne du public est invitée à créer sa propre trajectoire, passant ainsi d'un récit à l'autre. Ce choix vise

à produire une représentation non linéaire sans un début et une fin prédéfinie. En plus, le choix de diffuser des vidéos en boucle renforce le propos d'un récit et d'une représentation non explicative et fragmentée.

Dans l'esprit de *Reassemblage* (1989) *Parler à côté* construit une représentation qui s'appuie sur un « *circle of looks* » (Minh-ha, 1989). L'œuvre présente la rencontre entre le regard de la réalisatrice « derrière la caméra » et ceux des protagonistes à l'écran. Dans le cas de mon installation, cela se construit notamment par le dévoilement du processus collaboratif du film *Le Fil du Temps*, une approche de réalisation inaugurée par le réalisateur-anthropologue Jean Rouch, le deuxième cinéaste qui a inspiré la démarche de création de ce mémoire.

4.2 Jean Rouch, *Moi un noir* (1958)

Moi, un noir est un film d'ethno-fiction, dans lequel la fiction se mélange au documentaire pour créer un film ethnographique. Les sujets du film créent des histoires et se mettent en scène eux-mêmes en performant des situations fictives. Cette œuvre propose les portraits des jeunes immigrants nigériens qui ont quitté la Côte d'Ivoire à la recherche de travail. Le film suit à la fois les journées des protagonistes immigrés dans leur vie quotidienne, à la recherche d'un emploi ou qui travaillent dans différentes « jobines » et des scènes où les protagonistes incarnent des personnages et des événements issus de leurs rêves et de leur imagination, comme un boxeur à succès performant avec habileté sur un ring. Avec la caméra à l'épaule, les protagonistes ont parlé librement à la caméra. L'improvisation des sujets est au cœur de la méthode du cinéaste, c'est un élément constitutif de la fiction. Après avoir recueilli plusieurs heures d'images et son, le réalisateur-anthropologue a construit l'histoire du film avec les protagonistes. À travers son approche à la fois collaborative et créative, Rouch a réussi à montrer des aspects ethnographiques inhabituels et difficiles d'accès, tels que l'imaginaire et les désirs des sujets filmés. D'ailleurs, Rouch intervient souvent en voix hors champ, à partir de son point de vue de réalisateur en dialogue avec les sujets. À cet égard, je reprends ici Minh-ha (1989), il « parle à côté » des protagonistes dans le film, en relation avec eux, et sa narration ne propose pas de sens, ni n'explique les sujets filmés.

Moi, un noir (1958) est un film pertinent pour ce mémoire pour trois raisons principales : son approche collaborative, son processus de création via l'improvisation et le mélange entre la performance et la réalité. Si d'un côté Rouch a collaboré avec les sujets filmés pour construire l'histoire du film après le tournage, j'ai collaboré avec les protagonistes du film *Le Fil du Temps* à travers le développement et la préproduction du film, ce que je dévoile dans l'installation *Parler à côté*.

À l'instar de Rouch, *Parler à côté* n'avait pas de scénario préalable et celui-ci a été écrit pendant le montage et l'expérimentation de la mise en espace du matériel audiovisuel. Comme je le décris plus en détail au chapitre 4, au début de la création de l'installation je ne savais pas exactement comment utiliser le matériel issu de ma recherche pour le film. En étudiant les images en vue d'un premier montage, j'ai identifié des correspondances dans les récits des protagonistes. En voulant intégrer dans l'installation ma relation avec les protagonistes du film *Le fil du temps*, j'ai découvert la possibilité d'y intégrer également des messages audios et des images échangés avec ma marraine, qui traitent des relations avec les figures maternelles. Plus tard, j'ai remarqué que ce thème, lié à l'apprentissage du tressage, était aussi présent dans les histoires des femmes du film. C'est ainsi que j'ai commencé à créer le scénario de l'installation. En outre, j'ai travaillé avec le matériel produit par les protagonistes elles-mêmes - leurs récits improvisés - et leurs vidéos et photographies, à l'image de Rouch, qui a ajouté à son film le matériel produit par les protagonistes.

De plus, *Parler à côté* est aussi composée de scènes d'improvisation et de performances des protagonistes, comme pour le film de Rouch. Néanmoins, l'improvisation s'exprime différemment, à partir d'autres formes que celles présentes dans *Moi, un noir* (1959) : les femmes parlent librement à la caméra (et à moi) de leurs désirs et de leurs souvenirs, de sorte que leurs récits se construisent au moment de la discussion, une caractéristique intrinsèque à l'improvisation ; Genilza improvise avec la caméra en marchant avec son téléphone dans les mains pour montrer les débris d'une maison démolie, tout en élaborant librement sa pensée autour de celle-ci ; Joelma met en scène son souvenir en reproduisant une scène issue de son enfance : elle chante une comptine à sa nouvelle petite-fille, dans ses bras, tout en tressant.

En conclusion, *Reassemblage* (1989) et *Moi, un noir* (1958) sont les deux films dont les cinéastes reformulent les modes de représentation des films ethnographiques documentaires qui ont influencé la recherche-crédation de *Parler à côté*. L'approche participative et créative de Jean Rouch représente un point de départ pour le développement de la méthodologie vidéo participative. Le montage non linéaire et fragmenté de Minh-ha influence le choix esthétique de *Parler à côté* via le montage de plusieurs vidéos à travers l'espace, comme une autre manière de fragmenter les récits.

CHAPITRE 5

[CADRE THÉORIQUE]

Ce chapitre est divisé en trois sections. Dans la première partie, « L'ethnographie expérimentale et la crise de la représentation », j'élabore sur les formes expérimentales de la représentation des protagonistes dans l'installation *Parler à côté*, à partir des théories développées par les artistes anthropologues Maya Deren (1946) et Trinh T. Minh-ha (1989). Dans un deuxième temps, dans la section « La vidéo : le médium privilégié pour l'approche participative » je réfléchis sur le médium vidéo utilisé à la fois dans le développement du film et dans l'installation, à la lumière des auteurs Proulx (1999) et Dubois (2012). Enfin, dans la troisième partie « Le cinéma élargi : l'installation et le cinéma transculturel » je développe la question du montage et de la mise en espace de l'installation participative *Parler à côté* à travers les concepts de « dispositif » en cinéma (Parente et Carvalho, 2009), de l'installation comme performance (Youngblood, 1970) et du « cinéma transculturel » (MacDougall, 1998).

5.1 L'ethnographie expérimentale et la crise de la représentation

Parler à côté est une œuvre ethnographique expérimentale à la frontière du cinéma élargi et de l'ethnographie. La recherche-crédation de l'œuvre s'inspire notamment des écrits et des films des cinéastes anthropologues Maya Deren (1946) et Trinh T. Minh-ha (1989). Ces deux artistes ethnographes sont des références incontournables pour ce mémoire-crédation puisqu'elles ont contribué significativement au développement du cinéma (élargi) ethnographique. Les deux réalisatrices expérimentent avec le langage cinématographique et proposent ainsi des nouvelles formes de représentations culturelles.

In fact, most of the developments in ethnographic film are closely linked to stylistic changes in film culture in its broadest sense. Within the somewhat fragmented and diverse canon of ethnographic film, there is a rich history of experimentation with language. From Flaherty to Trinh Minh-ha, filmmakers have struggled to find a means of representing "culture" that is in some way appropriate to the intercultural experience (Russell, 1999, p. 13).

Lorsqu'on parle d'ethnographie expérimentale, Maya Deren (1946) est une référence indispensable puisqu'elle est reconnue comme la « mère » de l'avant-garde américaine en tant qu'artiste anthropologue.

Deren pursues the conjunction of art and anthropology much further than her contemporaries, and she articulates, however crudely, the fundamental attraction of the avant-garde to native cultures that has persisted since the surrealists (Russel, 1999, p. 208)

Ce qui la démarque dans l'histoire du cinéma et de l'ethnographie visuelle, c'est son approche innovatrice des représentations à l'écran qui remet en question le réalisme prédominant dans les formes de représentations du cinéma et de l'ethnographie. Dans son ouvrage *Une anagramme d'idée sur l'art, la forme et le cinéma* (1946), elle écrit un manifeste sur le cinéma en tant que forme d'art. Plutôt qu'un médium d'enregistrement du réel, le cinéma peut aussi être abordé comme un médium capable de créer des expériences imaginées du réel. Pour Deren, le rapport à la caméra se transforme puisqu'elle dévie un médium artistique qu'elle décrit comme l'extension des facultés humaines — le corps et le regard — ou les deux ne forment qu'un. L'art cinématographique permet l'expression de la forme et de la logique visuelle. À partir de sa pratique en danse, elle argumente que le cinéma est une forme d'art capable de manipuler l'espace et le temps (Deren, 2005). Elle divise ainsi l'histoire du cinéma en deux formes contrastées. La première, l'horizontale, est prédominante, c'est celle du cinéma commercial hollywoodien. Le « quoi » (histoire) prend la place sur le « comment » (la manière de la raconter) où la forme visuelle du film est séparée de son contenu. Les événements du film sont caractérisés par une série d'actions qui s'enchaînent de manière logique et causale. Conséquemment, le rôle de la caméra est plutôt instrumental et sert à la documentation d'une réalité : elle enregistre ainsi une histoire extérieure à elle en n'en exerçant aucune influence. Selon Deren, le cinéma prétend agir comme un miroir de la réalité. La seconde forme, la « verticale » est similaire à celle d'un poète qui compose de façon créative et intuitive avec les mots. La caméra cesse d'être un instrument passif qui enregistre des images de la réalité. Si le cinéma vise aller au-delà de la documentation de la réalité, il devrait développer le vocabulaire des images filmiques ainsi que la syntaxe des techniques cinématographiques et les mettre en relation. Ainsi, la technique devra se suborner à la création artistique.

