

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCHOS DU PASSÉ : PHOTOGRAPHIES ET FILMS DE FAMILLE COMME REMÉDIATION DES
SOUVENIRS INTERGÉNÉRATIONNELS.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

CHANTAL DE ALMEIDA MAGALHÃES

FÉVRIER 2025

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.12-2023). 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

Je souhaite exprimer ma gratitude à toute ma famille pour leur soutien constant, à mes amis et collègues qui ont toujours cru en moi, et surtout à mon mari Andrei, qui m'a accompagnée ces deux dernières années. Je tiens également à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Katharina Niemeyer, qui a accueilli mon projet avec bienveillance et m'a guidée à chaque étape. Un grand merci au CELAT et à toute l'équipe technique de l'Université du Québec à Montréal pour leur soutien tout au long de mon parcours de maîtrise. Enfin, j'aimerais également remercier le jury – Emmanuelle Caccamo et Loïc Guyot – pour leurs précieux conseils.

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à ma famille, à mes amis et à vous,
cher lecteur, qui avez pris le temps de lire et de réfléchir
avec moi.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION	1
JUSTIFICATION DE LA PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE/MÉDIATIQUE.....	1
CHAPITRE 1 DESCRIPTION DU PROJET ET MÉTHODOLOGIE	2
1.1 Parcours, tournage, matériel utilisé et montage	3
1.2 Recherche-crédation médiatique : penser la mémoire, les médias et moi-même	10
1.3 Posture épistémologique : une approche subjective	14
CHAPITRE 2 REMÉDIER ET REIMAGINER	16
2.1 Le Documentaire	16
2.2 Les procédés visuels et sonores	19
2.2.1 Double exposition et Synchronisation et désynchronisation de l'image et du son.....	19
2.2.2 Datamosh.....	21
2.2.3 Défauts médiatiques comme effets visuels.....	21
2.2.4 Le son des diapositives et des engrenages du vélo	24
2.3 Références cinématographiques d'inspiration	27
2.3.1 A festa e os cães (The Party and the Dogs) - Leandro Mouramateus.....	27
2.3.2 Santiago – João Moreira Salles	28
2.3.3 Koyaanisqatsi – Godfrey Reggio	28
CHAPITRE 3 PARTIE THÉORIQUE	29
3.1 La mémoire d'un point de vue familial et personnel.....	29
3.2 Nostalgie : émotion de la mémoire.....	32
3.3 La photographie en relation avec les émotions et la mémoire	35
CHAPITRE 4 CONCLUSION — ÉCHOS DE LA PRÉSENTATION.....	41
ANNEXE A TABLEAU METHODOLOGIQUE	45
BIBLIOGRAPHIE.....	49

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 – Capture d’écran du documentaire – Photographies argentiques.....	3
Figure 1.2 – Capture d’écran du documentaire – film super 8.	4
Figure 1.3 – Album de photographie de mon enfance.	7
Figure 1.4 – Mémoire de mon ordinateur.....	9
Figure 1.5 – Montage du documentaire sur DaVinci Resolve.	9
Figure 1.6 – Capture d’écran du documentaire.	14
Figure 2.1 – Capture d’écran du documentaire – Polaroids Instax Mini.....	19
Figure 2.2 – Capture d’écran du documentaire – Double exposition d’images – Grand-père et photographies.....	20
Figure 2.3 – Capture d’écran du documentaire – Double exposition d’images – Père et photographies..	20
Figure 2.4 – Capture d’écran du documentaire – Exemple de Datamosh.	21
Figure 2.5 – Capture d’écran du documentaire – Défaut VHS.	22
Figure 2.6 – Capture d’écran du documentaire – Films 16mm numériser.	23
Figure 2.7 – Capture d’écran du documentaire – film Super 8 endommagé.....	23
Figure 2.8 – Capture d’écran du documentaire – Moi qui fait du vélo.....	26
Figure 2.9 – Capture d’écran du documentaire – Mon père et son vélo.	26
Figure 4.1 – Affiche Échos du Passé.	41
Figure 4.2 – Capture d’écran du documentaire – Scène en famille – Ma mère, mon père et mon grand-père.	44

