

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JE NE VEUX PAS ÊTRE DEVANT LA CAMÉRA :  
UNE RECHERCHE-CRÉATION SUR LES TRAUMATISMES LIÉS À LA VIOLENCE FAMILIALE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

GUILLAUME COLLIN

MAI 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

Avant de commencer, j'aimerais remercier mes collègues, amis, amies et membres de ma famille qui m'ont encouragé au cours de ce mémoire. C'est une aventure artistique et intellectuelle stimulante qui m'a permis de grandir et cela n'aurait pas été possible sans la bienveillance de nombreuses personnes de mon entourage.

D'abord, je souhaite remercier Diane Poitras d'avoir cru en moi, de m'avoir mis sur la route d'un cadre théorique que j'aurais pris encore plusieurs années à découvrir. Merci aussi pour ta patience alors que je découvrais les défis d'accomplir une maîtrise en recherche-crédation. Le processus était long et complexe, mais je savais que tu étais toujours là pour moi.

Merci à l'équipe derrière la création du court métrage et de l'installation documentaire, plus spécifiquement à Isabelle Stachtchenko pour le regard sensible intemporel, à Julien Éclancher pour les mélodies du réel, à Charles-André Coderre pour sa générosité et sa précieuse caméra Bolex, ainsi qu'à MELS et Main Film pour le développement et la numérisation. Ces images qui apparaissaient sur la pellicule constituaient des fragments de mon passé, des moments parfois oubliés avec le temps qui reprenaient forme dans le présent.

J'aimerais remercier ma compagne, Valérie Marquis. Son amour et sa présence m'ont tellement aidé alors que je plongeais dans une époque difficile de mon histoire. La savoir près de moi m'a permis de réaliser ce projet et ce mémoire dans la bienveillance.

Je désire également souligner le grand apport des membres de mon jury, Louis-Claude Paquin et Stéfany Boisvert, ainsi que l'ensemble du corps enseignant, auprès de qui j'ai eu la chance d'apprendre et de me dépasser. Merci pour votre énergie, votre passion et votre partage de connaissance.

Ce projet est la somme de tous mes projets artistiques et j'aimerais remercier tous les artistes et toutes les artistes qui ont participé généreusement à mes films devant et derrière la caméra. Créer a longtemps été une façon d'exprimer ma sensibilité envers le monde et cela n'aurait pas été possible sans votre présence. Sans ce porte-voix, je ne sais pas ce que je serais devenu.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 BRÈVE DESCRIPTION DE L'ŒUVRE .....	4
1.1 Résumé de projet .....	4
1.2 Questionnement du média.....	5
1.3 Aspect expérimental.....	6
1.4 Articulations .....	6
1.4.1 Première articulation : Le carnet.....	6
1.4.2 Deuxième articulation : L'enregistrement sonore.....	7
1.4.3 Troisième articulation : Les prises de vues réelles .....	8
1.4.4 Quatrième articulation : Le court métrage documentaire .....	8
CHAPITRE 2 CADRAGE CONCEPTUEL .....	10
2.1 Intimité et extimité.....	10
2.2 Transposition .....	13
2.3 Réflexivité .....	17
2.4 Performativité .....	20
2.5 « Transformer les concepts en questions » (Derrida).....	22
CHAPITRE 3 CADRAGE MÉTHODOLOGIQUE .....	25
3.1 Mon passé comme une donnée autobiographique .....	25
3.2 Une position féministe dans ma démarche.....	28
3.3 Méthode heuristique.....	30
3.4 La recherche-crédation, une approche alternative pour la création.....	33
CHAPITRE 4 CADRAGE ESTHÉTIQUE.....	36
4.1 <i>Stories We Tell</i> .....	36
4.2 <i>Ne croyez surtout pas que je hurle</i> .....	38
4.3 <i>News from Home</i> .....	39
4.4 <i>David contre Goliath</i> .....	41
CHAPITRE 5 IMPORTANCE COMMUNICATIONNELLE .....	44
5.1 Briser le tabou de la violence familiale.....	44



5.2 Parler de la violence autrement .....	46
CHAPITRE 6 RÉCIT DE PRATIQUE ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE .....	49
6.1 Récit de pratique .....	49
6.1.1 Genèse.....	49
6.1.2 Première version du dispositif.....	50
6.1.3 Les tournages .....	53
6.1.4 Montage .....	56
6.1.5 Enregistrement de la narration .....	57
6.1.6 Présentation de l'installation .....	59
6.1.7 Présentation du court métrage dans un festival .....	61
CONCLUSION .....	62
ANNEXE A PHOTOGRAPHIES DE L'INSTALLATION DOCUMENTAIRE.....	65
ANNEXE B PHOTOGRAMMES DU COURT MÉTRAGE DOCUMENTAIRE.....	69
ANNEXE C OEUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES.....	73
BIBLIOGRAPHIE .....	76

## RÉSUMÉ

Ce mémoire m'amène à explorer un nouveau corpus conceptuel et à enrichir ma démarche d'un point de vue théorique à travers la réalisation d'une installation et d'un court métrage documentaire. Cette recherche-crédation permet d'exposer les étapes de la création, ainsi que les conséquences de la violence familiale. L'œuvre est déployée sur quatre articulations qui forment les morceaux d'un court métrage documentaire où je revisite des lieux marquants de mon enfance. En évoquant mon passé, je veux briser le tabou de la violence familiale, réfléchir aux impacts de celle-ci sur un parcours de vie et trouver de nouvelles façons de parler de la violence en explorant mon intimité dans un processus réflexif et performatif d'extimité. L'ensemble de ce mémoire constitue les traces de cette recherche personnelle.

Mots clés : cinéma, installation, documentaire, intimité, extimité, réflexivité, performativité, violence familiale

## INTRODUCTION

J'ai commencé à « faire des films » au secondaire, à l'école Armand-Corbeil à Terrebonne, en banlieue de Montréal. À cette époque, je regardais la télévision avec grand intérêt. Les films et les séries me permettaient de fuir mon quotidien oppressant. Les années ont passé. Ce qui était un divertissement s'est transformé en métier.

Après plus d'une décennie à œuvrer dans le monde du cinéma indépendant à la réalisation, scénarisation et production, je me suis questionné sur ma démarche artistique. Le point de départ de tous mes projets est des événements personnels que j'adapte, modifie et structure afin de créer des films de fiction. En parallèle à mon travail de création, j'ai fait du mentorat auprès d'organismes tels que le Wapikoni mobile<sup>1</sup>, où j'ai vu de nombreux jeunes exposer avec une force inouïe leur vécu. En assistant à ces puissantes prises de parole, je me suis demandé ce que j'avais à dire après toutes années de création. Qu'est-ce que j'ai d'essentiel à raconter dans cette ère de surabondance médiatique ?

J'ai réalisé que, contrairement à ces jeunes, je continue de taire une facette de ma vie. Même si j'ai suivi une thérapie pendant de nombreuses années, j'évite d'aborder les conséquences de la violence familiale telle que je l'ai vécue durant mon enfance. C'est ainsi que j'ai commencé à penser à un projet auto-ethnographique afin de relever le parcours sinueux d'une personne qui a grandi « tout croche », moi. J'ai donc décidé de me lancer dans la réalisation d'une première œuvre documentaire, contrairement à mes films passés qui étaient uniquement des films de fiction.

Pour réfléchir à ce dévoilement de mon intimité, à cette nouvelle étape de ma démarche artistique, je ressens le besoin de trouver une nouvelle forme d'expression dans le but d'explorer les facettes de la construction de mon identité. C'est ainsi que dans le cadre de ma maîtrise en recherche-crédation en média expérimental, je réalise une installation documentaire qui porte le titre *Je ne veux pas être devant la caméra*, afin de suivre l'évolution d'une œuvre artistique, de son idéation jusqu'à sa forme finale, un court métrage documentaire. Le suivi de cette évolution offre un retour sur un parcours personnel dans lequel

---

<sup>1</sup> Le Wapikoni mobile est un organisme qui offre des outils cinématographiques et sonores à des participants autochtones afin qu'ils se racontent par des courts métrages ou des chansons dans un contexte de souveraineté narrative des Premiers peuples. Le Wapikoni mobile favorise le « développement de l'estime, la confiance et l'empowerment » (Wapikoni, 2023).

la création joue un rôle de premier plan. J'espère que ce projet de recherche-crédation va me permettre d'observer la complexité de créer à partir d'un événement personnel traumatique dont le sujet, la violence familiale, continue d'être tabou.

Je vois l'installation comme un espace flexible où le public peut entrer en contact avec l'œuvre, choisir les façons de l'observer et la durée qu'il veut y accorder. J'espère que cela donnera la chance au public d'être en mouvement et d'interagir avec l'œuvre et avec les autres visiteuses et visiteurs. Dans ce lieu, j'invite le public à réfléchir à la violence ainsi qu'à la création artistique. C'est aussi un endroit sécuritaire où je peux me dévoiler sans avoir peur que cela se retrouve disséminé sur Internet.

Alors que dans le passé ma démarche était totalement intuitive, ce mémoire me permet d'explorer un corpus conceptuel et d'enrichir ma démarche d'un point de vue théorique. Dans le deuxième chapitre, je discute du cadrage conceptuel, tandis que j'explore comment la compréhension de l'intimité m'a permis de constater que celle-ci a toujours été au centre de mes œuvres. En laissant tomber les couches de la fiction, je m'aventure au plus profond de moi. L'installation-documentaire devient un processus d'extimité puisque j'expose mon vécu, mon histoire, à un public dans des allers-retours créatifs. J'expose l'importance de réfléchir et de confronter l'intimité avec les textes de Michaël Foessel et d'Emanuele Coccia. Je m'attarde ensuite au passage de cette intimité dans la sphère publique avec le concept de l'extimité tel que présenté par Serge Tisseron.

À l'aide de textes de Michael Schwab, Esa Kirkkopelto et Birk Weiberg, je réfléchis aux multiples processus de transpositions qui s'opèrent lors de la création de cette œuvre. J'approfondis le concept de la réflexivité dans ma démarche avec les textes de Karen Lumsden et de Yiannis Gabriel. J'observe comment la performativité évolue au cours de mon processus de création à l'aide des textes de Judith Butler. D'abord basée sur ma présence corporelle, cette performativité prend tout son sens à partir de l'écriture. Je réfléchis aussi à la façon d'utiliser des concepts dans ma démarche avec les écrits de Jacques Derrida.

Dans le troisième chapitre, je discute du cadrage méthodologique pour constater la façon dont mon processus de création et mon œuvre s'inscrivent dans une démarche de recherche-crédation alors que j'en dévoile l'élaboration au fur et à mesure que celle-ci évolue. L'utilisation du concept d'auto-ethnographie, telle que présenté par Heewon Chang avec sa collecte de données personnelles, me permet de bien noter le processus durant les trois années de la maîtrise, de son idéation jusqu'à sa présentation finale. Les extraits de mon journal me permettent d'avoir accès aux notes que j'ai préservées tout au long du projet.

Cela me donne l'occasion d'examiner le processus de création afin de réfléchir à mes actions au fur et à mesure que l'œuvre se dévoile sous mes yeux. À travers ces notes conservées, je m'inscris dans une position féministe du savoir telle qu'inspirée par Donna Haraway. Cela m'amène à utiliser une méthode heuristique telle que proposée par Louis-Claude Paquin, Pierre Gosselin et Diane Laurier, afin de plonger dans la recherche-crédation accompagné des textes de Jean Lancry et de Louis-Claude Paquin.

*Je ne veux pas être devant la caméra* est le début d'une nouvelle étape de ma démarche artistique, plus ancrée dans mon expérience comme témoin de la violence familiale. Je vous souhaite une bonne lecture de mon processus de création et de mes apprentissages. J'espère humblement que celui-ci pourra vous inspirer et susciter votre intérêt pour l'évocation de l'intime dans une démarche créatrice.

# CHAPITRE 1

## BRÈVE DESCRIPTION DE L'ŒUVRE

### 1.1 Résumé de projet

*Je ne veux pas être devant la caméra* est une installation audiovisuelle qui expose les étapes de création (articulations) d'une œuvre médiatique sur les conséquences de la violence familiale. L'œuvre est déployée sur quatre articulations qui forment les morceaux d'un court métrage documentaire. Dans ce film, je revisite des lieux marquants de mon enfance.

Pour mon projet d'installation, j'utilise le terme « articulations » afin de nommer les parties qui forment les composantes artistiques menant à un court métrage documentaire, de son idéation jusqu'à sa présentation. L'utilisation du terme « articulations » dans mon projet a été influencée par Michael Schwab (2018). Il les considère comme des étapes, des positions temporaires du savoir dont la compréhension globale est rendue possible dans une opération de transposition. Dans le contexte de mon installation, les articulations se présentent sous forme de stations qui permettent de s'arrêter brièvement pour constater le sens de l'œuvre au cours du processus de création. Les différentes articulations permettent des allers-retours entre les stations de l'installation afin de trouver de nombreuses possibilités de saisir l'œuvre qui varient selon la personne qui les observe et son expérience de vie.

Je garde les traces du texte, de la voix et des images qui servent à faire le film afin d'observer ce qui évolue à travers le processus créatif. Je plonge dans mon intimité afin de la transposer dans un processus d'extimité (Tisseron, 2011). J'expose mes failles humaines et créatives au fil de l'acte créatif.

Le fait d'exposer les différentes étapes de mon projet est cohérent avec son sujet qui est le dévoilement du tabou de la violence familiale pour révéler ses conséquences à long terme. Le documentaire m'apparaît être l'endroit idéal pour explorer l'intime et ainsi aborder frontalement la violence. Pour cela, je m'éloigne du cinéma de fiction, dans lequel j'évolue depuis de nombreuses années.

À l'aide d'un cadre méthodologique et théorique, je veux explorer des avenues communicationnelles pour représenter autrement les conséquences à long terme de la violence. La réflexivité que représente les différentes étapes de ma création permet un témoignage à la première personne pour permettre au public de constater de quoi est constituée l'expérience de se raconter. J'ai longtemps attendu avant de

m'exprimer sur le sujet en espérant entendre un récit qui se rapprocherait du mien. Je sais aussi que même si j'évolue dans un milieu créatif et libéral, je ne vois aucun homme de mon entourage parler de son expérience avec la violence familiale. Pourtant, si l'on se fie aux statistiques récentes, plus d'un quart des enfants québécois auraient été exposés à de la violence conjugale (Clément, 2013).

Le but de cette installation est de réfléchir à ma démarche artistique et à une nouvelle façon d'aborder la violence familiale. Pour cela, je tente de faire raisonner une histoire intime, soit mon expérience comme enfant de la violence familiale, avec le public. Les victimes sont souvent réduites à des statistiques et je trouve qu'il existe peu de témoignages d'enfants issus de ces milieux, d'où l'importance d'amener cette œuvre sur la sphère publique.

En abordant ce sujet complexe en me dévoilant, en l'ancrant dans mon expérience, je commence une nouvelle étape de ma démarche artistique. L'exposer au public me permet aussi de réfléchir à mon cheminement, de confronter ce que je crée, et cela plus d'une décennie après avoir commencé à travailler dans le domaine du cinéma.

## 1.2 Questionnement du média

La réalisation cinématographique est une partie importante de ma vie. Je sens que pour exposer un sujet intime, soit mon expérience avec la violence, je dois le faire en parallèle de la création d'une œuvre qui dévoile dans un processus d'extimité la complexité de créer un film si personnel. C'est la seule façon dont je me sens capable de dévoiler cette partie de moi. C'est également nécessaire pour réfléchir à la part de soi dans la création.

Avec cette installation documentaire, je souhaite observer l'évolution d'une œuvre cinématographique, et le déploiement de ses différentes sphères communicatives et émotionnelles, avant de les réunir dans la création d'un court métrage documentaire. J'aimerais que l'observation de ses parties de façon successive me donne des outils pour constater ce qui se crée, se modifie et se perd au cours du processus créatif.

L'écriture de mon projet de recherche-crédation est une démarche qui se fait de façon réflexive afin de suivre l'évolution de cette œuvre. À chacune des étapes de la création, j'écris sur ce que je découvre et ces découvertes influencent la création.

### 1.3 Aspect expérimental

Ce projet m'amène à sortir de ma zone de confort, au niveau du sujet, mais aussi par rapport à ma façon de créer. Après une décennie à écrire, réaliser et produire des films de fiction, je ressens le besoin de me pencher sur ma démarche pour évoluer et aller dans des zones que je n'ai pas explorées. Je plonge à l'intérieur de moi pour faire jaillir la lumière sur mon expérience. J'en profite pour dévoiler mon inconfort à exposer un sujet intime dans le cadre d'une installation documentaire.

Je me questionne sur ma démarche tout en l'exposant au public. Ce processus m'amène à réfléchir aux cadres théoriques ainsi qu'à explorer de nouvelles influences cinématographiques dans ma pratique artistique.

### 1.4 Articulations

Avec l'installation audiovisuelle, *Je ne veux pas être devant la caméra*, je souhaite observer la création et l'évolution d'une œuvre artistique. Pour la première fois, je travaille à partir d'un calepin pour écrire l'ensemble de la narration et je garde les versions antérieures de celle-ci pour observer l'évolution du texte. Cela permet de constater tous les changements qui s'opèrent durant la période de création.

L'installation déploie les articulations d'un film qui révèle les traces d'un processus douloureux. Le sujet de la violence familiale est complexe à aborder au quotidien. C'est également un défi de transposer artistiquement une histoire si personnelle.

#### 1.4.1 Première articulation : Le carnet

« Je ne savais pas à quel point cela serait difficile  
de trouver les mots justes pour parler de mon vécu. »  
Citation tirée de mon journal de création (juin 2022)

Un carnet Moleskine est déposé sur une table. Il est ouvert. Les spectateurs et les spectatrices décident s'ils veulent le prendre et en faire la lecture. À l'intérieur se trouvent les différentes versions d'un texte que j'ai écrit à la main entre le 31 août 2021 et le 17 octobre 2022. Au fur et à mesure que l'on tourne les pages, le texte se transforme. La confession devient progressivement une narration où je mets des mots sur mon expérience avec la violence familiale.



Cet objet est un outil personnel, sensible et tangible que j'ai transporté avec moi à travers tout le développement du projet. Mon écriture manuscrite, avec ma calligraphie imparfaite et mes fautes d'orthographe, amène un élément concret et visible à la spontanéité de mes pensées. Il se crée ainsi un rapport intime entre l'artiste et chacun des lecteurs.

Ce dispositif veut amener les spectateurs et les spectatrices à être en phase avec le vécu d'un témoin de la violence. Il est important pour moi d'apposer une expérience concrète, avec mes mots et des exemples précis, aux statistiques que l'on voit passer dans les médias lorsqu'ils abordent la violence. Je tente souvent de me mettre à distance par des processus de scénarisation et l'utilisation d'éléments fictifs tels que l'utilisation de personnages et de situations sorties de mon imaginaire. Même si le point de départ vient d'une expérience ou d'une sensation que j'ai vécue, je me protège avec ces stratégies. Ici, alors que je décide d'explorer le genre documentaire avec mon récit intime, je me confronte à l'écriture à la première personne, proche du journal intime.

#### 1.4.2 Deuxième articulation : L'enregistrement sonore

« Comment exprimer l'authenticité de mes propos  
sans tomber dans un excès d'émotion ? »  
Citation tirée de mon journal de création (septembre 2022)

La session d'enregistrement de la voix se déroule dans le studio du concepteur sonore Julien Éclancher. Durant une journée, soit près d'une heure d'enregistrement, je reprends le texte. Plusieurs prises sont nécessaires afin de trouver la juste façon de lire le tout.

Pour l'installation, quatre écouteurs et un appareil d'enregistrement sont déposés sur une table. Les spectateurs et les spectatrices sont invités à mettre le casque d'écoute pour entendre la session d'enregistrement sonore en studio. Ce dispositif donne accès à cette séance intime. On entend ma voix alors que je lis la dernière version du texte qui se trouve dans le carnet.

On entend le concepteur sonore me diriger dans cet exercice. On découvre ma fragilité et mes insécurités. Dans la salle de l'installation, les membres du public se tiennent côte à côte, ils reçoivent mes paroles de façon individuelle. C'est l'expérience d'une confidence ou d'un chuchotement. Cela se rapproche de l'action de discuter d'un tabou dans l'espace public. On avance lentement, de façon incertaine, alors que l'on prononce des mots chargés qui portent le poids bien réel de notre vécu.