Maya Deren s'intéresse aussi au film *Trance and Dance in Bali* (1952) réalisé par les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson. Interpellée par l'expressivité corporelle des protagonistes, Deren est partie vivre plusieurs mois en Haïti. Elle y écrit et tourne son film *Divine Horsemen* (1947) sur le rituel de transe haïtienne. À partir de son expérience en danse et avec un regard particulier sur le corps en mouvement, elle s'intéresse à l'expérience corporelle évoquée durant l'expérience de transe. Au détriment d'un regard sociopolitique du rituel, elle questionne l'expérience transcendante et la manière dont le corps communique avec l'esprit en évoquant les images subconscientes du danseur. La transe haïtienne l'interpelle ainsi par sa capacité de créer une expérience métaphysique et transcendante, qui dépasse l'individu (Beaulieu, 2008).

L'installation *Parler à côté*, analogiquement aux réalisations de Deren, « prend forme à la frontière des pratiques ethnographiques et de l'expérimentation avant-gardistes (...) » (Beaulieu, 2008, p.17). Plutôt qu'une approche « horizontale » (Deren, 1946), l'installation « Parler à côté » se veut une œuvre artistique avec une expérimentation formelle et une approche « verticale » (Deren, 1946). *Parler à côté* ne prétend pas être une représentation réaliste, fidèle et systématique du développement du film *Le fil du Temps*: elle n'explique ou ne décrit les méthodologies numériques et de vidéo participative et ne rend pas compte d'une compréhension objective des protagonistes à l'écran. Cette installation est plutôt une rencontre entre l'art et l'ethnographique, autrement dit, une envie d'expérimentation esthétique et une préoccupation par rapport aux méthodologies de recherche ethnographique et aux formes de représentations des sujets à l'écran. D'une part, l'installation est une œuvre artistique qui expérimente une esthétique fragmentée de la représentation à l'écran, en utilisant plusieurs écrans portables et d'autre part, elle transmet les étapes de la méthodologie de recherche-crédation du film *Le Fil du temps*.

À travers une approche plutôt « verticale », *Parler à côté* veut créer une expérience synesthésique à partir des technologies numériques et produire des réflexions chez le public sur les modes de collaboration et de représentation en cinéma. Les images de l'installation produites via les petits écrans portables — ordinateurs, tablettes et téléphones — sont diffusées à travers la technologie même qui les a fabriquées. En contraste avec le film *Le Fil du Temps*, où les technologies numériques ne sont que le médium de recherche-crédation, dans le cadre de *Parler à côté* je les intègre en tant que médium de diffusion. L'installation reproduit ainsi la manière fragmentée dont elles ont été créées. La disposition et la fragmentation du matériel à travers différents écrans reproduisent les conditions de production des images. L'œuvre reconstruit ainsi une représentation non linéaire des protagonistes et du processus de la recherche-crédation du film. L'œuvre ne rend pas compte de la totalité (début et fin) des images et des récits, et offre une expérience numérique qui cherche plutôt des associations entre les différentes protagonistes, qui à la fois se complètent et se contredisent. Par exemple, Genilza décrit son enfance et son apprentissage du tressage d'une manière très différente de celle de Joelma : Genilza passait des journées seules à la maison avec sa sœur aînée, dès son plus jeune âge, à tresser, tandis que Joelma raconte l'expérience de vivre dans une maison avec plusieurs sœurs, toujours en présence de sa mère, qui tressait tout en s'occupant de ses dix enfants. Carrie, quant à elle, a vécu une expérience également distincte des deux autres protagonistes : celle d'apprendre à tisser avec sa tante, une figure maternelle, à l'âge adulte et en cueillant avec ses enfants à elle.

Maya Deren approchait déjà l'ethnographie via l'expérimentation filmique dans les années 1940. Or, le projet scientifique et empirique de l'anthropologie n'est remis en question par la discipline que beaucoup plus tard dans l'histoire. C'est James Clifford, dans *Introduction : partial truths* (1986), qui le premier conteste l'objectivité scientifique de l'ethnographe. Il argumente que l'ethnographie s'agit plutôt d'une fiction : d'une construction du réel ancrée dans la subjectivité du chercheur. Selon lui, l'écriture ethnographique se rapproche donc des pratiques en littérature et en arts, tout en reconnaissant son potentiel créatif et formel. Cet ouvrage a contribué à construire le terrain conceptuel de l'ethnographie expérimentale. Ce terme émerge dans les textes d'auteurs postmodernes tels que George Marcus, Michael Taussig, Trinh T. Minh-ha, entre autres, où les deux mots « ethnographie » et « expérimentale » cohabitent. C'est dans ce contexte que des nouvelles formes de film et de représentations à l'écran apparaissent. Associée à des formes subversives de l'ethnographie, l'expérimentation remet en question les représentations culturelles traditionnelles qui se retrouvent dans une histoire colonialiste de l'anthropologie. Auparavant, les anthropologues produisaient des films ethnographiques ancrés dans le réalisme : les films étaient une façon de préserver les réalités culturelles de la manière plus « réelle » possible, comme dans le film *Bali and New Guinea* (Bateason et Mead, 1953), qui montre les comportements des enfants dans des cultures différentes. Or, dans un contexte où le réalisme et la prétention de capter le réel est en déclin dans les disciplines du cinéma et de l'anthropologie, le film expérimental remet en question les formes traditionnelles de représentation tout en expérimentant avec des nouvelles esthétiques (Russel, 1999).

Experimental film and ethnographic film have long been considered separate, autonomous practices on the margins of mainstream cinema. (...). However, within the contemporary critical context of postmodernism and postcolonialism, both ethnography and experimental film have begun to fill new cultural roles (...). The term « experimental ethnography » has begun to circulate in postcolonial anthropological theory as a way of referring to discourse that circumvents the empiricism and objectivity conventionally linked to ethnography (Russel, 1999, preface xi).

Dans cet esprit, l'autrice et réalisatrice Trinh T. Minh-ha critique les conventions de représentation des films ethnographiques. À travers ses œuvres et essais, elle problématise le rôle de l'ethnographe et sa prétention à comprendre « objectivement » les sujets filmés. Selon Min-ha, lorsqu'on s'emploie à décrire l'altérité culturelle avec la prétention de « saisir le réel », cela exprime une posture de pouvoir et de privilège de la part de l'ethnographe-réalisateur envers les sujets filmés. Par l'intermédiaire de ses films, la cinéaste met de l'avant une réflexion sur le médium filmique et la relation entre le cinéaste et les cultures représentées à l'écran. Dans son court-métrage documentaire *Reassemblage* (1989), sa voix off

au-dessous des images tournées au Sénégal, remet en question les modes de représentation ethnographiques traditionnelles ancrés dans le présupposé de l'objectivité de la caméra. Dans le texte qu'elle récite à travers l'œuvre, elle critique la manière de filmer des ethnographes, associée à la posture de « parler de[s] » sujets filmés, celle qui prétend enregistrer objectivement :

The habit of imposing [meaning] every single sign. For many of us the best way to be neutral and objective is to copy reality meticulously. Speak about. About. The eternal commentary that escorts images. [...] Filming in Africa means for many of us colourful images, naked breast women, exotic dances (...) The unusual [...] Ethnologists handle the camera the way they handle works. Recuperate, collect, preserve. 'What are your people called again?' Ethnologists asks a fellow of his. In numerous tales. Diversification at all costs. Oral traditions lowest in the rank of written heritage. Nudity does not reveal. Documentary because reality is organized in an explanation of itself. Every single detail is to be recorded. The man on the screen smiles at us. The necklace he wears, the design of the cloth he puts on, the stool he sits on are objectivity commented upon. It has no eye. It records (commentaire hors-champ dans « Reassemblage » de Minh-ha, 1989).

Ainsi, plutôt que de « parler de », sa posture consiste à « parler à côté » des protagonistes sénégalais, une manière de filmer qui résiste aux définitions qui cloisonnent l'identité. De manière non objectivante, en faisant parfois des gros plans qui fragmentent les personnages, ce qui lui permet de ne pas prétendre à une sorte de « connaissance absolue » du sujet filmé. Selon Minh-ha, « parler à côté » n'est pas une technique ou un simple postulat ; au contraire, il s'agit d'un point de vue qui s'incarne dans une expérience de vie, une manière de se positionner dans le monde. En l'absence de présupposé, elle renouvelle dans chaque film sa façon de matérialiser son regard et de filmer (Soranz, 2005). À travers le film, Minh-ha construit un récit qui prétend exprimer ce qu'est son approche de « parler à côté » des protagonistes, tel que démontré dans le texte qui suit.