RÉSUMÉ

Il y a 10 ans, lors du décès de ma grand-mère, une grande préoccupation concernant la transmission des souvenirs a émergé en moi. Maintenant, 10 ans plus tard, je me suis plongé profondément dans le sujet de la mémoire, de sa transmission et de sa réinvention. J'ai choisi d'aborder cette question avec un regard à la fois subjectif et introspectif. Cette recherche-crédation médiatique vise à comprendre comment les souvenirs familiaux sont transmis à travers les photographies, les films et les archives de famille, ainsi qu'à réinventer les souvenirs qui me sont parvenus. C'est dans cette optique que je propose la réalisation d'un documentaire artistique pour laquelle j'ai mobilisé des photographies et des films ainsi que les témoignages de quatre membres de ma famille : ma mère, mon père, ma tante paternelle et mon grand-père maternel. Mon intention a été d'utiliser ces archives pour revisiter et repenser les souvenirs familiaux à travers mes émotions et ma perception, tout en cherchant à saisir et accepter les lacunes et les aspects incomplets de ces souvenirs. La pertinence de mon mémoire de recherche-crédation médiatique repose sur deux sphères distinctes. Tout d'abord, sur le plan personnel, il me permet de mieux appréhender mes origines et de donner de nouvelles significations aux souvenirs qui me sont transmis. Ensuite, d'un point de vue plus général et communicationnel, où le mémoire offre une perspective différente sur la communication familiale. En mettant en avant le pouvoir du langage visuel, renforçant les liens intergénérationnels, en utilisant la technologie analogique et numérique comme passerelle générationnelle, et ainsi favoriser une communication plus profonde au sein de la famille, mon film stimule le dialogue sur la préservation et l'interprétation des souvenirs familiaux.

Mots clés : Photographie, Documentaire, Famille, Transmission, Souvenirs, Technologie, Nostalgie, Film de famille, Mémoire, Remédiation, Intergénérationnel, Analogique, Digital, Imagination, Archives.

ABSTRACT

Ten years ago, upon the passing of my grandmother, a deep concern about the transmission of memories emerged within me. Now, a decade later, I have delved deeply into the subjects of memory, its transmission, and its reinvention. I have chosen to approach this topic with a subjective and introspective perspective. This media-based research-creation aims to understand how family memories are transmitted through photographs, films, and family archives, as well as to reinvent the memories that have been passed down to me. In this context, I propose the creation of an artistic documentary for which I have gathered photographs, films, and testimonies from four members of my family: my mother, my father, my paternal aunt, and my maternal grandfather. My intention was to use these archives to revisit and rethink family memories through my emotions and perception, while also seeking to grasp and accept the gaps and incomplete aspects of these memories. The relevance of my media-based research-creation project rests on two distinct spheres. First, on a personal level, it allows me to better understand my origins and to give new meanings to the memories that have been transmitted to me. Secondly, from a broader and communicative perspective, the project offers a different viewpoint on family communication. By highlighting the power of visual language, strengthening intergenerational bonds through the use of both analog and digital technology as a generational bridge, and thus fostering deeper communication within the family, my film stimulates dialogue on the preservation and interpretation of family memories.

Keywords: Photography, Documentary, Family, Transmission, Memories, Technology, Nostalgia, Home Movies, Memory, Remediation, Intergenerational, Analog, Digital, Imagination, Archives.

INTRODUCTION

Le lien de consultation de mon documentaire : [Échos du Passé - Chantal De Almeida Magalhaes.mp4](#)

Je vous invite à le regarder avant de lire ce document d'accompagnement.

*

Vous avez 18 ans et votre grand-mère est décédée. Vous êtes assis dans le salon de la maison de vos grands-parents. Cet endroit est imprégné de souvenirs de Noël joyeux, d'anniversaires festifs et de déjeuners en famille mémorables. La chaise autrefois occupée par votre grand-mère semble désormais vide, ne conservant que l'empreinte de son corps qui y a résidé pendant de nombreuses années. Vous, ainsi que vos parents, avez reçu la tâche émotionnelle de soutenir votre grand-père à travers cette période difficile en triant, rangeant, retrouvant et sélectionnant les objets et souvenirs à conserver et ceux à donner. Au milieu de ce processus d'organisation, vous ouvrez un tiroir, prenez quelques mouchoirs, et au fond du tiroir, découvrez un album de photographies. L'album est ancien, vieilli par le temps, et recouvert de poussière. Lorsque vous l'ouvrez, vous remarquez qu'une feuille de soie protège les photos de la couverture. En feuilletant les pages, vous vous rendez compte que vous ne reconnaissez aucun des visages qui y sont capturés. Soudain, l'écriture de votre grand-mère attire votre attention, et sous une petite légende, vous lisez : « Tio Bernardo avec Maria Luiza et leur fille (Célia) et maman ». Vous poursuivez votre exploration photographique, et de nouvelles personnes apparaissent, des étrangers, des vestiges d'un passé lointain, bien que pas si éloigné dans le temps. C'est à ce moment que vous posez une question à voix haute : « Qui sont ces gens ? ».