#### 1.4.3 Troisième articulation : Les prises de vues réelles

« J'ai revisité des lieux de mon passé  
qui vibrent encore dans mon présent »

Citation tirée de mon journal de création (octobre 2021)

Des images sur pellicule 16 mm défilent sur un écran. Aucun son. Des paysages allant d'une banlieue à proximité de champs jusqu'à des lieux urbains. La majorité des plans sont fixes et sont d'une durée moyenne dix secondes. L'ensemble des épreuves de tournage (des *rushes*) durent approximativement trente minutes. À mon avis, la pellicule peut immobiliser les paysages dans le temps, dans un procédé photogénique. Dans le cas du numérique, la technologie évolue si rapidement que les images ont tendance à être datées quelques années seulement après la fin d'un projet. Ce n'est pas le cas avec la pellicule qui, par sa texture et sa stabilité dans le temps, a une sensation intemporelle. La pellicule, surtout avec le grain du 16 mm, renvoie à la mémoire, à une période antérieure, comme celle évoquée dans ce film. Pour ce projet, j'achète 10 rouleaux de pellicule. Chaque rouleau de 100 pieds est d'une durée approximative de 2,5 minutes. À chaque fin de rouleau, il y a un changement de la pellicule. La limitation du matériel m'oblige à réfléchir à chacune des images. Puisque le tournage se déroule aussi à l'heure bleue ou au coucher du soleil, chaque minute compte. Je réfléchis à l'importance de chaque image pour le projet et à ce que ces lieux représentent pour moi. Un tournage en numérique aurait été moins coûteux et m'aurait permis de tourner plus. Cependant, c'est la rigueur qui était nécessaire pour ce projet.

Toutes les images filmées font échos aux phrases qui sont dans le calepin. Au fur et à mesure que la narration évolue, je repense aux images déjà tournées et à celles à capturer dans un aller-retour créatif. Mon objectif n'était pas de reproduire avec exactitude le texte existant, mais de trouver des lieux qui évoquent des sentiments cachés à travers les mots. Dépouillé de figurants, le film amène les spectateurs et les spectatrices à plonger dans ces lieux où j'ai grandi.

#### 1.4.4 Quatrième articulation : Le court métrage documentaire

L'installation culmine par la présentation du court métrage documentaire. Les trois premières articulations se situent l'une à côté de l'autre, d'un bord de la pièce. La quatrième articulation est séparée par un rideau et prend la deuxième partie de l'espace d'exposition.

Dans le court métrage documentaire, je revisite les versions antérieures de moi. Je confronte les expériences qui ont forgé ma personnalité alors que je tourne la caméra sur des lieux importants de mon passé. Ce film rassemble toutes les articulations précédentes (texte, voix, images). Pendant 7 minutes 30 secondes, les spectateurs et les spectatrices visionnent les images montées et colorisées couplées à l'enregistrement sonore retravaillé et mixé.

Le son est projeté par deux haut-parleurs. Les membres du public entendent et voient le film en groupe, comme s'ils étaient assis dans une salle de cinéma. Le film est terminé. Le tabou est maintenant exposé dans la salle sous de nombreuses articulations. Le processus de création se termine avec une prise de parole, maintenant assumée, qui résonne dans l'espace public.

## CHAPITRE 2

### CADRAGE CONCEPTUEL

Ce chapitre s'intéresse à la découverte de nouveaux concepts et à leur apport dans le cadre de mon projet de création.

J'explore le sens et la portée de l'intimité à l'aide d'une part des écrits de Michaël Foessel, qui observe son arrimage à la sphère publique et politique, et d'autre part, de textes d'Emanuele Coccia qui utilise les lieux où il a habité pour représenter l'intime. Ces deux philosophes m'ouvrent le chemin vers le concept de l'extimité pour découvrir les conséquences et les modifications qui s'opèrent lorsque l'intimité est exposée comme c'est le cas dans de nombreuses œuvres d'art contemporain. L'utilisation du concept d'extimité fait écho au « désir de se montrer » (Tisseron, 2011, p. 84) dans un processus où je dévoile mon intimité dans la sphère publique. Par la suite, j'explore le concept de la transposition pour saisir les différentes opérations qui se sont produites dans mon installation, à l'aide des textes de Michael Schwab, Birk Weiberg et Esa Kirkkopelto. Pour terminer, je réfléchis à l'apport de la réflexivité sur ma démarche artistique à travers les textes de Karen Lumdsen et Yiannis Gabriel.

#### 2.1 Intimité et extimité

Michael Foessel s'intéresse à l'importance de l'intimité dans la sphère publique. Il remonte au latin pour définir l'intime comme « ce qui est plus intérieur que l'intérieur lui-même » (2008, p. 11). Cette intimité n'est pas acquise ; elle se dévoile progressivement à l'individu dans un processus de recherche. Il doit apprendre à se connaître pour saisir la pleine portée de son intimité. L'individu est donc actif dans la construction de l'intime. « L'intime désigne l'ensemble des liens qu'un individu décide de *retrancher* de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards. » (Foessel, 2008, p. 13)

Foessel fait la distinction entre l'intime et le privé, deux concepts que j'ai longtemps confondus. Par son importance à réfléchir à la société, l'intime est un espace qui permet la réflexion, à l'abri des jugements, sur les relations entre soi et les autres. Ce faisant, il devient possible d'entrevoir d'autres manières de vivre en société, d'où son caractère politique. Le privé, par contre, correspond à la sphère des échanges marchands dans la société. Selon Foessel, il est nécessaire de se retirer temporairement du monde pour réfléchir à son vécu. À un moment, lorsque l'individu est prêt, il est en mesure d'inviter des gens à partager

son intimité. C'est un échange qui permet un regard nouveau sur soi. L'intimité se dévoile alors à soi-même et à l'autre. Par la suite, il est possible de se dévoiler dans la sphère publique (Foessel, 2008).

Si l'intime est peut-être invisible, il n'en est pas moins éclairé d'une lumière particulière émise par un autre. En d'autres termes, il s'agit d'un concept relationnel, ce qui le distingue de l'idée d'intériorité. (Foessel, 2008, p. 12)

Lorsque l'individu saisit son intimité, il est confronté aux différentes injustices qu'il a subies. Mais l'individu n'est pas seul. Il évolue dans une société marquée par les mêmes inégalités que celles qu'il vit. D'où l'importance d'explorer de l'intimité, tant pour l'individu que pour la société, afin de briser le cycle de violence. L'extimité est le nom du processus qui s'opère lorsque l'intimité est partagée. L'extimité sert à constater les parties de soi qui étaient jusqu'à maintenant inconnues et qui se révèlent lorsqu'elles sont partagées. Ce processus est fréquent dans l'art contemporain où l'artiste dévoile une partie secrète de lui et qu'il apprend sur lui-même au cours de nombreux allers-retours.

On a besoin d'intimité pour construire les fondations de l'estime de soi, mais la construction complète de celle-ci passe ensuite par le désir d'extimité. La manifestation du désir d'extimité est ainsi étroitement tributaire de la satisfaction du désir d'intimité : c'est parce qu'on sait pouvoir se cacher qu'on désire dévoiler certaines parties privilégiées de soi. (Tisseron, 2011, p. 85)

Si Foessel précise que l'intimité est un « idéal démocratique » (2008, p. 14), Tisseron avance que « le désir de se montrer » (2011, p. 84) précède le besoin d'avoir une intimité. Le besoin de validation est toujours présent puisqu'il existe une certaine vérité dans ce que l'on choisit de montrer. Ce processus de partage est nécessaire à la compréhension globale de l'intime. L'extimité permet une intimité plus riche puisqu'elle permet à l'individu de mieux se comprendre. « Le désir d'extimité consiste à montrer des fragments de son intimité dont on ignore soi-même la valeur. » (Tisseron, 2003, p. 59) Pour Tisseron, l'extimité est ce que l'on comprend de soi au partage de son intimité. Les faits que nous révélons aux autres nous permettent de découvrir des éléments qui nous étaient encore inconnus. Les informations que l'on dévoile tissent des liens qui nous permettent d'avoir une meilleure compréhension de nous-mêmes. Il y a une « prise de risques » dans l'opération de se dévoiler à l'autre (Tisseron, 2011, p. 85). Aller à la rencontre soi-même et révéler cette partie au monde risque de provoquer des conséquences qui peuvent s'avérer positives ou négatives, d'où l'importance de créer des liens forts avec d'autres personnes afin de s'extirper d'une expérience intime oppressante pour créer une intimité qui libère la parole. Le regard des autres va nous permettre d'avoir une compréhension nouvelle. Foessel parle des risques d'exposer son intimité dans

la sphère publique. Il est malgré tout nécessaire d'en parler, puisque les injustices vont continuer d'exister. Le dévoilement des injustices sur la sphère publique permet une meilleure compréhension et l'empathie nécessaire au début de changements en vue d'une société plus juste (Foessel, 2008).

La lecture des concepts de Foessel m'amène à comprendre qu'au cours des dernières années, je réalisais et scénarisais des films sur le thème de l'intimité. J'abordais des histoires amoureuses ou amicales, mais en réalité, ces histoires me permettaient de découvrir ce que je ne savais pas de moi-même. Cela m'a pris de nombreuses années avant de comprendre que j'avais besoin de temps pour me retrouver. Pour réfléchir à la violence familiale, je me suis temporairement retiré du monde à travers un processus thérapeutique, ce qui m'a permis de saisir les ramifications sociales et politiques de la violence.

J'étais continuellement en échange avec les autres puisque j'avais peur d'être seul. J'étais en déni de mon besoin de préserver mon intimité. J'étais un livre ouvert, je racontais tout ce que je vivais, mais je ne préservais pas cette partie précieuse de ma vie pour réfléchir à mon expérience. J'étais continuellement épuisé. Lorsque je me suis retrouvé, j'ai été capable de laisser grandir mes expériences avant de les partager de façon plus sélective avec mes proches de façon à éclairer ce que j'avais vécu à travers un véritable échange mutuel.

Les personnes qui ont collaboré à la création de mon projet de maîtrise sont des personnes de confiance avec qui je partage mon intimité et qui m'informent sur mon identité ainsi que sur la nature du projet que je tente de réaliser. Ils me confrontent par rapport à ce que je veux dire dans la création d'une œuvre. Il y a une reconnaissance mutuelle de nos affinités. C'est un espace d'authenticité qui permet la création d'un projet si sensible. Plus mon projet évolue, plus je réalise que ce partage de mon intimité me met à risque. Je dois me protéger pour ne pas être complètement vulnérable dans l'espace public. À l'ère des réseaux sociaux, je sais que je veux choisir un espace favorable à la discussion ainsi qu'un cadre artistique où j'ai un certain contrôle. Mon installation documentaire est un processus d'extimité où j'invite les spectateurs et les spectatrices à découvrir des fragments de mon intimité. Pour assurer ma protection, j'ai aussi fait le choix de ne pas présenter l'installation ni le court métrage en ligne.

Dans le cadre de mon projet de recherche-crédation, le passage dans la sphère publique, avec l'installation documentaire, était nécessaire pour dénoncer la violence. Si l'on garde l'intime à l'écart de la sphère publique, cela contribue aux injustices. C'est ce qui est arrivé depuis de nombreux siècles où la parole était donnée uniquement aux hommes de pouvoir qui s'exprimaient dans la sphère politique et publique. La

voix des personnes marginalisées, dont les femmes, était complètement mise à l'écart, ce qui contribuait aux violences derrière les portes closes. Ainsi, dans le dernier siècle, au fur et à mesure que les populations marginalisées et vulnérables ont pris la parole publiquement, l'art s'est rapproché de leurs expériences. Le regard extérieur ethnographique s'est progressivement transformé pour inclure des récits auto-ethnographiques sous la forme de fiction et d'autofiction. Même aujourd'hui, je remarque de nombreux commentaires qui critiquent les récits d'autrices comme étant trop personnels, alors que leurs démarches introspectives permettent de critiquer des problèmes sociétaux. Le philosophe Emanuele Coccia s'intéresse à l'intimité dans les lieux où l'on vit. J'ai découvert cet auteur à la suite de mes tournages, ce qui m'a permis de comprendre la portée de mon écriture intimiste et certains défis que j'avais rencontrés à cette étape. Coccia me permet de comprendre mon utilisation des lieux de mon passé dans mon projet de recherche-crédation alors que j'examine les endroits marquants de ma vie. Je plonge dans des lieux de mon intimité pour la révéler. Ces lieux se substituent à mon corps, mais les traces de mon expérience sont palpables lorsque les images de ces endroits sont accompagnées de ma narration.

La philosophie a retranché l'espace domestique de l'horizon de ses préoccupations. Cette négligence est loin d'être innocente : à cause d'elle, le foyer est devenu un espace dans lequel les préjugés, les oppressions, les injustices et les inégalités ont été cachés, oubliés et reproduits inconsciemment et mécaniquement pendant des siècles. (Coccia, 2021, p. 15)

Pour Coccia, la maison est le lieu idéal pour représenter l'intimité puisque c'est un espace privé où nous décidons qui nous voulons laisser entrer (2021). Ces lieux nous permettent de « tisser une relation intense avec certaines choses et certaines personnes au point de rendre notre bonheur et notre respiration inséparables » (Coccia, 2021, p. 13). La maison est un endroit où l'on construit une résistance avec des proches pour ensuite sortir dans la sphère publique afin d'opérer des changements. Dans mon cas, cet endroit sécuritaire s'est construit au cours des dernières années. Cette maison saine où il est possible de grandir m'a permis de me dévoiler dans la sphère publique à travers la présentation de l'installation documentaire.

## 2.2 Transposition

L'anthologie *Transpositions: aesthetico-epistemic operators in artistic research* (2018) dirigée par le chercheur Michael Schwab me permet de comprendre un élément majeur de ce processus que je sous-estimais dans ma création. Après l'intimité et l'extimité, je tente de comprendre le concept de la transposition qui s'opère dans le cadre de mon installation. Bien que le concept de transposition soit présent dans de nombreuses disciplines, Michael Schwab s'est intéressé à son utilisation dans le domaine

artistique qui favorise la recherche (2018). La transposition est une opération fondamentale dans le processus de création qui apporte une nouvelle interprétation d'une œuvre alors qu'elle se modifie au contact d'une opération artistique. Cette méthode de recherche est basée sur l'observation des changements qui ont lieu au cours des différentes opérations qui changent l'identité même de l'œuvre.

Dans une transposition, on ne s'intéresse pas à ce qui est similaire, mais à ce qui a changé. Plus il y a de changements ou de différences, plus cela permet à l'œuvre de s'enrichir et d'évoluer. Elle permet d'explorer de nouvelles façons de créer puisque l'œuvre est en continuelle redéfinition selon l'espace, le temps et la forme. C'est une façon de créer qui est flexible, axée sur une collaboration où l'objectif n'est pas la finalité, mais bien le processus. Cela permet de réfléchir aux relations entre les différentes étapes. C'est idéal pour la recherche-crédation ! C'est à l'opposé de l'industrie cinématographique, où la démarche part du haut, avec le réalisateur et le producteur, vers le bas avec l'équipe technique. Ici, la transposition favorise une approche où tous les collaborateurs influencent le processus de façon fluide. La transposition est fondamentale pour la création de sens puisqu'elle amène le chercheur à réfléchir aux différentes relations entre les objets et ce qu'ils modifient.

Pour Esa Kirkkopelto, l'une des autrices de cette anthologie, la recherche artistique serait fondamentalement liée à la pratique de la transposition. La recherche artistique permet à l'art de trouver de nouvelles voies d'interprétations (Kirkkopelto, 2018) au lieu de la limiter à la représentation. La transposition n'offre pas de réponse à une œuvre, mais plutôt des portes à explorer derrière lesquelles des interprétations inattendues vont jaillir en relation avec le spectateur. Ce n'est pas tant l'appréciation ou la réaction du spectateur qui sont importants, mais l'ensemble des liens entre les articulations qui se dévoilent à lui dans la salle.

La transposition n'est pas seulement le reflet identique de l'œuvre originale, mais bien les nouvelles identités qui se sont créées lors du déplacement. Pour qu'elle soit efficace, la transposition doit s'inscrire au centre de l'identité de l'œuvre, et doit être « actively repeated or helped up » (Kirkkopelto, 2018, p. 37), pour ne pas simplement retourner à la case départ. Par exemple, si un film est présenté dans diverses salles de cinéma, il n'y a pas de modification majeure. La recherche-crédation

in many cases can be understood as a transpositional practice: a technique, a device, a point of view, a product, a concept, or an agency removed from the context of one artistic genre into another, or into some extra-artistic practice or mode of knowledge production, to study the consequences of that move. (Kirkkopelto, 2018, p. 38)



L'impact de ces changements sur l'œuvre est ce qui importe dans la transposition. L'œuvre qui évolue et qui se transforme par une série d'actions ou de déplacements dans un espace lui permettant d'avoir de nouvelles significations devient une nouvelle œuvre. C'est exactement ce que fait la recherche-crédation. Selon Schwab, la transposition est un outil idéal pour la compréhension de l'art contemporain puisque le processus est parfois plus important que la forme de l'œuvre.

I would speculate that notions implied by contemporary art, such as "post-medium" or "post-conceptual" require at least some degree of transpositionality to work, since in both cases contemporary art aspires to exceed external frames of reference (medium/concept) while operating according to a more complex, often, open to logic. (Schwab, 2018, p. 10)

Tout comme dans la réflexivité, dont je discute plus loin, ce n'est pas le reflet qui est important dans la transposition, mais les modifications qui s'opèrent alors que le chercheur-crédateur observe son œuvre en cours de création et continue de la faire évoluer à partir de ces observations. Ainsi, la transposition est un *work in progress* où une idée évolue fondamentalement au fur et à mesure qu'elle est construite par des humains et que de nombreuses opérations l'amènent à changer de sa nature originale.

« Artistic research should be seen as a dispositif rather than a discipline with a heightened attention on the consistency of transpositional operations rather than the form they take. » (Schwab, 2018, p. 17) À mon avis, il est préférable de s'éloigner de l'importance que l'on accorde traditionnellement à une œuvre finale et lisse pour embrasser la création comme une discipline de recherche et d'expérimentations qui permet à l'art d'être un médium d'idées avec un impact positif sur la recherche et la société. Au lieu de célébrer l'œuvre finale, il faudrait considérer chacune des étapes la composant afin d'apprendre sur le processus de création au lieu de tenter d'interpréter sa finalité.

Mon projet est une longue série de transpositions alors que je laisse des traces du processus créatif et que je lui donne la même importance qu'à « l'œuvre finale ». Du carnet, à la narration, aux images, jusqu'à la présentation du court métrage, on observe une évolution profonde de l'œuvre. Le carnet à lui seul permet d'observer la continuelle transformation des mots que je choisis pour raconter mon récit. L'installation permet de constater tout ce qui évolue, ce qui change, ce qui est abandonné ou ajouté, jusqu'à la fin. De plus, l'identité de chacun de ces objets (calepin, *rushes*, enregistrement sonore) change à partir du moment où ils sont exposés dans une installation.

This need for difference challenges assumptions of material identity of the kind just made—surely it is not a urinal anymore as the object was moved first onto a plinth and then onto a photograph. (Schwab, 2018, p. 192)

Pour Schwab, les divers choix de positionnement des objets amènent à repenser l'ensemble de l'œuvre (2018). Cela rejoint les objectifs de mon installation documentaire puisque le public ne connaît pas la finalité de l'œuvre au moment d'entrer dans la salle. Celui-ci a un regard différent sur l'œuvre et crée une analyse nouvelle et probablement différente de mes intentions originales. Le public devient en phase avec moi dans le processus de recherche, puisque je ne sais pas exactement ce que je vais trouver. Selon Schwab, lorsque la transposition et ses contradictions sont exposées, cela permet un regard différent sur l'œuvre en cours.

Hence, in a theory of transposition, what may initially have looked like a contradiction – is it, or is it not the same thing that we see before and after the transposition? – where embraced, becomes the bridge to a new kind of thinking in which contradictions belong to the material conditions of reality. Not knowing what a thing precisely is may offer better access to understanding its complexities than fixing it in a reductionist notion of identity. (Schwab, 2018, p. 192)

Les divers éléments et morceaux qui composent l'œuvre exposée nous mènent à réfléchir à son identité en cours d'évolution. Des jeux de relations laissent émerger de nouvelles identités qui permettent une lecture de l'œuvre non pas linéaire, mais se déployant dans des allers-retours qui permettent de nouvelles lectures. C'est le cas dans mon installation, où je souhaite que le public soit capable de saisir l'œuvre de différentes façons, selon le chemin emprunté, avec des allers-retours entre les différentes articulations. De son côté, Birk Weiberg précise que la transposition est « a potentially never-ending process of shifts, displacements, and assemblies not offering any stable position » (2018, p. 177). C'est un processus idéal pour la recherche-crédation alors qu'on ne sait pas quelle forme prendra l'œuvre qui est en constante évolution pendant qu'elle est influencée par des textes théoriques, des inspirations, des collègues, etc.