I come with the idea that I would cease the unusual by catching the person unaware. There are better ways to steal I guess with the others consent. After seeing me labouring with the camera women invite me to their place and ask me to film them. I do not intend to speak about just speak nearby. A film about what? A film on Sénégal. But what in Senegal. Reality is delicate. Unreality and imagination are otherwise dull. The habit of imposing a meaning to every single sign. Stressing the observer's objectivity circles the object of curiosity. Different views from different angles. The ABC of photography. Creativity and objectivity seem to run into conflict. The eager observer collects samples and has no time to reflect on the media used. What I see is life looking at me. I am looking through a circle in a circle of looks. Just speak nearby (Minh-ha, 1989).

Dans *Reassemblage* (1989) « parler à côté » des protagonistes s'exprime à travers l'emploi de nouvelles formes cinématographiques. Minh-ha choisit une esthétique non linéaire, expérimentant de nouvelles

associations entre image et son et en utilisant souvent des temps de pause ou de silence. Ses choix cinématographiques déconstruisent les représentations figées qui cherchent à « décrire » et à comprendre une autre culture. Son intention est plutôt celle de « présenter » des sujets complexes, aux identités multiples et constamment en mouvement. Le concept de « parler à côté » est une posture et une manière de regarder qui reconnaît la présence d'un double regard : celui de la réalisatrice derrière la caméra et ceux des protagonistes filmés. En priorisant des gros plans, le film présente des protagonistes qui la regarde les regarder à travers la caméra. L'accent est porté sur l'agentivité du regard des femmes. Par exemple, dans la scène où les protagonistes invitent Minh-ha à venir les filmer de plus près pendant qu'elles sont dans la rivière : ces dernières démontrent ainsi leur envie d'apparaître à l'image, une observation que Minh-ha fait en voix-off. Cette dynamique entre la réalisatrice et les femmes n'apparaît pas dans l'image et elle ne la raconte que lorsque nous voyons la scène des femmes dans la rivière.

L'importance conceptuelle de Minh-ha pour ce mémoire est évident puisque l'installation porte le nom de l'expression utilisée par Minh-ha, dans sa version française. *Parler à côté* est la traduction libre de « speak nearby ». Comme pour *Reassemblage* (1989), le mémoire de recherche-crédation *Parler à côté* propose une réflexion sur les médiums de l'œuvre, le vidéo et le numérique. Inspirée de l'approche de Minh-ha, l'installation ne prétend pas représenter les protagonistes de manière objective. L'intention de l'œuvre est au-delà d'un regard distancié qui cherche à décrire et saisir les participantes. *Parler à côté* révèle l'approche collaborative adoptée pour le développement du film. Plutôt qu'un regard unidirectionnel de la réalisatrice envers les protagonistes, l'installation exprime le double regard produit par la collaboration. L'installation présente ainsi les protagonistes en tant que « sujets » plutôt qu'« objets » de la recherche-crédation du film *Le Fil du Temps*. Cela s'exprime à travers le matériel audiovisuel présent dans l'œuvre : les vidéos produites par les participantes durant le laboratoire audiovisuel où elles construisent leur propre représentation à l'écran ; leurs récits à travers les rencontres virtuelles ; des captures d'écrans des textos et audios via WhatsApp qui révèlent leurs agentivité au développement et à la préproduction du film *Le Fil du Temps*.

En parallèle avec l'approche de Minh-ha et de son concept de « parler à côté », le concept du « dessin » de Tim Ingold (2015) contribue à formuler l'idée de « présentation » à la place de « représentation », associée à la posture de « speak about ». Plutôt que d'observer (ou de filmer) les pratiques culturelles dans le but de recueillir des données et des descriptions, « dessiner » permet à Ingold (2015) de reformuler la pratique ethnographique en tant que rencontre, échange, flux, mouvement et relation. Selon cette

perspective, la connaissance émerge lors de la rencontre avec l'autre. Ce n'est pas une réalité extérieure à l'individu qui l'appréhende, au contraire elle est profondément relationnelle. Il s'agit dès lors de « connaître avec » à la place de « connaître sur », ce qui permet de découvrir de nouveaux concepts et de produire de nouvelles images du monde, au lieu d'expliquer une réalité préexistante. L'affect et les relations sont ainsi à la base de la production de sens : à travers une posture d'ouverture et de vulnérabilité, l'ethnographe affecte et est affecté par son environnement, dans une relation dialogique. Lorsqu'on « dénature le regard », comme une faculté strictement liée à la vision, le regard peut être compris comme un sens qui s'incarne, qui s'inscrit physiquement dans le sensible. L'auteur propose donc une approche holistique qui relie intimement le corps, le sensible, la vision et l'esprit. En contraste avec l'acte de « filmer », (Ingold, 2015) celui de « dessiner » comporte un engagement non dualiste du regard, de la vision, de la main et du corps. Le dessin prend forme dans l'instant présent de l'action de dessiner à la place de reproduire une représentation prédéterminée. En plus, le « dessin » est une action ou un mouvement qui laisse des traces et des lignes, avec des formes « ouvertes » et non définies, au caractère improvisé. Connue aussi par « anthropologie graphique », l'action de dessiner se caractérise par une attitude de « faire » plutôt que de « prendre ». « Dessiner » est une pratique en processus, en mouvement, sujette au changement. Selon cette approche contemporaine de la culture et de la représentation, l'ethnographie contribue à déconstruire des représentations hégémoniques en proposant de nouveaux regards et images sur notre entourage.

Selon Ingold (2015), l'acte de filmer induit une attitude de « prendre », une posture qui contraste avec l'acte de « dessiner ». Cependant, Grimshaw et Ravetz (2015) reconnaissent aussi le potentiel de « dessiner » par la caméra, en s'appropriant l'idée de dessiner de Ingold, pour évoquer la capacité de « faire » des images. À l'instar du « dessin » d'un crayon, la caméra peut aussi « dessiner », tout en laissant des traces « ouvertes », créant des images non descriptives et des « présentations » dans le sens de Ingold (2005). À l'instar de cette approche, ma recherche-crédation s'intéresse au potentiel de « dessiner » par la caméra, en créant des images qui permettent des « présentations » au caractère ouvert . Par exemple, cette qualité d'ouverture s'exprime dans le matériel audiovisuel en boucle disposé dans l'espace, dont le visionnage n'a ni début ni fin. Chaque écran peut être visionné à n'importe quel moment, et le début du visionnage sera différent pour chaque spectateur. Le « caractère ouvert » s'applique également à la production d'images par les protagonistes. Les vidéos sont courtes et de nature exploratoire, ce qui évite de communiquer une idée concluante.

5.2 La vidéo : Le médium privilégié pour l'approche participative

The turning point in most accounts of ethnographic film was the advent of *cinema vérité*, lightweight sixteen-millimeter equipment, and the humanist ideas of Jean Rouch in the 1950s. This conception of the "shared anthropology" and "participatory ethnography", exemplified in films such as *Chroniques d'un été* (1960) and *Jaguar* (1967), opened up the field to new methods and new audiences. Rouch's innovations were closely linked to developments in fiction filmmaking, especially Italian neorealism and the French New Wave (Russel, 1999, p.13).

Parler à côté est une sorte « d'anthropologie partagée » telle qu'évoquée par Jean Rouch, une approche participative de l'ethnographie à travers le médium filmique. Selon le réalisateur, l'image est un médium privilégié pour la collaboration avec les protagonistes. De même, *Parler à côté* adopte l'image comment médium participatif à travers les laboratoires audiovisuels. Cependant, le médium filmique adopté par Rouch est ici remplacé par la vidéo, un médium plus démocratique : accessible financièrement, très mobile et présent dans le quotidien des citoyens. Ce choix a pris en considération les conditions sociales moins avantageuses des certaines protagonistes. J'ai choisi de travailler avec la technologie déjà disponible dans leur quotidien : la vidéo incorporée dans les téléphones cellulaires leur a permis de produire leur propre contenu audiovisuel.

La vidéo a émergé après les réalisations de Jean Rouch, dans les années soixante-dix, une époque où les pratiques alternatives du cinéma se sont largement développées. Par exemple, l'industrie a introduit les caméras portables telle que la Porta-Pak de Sony, destinée à faire des films de famille. Grâce à sa portabilité, son faible coût et à sa simplicité technique, la vidéo a aussi été adoptée par différents mouvements militants afin de produire leurs propres images : la vidéo était alors un médium privilégié pour transmettre leur message et intervenir politiquement et socialement (Proulx, 1999).

Dans cet esprit, selon Philippe Dubois (2012), la « question vidéo » permet un questionnement sur les images à différents niveaux : esthétique, technologique ou même existentiel. Le médium est ainsi un instrument de réflexion qui permet de voir (avec la vidéo) et donc de penser (en direct avec l'image). La vidéo se construit dans un rapport critique et réflexif avec le cinéma, par rapport à sa qualité « sale » « striée » et « instable », en contraste avec les images « propres » du cinéma. Ainsi, la vidéo, à travers sa propre technique et esthétique, ne se restreint pas à être uniquement un instrument et un véhicule de communication de la pensée des artistes.