Votre grand-père, manifestement épuisé, ne peut répondre, mais votre mère prend la parole en disant : « Il s'agit de la famille de mamie. Nous aurons l'occasion d'en parler un autre jour. ».

Salut, cher lecteur, chère lectrice. Je me présente, Chantal, j'ai 28 ans et je suis d'origine franco-brésilienne. Si vous êtes ici, c'est parce que vous partagez peut-être un intérêt avec moi, ou peut-être simplement de la curiosité, voire le destin vous a conduit jusqu'à ce texte. L'histoire que je viens de vous raconter est un petit épisode de ma vie qui s'est déroulé lorsque j'avais 18 ans, peu après le décès de ma grand-mère. Je me souviens que sa disparition m'a fait réfléchir : « Pourquoi n'ai-je pas pris le temps de lui demander de me parler davantage de sa vie et de notre famille ? » « Que faire de toutes ces photos où je ne reconnais personne ? » C'est alors que j'ai réalisé qu'avec le décès d'une personne, de nombreuses mémoires et histoires disparaissent également. À l'époque, j'étais frustrée d'avoir perdu ces précieuses histoires et souvenirs qui, d'une certaine manière, faisaient aussi partie de moi. Je pense que ce moment de deuil a ouvert une porte - une porte qui était déjà légèrement entrouverte - mais qui depuis est devenue de plus en plus significative. Après tout, comment préservons-nous nos souvenirs ? Quels sont les moyens à notre disposition ? Quelles histoires vais-je choisir de raconter ? Et, bien sûr, une question qui n'est pas si originale : d'où venons-nous ? Qui aspirons-nous à devenir ?

À présent, dix ans après cet événement, de nombreuses autres interrogations ont émergé dans mon esprit. Elles portent sur des sujets tels que l'impact des technologies sur la création de souvenirs familiaux, la puissance inhérente à la création de souvenirs, la crainte de perdre des histoires et de s'égarer soi-même, ainsi que le désir de créer des souvenirs, de les façonner et de les transmettre.

Je pense que mon projet trouve son origine dans une quête d'identité, un désir de comprendre les dynamiques familiales, de capturer des moments de vie imprégnés à la fois de vitalité et de deuil.

JUSTIFICATION DE LA PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE/MÉDIATIQUE

La pertinence communicationnelle de mon mémoire de maîtrise réside dans sa capacité à explorer la transmission de souvenirs familiaux à travers la photographie et d'autres archives, tout en créant un documentaire dans lequel j'expérimente les technologies de mémoire ce qui me permet d'appréhender la photographie et les archives familiales comme un langage visuel puissant, capable de narrer des histoires. En mettant en lumière les éléments visuels qui transcendent les mots, mon film offre une nouvelle perspective sur la communication au sein de la famille, favorisant la compréhension intergénérationnelle et renforçant les liens familiaux. De plus, il utilise la technologie comme une passerelle générationnelle, où la création artistique devient un moyen de transmettre des émotions et des histoires de manière symbolique. En explorant la dimension interculturelle (Brésil - France) et en encourageant la réflexion sur la mémoire, ma recherche-crédation médiatique invite à une communication plus profonde et significative au sein de la famille et au-delà. Il témoigne du pouvoir de la créativité visuelle dans la communication et sa pertinence dans un monde numérique axé sur les médias visuels. Ce projet crée un dialogue stimulant sur la manière dont les souvenirs familiaux sont préservés sur des supports analogiques et numériques, partagés et interprétés, offrant une contribution significative à la compréhension et à la communication familiales.