La flexibilité d'une autre articulation est nécessaire afin que l'œuvre soit continuellement en évolution et redéfinie au cours du processus. Cela est possible dans le cadre de mon installation puisque les articulations sont des pièces artistiques d'une œuvre dont j'ignorais encore la forme finale. Au moment d'écrire ces lignes, le film a été projeté dans deux festivals de courts métrages. Plus loin, je discuterai de la réception du court métrage dans un festival, mais ici, je veux aborder la différence majeure de lecture entre les deux présentations, car la présentation du court métrage lors de l'installation est différente que lors d'un festival de films. Le film à l'intérieur de l'installation est la somme des articulations, c'est une

œuvre active avec de nombreuses interprétations. Dans une salle de cinéma, le court métrage prend la forme d'un documentaire auto-ethnographique autonome. C'est le témoignage d'une victime de la violence familiale juxtaposé à des paysages que l'on suppose être des lieux de son passé. Pour moi, cette présentation en salle est complexe vu qu'elle devient un dévoilement dépourvu des liens nécessaires pour observer le processus créatif qui est essentiel à la compréhension de l'autre aspect du projet, soit la construction d'une œuvre artistique

### **2.3 Réflexivité**

Pour Karen Lumsden, la réflexivité dans la recherche académique est une méthode et une pratique qui renvoie au fait que la recherche est effectuée par un être humain, avec son histoire, ses biais et sa sensibilité (2019). « The identity of the researcher is linked to their discipline/s, methodological and theoretical orientation. » (Lumsden, 2019, p. 20) Selon Lumsden, il est nécessaire d'examiner et d'interpréter l'impact de notre vie sur notre travail (2019). L'artiste qui effectue une recherche reste une personne qui évolue au sein de la société, elle-même en constante évolution.

I argue that reflexivity focuses on the unfamiliar, the uncomfortable, the messy, difference/s, and writing up our failures (cf Pillow, 2013). A reflexive approach enables us to be conscious of the social, ethical and political impact of our research, the central, fluid and changing nature/s of the power relations. (Lumsden, 2019, p. 6)

La réflexivité sert à examiner et à interpréter l'impact de notre origine sociale dans notre travail de recherche avec les différentes émotions qu'on peut vivre. Maintenant acceptée dans le milieu académique, cette notion permet d'éviter une trop grande distance entre le chercheur et son sujet de recherche. C'est une approche plus sensible, en contraste avec la recherche traditionnelle qui a longtemps été dominée par des chercheurs masculins blancs qui laissaient entendre que leurs positions de privilèges n'impactaient pas leur recherche. L'écriture réflexive, qui se déroule tout au long de la recherche, permet de continuellement remettre en question les actions du chercheur ou de la chercheuse et les différentes structures de pouvoir traditionnelles de la recherche. La recherche et le chercheur ou la chercheuse font partie de la société qu'on peut critiquer. Cette position est importante dans une approche féministe qui a révolutionné le champ de la recherche sociale.

Comme je l'ai démontré plus haut, Emanuele Coccia mentionnait que l'individu n'est pas un être immuable, mais la somme de nombreuses rencontres. Après avoir compris sa propre situation, le chercheur continue d'évoluer et d'être influencé par son sujet de recherche. La réflexivité permet de constater l'évolution de

ce rapprochement et la transformation qui s'opère. Le chercheur continue de se remettre en question pour évoluer. Chaque transposition ne peut pas devenir une position fixe qui serait meilleure que les autres. Le contexte nous informe non seulement sur la personne étudiée, mais également sur l'époque analysée et aussi celle dans laquelle l'étude se déroule. Il existe tout un contexte culturel et historique qui informe la recherche. On influence la recherche qui nous influence à son tour. Comme pour la transposition, ce sont des allers-retours où l'on constate l'émergence de nouveaux sens. La réflexivité s'intéresse également au travail en cours de création, plus qu'à sa forme finale. La recherche est ainsi vivante et pleine de contradictions, tout comme la société.

« Reflexivity emanates from a realization that the investigators' own values, experiences and motives cannot be separated from the research process. » (Gabriel, 2018, p. 145). Pour Yiannis Gabriel, au-delà des motivations du chercheur et du sujet de la recherche, la réflexivité permet de comprendre ce qui se déroule lorsque le sujet se découvre à lui-même (2018).

A reflexive practice is one that constantly redefines the practice, through the ability of human statements to alter the state of what is being stated and the person who states it. More generally, a reflexive activity is one in which subject and object co-create each other – in carrying out a piece of research, I create myself as a researcher. (Gabriel, 2018, p. 146)

Comme chercheur-créateur, je me redéfinit continuellement au cours de la recherche puisque je suis influencé par son sujet. L'écriture devient primordiale afin de voir l'évolution en cours pour constater les changements qui s'opèrent, parfois subtils, à chacune des étapes afin de bien comprendre le contexte de ces observations et ne pas les dénaturer. Cela est cohérent avec le texte de Lumsden lorsqu'elle parle du regard sur soi au cours de l'expérience (2019). La réflexivité prend en compte que les intentions originales ne seront peut-être pas les mêmes que celles à la fin du projet, car la recherche réflexive évolue et se transforme. C'est le cas de mon projet qui a été amené sur d'autres chemins au contact de collègues, de professeurs ainsi que des membres mon équipe.

Durant de nombreuses années, ma façon d'écrire et de réaliser était chaotique. Je n'avais pas le recul nécessaire pour aborder ces sujets difficiles. Aujourd'hui, avec un mode de vie plus sain et une approche plus réflexive, il m'est possible de creuser dans mes expériences de vie dans le but d'en faire un objet de création. Dans le cadre d'une nouvelle façon de créer, j'ai pu constater la série d'actions qui ont permis de réaliser ce projet de création. De nombreux événements que j'aurais oubliés font maintenant partie de l'œuvre, ce qui me permet de comprendre ma démarche, mais également de continuer de la faire évoluer.

Cette structure a été rendue possible à l'aide de la méthodologie de travail que je vais explorer dans le prochain chapitre.

Gabriel précise que la réflexivité n'est pas un acte passif « but rather the interaction through the mirror of the subject and the image » (2018, p. 146). Plus le chercheur creuse son sujet, plus celui-ci apprend et évolue en même temps que son projet se matérialise. Les questions « pourquoi » et « comment » deviennent ainsi au centre de la recherche qualitative, contrairement à une recherche quantitative qui accorde peu à l'expérience vécue (Gabriel, 2018, p. 138). Cette recherche flexible, dont les conclusions peuvent être différentes que les prémisses, permet de définir le projet de recherche sous un angle nouveau et de le laisser évoluer pour constater et « understand these phenomena as outcomes, intended or unintended, of meaningful human actions, emotions and intentions » (Gabriel, 2018, p. 138).

Similaire à la méthodologie d'Heewong Chang, dont je discute dans le cadre méthodologique, le chercheur doit s'observer dans l'action et non de façon rétroactive, afin de ne pas réécrire l'histoire du processus de recherche ultérieurement. Cette approche permet de contextualiser les échanges pour mieux comprendre l'ensemble des données (Gabriel, 2018). On évite ainsi la généralisation pour mettre de l'avant la complexité de la construction du sujet, surtout pour les questions d'identités, et la « recognition of the effects of our own presence, as researchers, in the field » (Gabriel, 2018, p. 147). Gabriel prévient que la réflexivité ne doit pas devenir une action narcissique et pour éviter cela, la démarche réflexive doit questionner « both individual and professional practices » mais aussi « the individual researcher's values and motives » dans le contexte d'un encadrement académique (2018, p. 151).

Par le passé, l'absence de la réflexivité dans ma pratique artistique avait pour effet de me donner l'impression de « piétiner, de manquer de questionnement, d'autoquestionnement et d'autoanalyse » (Laurier, 2006, p. 91). Il me fallait dépasser les sujets que j'étais gêné d'aborder, principalement celui de la violence familiale. Ce dernier était un frein dans mes projets alors qu'on me reprochait parfois de ne pas aller au fond des choses, comme si je me gardais à distance dans l'écriture et la réalisation de mes projets. Ce travail en profondeur est exigeant, mais comprendre ce que je fais (et la raison derrière ces choix) m'a permis de plonger sans me cogner la tête.

## 2.4 Performativité

Ma lecture de *Le trouble dans le genre* de Judith Butler a été marquante durant mon parcours académique, et m'a éclairé sur la façon dont je performais ma masculinité. Pour Butler, le genre est une construction sociale puisqu'il s'agit de la « performance répétée » d'une multitude d'actes et de gestes dans la sphère publique à travers une période de temps (1990, p. 131). L'individu est défini par la société qui l'a construit. Selon Butler, le genre « ne pourrait exister sans les actes qui le constituent. Il est donc une construction dont la genèse reste normalement cachée ; l'accord collectif tacite pour réaliser sur un mode performatif » (Butler, 1990, p. 130).

La performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture. (Butler, 1999, p. 19)

Le corps et nos actions sont la mobilisation de notre intérieur. Le corps est ainsi une construction liée aux nombreux impacts de la société et de notre expérience vécue qui se sont intégrés à notre performance au sein de la société. Chaque jour, on répète les mêmes gestes dans la sphère intime et publique. Dans la sphère publique, on agit de la façon qu'on s'attend de nous. Dans mon cas, la transmission de la masculinité d'un père à son fils dans un rapport de domination et de violence s'inscrit dans la volonté de construire une identité genrée et de reproduire un modèle genré toxique. Même si j'étais, et je suis encore, un personne sensible, dans le quotidien, je tentais d'être en contrôle de mes émotions. Je tentais de me représenter de cette façon afin de plaire à mon père. Même plusieurs années après avoir coupé contact, j'avais intégré cette façon d'être. Je tentais continuellement de correspondre à cette image masculine stéréotypée, sans jamais réellement y réussir à travers une « série ininterrompue d'actes » (Butler, 1999, p. 19).

En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait à *la surface du corps* en jouant sur les absences signifiantes, suggérant sans jamais révéler que le principe organisateur de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont *performatifs*, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. (Butler, 1990, p. 128)

Ce profond inconfort entre qui j'étais et la personne que je voulais être s'incarnait dans mon corps. À l'instar de ce que Butler avance, cette façon d'agir avait secoué les fondements de mon identité afin de

créer un autre moi que je ne comprenais pas et que j'arrivais mal à définir. « Le genre n'étant pas un fait », je répétais une série de situations que j'avais vues, même si j'étais opposé à ces actes (Butler, 1990, p. 130). Cela m'a pris de nombreuses années afin de comprendre comment je pouvais être cette personne. Pour surmonter ces étapes, il fallait me défaire de ce que je pensais être mon identité, que j'avais totalement internalisé, pour trouver de nouvelles bases plus saines. Durant de nombreuses années, j'ai créé, sans le savoir, à partir d'une identité toxique. J'ai eu besoin de plusieurs années pour me révéler à moi-même et comprendre mon identité « en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, 1990, p. 132). Je dois trouver une nouvelle façon de créer maintenant que je m'éloigne de ce milieu toxique.

Mon projet de recherche-création est un acte créatif sur la construction et les impacts de la violence. Les événements de mon enfance, qui ont marqué le déroulement de ma vie, sont réutilisés dans l'art par une série de répétitions qui permet de dévoiler les liens, normalement cachés, qui ont construit mon identité. Dans l'installation, d'une articulation à l'autre, on voit l'évolution et la répétition d'un texte. La performativité s'effectue dans chacune des articulations. Le public observe la construction d'une identité teintée par la violence et est mesure de constater la façon dont j'ai performé mon identité genrée durant ma vie et à travers le processus de création.

L'action d'écrire permet de réfléchir au vécu et de faire du sens de l'expérience et parfois, comme cela a été mon cas, de revivre ces expériences difficiles. Le fait d'écrire mon expérience à de nombreuses reprises, sur plusieurs mois, m'a permis de revivre ces événements qui ont forgé mon identité afin de mieux comprendre mon vécu. Lors de l'écriture de la narration dans le calepin, le concept de la performativité m'a permis de comprendre comment mon expérience avec la violence répétée et banalisée avait participé à la construction de mon identité. Sur cette base instable, j'ai essayé de me créer une nouvelle identité en me séparant de celle que l'on m'avait inculquée, calquée sur des modèles masculins toxiques. Durant de nombreuses années, dans la sphère intime et publique, je répétais de nombreuses façons de communiquer qui étaient problématiques. J'étais confus puisque ma sensibilité ne correspondait pas aux exemples que je connaissais ni aux attentes que l'on avait déposées sur moi afin « d'être un homme ». Je jouais un rôle, je performais une identité que je ne comprenais pas, mais qui à la longue est devenue la mienne. Une relation saine d'échanges de personnes d'égal à égal était difficile, voire déstabilisante. Sans le savoir et le vouloir, j'imitais ce que j'avais vu. Ce que je croyais être original était en fait une série d'imitations.

J'ai cherché à montrer comment l'acte de parole relevait à la fois de la performance (et qu'il comporte donc une dimension théâtrale, qu'il est présenté à un public, sujet à interprétation) et du langage, induisant un ensemble d'effets par sa relation d'implication avec les conventions linguistiques. Si l'on se demande comment une théorie linguistique des actes de parole peut avoir un quelconque rapport avec les actes corporels, il suffit de penser que parler est en soi un acte corporel avec des effets linguistiques particuliers. (Butler, 1999, p. 25)

Dans mon installation, la répétition est au centre de la construction de mon identité, que ce soit dans la répétition de la violence ou dans l'acte répétitif de la création. L'enregistrement de ma voix m'a amené à répéter mon expérience de façon successive durant de nombreuses heures. J'étais vulnérable puisque j'ai plongé dans ma fragilité profonde jusqu'à l'épuisement. Le choix des mots, près de moi, de mon parler, de ma réalité définissent aussi qui je suis. Si dans cette articulation, on ne voit pas, on peut ressentir mon inconfort et mes insécurités. Je crois qu'il est facile de me visualiser debout à tenter de lire ce texte. Lorsque j'ai vu le film en salle, c'est ce que j'ai ressenti automatiquement ; j'ai revécu mon enfance, comme si elle m'était racontée sans filtre. Ce n'était plus des mots, mais bien des coups.

## 2.5 « Transformer les concepts en questions » (Derrida)

Les événements dans la vie d'un individu sont un « héritage de concepts » (Derrida, 2012, p. 33) qui permettent de constater ce qui lui a été transmis depuis son enfance. L'écriture de ces événements, afin de bien saisir ce qui s'est déroulé, permet de fusionner des concepts au corps par le moyen d'une « écriture performative » (Derrida, 2012, p. 33).

Réfléchir à son passé, replonger dans ses souvenirs, trouver les mots pour décrire son expérience et le mettre sur papier dans un acte répétitif devient ainsi une performance de l'expérience humaine. Quelque chose de distant, de loin dans son passé, devient ainsi incarné.

« Je *fais* quelque chose, je *fais* des gestes à travers l'écriture, des gestes d'écriture, qui sont eux-mêmes performatifs, et donc qui posent et transforment les "concepts" en question. » (Derrida, 2012, p. 33) Pour Derrida, l'écriture performative est un processus de déconstruction qui permet de sortir des concepts théoriques. L'écriture devient un moteur pour réfléchir à la langue, trouver les mots justes qui prendront une nouvelle signification dans le récit en cours d'écriture (Derrida, 2012).

Il y a des liens entre la performativité et la transposition puisque c'est également une série d'opérations qui sont répétées, mais jamais identiques. Ce sont différentes relations qui permettent de comprendre



l'identité. Le simple geste d'écrire à la main permet de transposer mon expérience vécue dans mon corps. Ma main, par extension, contient mon expérience, mes blessures. Plus j'écris, plus le processus est difficile. L'écriture à la main permet d'entrer directement en contact avec mon expérience, avant même d'entendre ma voix.

Au lieu d'observer de loin les effets de la violence familiale sur moi, je l'écris en utilisant le pronom « je ». Je me place au centre de l'événement et laisse émerger le passé dans mon présent. Cette période a été la plus difficile vu que j'ai replongé dans des souvenirs et que j'ai fait de nombreux liens entre cette période que je tentais de tenir à distance. Pour comprendre l'impact de la violence, j'ai dû me dévoiler. Plus j'allais m'approcher de mon expérience, plus elle serait concrète pour les visiteurs et visiteuses de l'installation.

Dans cette performativité de l'écriture, c'est qu'elle ne va pas sans un certain *affect*. Elle n'est pas affectivement neutre. Il y a toujours à travers mes textes, en tout cas dans mon expérience d'écriture, une affectivité acceptée discrètement. Il n'y a pas, je l'espère du moins, de *pathos*, mais il y a quand même quelque chose qu'on ne trouve pas dans tous les écrits philosophiques. Il n'y a pas de neutralité, il y a toujours une sorte d'engagement physique qui fait que je suis touché par ce dont je parle, touché au plus près de moi, dans mon cœur si vous voulez, et puis j'essaie de toucher le lecteur, la lectrice, de la même manière. Et ces effets affectifs font partie de l'expérience de la déconstruction. Il n'y a pas de déconstruction sans affect. (Derrida, 2012, p. 34)

Dans l'installation, la répétition du texte n'était pas qu'un simple copier-coller de la version précédente. Plus j'approche de l'enregistrement de la voix, plus le texte évolue. Des idées passées reviennent puis sont parfois retirées. Cette répétition me plonge dans des émotions difficiles. Parfois, je veux rapidement terminer le tout, parfois, lorsque je suis plus en paix avec mes mots, je prends le temps. Les émotions que je vis sont visibles dans la calligraphie que j'ai employée à travers le carnet. Les mots que j'ai choisis ne sont pas des concepts théoriques. Ce sont des actes de langage.

Par ma proximité avec le sujet et n'ayant pas la distance requise pour toujours m'observer, j'ai cru que ma voix n'était pas quelque chose de performatif. Pourtant, au cours de la session d'enregistrement sonore, on m'entend arriver à la session et me préparer à travers le positionnement de mon corps, de ma respiration, du réchauffement de la voix. Il y a un acte performatif qui se déroule, mais on ne la voit pas. On l'entend. Au cours de cette session, je procède à une répétition du texte, souvent par parties. Tout au long de l'enregistrement se révèlent mes vulnérabilités. Les mots que j'ai écrits prennent corps. Je sens mon vécu remonter à la surface pour révéler mes vulnérabilités. Si l'écriture était difficile, l'enregistrement

l'est encore plus. Il s'agit tout simplement de revivre les situations difficiles, de revisiter le passé et de le sentir au plus profond de moi.

En conclusion de ce chapitre, je veux mentionner que dans un premier temps, ces concepts étaient secondaires à mon projet de maîtrise. Ils venaient confirmer ce que je voulais faire. Cependant, lorsque j'ai commencé à approfondir leur lecture et à complètement m'immerger dans leurs réflexions, j'ai vu à quel point ces lectures étaient bénéfiques à ma démarche. Si leur apport s'est fait tard dans le processus de création, souvent à partir de la postproduction du projet, elles m'ont permis de nombreux allers-retours pour saisir la démarche que j'ai commencée de façon intuitive, mais qui aujourd'hui peut trouver ses racines dans de nombreux textes théoriques. Je ne savais pas au début de la maîtrise à quel point ces lectures allaient être marquantes pour mon processus, ni même que j'avais les capacités intellectuelles de les expliquer en les mobilisant. J'ai longtemps eu peur d'être vulnérable face à mes défis académiques, mais je suis heureux de voir ce que j'ai confronté, appris et intégré dans le cadre de mes études et de mon projet de recherche-crédation.

## CHAPITRE 3

### CADRAGE MÉTHODOLOGIQUE

Ce chapitre s'intéresse à l'apport de nouvelles méthodologies sur mon travail de création. J'aborde l'importance des textes d'Heewong Chang dans la collecte de données personnelles pour bien ancrer ma recherche, ce qui se confirme avec la position située de Donna Haraway. Les textes de Louis-Claude Paquin et de Jean Lancry sur la recherche-crédation et la méthode heuristique me permettent de mieux comprendre le processus dans lequel je me suis lancé dans le cadre d'une maîtrise en recherche-crédation.

#### 3.1 Mon passé comme une donnée autobiographique

Pour Heewong Chang, il est important d'établir une méthode de recherche. Le chercheur observe sa place dans la culture à travers laquelle il évolue. Cela lui permet de prendre en compte ses biais.