Bien avant l'émergence de la technologie vidéo, Maya Deren s'intéressait déjà aux « questions vidéo » (Dubois, 2012) lorsqu'elle défendait l'expérimentation formelle des images. Selon elle, le « réalisateur amateur » (Deren, 1946) est un passionné de sa pratique (tout comme le réalisateur vidéo) qui crée des films guidé par sa passion, à l'encontre des moyens économiques et d'une certaine esthétique « professionnelle » du cinéma hollywoodien. L'autrice estime que le réalisateur peut profiter de davantage de liberté de création lorsqu'il utilise des équipements moins chers, plus facilement accessibles et d'une équipe radicalement réduite. Ici, le cinéaste « amateur » est en mesure de manipuler sa propre caméra, en ayant un accès direct à son médium de création (Deren, 2005). En plus, avec une caméra légère, l'artiste utilise la mobilité de son corps pour la soutenir et expérimenter de manière créative différents cadrages et perspectives. L'absence de trépied renforce cette autonomie, en donnant plus de flexibilité à la caméra tout en offrant toute une nouvelle gamme de possibilités filmiques (Deren, 2005).

Le film *Le Fil du Temps* est une œuvre tournée avec des images « dites » « professionnelles », tandis que l'installation *Parler à côté* incorpore le matériel vidéo issu du développement du film qui sont des images « amatrices » de qualité « fait maison ». Plutôt que d'essayer de reproduire un standard esthétique des images en essayant de les « améliorer » et d'incorporer des technologies « professionnelles » des projections sur grands écrans, j'assume la qualité esthétique vidéo. Dans l'esprit de Deren, la recherche-crédation de l'installation expérimente directement et librement le médium, à la recherche de nouvelles formes de représentation, de montage et de diffusion, a contrario d'une image de type « propre » et « professionnel » selon les standards de l'industrie cinématographique.

5.3 Le cinéma transculturel et l'installation

Le concept de « cinéma transculturel » (MacDougall, 1998) contribue à ce mémoire selon trois niveaux : pour comprendre la collaboration entre moi, la réalisatrice, et les protagonistes du film « Le Fil du Temps » ; pour le modèle participatif de l'installation *Parler à côté* ; pour le modèle « transculturel » de participation de trois protagonistes issues de deux cultures différentes.

Le « cinéma transculturel » de MacDougall (1998) décrit la complexité de la relation entre le sujet et le réalisateur. Il envisage la production de l'image comme une forme d'extension du « je » vers l'autre, ce qui permet, dans mon installation, de rendre compte du contexte de réalisation où les protagonistes et moi appartenons à des milieux culturels différents. L'acte de filmer favorise une expérience de production de sens avec l'autre, à partir d'un regard et d'une compréhension sur soi-même, dans une relation équilibrée.

Cet espace rempli d'images, de langage, de mémoire et de sensations se crée « entre » le réalisateur et les protagonistes, un espace dans lequel se produit un double regard et une expérience d'échange d'informations entre les deux sujets. Selon MacDougall (1998), le film est le résultat de la co-inscription du cinéaste et des sujets filmés dans l'œuvre : le regard du cinéaste est autant présent dans le film que la présence physique des sujets dans l'image. Le « cinéma transculturel » déconstruit ainsi la séparation et la polarité entre qui regarde et ce qui est regardé. Selon l'auteur, le support cinématographique nous permet de franchir les frontières culturelles, tout en produisant une représentation qui met l'accent sur les interconnexions plutôt que sur la séparation entre des groupes et des individus. Dans ce sens, les images demeurent au-delà des systèmes et catégories culturelles et elles permettent de créer des nouveaux rapports et liens entre des groupes autrement séparés. Elles révèlent plutôt les interconnexions qui existent à la place de ce qui les sépare. Dans le cas de l'installation *Parler à côté*, les protagonistes de différentes cultures sont présentées en relation plutôt qu'en opposition, ce qui s'exprime dans le choix du matériel audiovisuel, du montage et de la mise en scène qui seront décrits plus loin dans cette section. En ce sens, la perspective visuelle remet en question les modes traditionnels de représentation qui marque des frontières culturelles entre les groupes. Finalement, le concept de « cinéma transculturel » remet en question la notion même de frontière tout en focalisant sur des modèles d'échange.

Le « cinéma transculturel » (MacDougall, 1998) se traduit dans l'installation *Parler à côté* de différentes manières : à travers la relation dialogique entre moi et les protagonistes, et les liens entre les protagonistes elles-mêmes. L'espace « entre » moi, la réalisatrice en arrière de la caméra et les trois protagonistes qui sont devant se matérialise grâce aux aspects suivants : les choix des scènes dans lesquelles les protagonistes s'adressent à moi et qui révèlent ma présence derrière l'écran ; les vidéos de captures d'écrans des conversations texto et audio échangées avec les participantes via la plateforme *WhatsApp* qui montrent notre collaboration durant le développement et la préproduction du film. D'ailleurs, le caractère participatif de l'installation concrétise l'espace « entre » l'œuvre et le public. En contraste avec la participation passive du spectateur dans le cinéma traditionnel, l'installation propose une posture d'agentivité du public. L'absence de chaises pour s'asseoir et la présence de multiples écrans oblige le spectateur à se déplacer. Le matériel audiovisuel issu de la phase de développement du film *Le Fil du Temps* est montré à travers l'espace de l'installation plutôt que concentré sur une seule vidéo et appareil. Chaque écran ne comporte qu'une ou deux sections de vidéos, faisant en sorte que le spectateur n'y reste pas longtemps. Il se déplace ainsi à travers les multiples écrans, et pour regarder les vidéos il doit interagir avec les écrans pour les démarrer. La disposition participative de l'installation exige une participation

physique de déplacement, dont l'intention est de souligner l'engagement du spectateur en tant qu'agent actif de construction de l'œuvre. De plus, l'installation provoque l'engagement intellectuel chez le spectateur lorsqu'il regarde les vidéos sur les écrans. Comme il n'y a pas de représentation narrative et explicative de chaque protagoniste, le spectateur doit articuler par lui-même la façon dont les fragments des récits se connectent ensemble.

De plus, la manière dont le matériel est monté et organisé dans l'espace provoque des fissures dans les frontières entre les protagonistes. En mettant l'accent sur les nuances et les correspondances entre les protagonistes, l'approche « transculturelle » (MacDougall, 1998) de l'installation vise à défaire les frontières axées sur les différences. Lorsque les vidéos sont distribuées à travers les écrans, le public accède à leurs images et récits peu à peu, fragment par fragment. Malgré le fait que le matériel vidéo soit disposé à travers l'espace et les écrans, et que le montage ne crée pas une expérience de continuité fluide, l'intention n'est pas de marquer les frontières et les différences entre elles. Au contraire, les thèmes abordés par les protagonistes sont similaires : la transmission du savoir-faire entre les femmes et la figure maternelle. Ceci crée des points en commun entre elles et l'on retrouve plusieurs associations entre les récits : des contradictions, des complémentarités, de continuités, des différences nuancées. Finalement, en considérant que l'installation ne suggère pas un ordre de visionnement, chaque spectateur regardera les contenus dans un ordre différent, selon leurs désirs, tout en produisant des récits et des impacts différents dans chacun d'entre eux.

Le concept de « dispositif » aide à mieux comprendre le rapport du spectateur avec l'œuvre, une idée qui apparaît dans le contexte des théories et pratiques du cinéma élargi des années 1970. Le concept se retrouve notamment dans les œuvres des structuralistes français, tels que Jean-Louis Baudry et Christian Metz. À partir du concept de « dispositif », ces derniers contestent le statut du spectateur passif de l'expérience filmique, incapable d'ajouter à la construction narrative des représentations à l'écran. En effet, les théories des médias ont souvent été dominées par une perspective dichotomique dans laquelle les systèmes de communication sont dissociés des spectateurs. Selon cette perspective, les spectateurs sont « victimes » des messages véhiculés par système médiatique de communication dominant. D'une autre part, des théories contemporaines de la communication proposent un regard non déterministe, qui prend en considération la dimension subjective du public (Parente et Carvalho, 2009).

Le cinéma élargi place le cinéma dans le contexte des arts visuels et des images numériques, tout en proposant des nouvelles possibilités cinématographiques en intégrant les galeries et les musées. Le cinéma élargi remet en question le modèle narratif de représentation. Selon Beaudry le cinéma est un ensemble de technologies — la caméra, l'écran, le système audio et le projecteur — et de conditions de projection — l'architecture, la chambre noire, des projecteurs cachés et des spectateurs immobiles. Ce « dispositif » de cinéma est partie intégrante d'un discours hégémonique bourgeois dont le désir premier est de domination (Beaudry, 1978 in Parente et Carvalho). Ce discours est basé sur le présupposé que le cinéma est un médium de transmission de vérités qui sont ensuite absorbées passivement par le spectateur. Pour l'expliquer, Baudry propose une analogie entre le dispositif du cinéma et la théorie de la caverne de Platon, dans laquelle les habitants vivent reclus dans une grotte noire. Les habitants vivent dans une réalité isolée et aliénée du restant du monde de l'extérieur et de la connaissance (Parente et Carvalho, 2009).