CHAPITRE 1

DESCRIPTION DU PROJET ET MÉTHODOLOGIE

Ma recherche-crédation médiatique visait à créer un documentaire subjectif et expérimental centré sur les photographies et les films de famille. Mon objectif a été d'explorer ses médias de manière non conventionnelle pour donner naissance à un film imprégné de subjectivité et d'expérimentation, où les récits familiaux ne sont pas la préoccupation principale, mais plutôt le sentiment que ces témoignages évoquent, ainsi que l'effort collectif de la famille pour les (re-)découvrir, décrire et partager. Comme l'affirme la chercheuse Barbara Turkiqer:

« La notion d'expérimentation s'ouvre sur des paysages cinématographiques divers selon qu'elle soit comprise comme exploration des techniques, mises en mouvement poétique et graphique de formes nouvelles, comme transgression de genre et de traditions, ou comme mise en question de représentations manipulatrices posées comme transparentes. L'esthétique expérimentale entreprend de brouiller le visible, d'imposer ses propres codes de fonctionnement et de lecture, de provoquer le trouble, de dénouer les habitudes de regards, de rendre au spectateur un rôle actif, d'alléger le récit et discours pour mieux être cette «forme qui pense» dont parle Godard dans *Histoire(s) du cinéma*. » (Turkiqer, 2005, p.6).

Et c'est ce que j'ai essayé de réaliser avec ma recherche-crédation médiatique : repenser et enrichir ma pratique, en donnant notamment un rôle actif au spectateur. Ainsi, on peut dire que le cinéma expérimental est : « L'expérimental pointe la dimension technique à l'œuvre dans le cinéma. Il désigne un art qui met au devant ce que le cinéma traditionnel cherche à dissimuler : la machinerie, le dispositif, le procédé. » (Turkiqer, 2005, p. 3). Selon Turkiqer, l'expérimentation dans le domaine du cinéma a pour but l'exploration et la révélation des techniques de réalisation cinématographique. Avec ce documentaire, l'un des objectifs était de rompre avec les règles conventionnelles et d'explorer de nouvelles formes narratives. J'ai cherché à aborder le thème de ma recherche-crédation médiatique de manière esthétique, technique et conceptuelle, plutôt que

d'opter pour une représentation directe, linéaire et factuelle. De plus, ce travail s'inscrit également dans une démarche de « Memory Work » (Kuhn, 2000), où je cherche à donner de nouvelles interprétations aux souvenirs familiaux tout en réfléchissant à ma propre construction mémorielle et les technologies qui sous-tendent nos souvenirs.

1.1 Parcours, tournage, matériel utilisé et montage

Mon documentaire a été assemblé à partir des séquences que j'ai tourné avec ma famille au Brésil en juillet 2023, des archives familiales de films récupérés, ainsi que des séquences plus récentes de ma réalisation pour ajouter une dimension encore plus personnelle. Par ailleurs, j'ai intégré des films numérisés de mon enfance et inclut des souvenirs plus récents dans le documentaire, en utilisant des images qui ont été faites par des smartphones – le mien et d'autres personnes - mais aussi à travers des photos analogiques, comme par exemple, la nouvelle version du Polaroid, l'Instax Mini.



Figure 1.1 – Capture d'écran du documentaire – Photographies argentiques.



Figure 1.2 – Capture d'écran du documentaire – film super 8.

Mon processus a été « simple ». J'ai fouillé, je me suis posé des questions, et j'ai créé. J'ai donc choisi de suivre une approche intuitive qui m'a semblé naturelle dans ma façon de documenter les événements quotidiens. Ainsi, ma démarche s'est résumée simplement à capturer des moments que j'ai ressenti comme étant importants pour mon projet. Plutôt que de planifier et de diriger chaque aspect, j'ai préféré laisser libre cours à l'authenticité du moment, à mes émotions, à la subjectivité du présent, ainsi qu'aux récits et souvenirs qui se dévoilaient spontanément. C'est pourquoi j'ai opté pour l'enregistrement de l'intégralité du matériel de mon projet à l'aide de mon téléphone portable. Je croyais fermement que cet appareil offrait une dimension informelle et familière, plus proche du quotidien de chacun. Il agissait comme un prolongement naturel de nos vies, un outil que nous utilisons fréquemment pour capturer des moments précieux et les partager avec nos proches. En faisant ce choix, j'ai cherché à créer une sorte de métalangage avec mon propre projet. Je voulais que mes enregistrements reflètent cette proximité, cette intimité avec les souvenirs et les histoires familiales, tout en les inscrivant dans

une dimension plus contemporaine. C'était un moyen de tisser des liens entre le passé et le présent.