I explained that my book is not about my autobiography per se, but about a research method that utilizes the researchers's autobiographical data to analyze and interpret their cultural assumptions. (Chang, 2008, p. 9)

La méthodologie d'Heewong Chang contribue à collecter, évaluer et organiser les activités du processus de recherche. Par la suite, ces données sont positionnées dans une hiérarchie par importance en lien avec la recherche. Cela contribue à faire ressortir des marqueurs de temps, ou des indicateurs temporels, qui permettent de constater l'impact de moments précis qui ont permis à l'individu d'évoluer. Cette observation se déroule au cours de la recherche afin de bien noter l'évolution, puis de pouvoir l'examiner de façon rétroactive en prenant l'ensemble des informations notées afin de constater l'impact de la recherche sur le chercheur.

I see culture as a product of interactions between self and others in a community of practice. In my thinking, an individual becomes a basic unit of culture. From this individual's point of view, self is the starting point for cultural acquisition and transmission. (Chang, 2008, p. 23)

Cette attention particulière au concept du « self » (Chang, 2008, p. 23) est fort utile dans le domaine de la recherche-crédation. Le point de vue de l'individu, qu'il soit un chercheur ou un artiste, est celui d'un observateur sur l'ensemble de ses émotions et de ses comportements pour lui permettre de questionner son identité, mais aussi la société dans laquelle il évolue. Le chercheur n'est pas au-dessus de la recherche, il s'inscrit dans cette dernière. Cette notion est fondamentale pour mon projet. Cette approche s'oppose à

la façon traditionnelle dont la recherche a été menée durant des décennies et qui a privilégié un regard supposément neutre du chercheur. Cet ancrage de la recherche permet un espace favorable aux voix marginalisées afin qu'elles apportent un point de vue sur leur milieu en partant de leur expérience individuelle. Naturellement, les personnes marginalisées ne sont pas les seules à pouvoir se raconter, mais en assumant que la personne qui conduit la recherche a forcément des biais, cela permet une meilleure compréhension du dialogue entre chercheur et sujet. De nouvelles pistes de compréhension peuvent ainsi émerger lors de l'écriture.

Dans le cadre de la maîtrise, je veux réfléchir à ce qui évolue dans ma démarche de création alors que j'aborde de nouvelles théories pour la première fois. Chang préconise la rédaction d'un journal de terrain où l'individu s'observe au fur et à mesure qu'il vit sa recherche (2008). C'est un nouveau processus pour moi. Cela me permet de suivre le déroulement de mon projet, de son idéation jusqu'à sa réalisation. J'utilise une approche d'observation de mes émotions et de mes gestes à travers mon récit de pratique, ce qui contribue à noter puis à analyser les différentes « strategies that help capture your behaviors, thoughts, emotions, and interactions as they occur » (Chang, 2008, p. 89).

Extraire les événements de ma vie a été fort utile pour l'écriture du calepin qui fait partie de l'installation. Ce processus a permis de créer un fil conducteur avec des marqueurs de temps. À travers une ligne du temps, je sors tous les événements majeurs de ma vie autour du thème de l'intime. Cela me permet d'articuler une narration qui intègre ces moments. Je dégage un sens et observe des thèmes ressortir. Depuis que j'ai commencé à scénariser et réaliser des courts métrages, le processus de création a toujours la même prémisse, soit de suivre mon intuition. Sur des semaines, des mois et parfois des années, je laisse des idées, des notes et des fragments de scènes éparpillés à divers endroits. Avec le temps, il est complexe de retrouver ces vestiges, surtout lorsqu'ils sont intégrés à un scénario. Ces ébauches et leurs contextes disparaissent.

Dans le cadre de ce projet, il est essentiel de conserver ces éléments de mon expérience afin de constater ce qui évolue dans ma démarche et ainsi comprendre quels sont les événements de ma vie que je mobilise dans la création (Chang, 2008). Je constate que lorsque je fais de la production, je suis mieux organisé. Cependant, lorsque je fais de la scénarisation et de la réalisation, je manque de l'organisation nécessaire pour observer un portrait global de l'œuvre en cours. Cette désorganisation est amplifiée par la nature même du projet et par le fait d'être confronté continuellement à des blessures personnelles.

Tout au long de mon projet de recherche-création, j'utilise un journal afin d'observer les différents défis relevés. Cette façon d'écrire, similaire à des confidences, me permet de m'observer et de me critiquer. Raconter un récit si personnel rend ce processus encore plus important. Cela me permet de faire des liens entre la théorie que je découvre et les interactions avec mes collègues et collaborateurs, afin d'observer ce qui évolue à leur contact. C'est un processus confrontant, mais nécessaire pour analyser comment je réagis à la création d'une œuvre, puisqu'il est impossible d'ouvrir ses plaies sans créer de vagues. J'ai conservé des notes dans un cahier au cours du processus, mais elles se sont aussi éparpillées entre des messages électroniques, des travaux dans le cadre de cours sur la recherche-création ou même des enregistrements audio sur le vif.

Je garde en tête que je ne fais pas un processus thérapeutique, mais bien une œuvre artistique. Je travaille à partir d'événements de ma vie intime qui deviennent la source d'inspiration pour la rédaction d'une narration. Pendant de nombreux mois, je laisse jaillir des fragments de mon passé. L'écriture me permet de faire surgir des moments parfois oubliés. Je fais des liens entre les mots de ma narration et les lieux que je veux filmer.

Pour cela, je crée une grille Excel où j'associe les phrases des premières versions de la narration à une liste d'images ou de lieux à filmer. Je l'ai toutefois progressivement abandonnée pour me fier à mon intuition. Tel que souligné avec la transposition, le processus de recherche-création est favorable à ce type d'exercice pour abandonner nos préconceptions et notre plan de travail initial afin de laisser émerger l'œuvre qui apparaît graduellement devant soi. Suivre cette nouvelle création et l'observer ouvre la porte à la recherche et apporte de nouvelles compréhensions.

« Individual stories are framed in the context of the bigger story, a story of the society, to make autoethnography ethnographic. » (Chang, 2008, p. 49) Le processus de faire ressortir des événements de mon passé m'amène à faire des liens avec des situations problématiques dans la société. Par exemple, différentes prises de parole dans l'espace médiatique m'ont permis de mieux saisir les situations que j'avais moi-même vécues (violence familiale, relations toxiques, etc.) pour ainsi les mettre de l'avant dans mon projet et les critiquer. L'installation a d'ailleurs r sonn  auprès de plusieurs personnes qui ont elles-mêmes vécu de la violence et m'ont témoigné du tabou lié à leur prise de parole auprès de leur proche, y compris les membres de leur famille qui avait vécu les

mêmes expériences. Trouver les mots justes pour désigner les actes comme étant de la violence reste d'une grande difficulté.

### 3.2 Une position féministe dans ma démarche

La collecte de données suggérée par Heewong Chang trouve écho dans la position féministe du savoir telle que présentée par Donna Haraway. L'autrice déconstruit l'idée d'une objectivité scientifique désincarnée qui donne une position privilégiée aux hommes au pouvoir. Cette position féministe me permet d'assumer mon rôle de témoin de la violence pour y ancrer mon expérience avec mes biais. Le fait de reconnaître son positionnement dans une « feminist objectivity » (Haraway, 1988, p. 581) confère un éclairage à la fois plus nuancé et plus complexe sur la réalité étudiée. Pour Haraway, cet ancrage dans la position du chercheur ou de la chercheuse serait un positionnement féministe, puisque le « feminist embodiment resists fixation and is insatiably curious about the webs of differential positioning » (1988, p. 590). En repensant l'objectivité, Haraway souhaite que la recherche ancrée contribue à la société afin de mettre la lumière sur les injustices.

I want to argue for a doctrine and practice of objectivity that privileges contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing. (Haraway, 1988, p. 584)

Plus loin, Haraway précise le positionnement féministe de son projet.

Feminists have stakes in a successor science project that offers a more adequate, richer, better account of the world, in order to live in it well and in critical, reflexive relation to our own as well as others' practices of domination and the unequal parts of privilege and oppression that make up all positions. (Haraway, 1988, p. 579)

À mon avis, cette position ancrée de la recherche permet de réfléchir à nos privilèges et d'être plus sensible aux personnes autour de nous. C'est une occasion de mieux comprendre l'autre en s'ouvrant à lui et en créant un lien qui ne serait pas possible en préservant une distance dans la recherche. En situant le chercheur dans la société, la recherche s'intéresse à la société dans laquelle elle se déroule. Elle prête le flanc à la critique en assumant et exposant ses contradictions, au lieu de les cacher, ou pire, de prétendre qu'elles n'existent pas. À mon avis, cela permet à la recherche d'être un outil malléable pour la société afin de favoriser des échanges et des discussions qui peuvent générer des changements et des bienfaits pour la société. Comme le dit Haraway, « situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. » (1988, p. 590)

Sans que je le réalise, ma démarche artistique s'est inscrite dans une posture féministe. Pour Haraway, « feminist objectivity means quite simply situated knowledges » (1988, p. 581). Par mon expérience de vie et le témoignage que j'en fais avec mon outil de prédilection, le cinéma, j'espère contribuer à un dialogue sur la banalisation de la violence qui est une extension de la domination masculine sur le monde. Reconnaître les différentes « practices of domination » (Haraway, 1988, p. 579) et y être plus sensible peut ouvrir un dialogue et éventuellement une prise de conscience. Si la réflexivité a longtemps été critiquée, c'est que cette nouvelle approche s'opposait à une supposée objectivité désincarnée. Or, le fait de ne pas ancrer la recherche favoriserait la perpétuation d'injustices. Aujourd'hui, la situation a changé et l'expérience de vie est prise en compte comme une valeur en recherche.

Mon vécu est une donnée, un outil, une force qui me permet d'être encore plus conscient de ma position privilégiée à l'égard de mon sujet de recherche. Connaître et reconnaître mes biais me dote d'une force inouïe dans mon travail puisque je suis plus ouvert face aux commentaires de mes pairs ou collaborateurs. Je ne me sens pas sur la défensive. Au contraire, j'ai laissé tomber mes gardes. À travers mon processus de recherche, je comprends que la connaissance vient toujours de quelque part : de notre expérience, de vie, de notre vécu. Je suis conscient de mes biais et je les expose afin de constater comment la situation influence ma propre personne, le spectateur et la création. À mon avis, l'acceptation de mon point de vue dans mon projet de recherche-crédation est une posture nécessaire pour aborder un sujet si personnel (Haraway, 1988). Ce projet m'amène à assumer et à dévoiler mes vulnérabilités à travers le processus de création. Je n'ai jamais été aussi à l'aise de présenter une œuvre incomplète, de dévoiler mes doutes, mes erreurs et mes insécurités au cours du processus de création. C'est ce que j'ai fait dans mes cours de maîtrise ainsi que dans le cadre de l'installation. Cela m'a permis de reconnaître et accepter mon processus de création et de le célébrer. Dans les semaines précédant la présentation de l'installation, j'ai accepté le fait que le public verrait les pièces incomplètes de la création, avec mes failles comme les fautes d'orthographe dans mon calepin ou mes difficultés à bien articuler durant l'enregistrement de la narration.

Dans mon projet, cette objectivité incarnée de la méthode scientifique me permet de mettre de l'avant les liens entre mes idées personnelles et artistiques afin de déconstruire les modèles traditionnels de la recherche. J'analyse à la première personne les concordances et les contradictions des éléments qui émergent à travers le processus créatif. J'assume totalement ma perspective dans l'histoire que je raconte au « je ». Au lieu de m'isoler et de créer en solitaire, cette façon de chercher me permet de mieux comprendre ma démarche et comment elle évolue lorsqu'elle est mise en relation avec des textes

théoriques ainsi que des créateurs contemporains aux démarches intimistes et personnelles similaires à la mienne.

### 3.3 Méthode heuristique

Au début de la maîtrise, je constate la place importante de l'exploration dans le contexte de création. Dans le cours de développement de projet, je prends connaissance de la méthode heuristique à travers la lecture des textes de Louis-Claude Paquin. Afin de bien comprendre le mot « heuristique », j'ai consulté les écrits de Diane Laurier et Pierre Gosselin.

Cette méthode (de l'artiste), basée sur l'expérience sensible du monde, revendique un espace d'investigation où la pratique de l'image, des mots, du toucher, de la matière, de la conscience, s'alimente souvent à une sorte de logique intuitive qui laisse place au hasard, à l'accident, et parfois même, au désordre. (Laurier et Gosselin, 2004, p. 14)

Ainsi, la méthode heuristique permet d'approcher le monde de la création dans un cadre universitaire par l'intuition, au lieu d'avoir des objectifs préconçus qui limiteraient à la fois la recherche et la création. La méthode heuristique est optimale pour l'université puisqu'elle peut « faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l'œuvre » (Paquin, 2019, p. 4). Dans le cadre universitaire, l'artiste n'a plus à réfléchir dans un monde de performance où la prise de risques est limitée. L'université permet également de ne pas considérer l'œuvre pour sa valeur marchande, mais de plutôt la voir comme un objet de recherche en mettant l'artiste au centre de cette recherche afin d'avoir une meilleure compréhension de soi et de sa démarche.

Appliquer la méthode essai-erreur c'est d'avoir l'intuition ou encore une vision plus ou moins claire de ce qui est à faire et de chercher à réaliser celle-ci sans y arriver tout à fait ou parfois même partiellement et ne pas y arriver. Appliquer la méthode essai-erreur c'est reprendre jusqu'à la réussite en modifiant la stratégie déployée ou en modifiant l'idéal recherché à la lumière des connaissances acquises lors de l'analyse des causes de l'échec. Cette modification de l'idéal recherché face à des échecs répétés peut même mener à une réinvention de soi-même. (Paquin, 2019, p. 11)

La méthode heuristique s'oppose ainsi à la production d'une œuvre dans le contexte commercial. Dans ma démarche, cette méthode s'est avérée idéale pour observer la création afin de découvrir de nouvelles alternatives dans ma démarche artistique. Après des études en production cinématographique et dix années de vie professionnelle, il est plus fluide de faire de la recherche de cette façon. Il y a aussi une libération de créer pour réfléchir et non pas pour faire un produit fini. J'ai été surpris d'apprendre que le



résultat final n'était pas le plus important ; tout le processus entourant la création ainsi que la réflexion liée au champ universitaire l'étaient davantage.

C'est la raison pour laquelle je me suis inscrit à la maîtrise. Je voulais avoir un espace afin d'explorer et de réfléchir à ma démarche artistique. Les lectures de Paquin m'ont permis de comprendre le processus de la recherche-crédation, autant du point de vue artistique que méthodologique. Sa méthode m'a libéré du cadre auquel j'étais habitué pour me rapprocher de ce que j'ai toujours souhaité, soit créer sur une longue période en apprenant et en évoluant entre chaque tournage.

On ne connaît pas la finalité d'un processus artistique, on crée de façon intuitive et on découvre « au fur et à mesure de sa réalisation » (Paquin, 2019, p. 3). Dans le cadre de mon projet de recherche-crédation, j'ai commencé à filmer sans savoir quelle serait la narration finale du court métrage. Je travaille à partir d'une première version, similaire à un brouillon. Dans les mois qui ont suivi, j'abandonne des idées, tant au niveau de la création que de mon cadre théorique, ce qui a fait évoluer le projet. La flexibilité que j'ai me permet de m'adapter, de me laisser guider par l'œuvre sans être retenu par des idées antérieures. Je me suis donné l'espace pour laisser émerger de nouveaux lieux, de nouvelles idées, de nouvelles directions.

J'avais un besoin de mieux comprendre mon rôle en tant qu'artiste et réfléchir à ma démarche. À mon avis, cela était impossible en étant continuellement dans la production. Un arrêt, même bref, était nécessaire pour laisser émerger l'intuition et comprendre l'origine de mes idées.

Ce n'est que vers la fin du processus de création que j'ai réalisé que mon film était tourné sous forme de « *work in progress* » où il m'est possible d'observer l'œuvre en cours de création et de la laisser évoluer. Au fur et à mesure, j'apprenais sur l'œuvre que j'étais en train de construire, lui permettant d'être libre, d'évoluer à travers le temps et au contact d'influences externes. Cela a été favorisé par le fait de tourner sur plusieurs mois, au lieu de faire un seul bloc de tournage avec des journées consécutives comme c'est le cas pour de nombreux courts métrages de fiction. Ce type de tournage indépendant est le résultat des contraintes budgétaires et organisationnelles, mais cette façon de procéder ne favorise pas les allers-retours entre le tournage et le montage qui permettent de voir jaillir l'œuvre en cours de construction et de suivre l'émergence de nouvelles significations. Le fait, par exemple, d'avoir présenté ma démarche dans des cours afin de justifier chacune des articulations de mon installation m'a permis de réfléchir et de laisser l'œuvre évoluer afin de me rapprocher de mes intentions.

Dans la sphère de la création artistique, où la survie des créateurs repose en grande partie sur l'obtention de bourses, subventions, contrats de la part d'organismes publics ou privés, l'échec est mal vu, caché. La peur de l'échec, autant pour les conséquences sur l'égo, que les conséquences financières suscitent un stress qui est souvent désigné par le terme « anxiété de performance. (Paquin, 2019, p. 10)

Cette situation amène également l'artiste à dissimuler le processus de recherche afin de ne pas être jugé sur les « défauts » de l'œuvre en cours, puisqu'il est continuellement en compétition. Pourtant, en la rendant complètement vulnérable et transparente, ma démarche n'a jamais été aussi libre ! Plus libre, mais plus difficile, vu qu'il n'y a pas de chemin tracé d'avance. J'avance dans le brouillard et je découvre les éléments au fur et à mesure que je me rapproche d'eux. Je parle de mon expérience intime, mais la façon de la raconter est continuellement bonifiée par les réflexions de mes collègues et professeurs. Ce projet me permet de repousser les limites que je m'imposais sans le savoir. Il y a des façons de créer que je m'empêchais d'explorer par peur d'être impertinent. L'intuition est ici partagée, à vif, alors que l'œuvre est encore incomplète. Le fait que les collègues viennent parfois de champs de communication différents apporte des angles parfois étonnants sur l'œuvre que je fais.

Je vois certains liens entre la méthode heuristique, telle que présentée dans la recherche-crédation, et la notion d'identité où l'individu est continuellement en évolution, sans savoir comment il sera au fil d'arrivée. Judith Butler s'est d'ailleurs intéressée à la question de la violence et au deuil qui permet de former l'identité.

Peut-être bien qu'on fait plutôt son deuil lorsqu'on accepte l'idée que la perte qu'on subit nous fait changer, possiblement pour toujours. Peut-être que l'expérience du deuil tient au fait de consentir à passer par une transformation (sans doute devrait-on dire *à se soumettre* à une transformation) dont on ne peut anticiper le résultat final. Il a le fait de perdre, comme nous le savons, mais aussi l'effet transformateur de la perte, et cela, on ne le mesure pas plus qu'on ne le planifie. (Butler, 2003, p. 73)

Pour confronter la peur de l'inconnu, je crois qu'il est nécessaire de laisser les idées et les souvenirs jaillir au fur et à mesure. Accepter de se retrouver devant le vide. Il y a un risque d'être confronté, même dérangé par ce que l'on va découvrir, vu que cela peut nous remettre en question. C'est cependant un processus nécessaire, tant pour l'individu que pour l'artiste, afin de ne pas tomber dans la mélancolie.

Il est plus facile pour moi d'explorer de nouveaux chemins de création en sachant qu'il existe des repères, des gens qui ont observé cette façon de créer. Cela rend l'expérience de recherche plus concrète, plus saine. J'ai l'impression de découvrir le chemin, avec un regard plus mature qu'auparavant.

### 3.4 La recherche-crédation, une approche alternative pour la création

Les concepts flexibles sont une partie prenante de la méthode heuristique, ce qui permet de s'en éloigner lorsque le projet évolue et change (Lancri, 2001). Tout comme Louis-Claude Paquin, Jean Lancri s'est intéressé à la place de la recherche-crédation dans le contexte universitaire. Lancri s'est donné comme objectif de « questionner la recherche création comme champ et comme pratique de recherche » (2006, p. 9) afin de faire de nombreuses propositions pour définir une pratique idéale de la recherche-crédation.