Le cinéma élargi problématise le « dispositif » traditionnel du cinéma et les modes de représentation institutionnels, en transformant son architecture - les conditions de la projection - sa technologie de production, de diffusion et de distribution, et le plan discursif comme le montage. Il défait les frontières disciplinaires des arts du cinéma, du théâtre et de la performance. Lorsque des nouvelles subjectivités et expériences se produisent, le cinéma élargi favorise un mouvement entre le « je » et « autrui ». Ce mouvement est rendu possible par un déplacement qui dépasse le dualisme de l'objet versus le sujet, l'actif et le passif, la subjectivité et l'objectivité, le vrai et le faux, entre autres (Parente et Carvalho, 2009) . Alors que le « dispositif » traditionnel du cinéma implique une salle de cinéma avec un projecteur qui diffuse une histoire d'environ deux heures sur un grand écran, Parente et Carvalho (2009) montrent qu'il existe d'autres formes de cinéma qui expérimentent le « dispositif », en proposant de nouveaux formats de production, de diffusion et de distribution, tout en promouvant une nouvelle expérience cinématographique.

Parler à côté déconstruit le « dispositif » du cinéma en proposant un nouveau dispositif technologique et une autre condition de projection : je remplace le grand écran par plusieurs petits écrans ; je remplace la technologie de projection vers celle des ordinateurs portables et des tablettes ; le spectateur n'est plus assis et immobile mais debout puisqu'il se déplace et interagit avec les écrans ; je change le visionnement passif d'un film du début à la fin vers un visionnement actif où le spectateur choisit quoi regarder, l'ordre de visionnement et le temps dédié à chaque vidéo. Le spectateur devient ainsi partie prenante de l'installation où il performe une interaction avec l'œuvre et le matériel disposé.

D'autre part, l'installation se débarrasse du « dispositif » consistant à projeter une histoire linéaire avec un début, un milieu et une fin. Ainsi, *Parler à côté* se rapproche d'un type de cinéma que Youngblood qualifie comme évocateur (1970, p. 92) en utilisant un langage d'évocation caractérisé par une structure poétique et affective, contrastant avec le langage du cinéma narratif. Le mode évocateur demande ainsi une attention active et créative de la part du public, tandis que le mode narratif s'appuie sur un modèle d'exposition dans lequel le spectateur est passif. De plus, l'auteur crée une analogie entre le travail de l'artiste et l'écologie, considérant que l'artiste agit en fonction des liens présents dans son environnement. Si l'écologie se définit par l'ensemble des schémas de relations existantes entre les organismes et leur environnement, l'artiste révèle quant à lui, les relations existantes entre différents éléments jusqu'alors inaperçus. En ce sens, Youngblood suggère l'utilisation du terme « intermédia » dès lors que l'on se réfère à un système dans lequel les différents éléments qui le composent sont reliés dans une sorte de métamorphose, où l'un affecte l'autre (1970, p. 346).

Ainsi, *Parler à côté* souhaite créer une expérience évocatrice à laquelle le spectateur participe de manière active et créative. Grâce à un choix esthétique non linéaire, composé d'un montage fragmenté des récits des protagonistes, le spectateur crée son propre « scénario ». En d'autres termes, il génère ses propres « images », en créant des liens entre les différentes histoires. L'absence d'ordre de visionnage contribue à cette expérience évocatrice. En outre, la disposition dans l'espace de différentes éléments, les rencontres virtuelles, les échanges WhatsApp avec la réalisatrice, les objets scéniques et les affiches du film organisent un espace où les différents éléments se nourrissent les uns les autres.

CHAPITRE 6

[DESCRIPTION DE L'ŒUVRE]

Dans ce chapitre je décris l'installation documentaire *Parler à côté*, l'œuvre résultant de ce mémoire de recherche-crédation. L'installation documente de manière créative le processus de développement et de réalisation du film *Le Fil du Temps*, depuis son point de départ jusqu'à sa production finale. Le matériel audiovisuel qui le compose provient de la phase de développement du film, que j'ai organisé en quatre sections décrivant chacune des espaces et éléments qui constituent l'œuvre, en ordre chronologique : La jetée : Le point de départ ; Les écrans portables : les récits ; Les objets scéniques ; Les affiches du film *Le fil du Temps*.

À l'entrée de la boîte noire à l'UQAM, le lieu de présentation de l'installation, un texte de mise en contexte explique la recherche-crédation et invite le public à suivre l'ordre chronologique de la création de l'œuvre: premièrement, mon histoire personnelle qui représente le point de départ de réalisation du film; deuxièmement, le matériel audiovisuel du développement du film *Le Fil du Temps*; troisièmement, les objets scéniques qui matérialisent certains des éléments présents dans les images de la deuxième section; finalement, les images du tournage du film *Le fil du Temps* qui dévoile les objets scéniques et les autres éléments présents dans la deuxième section - développement du film.

6.1 La jetée : le point de départ

Une fois à l'intérieur de la boîte noire, le public se retrouve face à un ordinateur portable qui projette une vidéo dont le son sort d'un haut-parleur. La vidéo diffusée en boucle dure environ trois minutes.

Figure 6.1 La jetée: le point de départ



Le public entend des messages audios de ma marraine, Ignés, envoyés via Whatsapp, à travers un haut-parleur situé à côté de l'ordinateur. Sa voix est en off, un son qui est détaché du lieu et du temps de l'action à l'écran (Chion, 1995). Elle s'adresse à moi et aborde deux thèmes principaux, toujours liés à ma grand-tante Edith, la tresseuse de ma famille, celle qui m'a donné une jetée à ma naissance. Elle commence par évoquer ce souvenir et le fait qu' « Edith », plus connue sous le nom de « Tiditynha », serait ravie de savoir que je m'intéresse à son histoire et que je travaille sur le projet de film sur les tresseuses. Ignés raconte ensuite comment Edith a été pour elle une figure maternelle sur laquelle elle a pu compter et la relation difficile qu'elle a eue avec sa mère biologique. Voici un extrait de l'histoire que le public peut entendre : « Je dis que j'ai perdu ma mère en 1993. Elle (Tiditynha) était une mère pour moi. Tout le monde a une relation avec sa mère biologique, n'est-ce pas ? Mais ma mère, mon rôle de mère, c'était tante Tiditynha. Elle était vraiment la mère que j'avais ». Elle raconte ensuite une histoire personnelle avec Edith, liée à une pièce qu'elle a fabriquée pour elle alors qu'elle n'avait que quinze ans : une nappe carrée.

À l'image, la vidéo reprend des photos de famille qu'Ignés m'avait envoyées par *Whatsapp* lors de nos échanges audios : une photo des femmes de la famille en incluant Edith, assises sur un canapé, toutes regardant un bébé dans les bras d'Edith, ma sœur ; des photos de pièces tressées par Edith pour Ignés. Ignés ne parle pas nécessairement des images qui sont à l'écran. Par conséquent, elles n'illustrent pas nécessairement son récit et la vidéo crée une relation unique entre le récit et l'image, de caractère plutôt ouvert et non figé. Par exemple, lorsqu'Ignés nous parle de sa relation compliquée avec sa mère biologique tout en décrivant la figure maternelle de sa tante Édith dans sa vie, ce récit est traversé par la photo des femmes de la famille décrite ci-dessus. À certains moments, l'image disparaît et le récit se

poursuit avec l'écran noir. Dans les deux cas, la voix de la protagoniste « erre » à la surface de l'écran, pour reprendre le terme de Chion (1995, p. 33), puisque nous ne voyons pas Édith parler, et le son de sa voix n'a pas un lieu ou un corps sur lequel se fixer. La relation entre l'image et le son (et la voix) devient ainsi flottante et permet au spectateur de « chercher », c'est-à-dire de faire travailler son imagination pour construire le sens qui peut émerger entre l'image et le son.

Figure 6.2 Capture d'écran: photo de famille



Chion (1995) qualifie ce type de son d'acousmatique, un son dont on ne voit pas la source. Dès lors que l'on ne voit plus la source du son à l'écran - le son visualisé - ce n'est pas la nature et la qualité du son lui-même qui changent, mais surtout la relation entre l'image et le son. Les films de la réalisatrice Marguerite Duras sont un exemple fertile d'expérimentation acousmatique, tout en proposant des relations inhabituelles entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

le cinéma courant, dit-elle, veut à tout prix que les voix soient « vissées » sur les corps, et c'est avec ce vissage, qui est pour elle une tricherie, qu'elle a voulu rompre (...), en dévissant les voix et en les laissant errer. Ce terme de vissage évoque bien ce qu'il peut y avoir de rigide, de forcé, dans cette manière de contraindre les voix de cinéma à faire semblant de sortir des corps (Chion, 1995, 109).

Analogue au cinéma de Marguerite Duras, tel que décrit par Julie Beaulieu (2018), la voix off dit autre chose que ce qui est représenté à l'écran. La voix d'Edith n'est pas représentée par son corps à l'écran, ce qui crée un intervalle ou un décalage entre le son et l'image, tout en faisant émerger un sens. Beaulieu décrit les films de Duras comme évocateurs, comme des créations qui, au lieu de représenter, suggèrent de sens (citer la page). Elle rompt avec le réalisme et l'objectivité de la représentation à travers une

narration fragmentée. L'incomplétude créée par la relation entre l'image et le mot, crée des vides qui s'expriment aussi par des moments de silence ou des plans noirs. Enfin, elle convoque l'imagination du spectateur tout en suscitant une participation active à la production de sens.