Ce choix a également permis de briser certaines barrières, de créer un environnement propice à des récits plus spontanés et authentiques. En utilisant un outil familier, mes proches et moi-même nous nous sommes sentis plus à l'aise pour partager nos histoires. L'approche décontractée du téléphone portable a encouragé des conversations fluides et sincères, faisant émerger des détails, des anecdotes et des émotions qui auraient pu rester enfouis dans un cadre plus formel. C'était comme si le téléphone était capable de dissoudre les frontières entre l'observateur et l'observé, créant ainsi une expérience de narration plus immersive et personnelle.

Un autre aspect crucial de ma démarche a été ma décision de ne pas trop orienter ou trop guider les histoires que mes proches partageaient. J'ai donc choisi de ne pas imposer de scénario préétabli ni des questions spécifiques. La seule interrogation que je leur ai posée était la suivante : « Peux-tu me raconter une histoire de ta vie en famille? D'où viens-tu ? Tu peux partager ce que tu souhaites. ». Cette approche de narration ouverte a été fondamentale pour mon projet. Elle visait à préserver l'authenticité des récits qui allaient émerger. En renonçant à presque tout contrôle sur le contenu des histoires – ma présence fournissait quand même un biais - je donnais à mes proches la liberté d'exprimer leurs souvenirs de la manière qui leur semblait la plus naturelle et la plus sincère. Je voulais qu'ils se sentent à l'aise et en confiance, sans la pression de répondre à des attentes ou de suivre un script préétabli. En adoptant cette approche, j'ai également favorisé une atmosphère de confiance et d'ouverture au sein de ma famille. Mes proches se sont sentis entendus, respectés et valorisés, sachant qu'ils avaient la possibilité de partager leurs histoires de manière authentique. Cela a renforcé le lien entre nous, créant une complicité précieuse dans le processus de création de souvenirs pour ce projet. Pour limiter le nombre de témoignages, j'ai choisi de recueillir des histoires auprès de quatre membres de ma famille : ma mère, mon père, mon grand-père maternel et ma tante paternelle.

Maintenant, je pourrais vous mentir, cher lecteur, en vous disant que les tournages se sont déroulés sans problème dès le premier jour, et que j'ai suivi ma planification initiale à la perfection.

Malheureusement, de nombreuses choses ont mal tourné, ou ont donné des résultats différents de ce que j'attendais et tout s'est passé bien différemment. Tout d'abord, en arrivant au Brésil, j'ai été submergée par la quantité d'albums, de photographies, de films et d'histoires à collecter. Honnêtement, je ne savais pas par où commencer - mais je suppose que c'était une sensation normale lorsqu'il s'agissait d'archives familiales et personnelles. J'ai mis des jours à surmonter ce conflit intérieur : « Par où devrais-je commencer ? » Je me sentais irresponsable, comme si je trahissais mon propre projet en ne commençant pas les enregistrements dès mon arrivée au Brésil. Néanmoins, un jour, alors que je parcourais les pages d'un album de photos de mon enfance, une intuition m'a guidée vers un point de départ : moi-même, mes propres souvenirs. Les jours qui ont suivi se sont écoulés harmonieusement, me permettant de capturer des moments précieux avec mes parents, ma tante, et enfin, mon grand-père. Pendant que j'enregistrais avec mon grand-père, une situation délicate s'est présentée : mon téléphone portable m'a informé que sa mémoire était saturée. Dans un effort pour résoudre ce problème, j'ai tenté de transférer les fichiers sur mon ordinateur, car mon service iCloud n'avait pas effectué de sauvegarde. Après de longues heures de conversation avec l'assistance technique de mon téléphone, j'ai finalement découvert qu'il était nécessaire de réinitialiser l'appareil, ce qui inévitablement entraînerait la perte de tout le matériel enregistré. À cet instant précis, la panique a submergé mes pensées, mais hélas, il n'y avait plus de solution. J'ai donc procédé à la réinitialisation de mon téléphone et j'ai dû repartir de zéro. Pour compliquer encore d'avantage la situation, outre le problème technique, le temps était mon ennemi, car je disposais d'environ 48 heures pour refaire l'enregistrement de tout le matériel. Cependant, cette fois-ci, réalisant l'enregistrement pour la deuxième fois, je me suis rappelé de certaines histoires que mes proches avaient racontées, ce qui a rendu la reprise plus fluide.