Lancri recommande de prendre comme point de départ une pratique que maîtrise bien le chercheur ou la chercheuse, mais en s'intéressant à ce qu'il ou elle ne sait pas au sein de ce champ (2001, p. 1). Ainsi, un projet de recherche-crédation place l'artiste au centre d'un domaine dans lequel il ou elle évolue afin de se concentrer sur un aspect méconnu de sa démarche. Au lieu de savoir ce qu'il ou elle cherche, l'artiste plonge et creuse dans son « ignorance » (Lancri, 2001, p. 1) pour découvrir ce qui s'y trouve. Plus l'artiste va avancer, plus il ou elle va découvrir sur son sujet d'étude. Les doutes et les remises en question qui vont s'opérer au cours du processus artistique, que l'artiste peut vivre dans l'ombre, sont ici exposés pour faire partie de la recherche.

Il note que le chercheur ou la chercheuse confronte sa démarche et ses recherches à un cadre théorique. Il y a des allers-retours continuels entre « conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve » (Lancri, 2001, p. 2). Ces allers-retours qui permettent au sens d'émerger sont ce que Lancri appelle des « articulations » et que j'ai défini comme tel dès le début de mon projet. Ce terme m'avait été partagé par Louis-Claude Paquin lors des premiers jets de l'installation documentaire.

Ces allers-retours ne se font pas seulement entre la pratique et la théorie, mais également avec l'ensemble des personnes qui évoluent autour du projet et qui le stimulent, des professeur-es, des étudiant-es et des collaborateur-rices artistiques. Ces divers points de vue permettent au créateur ou à la créatrice une « distance critique de soi à soi » (Lancri, 2001, p. 3) pour se voir à son tour lui-même, elle-même, de façon similaire au concept de la réflexivité que nous avons vue précédemment.

Lancri suggère de laisser vivre l'expérience sensible pour être surpris par ce qui peut émerger de la création au lieu de se laisser contrôler par les objectifs prédéfinis du cadre universitaire (2006). Cela donne un espace à l'artiste pour expérimenter. Tout le processus de découverte est utile, et Lancri souligne l'importance de conserver les traces de toutes les pistes écartées pour observer le « *trajet parcouru* » (2006, p. 14). Selon lui, on apprend davantage sur le projet avec les rejets.

Malgré le fait que j'avais de nombreuses intuitions liées à ce projet, les premiers pas, soit la rédaction de la narration, représente un défi énorme. Tout au long du cheminement scolaire, les cours permettent un espace qui m'a permis de réfléchir à ce que je voulais créer et de laisser ces étapes évoluer. Les échéanciers ont forcé l'avancement d'un processus qui aurait autrement pris encore plus de temps. Dans le cadre du dispositif média, j'ai présenté chacune des articulations de mon projet afin d'expliquer les influences et les objectifs de celles-ci. La rétroaction de mes collègues a été bénéfique. Il est certain que d'avoir effectué la majorité de ma maîtrise en pleine pandémie de COVID-19 avec des cours en distanciel a empêché une connexion plus profonde avec ces collègues. Heureusement, des rencontres fortuites auront permis de voir certains d'entre elles et eux pour ainsi obtenir des commentaires plus personnalisés.

Par où commencer ? Tout simplement par le milieu. C'est au milieu qu'il convient de faire son entrée dans son sujet. D'où partir ? Du milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance ; du milieu de cette ignorance qu'il est bon de chercher au cœur de ce que l'on croit savoir le mieux. (Lancri, 2001, p. 1)

J'ai commencé à écrire sans savoir où je m'en allais, mais au fil de l'écriture, j'ai découvert ce que je voulais dire. Le projet s'est créé devant moi. La proximité avec des textes théoriques et d'autres œuvres artistiques a stimulé mes idées et mes rêves pendant près de deux ans. Il a quelque chose du sensible qui se met en marche lorsque je commence finalement à écrire la narration. Les souvenirs que je fais jaillir de mon passé se frottent à de nouveaux concepts théoriques. Ils évoluent ensemble, ils s'influencent. Pendant la période de création, j'ai l'impression de voir jaillir de l'inspiration tout autour de moi.

Si au début de la maîtrise, je voyais ce projet comme un moment unique pour plonger à l'intérieur de moi-même, j'ai découvert que je voulais poursuivre cette façon de créer autrement. Ce n'est qu'à la fin du processus que je réalise l'importance que j'accorde à cette nouvelle façon de créer. Je découvre l'œuvre en cours de création. Au fur et à mesure que j'avance, celle-ci se dévoile à moi. Dans mon cas, je dirais même qu'au moment de voir l'œuvre, je comprends ce que j'ai fait. Le retour à mes notes pour le récit de pratique permet de voir comment les éléments de ma vie ou de ma pratique m'ont influencé tout au long

du processus. Sans ces notes, il serait difficile de constater certaines choses, parfois banales, qui ont été cruciales pour la démarche.

## CHAPITRE 4 CADRAGE ESTHÉTIQUE

La réalisation de ma première installation documentaire m'amène à approfondir de nouveaux horizons esthétiques. À la recherche de nouvelles représentations, j'ai l'heureuse surprise de retrouver des documentaires que j'ai vus dans la dernière décennie et qui m'ont fait une forte impression. Tous ces films s'inscrivent dans le courant de documentaires auto-ethnographiques et questionnent le médium cinématographique.

### 4.1 *Stories We Tell*

Dans son documentaire *Stories We Tell* (Polley, 2012), la cinéaste canadienne Sarah Polley adopte une position féministe alors qu'elle se réapproprie le mythe de ses origines en se dévoilant et en confrontant les différentes versions de son histoire familiale. La cinéaste révèle sa quête identitaire à l'aide de divers processus narratifs qui lui permettent de réfléchir aux mécanismes derrière la conception d'un documentaire. Elle interroge à la fois des membres de sa famille ainsi que des comédiens pour créer un film qui brouille la ligne entre le cinéma documentaire et le cinéma de fiction.

Premièrement, la cinéaste procède à des entrevues en mode « têtes parlantes » avec les membres de sa famille. Au montage, elle conserve sa voix alors qu'elle est derrière la caméra, ainsi que les moments de malaises, de nervosité et d'humour dans lesquels elle prépare ses proches aux entrevues. Cela humanise le processus en plus de révéler la fragilité des êtres qu'elle aime alors qu'ils révèlent des sujets délicats de leur intimité. Ce qui m'inspire dans cette façon d'aborder ces sujets est l'authenticité qui se dégage dans ces scènes. Sa façon de dévoiler les ficelles de son film résonne avec sa quête d'aller au-delà « des récits racontés » pour découvrir ce qui existe entre le vrai et le faux. Le film évolue alors qu'elle dévoile graduellement sa démarche et les éléments de fictionnalisation employés. Le fait de combiner le tout dans un seul film permet à son histoire d'être complète.

Dans son film, Polley n'est pas devant la caméra, mais on sent sa présence tout au long des entrevues. On l'entend souvent parler derrière la caméra. Elle accepte son rôle de cinéaste qui « interroge » ses proches sur des questions sensibles liées à leur intimité. Chaque membre de sa famille a sa propre perspective. Dans mon film, je choisis de mettre de l'avant mon point de vue, sans inclure celui de mes proches, car je tente de mettre des mots sur la profonde confusion dans laquelle j'ai vécu.

Deuxièmement, pour la narration de son film, Polley demande à son père, le réalisateur Michael Polley, de lire une lettre qu'il a rédigée lorsque sa fille lui a annoncé qu'elle n'était pas son enfant biologique. Sarah Polley présente les biais de son père. La narration est incarnée dans son histoire émotionnelle et familiale. Par exemple, Michael Polley, en tant que narrateur, fait un aparté de la lettre et raconte que pour une partie des événements qu'il narre, les faits lui ont été rapportés par sa fille, donc il tient à préciser que ce n'est plus son récit, mais celui de Sarah. Dès le début du film, Polley dévoile que le narrateur n'est pas omniscient. On voit la cinéaste en studio avec son père alors qu'il enregistre la narration. Elle l'interrompt et lui demande de relire une phrase.

Ce moment m'a inspiré une partie de mon installation où l'on entend ma session d'enregistrement avec le concepteur sonore. J'ai conservé l'enregistrement au complet, ce qui permet de sentir ma vulnérabilité alors que je lis des mots qui sont parfois difficiles. Le public peut également entendre le concepteur sonore me diriger et m'accompagner, comme le fait Sarah Polley avec son père.

Troisièmement, la cinéaste utilise des archives familiales en images 8 mm pour présenter l'histoire de sa mère, Diane Polley. Le public assiste à des moments d'intimité d'une grande précision. La caméra semble toujours être au bon endroit, au bon moment. La première fois que j'ai vu le film, je me souviens de m'être posé la question : « Mais qui filme les promenades hivernales entre Diane Polley et son amoureux alors qu'ils vivent leur relation en cachette ? ». Éventuellement, la cinéaste apparaît dans son allure contemporaine au milieu des images en 8 mm. Elle se tient même aux côtés d'une actrice qui joue le rôle de sa mère aujourd'hui décédée. La réalisatrice révèle afin d'adopter les points de vue multiples de son identité, elle a décidé de mélanger les archives avec des scènes de reconstitution en utilisant la même esthétique.

Je suis stimulé par la façon dont Polley a su dévoiler des aspects cachés de sa vie tout en déconstruisant le processus documentaire. Dans le film, elle explique qu'elle vient d'une famille de conteurs. Aujourd'hui, elle tente de départager les nombreux récits qu'elle a entendus à travers les années pour élucider la vérité sur ses origines. Au lieu d'être coincée devant des récits parfois opposés, elle utilise les contradictions et les met au premier plan. Pendant une partie du tournage, je pensais mettre en scène des acteurs et des actrices pour évoquer des scènes du passé, mais cette idée a été évacuée après les deux premiers tournages (sur trois) afin de me concentrer sur le réel. Comme Polley, je suis retourné sur les lieux qui ont

marqué mon enfance et ma jeune vie d'adulte. Au lieu de mettre en scène des corps, j'ai laissé les lieux tels qu'ils sont aujourd'hui pour constater le passage du temps.

Le dévoilement des mécanismes de création dans le film de Polley m'a fortement influencé dans ma décision de présenter ma démarche de recherche-crédation dans le cadre d'une installation documentaire. J'ai pensé faire le même processus pour le court métrage documentaire, mais le sujet était déjà assez complexe. Avec une courte durée d'environ 7 minutes, je dois toutefois me concentrer sur le thème principal, soit les conséquences à long terme de la violence. L'installation permet une grande flexibilité afin d'explorer la façon dont j'ai créé ce film. J'ai le désir d'aller au-delà de l'histoire que je présente afin d'exposer ma façon de la raconter. Pour Polley, le processus de création fait écho à la construction des multiples histoires par les membres de sa famille. Pour moi, l'installation est une façon de montrer comment on se construit socialement lorsqu'on a grandi dans la violence.

#### 4.2 *Ne croyez surtout pas que je hurle*

Dans *Ne croyez surtout pas que je hurle* (Beauvais, 2019), le cinéaste français Frank Beauvais raconte sa dépression majeure à la suite d'une rupture amoureuse. Sur une période de quelques mois, il visionne 4 à 5 films par jour, pour un total de 400 films. Son film contient de courts extraits de ces films, accompagnés de sa narration où il dévoile sa détresse émotionnelle sous la forme d'un journal intime. Sa dépression sert de moteur à explorer son passé alors qu'il retourne dans la ville de son enfance. Son récit est un travail auto-ethnographique où il s'interroge sur les valeurs qui lui ont été transmises dans sa jeunesse, en plus de confronter les tabous et les injustices sociales de sa région natale.

J'ai été happé par la projection de ce film aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal en novembre 2019. Il existe plusieurs parallèles entre le récit de Frank Beauvais et mon expérience. Je me suis reconnu dans ses tourments amoureux, familiaux, ses questionnements identitaires, sa situation de transfuge de classe et sa cinéphagie. Pendant près de deux décennies, j'ai visionné énormément de films qui devenaient une source de protection pour fuir le réel. Je fais d'ailleurs allusion à cette consommation de films dans une version antérieure de ma narration.

Lorsque j'ai commencé à rédiger la narration de mon projet à l'été 2021, j'étais à la recherche de nouvelles sources d'inspiration. Je lisais depuis quelques mois des récits intimes qui résonnaient avec mes blessures, mais je me questionnais sur la façon de lier ma voix aux images. À la recherche d'un souffle pour la



narration, je me suis souvenu du film de Frank Beauvais. Je me suis rappelé son émotion, relativement calme, alors qu'il exprimait des sensations difficiles ainsi que la puissance de ces paroles. Le fait qu'il aille si loin dans son intimité m'a donné confiance pour évoquer mon passé, à ma façon et dans mon style. Malgré la multitude d'images tirées de films de fiction, son film réussit à dépasser les citations cinématographiques. Il utilise des scènes de l'histoire du cinéma pour illustrer ses émotions et ses propos. Après un moment, on ne tente plus de découvrir à quels films appartiennent les extraits. Ils deviennent une vague idée de la profonde dépression dans laquelle le cinéaste s'est isolé (Benammar, 2020).

Pour la réalisation de mon court métrage documentaire, je veux que les lieux évocateurs repérés pour le tournage ne se limitent pas à illustrer la narration, afin de laisser un espace à la création d'une atmosphère et d'une poésie visuelle pour que le public soit capable de se projeter, avec son vécu, à la place du narrateur.

À aucun moment du film, on ne voit le réalisateur ou des photographies de lui ou des membres de sa famille. Sa présence ne passe que par sa voix et son récit. Cela m'a confirmé que j'étais capable de raconter mon histoire sans apparaître à l'écran et sans filmer d'acteurs. Je devais cependant trouver les mots justes afin de transposer mon expérience à des paysages. Comme les extraits des films de fiction que Beauvais utilise, les lieux que je filme servent à exprimer une dimension personnelle de mon récit, tout en ayant un côté universel. Je suis présent par ma voix, mais cette histoire est celle d'un témoin de la violence familiale, comme il y en a tant d'autres. Selon la provenance du spectateur ou de la spectatrice, la région ou la ville, et sa connaissance de ces lieux, les images peuvent évoquer différents sentiments. C'est un peu ce que je vivais lorsque je reconnaissais certains films que Beauvais avait regardés. Parfois, j'étais dans une zone grise, plus connecté à la narration, parfois j'étais plongé dans mes propres souvenirs alors que je reconnaissais des films avec lesquels j'avais des liens émotionnels spécifiques.

#### 4.3 *News from Home*

Dans *News from Home* (Akerman, 1977), la réalisatrice Chantal Akerman retourne à New York, une ville qu'elle habite au début de la décennie alors qu'elle étudiait à l'école de cinéma de la New York University. De façon minimaliste, sa caméra filme les lieux qu'elle fréquentait à cette époque. En voix hors champ, elle fait la lecture de la correspondance épistolaire provenant de sa mère. Les lettres de la mère d'Akerman dévoilent l'inquiétude d'une survivante de la Shoah dont l'enfant est loin de la maison familiale en Belgique. La distance de Chantal Akerman est insoutenable pour sa mère. Les mots intimes révèlent la relation

complexe entre les deux femmes, teintée par les paroles culpabilisantes d'une mère qui se sent abandonnée par sa fille. Sa mère lui décrit en détail l'ennui de sa vie domestique, ses soucis financiers, ses rendez-vous médicaux et de nombreuses situations banales. Les silences entre la lecture des différentes lettres permettent de ressentir l'angoisse, la tristesse et le vide que la cinéaste pouvait ressentir à l'époque alors qu'elle terminait de lire ces lettres. La voix est souvent accompagnée de bruits ambiants et cacophoniques tels que ceux des voitures et du métro qui accentuent le sentiment d'angoisse.

La réflexivité est présente dans de nombreuses œuvres d'Akerman. On ressent la présence de la cinéaste, mais on ne la voit pas à l'écran. Tout passe par sa voix alors qu'elle lit, sans émotion, les différentes lettres. Lorsque l'on voit ces divers lieux anonymes de New York, on peut facilement s'imaginer la réalisatrice errer dans les rues de cette ville américaine à lire et réfléchir aux lettres torturées de sa mère. On comprend aussi la situation d'une femme dans les années soixante-dix qui traverse l'océan pour étudier loin de la maison, à une époque de grands changements et d'émancipation des femmes. Dans les mots de sa mère, on sent un conflit intergénérationnel. Les nombreux plans de la ville permettent aussi de ressentir un sentiment d'aliénation, de solitude, mais aussi une forme de mélancolie alors qu'elle filme ces lieux quelques années après les événements qu'elle décrit.

Visionner le film aujourd'hui, près de cinquante ans après qu'Akerman ait filmé ces images, donne l'impression de voir des lieux figés dans le temps. C'est aussi une bulle temporelle sur la situation du féminisme, surtout lorsque la mère raconte son quotidien à la maison et sa relation avec le père de la cinéaste. Si la correspondance entre une mère et sa fille m'a profondément touché, c'est n'est pas un processus que j'ai voulu explorer dans le cadre de mon projet de maîtrise. J'ai décidé de me consacrer uniquement sur mon récit afin d'exposer mes blessures. Lorsque je retourne sur les lieux de mon enfance et sur des lieux que je n'ai pas visités depuis parfois vingt ans, je fais un voyage similaire à celui d'Akerman. Je retourne observer ces lieux qui étaient des endroits que je voyais tous les jours alors que j'étais bouleversé à l'intérieur.

Les endroits que je filme ont évolué depuis les événements que je raconte dans la narration. Le passage du temps agit comme une sorte de cicatrice sur ces lieux, comparable aux blessures que l'on porte pour le reste de notre vie. J'ai remarqué que chez ma mère, la clôture en bois tombait en ruine. Ironiquement, c'est cette même clôture que mon père avait construite lorsque nous avons déménagé quand j'avais 4 ans. Cela était censé nous protéger du monde extérieur, alors que le danger venait de l'intérieur.

Contrairement à Akerman, j'explore deux villes importantes dans mon cheminement personnel : ma ville natale en banlieue, puis Montréal, où je vis depuis plus de quinze ans. Cela me permet de créer un contraste entre les événements de mon enfance et ceux de ma vie adulte.

Durant les deux premières années du projet, je pensais filmer des acteurs et des actrices pour entrecouper les paysages que je filmais. Mais après les deux premiers blocs du tournage, j'ai réalisé que ces endroits charnières de ma vie étaient si puissants que je n'avais plus besoin d'acteurs. Les lieux parlent d'eux-mêmes. Lors du visionnement en classe des *rushes*, j'ai constaté que plusieurs personnes se reconnaissaient à travers les lieux que j'avais filmés. Certains venaient également de la banlieue, d'autres avaient habité à proximité de certaines adresses. Le fait d'avoir continuellement repoussé le tournage avec les acteurs était un signe additionnel du fait que je voulais m'émanciper des corps pour laisser toute la place aux paysages.

#### 4.4 *David contre Goliath*

*David contre Goliath* (B. Ricard, 2022), dont j'ai eu le privilège d'être producteur délégué, est le troisième long métrage de David B. Ricard. Dans ce film, le cinéaste tente de comprendre les raisons qui l'ont poussé à ne pas finir trois courts métrages une décennie auparavant. Il va à la rencontre de ses anciens collaborateurs et anciennes collaboratrices et utilise divers procédés afin de se réappropriier les images de ces films à l'abandon afin de leur donner un nouveau sens. La caméra devient un journal qui sert à exposer ses blessures dans cette démarche créative et introspective.

Toutes les œuvres de David traitent de l'intimité et questionnent le médium cinématographique. C'est une démarche réflexive où le film sert à aller vers l'autre afin de réfléchir ensemble. Lors des entrevues, il n'y a pas de questions préparées. Celles-ci ressemblent à des discussions qui peuvent aller dans de nombreuses directions puisque l'objectif n'est pas d'avoir des réponses, mais plutôt de réfléchir à l'expérience que David a vécu avec ses anciens collaborateurs et anciennes collaboratrices.

Le film *David contre Goliath* est encore plus près du cinéaste étant donné qu'il confronte ses démons. David m'a probablement donné le courage d'aborder mes propres blessures. Avant de travailler sur ce projet, je ne me serais jamais imaginé faire une œuvre où je me mettrais en scène, sans la présence de personnages. J'avais des idées injustes envers les œuvres de l'intime, mais ma rencontre avec David m'a permis de dépasser mes blocages et d'accepter cette forme de cinéma documentaire. Il m'a inspiré par

son courage de confronter ses blessures et ses défauts à l'aide de son médium de prédilection. Il a totalement plongé dans son intimité afin de l'exposer dans un processus d'extimité à travers des conversations avec de nombreuses personnes. Ses rencontres, sa quête, ses moments d'angoisses sont filmés. Il ne se cache pas.