Comme le montre l'image ci-dessus, à côté de l'ordinateur portable se trouve une jetée dans un panier. La jetée est le premier point de départ, un objet que j'ai hérité d'Edith et qui m'a encouragé à en apprendre davantage sur ma parente par le biais d'Ignés. Voici le texte qui l'accompagne : « En réfléchissant à ma relation avec les protagonistes du film *Le fil du temps*, je suis revenue à son point de départ : un jeté en crochet que ma grand-tante Edith avait confectionné pour moi à ma naissance. Aujourd'hui décédée, les fils qui le composent nous relient encore. Ce jeté a suscité ma curiosité sur ma parente, considérée comme la tresseuse de ma famille maternelle, puisqu'elle avait l'habitude de confectionner un jeté pour un seul lit pour chaque femme de ma famille. Une fois mariée, elle l'agrandissait pour en faire un lit double. J'ai donc contacté ma marraine, Ignés, que je n'avais pas contactée depuis une vingtaine d'années et dont je savais qu'elle avait une relation intime et maternelle avec sa tante (ma grand-tante), Edith. À cette occasion, elle m'a confié certains aspects de leur relation, ce qui m'a permis d'en apprendre davantage sur ces deux figures féminines de ma famille. C'est ainsi que j'ai développé un vif intérêt pour les histoires qui se cachent derrière l'art féminin du tressage. » L'intention du texte est d'assurer que le public ait une compréhension organisée des différentes étapes de la création du film *Le Fil du Temps*. L'installation est donc documentaire : elle explique les différentes étapes du processus de création du film. En d'autres termes, l'installation comporte le choix esthétique de représentations fragmentées des protagonistes en vue de produire une représentation non explicative ou « fermée ».

6.2 Les écrans portables et les récits

Après la section sur le jeté qui explique le point de départ de la création de l'installation, à droite se trouvent sept écrans disposés dans l'espace, auxquels sont attachés une paire d'écouteurs: deux tablettes (iPad) et cinq ordinateurs portables. Les écrans reposent sur un support qui les place à la hauteur nécessaire pour les regarder debout. Des paires d'écouteurs sont suspendues. Pour entendre les vidéos, le public doit prendre la paire d'écouteurs.

Figure 6.3 Images de l'installation : les écrans portables

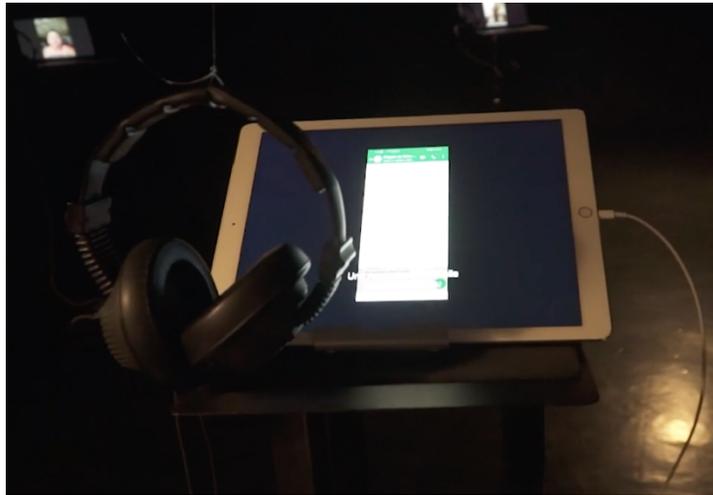


Figure 6.4 Image de l'installation: les écrans portables

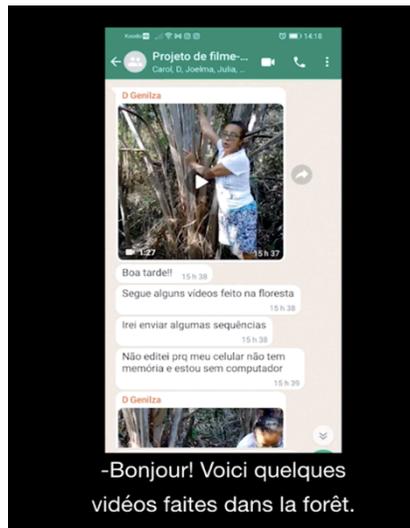


6.2.1 Les tablettes

Les tablettes contiennent un montage vidéo d'environ quatre minutes avec du matériel provenant des échanges WhatsApp entre moi et les protagonistes du film : conversations textuelles, photos, vidéos et enregistrements sonores. La première tablette révèle le processus créatif et collaboratif du laboratoire audiovisuel entamé durant le développement du film *Le Fil du Temps* : mes propositions créatives aux participants, leurs questions, le partage de leur matériel. Voici deux exemples : je propose aux participantes du film de prendre en photo ou en vidéo l'image d'un objet porteur d'un souvenir et d'une histoire personnelle; je propose de prendre des images des différentes étapes du tressage et du traitement de la paille. Souvent, elles me répondent avec un message audio, que j'ai inclus au montage. Ici, la voix off est prédominante : les enregistrements sonores des voix des protagonistes sont juxtaposés aux images

des captures d'écran des échanges textuels. Par exemple, alors que nous voyons les échanges de texte et l'envoi des vidéos de Genilza, nous entendons un son message vocal qui explique les vidéos partagées et ce qu'elle voulait montrer.

Figure 6.5 Capture d'écran: les tablettes



La deuxième tablette révèle le processus collaboratif de la pré-production et des choix artistiques du film *Le Fil du Temps*. Par exemple, toujours via *Whatsapp*, Genilza envoie des photos de ses vêtements pour suggérer un costume, ainsi que des vidéos des dunes de son village, un endroit où elle aimerait tourner l'une des scènes du film. Vers la fin, je propose une réunion pour discuter du scénario du film et elle me donne sa disponibilité pour la réunion. Ici, la voix off est absente et les images dévoilent les échanges textuels. Cependant, dans le cas de la vidéo sur les dunes, nous avons un autre exemple du rapport entre son et image, celui de la voix « hors-champs » : l'on entend la voix de Genilza derrière la caméra pendant qu'elle filme les dunes. Son corps n'est pas visible à l'écran et l'on ne peut pas fixer sa voix à son corps physique, néanmoins elle reste présente. Voici comment Chion décrit cette relation entre son, image et la voix « hors-champs » :

« (il) se situe dans « quelque part » contigu par rapport au cadre, et dans le présent de l'action. Ces sons et ces voix qui ne sont ni tout à fait dedans, ni clairement dehors, on comprendra vite que ce sont eux qui nous intéressent le plus : parce que c'est là peut-être, avec ces voix et ces sons laissés en errant à la surface de l'écran qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel » (Chion, 1995, p14).

Le choix d'utiliser des tablettes pour la diffusion du matériel décrit est le résultat d'une réflexion sur la pertinence entre la qualité du matériel produit et la technologie de diffusion. Avant de choisir les tablettes, j'avais testé ces images en les projetant sur un grand écran, et le résultat a révélé une dissonance entre les deux. La qualité du matériel artisanal à faible résolution est devenue un problème. Aussi, comme ces images avaient été produites par des téléphones portables, j'ai voulu m'approprier cet appareil en l'incluant comme technologie de diffusion. De plus, les tablettes, comme les téléphones intelligents, sont plus fréquemment utilisées pour les échanges *WhatsApp*, ce qui constitue une deuxième raison de la pertinence du choix de cette technologie.

Dans la capture d'écran ci-dessous, Genilza n'apparaît pas à l'écran, mais reste derrière la caméra tandis que l'on entend sa voix. Elle commente ce qu'elle montre avec sa caméra : elle nous situe géographiquement dans le village de *Massarandupió* et elle partage ses impressions sur le lieu, tout en modifiant notre perception sur les images.

Figure 6.6 Capture d'écran: les tablettes



6.2.2 Les ordinateurs portables

Chacun des cinq ordinateurs portables contient un extrait ou un court montage d'une vidéo de trois à cinq minutes des rencontres virtuelles enregistrées avec les protagonistes, qui s'adressent directement à la caméra. Les vidéos rendent également compte d'une partie du matériel audiovisuel produit dans le contexte du laboratoire de création. Les thèmes qui traversent les récits des participantes- ainsi que les vidéos du laboratoire - sont liés aux souvenirs des figures maternelles qui leur ont appris à tresser. Par exemple, Genilza raconte qu'elle a appris à tresser avec sa mère alors qu'elle n'avait que 5 ans, pour l'aider

à réaliser quelques pièces à vendre. Naturellement, à ce jeune âge, elle ne voulait que jouer : lorsque sa mère allait au village voisin, au lieu de tresser Genilza creusait un trou sous un bananier et enterrait la paille ou la brûlait. Au retour de sa mère, elle lui montrait le résultat de son travail en étirant sa tresse pour donner l'impression qu'elle avait travaillé plus dur. Un deuxième exemple est le récit que fait Joelma de ses souvenirs d'enfance, lorsqu'elle regardait sa mère tresser et chanter des comptines à ses dix enfants. Dans cette même section de l'installation, sur un autre écran, Joelma chante une comptine avec sa petite fille dans les bras, tout en tressant; cette vidéo est un résultat du laboratoire sur la mémoire.