Les questions soulevées dans *David contre Goliath* abordent autant les échecs et la honte que l'idée de la carrière. Ces pensées ont également accompagné mon processus de création. La réalisation de ce premier documentaire était aussi une façon pour moi de faire le bilan de dix ans à réaliser des films. Le contexte de la maîtrise m'a permis d'y réfléchir en profondeur, d'aller ajouter un cadre théorique à ma pratique et d'observer la façon dont je crée alors que je tente une nouvelle approche.

Le film *David contre Goliath* regorge de plusieurs procédés, dont un journal vidéo où le cinéaste filme son intimité en parallèle à la réalisation de son documentaire. Ce journal lui permet de conserver les traces de son processus et d'exposer ses peurs et ses joies. Ce dévoilement de l'intime, je le fais avec mon calepin. Je l'utilise afin de conserver les traces d'une réflexion alors que je tente de trouver les mots. Lorsqu'on assiste à la projection d'un film, on voit l'histoire à son étape finale. Tout a été mis en œuvre afin d'obtenir « le meilleur film possible » à partir du matériel tourné. Même lorsqu'on lit un scénario, celui-ci a été retravaillé pendant plusieurs, voire de nombreuses années en collaboration avec des conseillers, des conseillères et des producteurs ou productrices qui ont toutes apporté leurs touches personnelles. Le fait d'exposer des traces de l'œuvre en cours de création me met dans un état vulnérable, mais cela me permet pour la première fois de ma carrière de garder des traces de ma démarche afin d'y revenir et d'y réfléchir, de constater ce qui a évolué au cours du processus et à chacune des étapes.

Dans son documentaire, David se met en scène. Il dévoile son intimité, mais il sait qu'il est filmé. Dans le cadre de mon court métrage, je ressentais énormément d'inconfort à l'idée d'être devant la caméra. Ma présence est pourtant ressentie dans mon récit et dans ma voix. Cependant, la voix que j'entends n'est pas celle que je reconnais. La prononciation, le rythme et les respirations ont été adaptés lors de l'enregistrement afin d'obtenir une « voix cinématographique ». Ce sont les mots que j'ai écrits, que j'ai choisi de dire, mais il y a eu un processus d'adaptation afin que ma voix devienne un personnage. Mon identité à l'écran est une transposition de qui je suis, mais elle est plus proche de moi que tous les personnages de fiction que j'ai imaginés par le passé. Je ne sais pas si comme David, j'aurais pu faire un

film si éclaté. Le format du court métrage nécessitait des choix, mais l'installation était pour moi cette façon de représenter un même récit sous plusieurs formes.

En plus de lecture de textes théoriques, le visionnement de ces documentaires intimes m'a permis de comprendre l'importance d'explorer de nouvelles voies artistiques. J'ai compris la profonde connexion que j'avais avec les œuvres qui étaient également des récits auto-ethnographiques. Ces œuvres enrichissent ma réflexion à l'égard d'où je me situe dans ma carrière. Les œuvres documentaires renvoient au contexte de recherche puisqu'elles mettent de l'avant une quête, une tentative de comprendre le monde au-delà d'un cadre théorique ou même méthodologique. Tout en continuant de travailler sur des films de fiction, j'aimerais poursuivre l'exploration de ces récits intimes documentaires, autant au niveau du cinéma que de l'installation.

## CHAPITRE 5

### IMPORTANCE COMMUNICATIONNELLE

Dans ce chapitre, j'explique l'intérêt que ce projet de recherche-crédation peut avoir dans la sphère communicationnelle, de l'importance d'explorer la violence familiale dans une création médiatique jusqu'à la présentation d'une démarche intime dans une installation documentaire.

#### 5.1 Briser le tabou de la violence familiale

La violence familiale se définit comme un comportement abusif dans le but de contrôler ou de faire du tort à un membre de sa famille ou à une personne qu'il ou elle fréquente. La violence familiale peut prendre différentes formes de maltraitance physique et psychologique, ainsi que de la négligence commise par des membres de la famille ou un partenaire intime. Il peut s'agir d'un geste isolé de violence ou d'un certain nombre de gestes qui s'inscrivent dans un cycle de maltraitance. La violence familiale peut avoir des conséquences graves – et peut même parfois être fatale – pour les victimes et ceux et celles qui en sont témoins. (Ministère de la Justice, 2022)

Dans un rapport de l'Institut de la statistique du Québec (Clément, 2013), il a été démontré que 27 % des jeunes étaient exposés à des événements de violence conjugale et que 80 % de la violence dirigée vers les enfants était psychologique. Si ces chiffres donnent froid dans le dos, le rapport souligne que ceux-ci sont sûrement plus élevés puisque de nombreux enfants et parents sous-estiment et banalisent la violence (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018). La violence n'est jamais isolée chez un individu, elle a une incidence sur l'ensemble de la société, puisque ses impacts seront ressentis autant dans la sphère intime que publique (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018). Les conséquences sont à tous les niveaux, autant sur le court que le long terme, d'où la nécessité d'agir (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018).

Pour se développer normalement, les enfants ont besoin d'être en sécurité physique et psychologique. Le fait de grandir dans un univers où l'un des parents est violent envers l'autre crée une situation de très grande insécurité et constitue, en soi, une forme de maltraitance psychologique envers les enfants. (SOS violence conjugale, 2023)

Différentes recherches ont également démontré la récurrence de la violence des personnes qui l'ont vécue envers leurs propres enfants (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018). J'ai moi-même assisté à l'impact de la transmission intergénérationnelle de la violence dans mon travail auprès d'organismes pour lesquels je donnais des ateliers audiovisuels à des personnes vulnérables dans des communautés marginalisées. Ces séjours m'ont amené à observer plusieurs situations de violence. Dans mon corps, il y avait une sensation

d'inconfort, mais aussi une impression de déjà vu. Malgré l'adversité, j'arrivais à naviguer dans certaines de ces situations complexes puisque je connaissais les rouages de la violence. À travers ces ateliers, je voyais cependant le pouvoir transformateur de la prise de parole par le médium cinématographique alors que ces jeunes parlaient de leur réalité et des défis qu'ils vivaient. Je me suis demandé si j'étais également capable de parler de mon expérience avec la violence. Alors que je voyais des personnes qui utilisaient une caméra pour la première fois afin de raconter des histoires si puissantes, je me questionnais sur ma légitimité à réaliser des films. Soudain, cela m'a sauté au visage : mon passé et ses conséquences sur ma vie jusqu'à maintenant, tout était là pour raconter une histoire que seul moi pouvais explorer.

La prise en compte des expériences antérieures de violence est nécessaire à la compréhension des conséquences sur la santé, tout comme d'autres paramètres susceptibles de favoriser la résilience ou le développement de séquences à long terme. (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018, p. 16)

Dans l'année qui a suivi, j'ai fait ma demande d'admission pour la maîtrise. Dans l'attente d'une réponse, un choc systémique est arrivé. L'arrivée de la pandémie de COVID-19 en mars 2020 et des divers confinements a contribué à la recrudescence de drames familiaux. La violence conjugale est revenue à l'avant-plan, avec malheureusement de nombreux féminicides. Durant cette période, je me suis intéressé à l'apparition des mots « violence familiale » dans les médias puisqu'ils faisaient écho à ce que j'avais vécu. Un récent rapport de la santé publique sur la violence conjugale durant la pandémie de COVID-19 a permis de constater que pour un féminicide, 2927 femmes subissaient de la violence physique et que 16 620 femmes présentaient un indice de violence conjugale (Direction de santé publique de l'Estrie, 2022). L'intime a été mis à mal au cours de la pandémie. Derrière les portes closes, il y a eu une recrudescence de la violence, menant parfois à des féminicides, et une explosion des demandes pour les maisons d'hébergement. Cependant, la médiatisation de ces événements tragiques a permis une prise de conscience collective face aux enjeux de violence familiale qui continuent d'exister dans la société.

Souvent, je trouvais que sur mon écran ou dans mes écouteurs, il y avait toujours une voix qui restait inaudible : celle des enfants qui avaient vécu la violence. L'enfant qui voit ou subit de la violence continue souvent d'être en contact avec l'adulte qui a commis des actes de violence envers son autre parent. Comme je l'avais constaté dans la réflexion liée à mon propre passé, je savais que l'on ne sortait pas intact de la violence. Une personne qui a vécu la violence la porte en elle, dans des relations toxiques ou dans des façons de faire. C'était peut-être à moi d'aborder ce sujet complexe et cela, avec ma perspective. Ces événements ont continué de confirmer l'importance de parler de la violence familiale dans le cadre d'une

pratique artistique. Au-delà des statistiques que l'on voit passer, il y a des gens qui vivent ces expériences. En assumant ma position, en exposant publiquement cette expérience, je pouvais contribuer à la discussion et faire résonner cette réalité avec le public.

Je réalise donc que je dois ancrer mon projet dans mon expérience personnelle pour bien expliquer les impacts de la violence, autant dans les « habitudes de vie dommageables pour la santé » que dans des comportements toxiques envers des proches ou des collègues (Laforest, Maurice, Bouchard, 2018, p. 16).

L'expérience que j'ai acquise au cours des ateliers donnés auprès des jeunes a libéré ma parole, mais elle m'a fait prendre conscience qu'une création autour de mon histoire personnelle pouvait avoir du sens pour d'autres personnes ayant vécu une expérience similaire. La création de l'installation et du court métrage documentaire m'a permis d'entrer en résonance avec des réalités sociales semblables à ce que j'ai vécu, mais aussi d'expliquer cette situation complexe à des gens qui ne comprennent pas l'impact qu'a la violence sur le reste d'une vie.

## 5.2 Parler de la violence autrement

Explorer un nouveau thème, si sensible et si près de moi, demandait d'explorer également de nouvelles formes. Inspiré par des films tels que *Stories We Tell* qui dévoile les mécanismes de la réalisation d'un documentaire, j'ai voulu exposer ma démarche afin de me permettre d'apprendre sur celle-ci et sur moi-même. Les traces de la création qui sont souvent éparpillées sur des disques durs vont maintenant être déployées afin de créer un échange avec le public. Cela me permet d'immortaliser mes premiers pas dans la création d'une œuvre documentaire. L'ensemble de ce mémoire constitue les traces de ma recherche alors que je cherche des repérages alors que j'explore un nouveau mode de création. Je voulais ralentir le processus de création pour l'observer. Je voulais aussi le faire évoluer aux côtés de collègues, de professeurs dans le cadre d'un cadre théorique. La présence de réflexivité m'a apporté de nouveaux outils et m'a permis d'assumer mes complexes, mes vulnérabilités par rapport à qui je suis.

La réflexivité est une façon d'arrêter le temps, de forcer le public à lire, entendre et observer une vie, la mienne. C'est un choix confrontant d'exposer les traumatismes de ma vie, mais aussi leurs conséquences. Tout en discutant de ma vie intime, j'ai voulu présenter la difficulté de parler d'un sujet tabou dans l'espace public. Le public peut prendre mon carnet dans ses mains et voir les difficultés que j'ai eu à trouver les mots justes pour décrire ce que j'ai vécu. L'enregistrement de la narration permet aussi d'entendre à quel



point il est difficile de parler d'un sujet si personnel. Ce n'est pas un sujet que je peux tenir à distance comme dans une œuvre fictive. Ce ne sont pas des personnages interprétés par des acteurs. Ce sont ma voix, mes hésitations, mes blessures qui sont exposées. Cela crée une proximité avec le public, et peut-être même un choc, puisque j'ai exposé des éléments que l'on passe une vie à dissimuler ou à surmonter.

Il y a plusieurs façons d'aborder la violence. J'ai souvent vu celle-ci présentée sous la forme de clichés dans le cinéma de fiction. Il était important pour moi de parler des conséquences de la violence afin de mettre de l'avant la perspective d'un témoin, dans ce cas, la mienne.

Comme je le mentionne dans le récit de pratique, la forme de ce projet a continuellement évolué, mais je crois avoir trouvé la façon qui me semblait idéale pour m'exprimer sur la violence et bien expliquer les impacts de celle-ci. Sans ma présence à l'écran, je crois que ma voix confère un aspect universel au film, où le témoignage pourrait être celui de n'importe quelle victime. L'installation est rapidement devenue un espace sécuritaire pour explorer le thème de la violence, pour briser les tabous et les stéréotypes. Ce dispositif permet que mes propos ne soient pas sortis de leur contexte et invite le spectateur à assister à un récit, à mieux comprendre la profonde difficulté de parler de ce sujet. L'installation me permet de démontrer la complexité d'aborder ce sujet, de mes hésitations lors de l'écriture jusqu'à l'enregistrement de la voix où l'on peut ressentir ma fragilité émotionnelle alors que je mets des mots sur mes blessures. Le fait d'entendre ma difficulté à raconter ce récit, mais également l'énumération des événements, peut aider le spectateur à mieux saisir l'ampleur de la violence. Sans photographie de moi ni d'interprète à l'écran, la personne qui assiste à l'installation peut se projeter dans le récit et faire des liens avec sa propre expérience liée à la violence. C'est aussi un espace où le spectateur peut prendre une pause au moment où il le désire. Si cette installation est ancrée dans mon récit de vie et dans mon processus de création, elle crée un espace différent pour se révéler, un endroit où la douleur des victimes de violence peut résonner dans l'espace public en sécurité. Par exemple, il m'aurait été impossible de lire ce texte devant des spectateurs. Comme je l'ai démontré dans mon cadrage artistique, les divers cinéastes ont choisi le documentaire pour explorer leur intimité et dénoncer les injustices, mais pour cela, ils ont tous choisi la forme qui leur semblait appropriée pour se dévoiler.

J'aimerais que l'installation offre à des personnes victimes de la violence de nouvelles avenues créatives afin de s'exprimer à leur façon et selon leurs propres règles pour respecter leurs limites. Je souhaite que l'installation amène une meilleure compréhension de l'ampleur de la violence dans l'intime (physique,

psychologique) afin qu'elle ne soit plus banalisée. J'espère que le public de cette installation puisse faire des liens avec sa vie, ou celles de ses proches, pour voir des traces de la violence dans leur passé afin d'être plus sensible face aux personnes qui ont vécu cette expérience. J'aimerais aussi que ces personnes soient en mesure d'éviter les caricatures et stéréotypes liés à la violence que l'on voit dans les émissions de télévision ou dans les films qui contribuent à fausser l'image de la violence qui est omniprésente à travers toutes les classes sociales.

## CHAPITRE 6

### RÉCIT DE PRATIQUE ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

« Je doute que les gens soient intéressés  
à entendre cette histoire [...],  
mais bon, certaines choses doivent être dites. »  
Citation tirée de mon journal de création (juin 2021)

#### 6.1 Récit de pratique

Dans les pages qui suivent, je m'inspire de la collecte de données d'Heewong Chang afin de retracer l'évolution de mon projet de création à chacune de ses étapes et de voir les événements qui l'ont amené à évoluer.

##### 6.1.1 Genèse

Depuis la fin de mon adolescence, je scénarise, réalise et produis des films. À cette époque, je cherche une façon de pouvoir prolonger le plaisir que j'ai à visionner des films. Après des courts métrages amateurs, j'étudie le cinéma et la communication au cégep. Déjà, à cette époque, je tente d'exprimer ma sensibilité à travers ce médium. Après avoir terminé mes études dans une école de beaux-arts, en production cinématographique à la Mel Hoppenheim School of Cinema, je continue de scénariser et réaliser des courts métrages, souvent sans financement. J'ai besoin d'écrire de façon spontanée ce que je vis. J'ajoute des couches fictionnelles pour me protéger de ce qui est trop près de moi. Faut de budget, les tournages se déroulent en éclairage naturel en équipe réduite. Mes courts métrages *Tout ira mieux* (2015), *Je t'ai vu* (2017) et le moyen métrage *Moi sans toi* (2019) forment une trilogie sur les relations amoureuses chez des personnages dans la fin de la vingtaine.

En 2017, je commence à faire du mentorat auprès du Wapikoni mobile. Cette expérience dans les communautés autochtones m'amène changer ma façon de voir la création. Pour la première fois depuis l'université, je donne des ateliers en collaboration avec d'autres cinéastes. Au lieu de réfléchir à la création dans le but que mes films soient financés par des institutions cinématographiques, mon objectif est d'accompagner des jeunes qui apprennent tout en créant. Lors de ces ateliers d'une durée d'un mois, je vois des jeunes réaliser avec énormément de force leur première œuvre cinématographique. La majorité de ces courts métrages sont des documentaires narrés à la première personne.

En 2018, je travaille six mois avec Oxfam-Québec en Palestine afin d'adapter la méthodologie du Wapikoni mobile avec un partenaire palestinien. L'objectif est de donner des ateliers audiovisuels et communicationnels à des jeunes femmes et hommes de deux communautés bédouines du désert de la Cisjordanie centrale afin qu'elles et ils « apprennent à travailler ensemble, à s'exprimer, à raconter leur histoire et à identifier ce dont ils souhaitaient témoigner » (Oxfam, 2019). De nombreux courts métrages sont réalisés par les membres de ces communautés au cours du projet.

Encore une fois, j'assiste à l'émergence de nouvelles voix issues de communautés marginalisées. À l'époque, dans une entrevue avec un journal local québécois, je mentionne que ces participants et participantes « me ramènent à ce qu'est le cinéma pour moi » (Clermont, 2018). Au milieu de ce projet, je suis motivé par ce processus de création et par la détermination de ces jeunes qui prennent la parole avec les outils cinématographiques. Loin de maison, avec beaucoup de temps pour réfléchir, je me demande quels allaient être mes prochains projets à mon retour au Québec. Après avoir vu tous ces jeunes cinéastes réaliser des œuvres incarnées, je me questionne sur ce que j'ai de si urgent à raconter. La dernière année m'a également amené à observer de nombreuses situations de violence qui ramènent au premier plan des souvenirs de mon passé. Je sais que je dois aborder un sujet que j'évite depuis un moment... Pour ce faire, je dois me prêter à un exercice similaire, soit dépasser mon inconfort et aller au plus près de moi pour réaliser une œuvre auto-ethnographique.

À travers le bouillonnement de ma carrière artistique, je sens le besoin de ralentir mes activités professionnelles afin de me concentrer à temps plein dans un mémoire de recherche-crédation. Je désire raconter cette histoire personnelle, mais d'une autre façon. Une maîtrise en recherche-crédation est l'espace idéal pour essayer de nouvelles avenues artistiques et réaliser à la fois une installation et un court métrage documentaire. Encore, je dois découvrir comment à la fois informer sur un sujet complexe et avoir un point de vue artistique. Graduellement, avec les années, le processus de création est devenu plus important pour moi que le résultat. Alors, pourquoi ne pas exposer le processus ? Qu'est-ce que cela pourrait donner si je mettais l'ensemble des traces de la création aux côtés de l'œuvre ?

### 6.1.2 Première version du dispositif

Au cours de ma deuxième session de maîtrise, à l'hiver 2021, je commence à réfléchir plus concrètement à l'installation que je veux réaliser. Durant le cours de recherche-crédation, je rédige la première version du dispositif média qui comprend quatre étapes, qui seront plus tard appelées articulations. Le terme

« articulations » m'a été suggéré par Louis-Claude Paquin. Contrairement à des « étapes », les articulations sont liées les unes aux autres. Lorsqu'elles se déplient, elles permettent de voir l'œuvre d'un autre angle. C'est ce que je fais alors que je dévoile comment la création existe sous sa forme finale. C'est la première fois que je réfléchis à l'œuvre de création de cette façon. Au lieu de réfléchir à des moments forts, je pense aux outils de création et aux raisons de mobiliser ceux-ci.

La première étape est le texte. C'est un monologue qui évoque mon enfance, ma famille et les liens entre mes œuvres de fiction et ma vie. Cette étape comprend l'enregistrement de ma voix sur un disque compact ou une cassette audio. J'ai toujours utilisé des accessoires personnels et autoréférentiels dans mes films, comme des couvertures de mon enfance utilisées par les personnages. Cela me permettait d'indiquer, de façon peut-être trop subtile, que ces personnages fictifs évoluaient dans la réalité, qu'ils étaient des variations de ma personnalité, de moi. J'accorde une certaine importance aux objets du passé. Si je les utilisais dans le cadre de cette installation pour marquer l'époque dans laquelle se déroulent les événements que je raconte ?

« Le comédien fait usage de son savoir,  
de son corps, de sa capacité à susciter  
des émotions à partir du texte. »

Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (septembre 2022)

À la deuxième étape, sur un écran, on voit deux acteurs, un homme et une femme. Ils sont dans un non-lieu. Ils lisent à tour de rôle mon texte (celui de l'étape précédente). Je suis influencé par mes expériences passées comme réalisateur de fiction. Je suis attaché à l'action de diriger des comédiens ainsi qu'à mes influences tirées principalement du cinéma de fiction. Mais cela va éventuellement évoluer à travers le développement du projet puisque je vais me détacher des images de films pour m'approcher de lieux importants pour moi.

« Évoquer des lieux oniriques qui permettent  
de ressentir la liberté de l'enfance  
et les peurs liées au climat toxique  
sans tomber dans l'explicite. »

Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (novembre 2022)

Pour la troisième étape, je veux reproduire mes souvenirs de façon onirique. Je pense les filmer sur des supports que j'ai utilisés à différentes époques de ma vie (VHS, mini-DVD, 16 mm, HD). Je veux filmer des lieux marquants de mon enfance à Terrebonne. Je veux aussi filmer les acteurs en silhouettes afin de donner un côté sensoriel et poétique à leur présence. Je désire présenter l'ensemble des images tournées dans une télévision du début des années 2000.

Dans la quatrième étape, dans une autre salle, je veux présenter un court métrage qui assemble le texte et les images des étapes précédentes. Le film constitue l'aboutissement du processus illustré dans les étapes précédentes.

« Je ne savais pas à quel point  
cela serait difficile de trouver  
les mots justes pour parler de mon vécu. »  
Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (juin 2022)

Dans les mois qui suivent, je rédige la première version de la narration. La pandémie de COVID-19, ainsi que les confinements, a ramené au premier plan le sujet de la violence conjugale. C'est difficile d'entendre parler de ce sujet tous les jours pendant que j'écris sur ma propre expérience. Pour la première fois, dans mon processus d'écriture, je me tourne vers la radio. Je suis à la recherche de démarches intimistes. Je sens une proximité avec de nombreuses autrices contemporaines qui dévoilent leur intimité. L'un des textes qui m'inspirent lors de l'écriture de la narration est *Lettre à Benjamin* de Laurence Leduc-Primeau (2021). Après avoir entendu la vibrante entrevue de l'autrice à la radio<sup>2</sup>, je lis son texte. Elle décrit l'ensemble des émotions qu'elle vit dans une lettre adressée à son copain qui s'est suicidé. La force de son texte résonne chez moi. Dans ce qu'elle écrit, on sent les émotions complexes qu'elle traverse, de la colère à la honte en passant par la tristesse. C'est difficile à lire. Je me questionne sur mes blessures, mais également sur celles que j'ai pu infliger à mes proches.

L'écriture est extrêmement difficile. J'évite de lire ce texte devant la classe. Je me sens trop vulnérable. Je l'envoie à quelques personnes, dont ma directrice de maîtrise. Je reçois quelques commentaires, mais ça reste fragile. Je comprends que je dois m'approprier mon histoire. Je réalise que tout en gardant des mots

---

<sup>2</sup> Je découvre l'entrevue de l'autrice Laurence Leduc-Primeau à l'émission radiophonique *Plus on est de fous, plus on lit!* (Arsenault et al, 2021) alors que je travaille à l'écriture de la narration de mon projet de recherche-crédation.

qui me sont propres, je dois trouver une forme poétique. Il n'est pas possible de raconter toute mon expérience. Le texte devient de plus en plus personnel, près de la forme d'une lettre.

Au printemps, je participe à un cours marquant dans mon cheminement scolaire, celui de performance. Je comprends que je dois créer à partir de moi. Dans la performance, le but n'est pas de se mettre en scène, mais d'être soi-même, vulnérable, devant les autres, chose que j'ai toujours évitée. Le cinéma me donnait une distance sécuritaire. Derrière la caméra, je n'étais pas réellement exposé. Lorsque je réalise l'implication de cette démarche, j'ai peur, mais je sens que ce cours est nécessaire pour passer par-dessus mon inconfort du dévoilement, sans passer par la fiction. L'un des exercices que je fais est une première lecture publique de ma narration. Je fais écho à mon désir de fuir mon passé et de ne pas lire la narration devant la classe. Ainsi, je lis mon carnet dans les couloirs en marchant rapidement, suivi par mes collègues de classe. Certains comprennent l'ensemble du texte, d'autres des fragments. À la fin de l'exercice, je suis essoufflé. Je sens l'épuisement dans mon corps. C'est la première fois que je partage publiquement quelque chose de si personnel. Cette lecture me permet de comprendre que je dois continuer à travailler le texte, le mettre dans mes mots et trouver une forme propre à mon expérience.

### 6.1.3 Les tournages

« Il faut laisser vivre le moment.  
Ce n'est pas un autre court métrage.  
Il faut te réinventer et sortir de ta zone de confort. »  
Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (juillet 2021)

#### Premier tournage (août 2021)

À l'été 2021, je contacte la directrice de la photographie Isabelle Stachtchenko afin de faire les images de ce projet. Cela fait près de six ans que nous n'avons pas travaillés ensemble, mais je sens que pour explorer cet aspect de ma vie, j'ai besoin de m'entourer d'une personne qui me connaissait à cette époque de ma vie, qui connaît mon passé et en qui j'ai confiance. En plus, sa sensibilité pour les cadrages et la lumière résonne avec la démarche de ce projet.

Lors de notre première rencontre, Isabelle me questionne sur la pertinence que des acteurs lisent mon texte alors que ce projet est si personnel. C'est un choc ! Pour m'approprier ce texte, je dois le lire moi-

même. Cela veut dire que je vais me filmer lors de la lecture du texte alors que je ne veux pas être devant la caméra !

Après avoir réfléchi à plusieurs formats de tournage, je décide de tourner ce film en pellicule. Ce matériau me rappelle mes films universitaires. Il y a une question de fragilité dans le fait de ne pas savoir ce que je vais obtenir. La pellicule 16 mm me rappelle à la fois un côté brut et un aspect onirique qui fait écho à mon passé. Il y a quelque chose d'intemporel dans sa texture. J'achète près de 1000 pieds, ce qui équivaut à environ 28 minutes de matériel.

« Pourquoi creuser ce passé douloureux  
alors qu'il y a tant de douceur autour de moi ? »  
Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (septembre 2021)

Je continue d'améliorer la narration. Chaque journée d'écriture aboutit à une migraine sévère. C'est difficile d'écrire ces mots. Les souvenirs remontent à la surface. Je dois sélectionner les commentaires que je reçois pour ne pas dénaturer ma voix. Après des hésitations, l'écriture devient plus personnelle. Je parle au « je ». Ça devient encore plus difficile de se plonger dans le passé alors que j'entame une nouvelle relation amoureuse. J'arrête temporairement d'écrire la narration. Je tente d'associer chacune des phrases à une image. C'est un processus similaire à la liste des plans que je fais lorsque je tente de transposer mes scénarios en images. Cependant, ici je dois penser à comment une seule image peut représenter une idée. Cela me permet d'organiser les tournages. Je décide de filmer des paysages en premier. Je filmerai avec des acteurs au printemps, le temps de bien capter l'énergie des lieux pour ensuite y introduire des corps. J'emprunte la caméra pellicule, une Bolex, et le trépied d'un ami ainsi que de vieux objectifs pour s'assurer d'avoir une texture brumeuse, près de la mémoire.

« J'ai revisité des lieux de mon passé  
qui vibrent encore dans mon présent. »  
Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (octobre 2021)

Après la difficulté d'écrire la narration, je ressens un soulagement d'arriver au premier tournage. Le fait de tourner seulement à deux, avec un équipement léger, nous permet de prendre le temps à chacun des lieux. Sans repérage, on se laisse surprendre par les lieux. La légèreté du matériel et la simplicité de l'horaire laissent une grande place à l'intuition. On part de ma liste de plans puis on voit ce qui émerge sur



place. Plus le tournage avance, plus on décide de jouer avec la caméra. On tente des mouvements, on filme des marches en montant d'un point de vue subjectif et on court dans un champ à proximité. Je ne sais pas encore ce que cela va donner, mais j'ai l'impression de suivre mon intuition lorsque je suis sur ces lieux.

#### Deuxième tournage (octobre 2021)

Je regarde les images tournées à l'été. Cela m'inspire et me permet d'ajuster les images que je vais filmer à l'automne. Je vois également des motifs apparaître. Je sens la nécessité que la caméra soit en mouvement à des moments précis afin de représenter la fuite. C'est un luxe d'avoir du temps entre des tournages pour s'ajuster. Avec les années, je me suis habitué à tourner pendant quelques jours puis passer des mois à trouver des solutions en montage. Dans le cadre de ce projet, je peux retourner certaines images et même approfondir une réflexion commencée des mois plus tôt.

Le deuxième tournage se déroule au mois d'octobre à Terrebonne, la ville où j'ai vécu jusqu'à l'âge de 21 ans et où ma famille habite toujours. Je filme des lieux marquants de mon enfance. Je ressens une étrange sensation en filmant des lieux que je vois fréquemment, des endroits qui ont une charge émotive. Lorsque je regarde à travers le viseur, je ne vois pas des lieux familiers, mais des lieux cinématographiques. Le passage du temps est plus apparent, comme s'il y avait des marques sur les lieux lorsqu'ils sont filmés avec la caméra Bolex.

À la fin de l'automne, je regarde les deux premières journées de tournage. Je constate que ce projet évolue naturellement. Les paysages parlent d'eux-mêmes. On ressent les thèmes que je veux explorer. Je n'ai plus besoin de filmer des acteurs. C'est le dernier élément de fictionnalisation que j'abandonne. Je ressens un soulagement de ne pas avoir à filmer des acteurs, à penser aux costumes et à faire de la mise en scène. Je peux me consacrer sur l'exploration de nouvelles voies, de nouvelles façons de faire. Ma directrice de maîtrise me questionne aussi sur la pertinence de filmer ma lecture de la narration. Il serait possible de seulement entendre ma voix sans me voir. Lorsqu'elle me demande si je tiens à cette idée, je réponds rapidement « non ». En fait, je me sens soulagé du stress qu'amenait le fait de me filmer. J'évacue du même moment l'idée que le public écoute ma voix sur un lecteur disque ou un autre objet symbolique des années 2000.

Troisième tournage (avril 2022)

Après avoir évacué les scènes fictives avec des acteurs, je réfléchis aux images à filmer. Je ressors des motifs déjà filmés dans les deux premières parties. Pour ce dernier tournage, je filme à nouveau à Montréal. À l'origine, je voulais filmer de nombreux lieux de mon passé, par exemple mon cégep, mais je réalise que cela n'est plus nécessaire. Je me concentre sur le moment où se déroulent les émotions vives du début de la vingtaine, soit lorsque j'étais à l'université Concordia. On tourne de nombreux lieux à proximité de l'université. Malgré la pluie, il est facile de trouver les images qui fonctionnent avec le projet et celles qui n'ont pas leur place. Le tournage se termine en soirée sous la pluie. Lorsqu'on arrête de tourner, je sens que je suis allé au bout du processus. Je sais que j'ai toutes les images nécessaires pour poursuivre ce projet.

#### 6.1.4 Montage

Je commence le montage en mai 2022. Rapidement, je vois que la liste des plans, que j'avais conçue à partir de la narration, ne tient plus la route. Je pars seulement des images pour reconstruire un fil narratif. Plusieurs images tournées au même endroit viennent créer des séquences, parfois à cause de la lumière ou à cause de la texture des lieux. Malgré cela, c'est difficile d'imaginer le film sans la narration. J'enregistre ma voix avec mon téléphone cellulaire. J'utilise temporairement cette maquette comme guide pour le montage. Ces semaines de montage avec la narration temporaire sont extrêmement pénibles. Je commence à avoir des migraines. J'ai l'impression d'étouffer. Je dois faire de courtes sessions de montage puis aller faire des siestes à la maison. J'ai pourtant monté de nombreux projets et je n'ai jamais ressenti cela. Je comprends que mon projet vient chercher des éléments sensibles chez moi.

La narration me permet de partager une première version du montage avec des collaborateurs, des collaboratrices et ma directrice de maîtrise. La majorité des gens ont de la difficulté à me donner des notes. Le fait que le projet est si personnel est une remarque qui revient à plusieurs reprises. On me conseille aussi d'ajouter de l'ambiance sonore afin d'enrober ma voix et de bien m'exercer lorsqu'il sera venu le temps de faire l'enregistrement de la voix. Je réalise que ma voix ne suffira pas pour le montage sonore.

Au cours de l'été, je participe à la recherche pour un documentaire qui se déroule à l'île Maurice. Cela me permet de mettre le projet en pause pour quelques semaines. Je mets de côté les commentaires que j'ai reçus afin de faire les changements à mon retour. Lorsque je reviens dans la salle de montage, je sens que

je vais mieux. Je n'ai plus de migraine. Je constate que le rythme plus lent de l'océan Indien a été bénéfique à mon projet. Lorsque je revois le film, je réalise que celui-ci, d'une durée approximative de 5 minutes, est trop rapide. Il manque de silences et d'espaces pour absorber la narration.

Les discussions avec le concepteur sonore Julien Éclancher me permettent de comprendre ce qui pourrait être ajouté au montage sonore. C'est la troisième fois que je travaille avec Julien, après mes films *Moi sans toi* (2019) et *Babatoura* (2021). Je sens qu'il comprend ma démarche et ma sensibilité. Il va tenter de recréer l'ambiance des lieux. Je lui donne également quelques notes en lien avec des sensations que je veux que l'on ressente à chacun des lieux. En montage, devant les images, je ferme les yeux et j'écoute. J'imagine les sons à venir, ce qui me permet d'ajouter 2 min 30 au film. J'avais prévu deux semaines pour monter cette version finale, mais en moins de deux journées, il est évident que le film a trouvé son rythme. Le montage visuel est bouclé.

#### 6.1.5 Enregistrement de la narration

« Comment exprimer l'authenticité de mes propos  
sans tomber dans un excès d'émotion ? »  
Citation tirée de mon journal de création  
et reprise dans l'installation (septembre 2022)

Dans les jours qui précèdent l'enregistrement de la narration, je relis à voix haute le texte. La veille de l'enregistrement, je lis la dernière version de la narration devant ma conjointe. Elle me fait remarquer que plusieurs mots ne sont toujours pas naturels. Je fais de nombreux changements à la narration.

Le matin, je ressens un certain calme. Je sais que je suis entre bonnes mains pour livrer mon récit. Julien me pose des questions et me demande comment je visualise la session d'enregistrement. Je n'ai pas pensé à cela. Je comprends que je ne suis pas prêt ! Julien commence en m'aidant à placer ma voix. Dans la vie de tous les jours, je parle rapidement et je n'articule pas toujours adéquatement. Je répète. Je lis plus lentement et je tente de bien articuler chaque mot. Le plus difficile à ajuster est le fait que ma respiration provient de mon ventre et non de mes poumons.

Lire à partir du calepin est difficile. Julien retranscrit le texte à l'ordinateur, puis on découpe les phrases en plusieurs sections. On spécifie les pauses entre les mots et on souligne ceux qui doivent être appuyés. C'est une autre façon de voir mon texte. J'ai l'impression qu'il prend réellement vie. Je suis posé et calme. J'ai l'impression d'avoir l'énergie d'une autre personne. Au début, je suis trop conscient de la façon dont

je parle et j'articule. Cela prend plusieurs lectures avant d'être naturel. Julien me fait remarquer que je dois faire attention de ne pas mettre trop d'émotion. On veut laisser la place au public de se projeter dans les mots sans qu'on lui impose l'émotion. C'est une situation fragile tout au long de l'enregistrement, je m'abandonne à Julien. Je ne me suis jamais dévoilé ainsi, mais je lui fais confiance et je me sens en sécurité.

Après la lecture du 1<sup>er</sup> tiers, je suis épuisé, à la fois mentalement et physiquement. Je ne suis pas habitué à respirer par le ventre. Je sens que les blessures sont vives. Je prends une pause. Je mange un peu de chocolat et je bois du thé. Je reprends graduellement des forces. Plus l'enregistrement avance, plus je suis en symbiose avec le texte. À la fin, on réenregistre la première partie afin qu'elle soit constante avec les deux autres. L'enregistrement dure près de trois heures. Après cette session, je marche à l'extérieur avec l'impression de flotter. Je ressens une énorme fatigue, une sensation de vide. Je suis à la fois émotif, fragile et sensible. Pourtant, je me sens bien. Un poids est tombé de mes épaules.

Dans les semaines qui suivent, on fait de nombreux allers-retours pour le montage sonore. À ma propre surprise, je vais donner beaucoup de notes à Julien afin de placer précisément la narration à des moments clés ou afin d'essayer certains sons. Le fait d'avoir monté le film sur une version temporaire de la narration fait que j'ai des idées très précises pour certaines séquences. Cependant, je reste ouvert à ses propositions. À ma grande surprise, Julien a recréé précisément l'ambiance de lieux qu'il n'avait pas visités même s'il n'avait aucun son témoin pour s'orienter.

Dans un état de grande fragilité, j'oscillais entre la colère et la tristesse d'une vie *tout croche*, d'un parcours sinueux rempli d'embûches sociales d'une violence que je n'ai pas choisie. Puis, suite à la lecture du passé, il y avait une confrontation de mes propres actes, de voir à quel point la vingtaine avait été compliquée à travers des relations parfois toxiques vu que c'était ma normalité. La répétition constante de cette violence était une forme de deuxième violence. Si le texte se termine de façon plus optimiste, à la fin de l'enregistrement, il y a un soulagement. De l'avoir dit ou de l'avoir fait ? C'est difficile à dire, mais j'ai l'impression que j'ai été au bout. Je n'ai pas pris d'acteur, j'ai moi-même énoncé ces paroles qui sont si difficiles.

### 6.1.6 Présentation de l'installation

« Je regarde autour de moi.  
Je suis fier d'être arrivé au bout de ce projet. »  
Citation tirée de mon journal de création (novembre 2022)

L'installation a été présentée en novembre 2022 dans le local connu comme la *black box* de l'École des médias de l'Université du Québec à Montréal. La salle était plongée dans l'obscurité. Chacune des articulations était éclairée par une source lumineuse. Les trois premières articulations étaient situées d'un côté de la pièce, à proximité l'une de l'autre, et prenaient la moitié de l'espace. L'autre partie du studio était séparée par un rideau foncé, et la dernière articulation, celle de la projection du court métrage documentaire, prenait la moitié de l'espace. Le public avait le choix de débiter par l'articulation de son choix. C'est une boucle temporelle, une circulation des idées, un aller-retour entre les différents morceaux de la création.

Les jours de présentation, je me sens bien. J'éprouve une satisfaction face au travail et à la démarche que j'avais réussi à mettre à terme. Lors du vernissage, je suis heureux de revoir des visages que je n'ai pas vus depuis des années. À cause de la pandémie, c'est la première fois que je vois certains collègues de la maîtrise en personne. C'est aussi la première fois que j'aborde ce sujet avec autant de personnes. Je suis un peu fragile lorsque je suis entouré de beaucoup de gens et qu'on me pose des questions. Je suis étonné de la durée des visites. Les visiteurs restent en moyenne 15 à 20 minutes. Certaines personnes de l'UQAM passent jusqu'à 45 minutes dans l'installation.

Au cours des quatre journées de la présentation, une cinquantaine de personnes assistent à l'installation. Les deux tiers étaient des amis ou collègues, dont certains m'avaient connu dans la vingtaine. Un ami de longue date m'a souligné qu'à son avis, je n'ai jamais été autant devant la caméra vu que ma présence est ressentie à tous les niveaux à travers mon histoire, ma voix, les lieux de mon passé, etc. Ce commentaire me confirme que l'on peut ressentir une personne à l'écran même si on ne voit pas son corps. Plusieurs personnes que je connais ont étudié le cinéma et plusieurs ont une carrière active dans ce domaine. J'étais content que ma proposition d'assister à la création d'une œuvre, de son origine à sa finalité, résonne avec autant d'intérêt chez ces personnes qui sont habituées à l'univers médiatique. Je ne pouvais pas croire que les gens auraient tant d'enthousiasme face au projet, surtout vu la lourdeur du sujet. Une personne m'a souligné son étonnement d'entendre la voix du monteur sonore qui me parlait lors des enregistrements de la narration. Cette personne était particulièrement intéressée de comprendre la

relation entre le monteur et moi puisque celui-ci me dirigeait parfois durant la session. Cela m'a fait réfléchir au fait que j'ai une énorme confiance envers les personnes avec qui je travaille, au point où je n'ai pas peur de suivre leur intuition. J'aime proposer des projets pour ensuite créer en collaboration. Plus j'ai eu confiance en moi, plus je suis devenu ouvert aux propositions.