Dans ce contexte, la mise en scène des voix des protagonistes rend leurs corps - et le fait de parler - audibles, rassurant le public sur le fait que la voix entendue appartient au corps vu. Alors que dans les sections précédentes, la voix en hors-champ ou voix off crée de nouvelles couches de sens, la mise en corps de la voix la fixe à son corps tout en « désamorçant et convoquant les puissances acousmatiques » (Chion, 1995, p.118). Le réalisme sonore tend ainsi à fixer l'action dans un déroulement linéaire qui évolue dans la durée puisque le public est invité à accompagner l'histoire des participantes en image et en son.

Le choix d'utiliser des ordinateurs portables se justifie, d'une part, de manière très similaire à celui des tablettes : il s'agit d'assumer la qualité à faible résolution des images artisanales. D'autre part, il s'agit de différencier le type de contenu, qui cette fois n'est plus WhatsApp mais des réunions virtuelles enregistrées. Les plateformes de réunions virtuelles, telles que *Zoom* et *Meets*, sont généralement utilisées via des ordinateurs (portables ou non).

L'image ci-dessous montre l'exemple de Joelma qui parle directement à la caméra. En plus, la traduction sous-titrée nous permet de « voir » la voix de Joelma à l'image, à travers cette capture d'écran.

Figure 6.7 Capture d'écran: les ordinateurs portables (récits)



6.3 Les objets scéniques

Cette section est composée de deux objets disposés au sol, au-dessus des deux lampes suspendues au plafond : un tabouret et un panier tressé. Ces objets apparaissent dans les sections « Les tablettes» et « Les ordinateurs portables », c'est-à-dire des objets qui apparaissent dans les récits de souvenirs, mais aussi dans le laboratoire audiovisuel. Chaque objet est accompagné d'une brève explication : sur le tabouret, une phrase explique qu'il s'agit d'un tabouret en bois pour le tressage, une référence au tabouret mentionné dans le récit de Joelma ; sur le panier, une phrase révèle qu'il a été fabriqué par Joelma, avec les pailles des palmiers. Ces objets sont aussi présents dans la section suivante : les images du film *Le Fil du Temps*.

L'intégration des objets scéniques dans l'installation offre au public une expérience physique des éléments vus ou mentionnés dans le matériel audiovisuel. Après avoir entendu des histoires significatives sur ces objets, cette section les matérialise. Cela permet au public d'avoir une relation plus étroite et plus intime avec ces objets de mémoire et de valeur. Par exemple, le panier est une pièce tressée par les mains de l'une des protagonistes de l'installation, avec de la matière première du Brésil. Le public a ainsi l'occasion d'avoir une relation plus réelle avec l'objet. Il s'agit également d'un exercice créatif visant à exploiter le potentiel du format de l'installation, qui permet d'intégrer différents éléments qui se complètent.

Affichées au mur, il y a cinq affiches au format *moodboard*, c'est-à-dire qu'elles sont composées de captures d'écran du tournage du film. Cette section révèle comment le matériel de la recherche a été

incarné dans le film : les costumes, les lieux des scènes, ainsi que les objets scéniques. Nous voyons comment le tabouret apparaît à l'écran en tant qu'objet scénique. Par exemple : les vêtements suggérés par les protagonistes à travers les échanges *WhatsApp* apparaissent comme des costumes dans les scènes ; la dune comme lieu de la scène finale - l'endroit où Genilza et Joelma ont grandi et dont Genilza nous envoie des images dans la recherche – où encore leur jeu avec plusieurs tabourets, qui devient un objet scénique du film.

Le matériel filmique a été le dernier élément que j'ai intégré à l'installation, car je voulais m'assurer de faire la distinction entre les deux projets, le film et l'installation. L'installation devait être un projet sur le processus et les méthodes de recherche-crédation incluant les artefacts et matériel vidéo issus de cette étape, et non sur le film lui-même. En revanche, il était essentiel d'incorporer des images extraites du film, car elles montrent le résultat du processus, permettant au public de comprendre comment les différentes étapes du développement, le contenu et le matériel produit ont été transformés ensuite dans un film.

Figure 6.8 Affiche du film *Le Fil du Temps*



Figure 6.9 Affiche du film *Le Fil du Temps*



Figure 6.10 Affiche du film *Le Fil du Temps*



CHAPITRE 7

[LA PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET LE RETOUR DU PUBLIC]

Parler à côté a été présentée dans la boîte noire de l'École des médias, dans le pavillon Judith-Jasmin de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), du 4 au 6 février (2023). Le public qui a visité l'installation était composé des cinéastes, des étudiants à la maîtrise en média expérimental de l'UQAM et d'amis. En sortant de la salle, j'ai souvent demandé au public de me partager leurs impressions de l'installation, en préparation de la rédaction de ce chapitre. En attendant l'arrivée du public, je me suis posée quelques questions : le format fragmenté de l'installation permettra-t-il au public de se connecter aux protagonistes et à leurs histoires ? Comment percevront-ils les images « brutes » du matériel audiovisuel dans des petites écrans portables « ordinaires » ? Le public sera-t-il en mesure d'établir des liens entre le matériel de développement et les images du film ? Sera-t-il intéressé par le « processus » autant que par le produit final ? Auront-ils une expérience artistique et réflexive au-delà d'une expérience purement documentaire ?

Environ vingt personnes ont visité l'installation et j'ai sélectionné les commentaires les plus pertinents et constructifs pour ce chapitre. L'une des premières visiteuses, une réalisatrice et éducatrice en animation, m'a dit que la totalité de l'œuvre se trouve dans le corps du spectateur. En d'autres termes, elle explique qu'en accédant aux fragments des histoires de chaque femme, en traversant ces différentes expériences intimes, elle a créé sa propre lecture. Elle a ainsi créé un nouveau récit qui relie les différents protagonistes et se connecte à sa propre histoire. De plus, elle y a vu une sorte de cartographie composée de deux éléments principaux qu'elle a identifiés comme étant horizontaux et verticaux. La cartographie horizontale, selon elle, correspond aux territoires physiques où se trouvent les protagonistes. Certaines images du territoire apparaissent, comme les dunes, mais aussi les maisons où elles vivent, chacune avec ses propres caractéristiques. La cartographie verticale, cependant, est une cartographie subjective et affective qui raconte ma relation avec chacune des protagonistes. Elle imagine que chaque femme représente un univers en soi et les fragments des vidéos sont des fragments temporels qui nous ramènent au passé, puisqu'ils nous parlent de leurs mères et du savoir qui se transmet à travers le temps. Elle a suggéré que cette cartographie soit développée davantage et que certains éléments soient amplifiés. Par exemple, elle aurait aimé en savoir plus sur chaque femme et sur ma relation avec chacune d'entre elles par le biais de textes explicatifs et du matériel visuel. Comment je m'identifie à chacune de ces femmes, ça serait une question pertinente à laquelle il faudrait répondre. Enfin, elle suggère d'augmenter les photos du film

dans la section des affiches, car c'est un moment important de l'installation où l'on voit comment le développement du projet s'est matérialisé dans son produit final.

Une collègue, qui est également réalisatrice et monteuse, est venue voir l'installation, connaissant déjà le projet de film *Le Fil du Temps* et ayant déjà vu certaines images du tournage. Ce qu'elle a apprécié dans *Parler à côté*, c'est de mieux comprendre mon point de vue et comment le film trouve sa source dans mon histoire et ma famille. Elle m'a dit qu'elle était en mesure de comprendre ma relation avec le film, mais aussi le processus de création. Alors que dans les documentaires, les questions posées aux participants sont le plus souvent supprimées - ce qui est également le cas dans *Le Fil du Temps* - et dans l'installation, elle a trouvé intéressant de voir les questions que j'ai posées aux protagonistes à travers les échanges *WhatsApp* et les vidéos. Grâce à ces questions, elle a compris comment j'étais parvenue au produit final du film, ainsi que ma relation aux femmes du film, un aspect important du documentaire.

Un ami, qui n'est pas un professionnel du domaine, a également été intéressé par le processus de création du film, en particulier la construction de la relation avec les protagonistes. Il a trouvé pertinent de voir les échanges *WhatsApp* mais cela l'a moins intéressé, car c'est un mode de communication très présent dans sa vie quotidienne. Il aurait aimé voir plus d'images du film et a suggéré d'aller au-delà des affiches, et d'intégrer une nouvelle section avec une projection d'extraits du film avant le montage pour avoir une meilleure idée de comment la recherche s'est concrétisée dans le film.

Une autre collègue, a fait remarquer que l'on peut toujours voir la richesse du processus de réalisation d'un film de manière indirecte. Cependant, selon elle, *Parler à côté* nous montre la « matière première » du développement, ce qui lui a permis de mieux comprendre la densité du processus de recherche. Elle a apprécié le travail de mise en espace, une manière créative de montrer le matériel audiovisuel documentaire issu des échanges *WhatsApp* et des réunions virtuelles. Selon elle, il s'agit d'une documentation qui est plus créative que pédagogique: l'installation n'étant pas un « support » pour le film, mais une œuvre en soi. Elle dit que le travail de montage et de curation est visible dans le choix des images et des récits, ce qui met en évidence un processus créatif. En voyant l'installation, elle a eu envie de voir le film *Le Fil du Temps*. Bien que le film ait son propre chemin à parcourir en termes de distribution et de diffusion, elle a évoqué le potentiel de l'installation à trouver son chemin à côté du film, ce qui pourrait renforcer ce dernier.