Le dernier tiers des visiteuses et visiteurs consistait en de nouveaux et nouvelles collègues de l'université ou de personnes inconnues. Parmi ces rencontres, certains témoignages étaient fort vibrants. Une personne m'a raconté avoir vécu dans un climat familial similaire. Elle m'a affirmé comprendre la complexité d'aborder ce sujet tabou avec ses proches. Une intervenante en violence conjugale m'a raconté à quel point la parole des enfants est absente malgré le fait que les conséquences qu'ils subissent sont profondes, que ces conséquences sont souvent banalisées et qu'il y a une grande nécessité de parler de ces expériences. Ce sont dans ces moments que la pertinence d'avoir fait cette installation a pris tout son sens pour moi. Certaines personnes ont visité l'installation et ont seulement réalisé en discutant avec moi à la fin qu'il s'agissait de mon projet. Elles trouvaient qu'il y avait quelque chose d'universel dans ce qui était dit. Cela est renforcé par le choix de filmer des lieux, sans inclure de photographies ou de vidéos de moi ou de mes proches. Des personnes de l'extérieur de Montréal, des banlieues comme de la région, ont fait des parallèles avec leur propre parcours lorsqu'ils sont venus habiter en ville et ont eu à trouver de nouveaux repères. Ils avaient une forte connexion avec les images de la nature et de la campagne avoisinante. Ces visiteurs arrivaient à se projeter dans leur propre vécu, même sans avoir connu la violence familiale.

Le mot « courage » est revenu à de nombreuses reprises de la part des membres du public. Un autre commentaire récurrent était « Ce projet a dû te faire du bien. » À force de me faire poser la même question et d'hésiter à chaque fois pour y répondre, je me suis questionné. Je ne crois pas que ce projet m'a fait du bien ou du mal d'un point de vue thérapeutique. J'ai toujours fait ce projet pour observer ma démarche et la questionner. J'ai cependant été surpris de voir à quel point des étapes du processus ont été difficiles, surtout lorsque je devais mettre des mots sur mes blessures. Je peux cependant dire que je suis fier d'avoir finalement abordé ce sujet puisque cela m'a convaincu de m'y pencher à nouveau dans d'autres projets.

Lorsque l'installation se termine, je suis épuisé. Cela va me prendre plusieurs semaines avant de retrouver l'énergie pour continuer l'écriture du mémoire. Cette fatigue va me suivre jusqu'au printemps.

### 6.1.7 Présentation du court métrage dans un festival

« C'est pas vrai que je vais m'imposer ça à nouveau. »  
Suite à la première projection du film dans un festival (mars 2023)

En mars 2023, au milieu de l'écriture de mon mémoire, le court métrage est sélectionné au Festival international du court métrage au Saguenay. Je suis touché qu'un festival ressente la pertinence de programmer mon projet à l'extérieur du contexte universitaire. Si je suis confiant les journées avant la projection du film, la journée même, je me sens nerveux. Plus que lors de l'installation.

La salle est pleine. Plus de deux cents personnes assistent au film. J'introduis le film. Je tente de ne pas en dire trop, mais je dis, très rapidement, que je suis un enfant de la violence familiale. J'ai l'impression d'être étourdi. Je m'assois sur ma chaise, au milieu de la salle. Je réalise que je suis centré avec l'écran. Je me sens coincé. Le film commence. J'entends la narration. Les souvenirs à l'origine des mots jaillissent. Je croise les bras. J'ai mal au ventre. J'ai hâte de partir. La distance que je ressentais durant l'installation n'est plus là. Au milieu de la salle, confronté au film, je ressens de la colère pour toutes les difficultés que j'ai vécues, pour les relations brisées et pour les conséquences que la violence a eues sur moi et mes proches. Je me sens également vulnérable, exposé. Lorsque la projection se termine, je quitte discrètement la salle. Je m'éloigne de tout cela afin de respirer. Dans les jours qui suivent, je reçois quelques commentaires soulignant le courage d'une telle démarche. Certaines personnes se sont senties interpellées par le film par leur propre situation familiale. J'ai surtout ressenti chez les gens un certain malaise, comme si le témoignage était si vrai qu'il était difficile de commenter, de donner son avis.

## CONCLUSION

Depuis l'adolescence, mon processus de création s'opère de façon intuitive. L'écriture est une façon d'exprimer ma sensibilité et d'explorer les événements que je vis. Le début de la maîtrise m'a confronté à l'absence de notions théoriques dans ma pratique artistique antérieure. Les lectures m'ont forcé à ouvrir de nouvelles portes et à réfléchir à mon cheminement artistique du point de vue de la communication. Cette maîtrise en recherche-crédation m'a fourni l'occasion d'étudier ma démarche en la confrontant à des concepts théoriques dans un cadre universitaire. Je me suis éloigné des codes esthétiques et narratifs du cinéma de fiction, afin de réfléchir à l'intimité, l'extimité, la transposition et la performativité qui sont devenues centrales à la réalisation de cette œuvre. Mon approche autoréflexive m'a amené à construire mon mémoire dans une structure d'allers-retours entre les cadrages conceptuels, méthodologiques et créatifs afin d'approfondir ma réflexion artistique et personnelle. Par exemple, les lectures sur le concept de l'intimité m'ont aidé à saisir ce que je tentais d'explorer dans ma création artistique depuis de nombreuses années. Le fait de bien comprendre ce concept me permet d'approfondir mon œuvre en assumant la construction de mon identité dans le contexte de la violence familiale. La réflexivité et une méthode de recherche basée sur la collecte de données personnelles m'ont aidé à dépasser les anecdotes de mon parcours pour faire ressortir les événements marquants de ma jeunesse. Ce dévoilement a permis au public de suivre l'évolution de ma démarche créative, alors que j'explorais pour la première fois de nouvelles façons de créer.

Depuis la conception de ce projet, je sais que je veux explorer mon expérience de la violence familiale afin d'ancrer mon œuvre dans mon récit personnel. J'ai été choqué de découvrir les statistiques liées à l'ampleur de la violence familiale et j'ai voulu utiliser l'art pour incarner cet enjeu au-delà de statistiques. Ce fut un énorme défi de réaliser une recherche-crédation sur un sujet si tabou. J'espère que révéler mon passé dans une œuvre artistique peut permettre au public d'avoir une certaine empathie par rapport à un sujet complexe et souvent banalisé. Ce passé me laisse avec une sensation inconfortable, une blessure qui ne se répare pas complètement. C'est cette position particulière qui me permet d'avoir une pertinence pour parler de la violence.

À travers l'écriture, j'ai appris à grandir dans un processus de répétition. Ce processus à la fois intensif par moment, mais étiré sur de nombreuses années, m'aura permis de mieux réfléchir à la façon dont je peux évoluer avec des concepts théoriques. Je ne réalisais pas que ceux-ci pouvaient nourrir à ce point mon



processus créatif. Si au début je voyais ces concepts comme étant une obligation du cadre académique, ils sont devenus des moteurs créatifs importants, me permettant d'ancrer ma création dans le réel, avec ses enjeux de société.

La réalisation d'un film auto-ethnographique sur les conséquences à long terme de la violence familiale m'a donné le courage de continuer d'aborder ce sujet dans mes œuvres. Puisque je voulais révéler ma réalité, j'ai décidé de réaliser un documentaire. Par contre, pour mes prochains projets, je veux retourner à la fiction pour approfondir ce thème complexe. En 2024, je vais réaliser un court métrage de fiction, *Les oubliés*. Le film explore les conséquences d'un climat toxique sur deux adolescents, une sœur et son jeune frère, qui vivent des émotions complexes (amour, colère, tristesse) lors des funérailles de leur père. L'idée derrière ce court métrage a pris naissance au même moment où j'ai décidé de faire un documentaire auto-ethnographique sur mon parcours de vie. Également, depuis l'hiver 2023, je scénarise un long métrage de fiction qui explore la relation complexe entre trois enfants issus de la violence familiale alors qu'ils sont maintenant dans la vingtaine. D'ailleurs, de nombreuses idées que j'ai coupé lors de la réalisation de mon projet de recherche-crédation se sont dirigées dans ces deux œuvres de fiction.

Après ces deux projets de fiction, j'aimerais poursuivre la démarche documentaire entamée par mon projet de mémoire avec une œuvre qui mettra de l'avant le parcours de ma mère afin d'explorer les défis qu'elle a surmontés en lien avec la violence familiale, de son enfance à sa vie adulte. Avant de faire une œuvre cinématographique avec ma mère, je devais me départir de mon inconfort à révéler mon passé afin de me sentir légitime de discuter avec elle de la violence dans le cadre d'un film.

Je crois et j'espère que ces films vont susciter des conversations et des réflexions sur la parole des jeunes en lien avec leur expérience avec la violence familiale. Les commentaires à la suite de l'installation documentaire et des projections du court métrage continuent de justifier pour moi la pertinence d'une démarche axée sur ces prises de parole, même si elles peuvent être difficiles à entendre. Je sais et je sens que mon passé résonne toujours dans mon présent. Lorsque j'en parle, je suis aussi fragile. À travers ce processus, j'ai compris qu'il était préférable de sortir de sa zone de confort pour exposer des sujets intimes et ainsi les faire résonner avec la société. J'amorce de nombreuses œuvres qui n'auraient pas été possibles sans ce projet cathartique. Mes attentes ont largement été dépassées puisque j'ai appris sur une nouvelle façon de créer. J'ai aujourd'hui une meilleure compréhension de ma démarche et des thèmes qui y sont reliés. J'espère dans les prochaines années découvrir d'autres prises de paroles d'artistes de différentes

génération afin que le public soit en mesure de saisir l'étendue de la violence familiale pour la comprendre et éventuellement la confronter.

**ANNEXE A**  
**PHOTOGRAPHIES DE L'INSTALLATION DOCUMENTAIRE**

**Figure 1** : Les deux premières articulations



**Figure 2** : Première et quatrième articulations



**Figure 3 :** Première articulation : Le carnet



**Figure 4 :** Première articulation : Le carnet



**Figure 5 :** Deuxième articulation : L'enregistrement sonore



**Figure 6 :** Troisième articulation : Les prises de vues réelles



**Figure 7 :** Quatrième articulation : Le court métrage documentaire



**Figure 8 :** Quatrième articulation : Le court métrage documentaire



**ANNEXE B**  
**PHOTOGRAMMES DU COURT MÉTRAGE DOCUMENTAIRE**

**Figure 1** : Plan extérieur filmé à Terrebonne



**Figure 2** : Plan extérieur filmé à Terrebonne





**Figure 3 :** Plan extérieur filmé à Terrebonne



**Figure 4 :** Plan extérieur filmé à Terrebonne





**Figure 5 :** Plan extérieur filmé à Montréal



**Figure 6 :** Plan intérieur filmé à Montréal

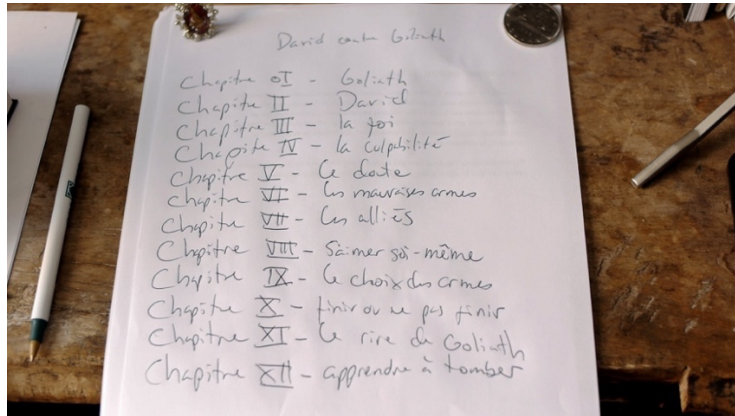


**Figure 7** : Plan intérieur filmé à Montréal

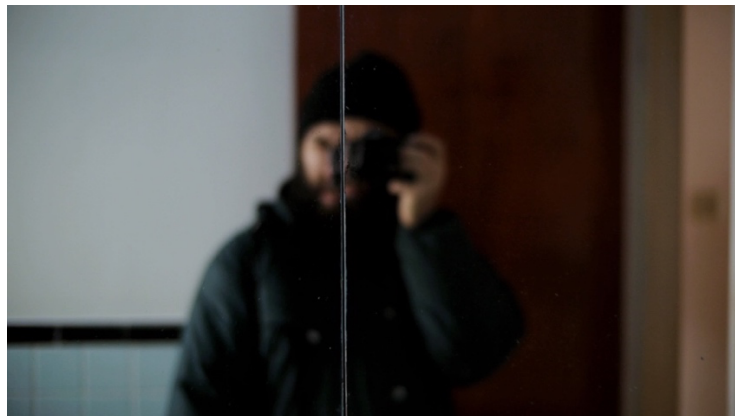


**ANNEXE C**  
**OEUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES**

**Figure 1 :** *David contre Goliath* (B. Ricard, 2022)



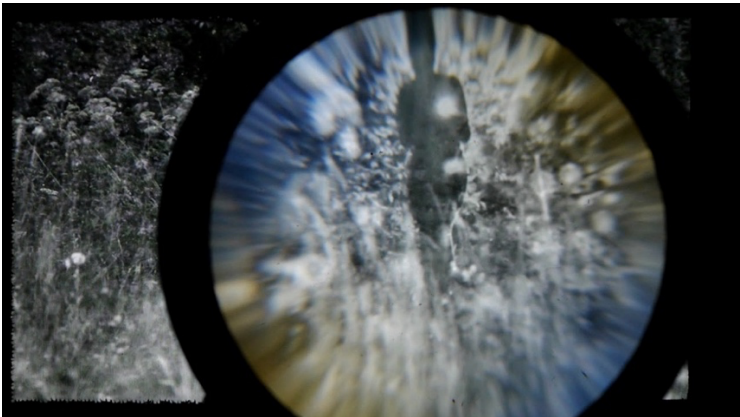
**Figure 2 :** *David contre Goliath* (B. Ricard, 2022)



**Figure 3 :** *David contre Goliath* (B. Ricard, 2022)



**Figure 4 :** *David contre Goliath* (B. Ricard, 2022)



**Figure 5 :** *David contre Goliath* (B. Ricard, 2022)



## BIBLIOGRAPHIE

- Akerman, C. (réalis.). (1977). *News from home*. [Film]. Paradise Films.
- Arsenault, M.-L. (anim.), Leduc-Primeau, L. (invitée). (2021, 25 mars). Lettre à Benjamin : surmonter le suicide d'un amoureux. [Webradio]. Dans Société Radio-Canada (prod.), *Plus on est de fous, plus on lit !* <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/359684/lettre-a-benjamin-suicide-laurence-leduc-primeau>
- B. Ricard, D. (réalis.). (2022). *David contre Goliath* [Film]. David B. Ricard.
- Beauvais, F. (réalis.). (2018). *Ne croyez surtout pas que je hurle*. [Film]. Les Films du Bélier.
- Benammar, S. (2020, 10 septembre). Ne croyez surtout pas que je hurle. *24 images*. <https://revue24images.com/les-critiques/ne-croyez-surtout-pas-que-je-hurle/>
- Butler, J. (1990). *Trouble dans le genre (Gender Trouble)*. Éditions La Découverte.
- Butler, J. (1999) *Trouble dans le genre (Gender Trouble)*. Éditions La Découverte.
- Butler, J. (2003). Violence, deuil, politique. *Nouvelles questions féministes*, 22 (1), 72-76. <https://doi.org/10.3917/nqf.221.0072>
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as Method*. Routledge.
- Clément M.-E. et collab. *La violence familiale dans la vie des enfants du Québec, 2012. Les attitudes parentales et les pratiques familiales*. Institut de la statistique du Québec, 2023.
- Clermont, P. (2018, 14 novembre). L'art comme source d'apprentissages humains. *La Revue*.
- Coccia, E. (2021). *La philosophie de la maison*. Éditions Payot & Rivages.
- Derrida, J. (2012). La mélancolie d'Abraham. *Les temps modernes*, 2012/3 (669-670), 30-66. <https://doi.org/10.3917/ltn.669.0030>
- Direction de la santé publique de l'Estrie. (2022). *Violence conjugale subie par les femmes en temps de pandémie : une enquête qui en dit long*. [https://www.santeestrie.qc.ca/clients/SanteEstrie/Publications/Sante-publique/Bulletin-vision/2022/64\\_Vision\\_sante\\_publique\\_violence\\_conjugale.pdf](https://www.santeestrie.qc.ca/clients/SanteEstrie/Publications/Sante-publique/Bulletin-vision/2022/64_Vision_sante_publique_violence_conjugale.pdf)
- Foessel, M. (2008). *La privation de l'intime : mises en scène politiques des sentiments*. Éditions du Seuil.
- Gabriel, Y. (2018). Interpretation, Reflexivity and Imagination in Qualitative Research. Dans Ciesielska M. & Djemiłniak. (dir.), *Qualitative Methodologies in Organization Studies: Volume I : Theories and New Approaches*. Palgrave Macmillan, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-65217-7\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-319-65217-7_8)

- Gosselin, P. et Laurier, D. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. et Laurier, D. (dir.), *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique* (pp. 165-183). Guérin.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Kirkkopelto, E. (2018). Abandoning Art in the Name of Art: Transpositional Logic in Artistic Research. Dans Schwab, M. (dir.), *Transpositions : Aesthetico-epistemic operators in Artistic research*. Orpheus Institute Series. <https://doi.org/10.11116/9789461662538>
- Laforest, J., Maurice, P. et Bouchard, L. M. (2018). *Rapport québécois sur la violence et la santé*. Institut de santé publique du Québec.
- Lancri, J. (2001). Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université. *Plastik*, 1. Revue du CERAP, Publications de la Sorbonne.
- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans Gosselin, P. & Le Coguiec, É. (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique*. Presses de l'Université du Québec.
- Laurier, D. (2006). Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique. Dans Gosselin, P. & Le Coguiec, É. (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique*. Presses de l'Université du Québec.
- Leduc-Primeau, L. (2021) *Lettre à Benjamin*. Éditions La Peuplade.
- Lumsden, K. (2019). *Reflexivity : Theory, Method and Practice*. Routledge.
- Ministère de la justice. (2022, 7 mars). *La violence familiale*. Gouvernement du Canada. <https://www.justice.gc.ca/fra/jp-cj/vf-fv/apropos-about.html>
- Oxfam-Québec. (2019). *Rapport annuel 2018-2019*. <https://oxfam.qc.ca/wp-content/uploads/2018-2019-rapport-annuel.pdf>
- Paquin, L. C. (2019). *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques*. [http://lcpaquin.com/cycles\\_heuristiques\\_version\\_abregee.pdf](http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf)
- Polley, S. (réalis.). (2012) *Stories We Tell* [Film]. Office national du film du Canada.
- Schwab, M. (2018). Introduction. Dans Schwab, M. (dir.), *Transpositions : Aesthetico-epistemic operators in Artistic research*. Orpheus Institute Series. <https://doi.org/10.11116/9789461662538>
- Schwab, M. (2018). Transpositionality and the Artistic Research. Dans Schwab, M. (dir.), *Transpositions : Aesthetico-epistemic operators in Artistic research*. Orpheus Institute Series. <https://doi.org/10.11116/9789461662538>

SOS Violence conjugale. (2023, 9 décembre). *Les enfants : témoins et victimes de la violence conjugale*. <https://sosviolenceconjugale.ca/fr/outils/sos-infos/les-enfants-temoins-et-victimes-de-la-violence-conjugale>

Tisseron, S. (2003). Le désir « d'extimité » mis à nu. *Le Divan familial*, 2003/2 (11), 53-62. <https://doi.org/10.3917/difa.011.0053>

Tisseron, S. (2011). Intimité et extimité. *Communication*, 2011/1 (88), 88-91. <https://doi.org/10.3917/commu.088.0083>

Wapikoni mobile. (2023, 9 décembre). *Notre mission*. <https://evenementswapikoni.ca/vision>

Weiberg, B. (2018). Speculations on Transpositional Photography. Dans Schwab, M. (dir.), *Transpositions : Aesthetico-epistemic operators in Artistic research*. Orpheus Institute Series. <https://doi.org/10.11116/9789461662538>

#### **Annexe A :**

Figures 1 à 8 : Collin, G. (réalis.). (2022). *Je ne veux pas être devant la caméra* [Installation]. Guillaume Collin.

#### **Annexe B :**

Figures 1 à 7 : Collin, G. (réalis.). (2022). *Je ne veux pas être devant la caméra* [Film]. Guillaume Collin.

#### **Annexe C :**

Figures 1 à 5 : B. Ricard, D. (réalis.). (2022). *David contre Goliath* [Film]. David B. Ricard. Utilisation avec l'aimable autorisation du cinéaste.