Une réalisatrice de films de danse et monteuse, a été immédiatement attirée par les objets scéniques. Le panier tressé l'a amenée à réfléchir au processus de fabrication de la pièce et au fait qu'il s'agit d'une représentation physique du temps nécessaire à la création d'un panier. Elle est convaincue que le travail artisanal a le potentiel de rendre le temps tangible.

Finalement, dans ce même esprit, un artiste et collègue en art vidéo, avait lui aussi été interpellé par le panier - objet scénique - et par l'art du tressage. Il qualifie les objets artisanaux comme des possibilités d'encodage et de codage des mémoires. En d'autres termes, ces objets sont porteurs de mémoire et cela révèle le savoir-faire technique. Voir l'installation lui a fait penser à un jeté en crochet que sa mère lui a confectionné quand il était nouveau-né, et qu'il garde encore aujourd'hui avec lui. Il pense au temps et au soin qui sont consacrés à la fabrication de ces objets. En outre, il a trouvé très attrayante la manière dont le matériel audiovisuel a été monté et distribué dans l'espace. Selon lui, la durée de chaque vidéo est idéale car elle lui donne envie d'aller découvrir les autres vidéos, dans l'ordre de son choix. Ce format lui permet de choisir l'enchaînement des vidéos. Comme il n'y a pas de linéarité proposée, il entrelace les différents fils (les différents récits) tout en faisant une analogie avec le tressage.

Après avoir passé un an et demi à travailler sur la recherche-crédation de *Parler à côté* immergée dans le concept, le matériel et le processus de création, c'était très riche pour moi de partager le travail avec le public, de prendre le temps d'écouter leur expérience de l'installation, et d'être témoin de leur regard complètement nouveau sur ce matériel. Comme c'était la première fois que je réalisais une installation, j'ai été particulièrement satisfaite de voir le public réagir aux différents éléments placés dans l'espace. En les regardant interagir avec l'installation, je les ai vus décortiquer chaque section avec curiosité : s'intéresser et choisir les différents écrans, regarder attentivement la jetée après avoir regardé la vidéo d'Ignés, examiner de près les objets scéniques et les images du film. En les observant, je les ai vus réfléchir, choisir, hésiter, avancer, reculer, douter et créer des liens entre les différents éléments. En fait, c'est ce que je voulais créer comme expérience. Et plus encore, je souhaitais que le public soit touché par les personnalités et les histoires des tresseuses, ainsi que par la transmission générationnelle et féminine de ce savoir-faire, comme je l'ai été. Enfin, le public m'a convaincu de la nécessité d'intégrer plus d'éléments du film dans l'installation, de la prolonger et de l'étendre en créant un espace pour projeter les scènes, et d'envisager une vie de distribution concomitante, où l'installation accompagnerait le film.

CONCLUSION

Ce mémoire de recherche-crédation est une réflexion sur les méthodes collaboratives et créatives utilisées pour le développement de mon film *Le Fil du Temps*, que j'ai réalisé au sein du centre cinématographique Les Films de l'Autre, soit en dehors du contexte académique. Dans ce film, les trois femmes protagonistes ont participé activement à son développement, par le biais de réunions virtuelles enregistrées et de laboratoires de production audiovisuelle. Mon mémoire-crédation se matérialise dans une installation documentaire audiovisuelle intitulée *Parler à côté*, qui inclut le matériel audiovisuel provenant de la recherche autour du film, révélant ainsi les méthodologies employées, tout en proposant une représentation fragmentée des protagonistes. La fragmentation est un choix esthétique mais aussi éthique, dont l'intention est de construire une représentation « ouverte » et une identité non figée des protagonistes. Plus précisément, ce mémoire se concentre sur la rencontre entre moi, la réalisatrice et les protagonistes. Une rencontre où celles-ci contribuent à la construction de leur représentation dans le film, en dialogue avec la réalisatrice, qui « parle à côté » des participantes. Pour ce faire, l'installation s'appuie sur des concepts issus du cinéma élargi et de l'ethnographie à travers une approche interdisciplinaire.

La maîtrise a été un espace privilégié pour réfléchir à ma pratique en tant que cinéaste-anthropologue et à mon expérience de la réalisation du film *Le Fil du Temps*. Une fois la phase de développement du film achevée, j'ai organisé et réfléchi aux méthodes employées. De plus, j'ai utilisé le matériel audiovisuel initialement produit pour le développement du film, en l'intégrant à la création d'une nouvelle œuvre, sous la forme d'une installation. Par ailleurs, ce mémoire a été ma première expérience de réalisation d'une installation : j'ai profité de l'espace académique et du programme axé sur l'expérimentation, pour travailler avec un format inédit et intégrer une nouvelle approche. Ayant été habituée à travailler avec le médium filmique selon son format traditionnel, j'ai compris comment il pouvait aussi être étendu à d'autres formats en considérant d'autres « dispositifs » (Parente et Carvalho, 2009) dans mes créations.

Au début de l'expérimentation de *Parler à côté*, j'ai voulu persister avec le format traditionnel de la projection sur grand écran, en expérimentant le montage fragmenté d'une seule vidéo. Mais le matériel vidéo « fait maison » de faible qualité apparaissait décalé une fois projeté en grand format. J'ai donc réalisé que la méthode de diffusion devait correspondre à la qualité du matériel présenté. C'est ainsi que j'ai eu l'idée d'intégrer la technologie utilisée pour la production au sein même de l'installation. De plus,

cela m'apparaissait plus cohérent avec la démarche de *Parler à côté*. Le montage fragmenté s'est concrétisé par la multiplication des écrans dans l'espace.

Bien qu'ayant intégré des images du film sous la forme d'affiches (tirées de capture d'écran du film) pour montrer le résultat de la recherche, l'installation aurait pu bénéficier de plus d'éléments du film. La réaction du public m'a confirmé à quel point le matériel du film était important pour permettre au public de mieux percevoir le lien entre les deux œuvres. Finalement, j'envisage de distribuer ensemble le film *Le Fil du Temps* et l'installation *Parler à côté*, permettant au public de voir le processus de développement, les images brutes de la production et le film fini, après montage.

BIBLIOGRAPHIE

Bateson, G. et Mead, M. (réalis.) (1952). *Bali and New Guinea*[Film].

Beaulieu, J. (2018). *L'entrécriture de Marguerite Duras*. Presses de l'Université de Montréal.
<https://www.jstor.org/stable/j.ctv69szmg.5>

Clifford, J. (1986). *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520946286-003>

Deren, M. (2005). *Essential Deren : Collected Writings on Film by Maya Deren*. (1sted). McPherson&Company.

Deren, M. (1946). An Anagram of Ideas on Form, Art and Film. Dans O. Baradinsky (dir.) *OUT CASTS* (p. 6-52). Alicat book Shop Press.
https://monoskop.org/images/3/31/Deren_Maya_An_Anagram_of_Ideas_on_Art_Form_and_Film.pdf

Dubois, Philippe. (2012). *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. YELLOW NOW.

Evans, M. et Foster, S. (2009). Representation in Participatory Video: Some Considerations from Research with Métis in British Columbia. *Journal of Canadian Studies. Révue d'études canadiennes, Volume*(43).
[10.3138/jcs.43.1.87](https://doi.org/10.3138/jcs.43.1.87)

Grimshaw, A. et Ravetz. A. (2015). Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 255-275 <https://rai-onlinelibrary-wiley-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/doi/pdfdirect/10.1111/1467-9655.12161>

Ingold, T. (2015). *The Life Of Lines*. (1st ed). Tim Ingold.

MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Lucien Taylor.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.2307/j.ctv32bm1p2>

Paquin, L.-C. (2014). *La méthodologie.Méthodologie de la recherche création*. Récupéré de http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_methodologie.pdf.

Parente, A. et De Carvalho, V. Cinéma as dispositif : Between Cinema and Contemporary Art. *Révue d'études cinématographiques : Journal of Film Studies, Volume*(19). <https://doi.org/10.7202/029498ar>

Pink, S. (2013). *Doing Visual Ethnography*. (3rd ed). Jai Seaman.

Pink, S. et Hjorth, (2012). Emplaced Cartographies: Reconceptualising Camera Phone Practices in an Age of Locative Media. *Media International Australia, Volume*(145).
<https://doi.org/10.1177/1329878X1214500116>

Proulx, S. (1999). La pensée communicationnelle : dans les années soixante-dix : critique des médias et émergence de nouvelles pratiques alternatives. *Recherches en Communication, Volume(11)*, 67-79. <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/46923/45123>

Roberts, T. et Lunch, C. (2015). Participatory Video. *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society, First Edition*. <https://insightshare.org/wp-content/uploads/2017/06/Participatory-Video-C.LunchT.RobertsInsightShare.pdf>

Rouch, J. (réalis.) (1967). *Jaguar* [Film]. Pierre Braunberger.

Rouch, J. (réalis.) (1958). *Moi, un noir*. [Film].

Rouch, J. et Morin, E. (réalis.) (1960). [Film]. Argos Film.

Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work Of Film In the Age of Video*. Duke University Press.

T. Minh-ha, T. (réalis.) (1989). *Reassemblage* [Film]. Coproduit par Jean-Paul Bourdier et Trinh T. Minh-ha

Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema: Fiftieth Anniversary Edition*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnwbz7q.1>