Figure 1.3 – Album de photographie de mon enfance.

Pendant le tournage, j'ai réalisé à quel point il était difficile de saisir chaque détail et chaque instant - les archives familiales, les expressions de mes proches, la manière dont la lumière se reflétait et la composition des scènes. C'est pourquoi j'ai choisi d'utiliser un deuxième téléphone portable pour effectuer les enregistrements audio pendant que je filmais. Bien que ma démarche ait été largement intuitive pour la capture des images et moins planifié, je reconnais que, par moments, il était inévitable de ne pas réfléchir à un cadrage plus délibéré. Un point que je tiens à souligner c'est que j'ai remarqué un léger changement dans l'attitude de mon grand-père lors de la deuxième session d'enregistrement. J'ai eu l'impression qu'il était mieux préparé et plus disposé à partager des aspects de sa vie.

En revenant à Montréal, j'ai décidé de catégoriser l'ensemble du matériel enregistré dans un tableau pour organiser mes informations et me repérer parmi la multitude de données (cf. Annexe joint en Excel au travail). Les catégories que j'ai choisi d'inclure dans le tableau sont les suivantes : Description du matériel, Personne, Date/Année de l'archive, Matériel (par exemple : Photographie Digitale), type de support utilisé, Histoire racontée à partir de ce matériel. Cette catégorisation, suggérée par ma direction de recherche, m'a aidée à analyser à la fois le matériel que j'ai capturé et son contenu afin de préparer mon montage. De plus, j'ai également enregistré

quelques fichiers audio – comme par exemple, le son des diapositives - que j’ai utilisés pour monter le film.

Le processus de montage a été l'un des moments les plus chaotiques et bouleversants de mon projet – en fait, tout le projet a été intense, mais je parlerai plus de cela plus tard. Je crois que, encore une fois, en raison de la grande quantité d'archives, j'ai eu beaucoup de difficulté à commencer le projet. Chaque fois que je commençais, j'avais l'impression de laisser quelque chose de côté. Après un mois sans rien sur ma timeline dans DaVinci Resolve, j'ai réalisé que ce que j'avais laissé de côté – et qui rendait tout cela sans sens – c'était moi-même. À partir du moment où j'ai développé quelques phrases que je voulais insérer dans le montage, le documentaire prenait forme. Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai laissé mon intuition me guider et ainsi, j'ai choisi des extraits, des archives et des histoires qui me touchaient le plus ce jour-là ou à ce moment-là. De plus, il a été très difficile de faire une sélection précise de chaque histoire, car, la plupart du temps, les histoires variaient entre 20 minutes et 1 heure. Même au début du montage, j'ai pu percevoir un impact positif sur ma famille. Ils avaient numérisé plus de films familiaux et voulaient me les envoyer via Google Drive. J'en ai donc profité pour demander à ma mère si elle souhaitait faire un commentaire, et elle m'a envoyé un audio que j'ai utilisé dans mon montage. Ainsi, je peux dire que les cycles heuristiques (Paquin et Noury, 2020) sont extrêmement présents dans la partie théorique et pratique de mon projet, car à chaque fichier visionné, à chaque conversation avec mes proches, chaque étape du montage et chaque rencontre avec ma directrice de recherche se nourrissent mutuellement et révélaient de nouveaux chemins et significations pour la réalisation du documentaire. Enfin, puisque nous parlons de mémoire, j'ai continué à rencontrer des problèmes de stockage tout au long de la création du projet. Tout d'abord, j'ai eu des soucis avec la mémoire de stockage de mon téléphone portable, puis avec la mémoire interne de mon ordinateur. Cela m'a amené à réfléchir encore davantage sur notre relation avec la technologie, le numérique, la mémoire et sa transmission.



Figure 1.4 – Mémoire de mon ordinateur.

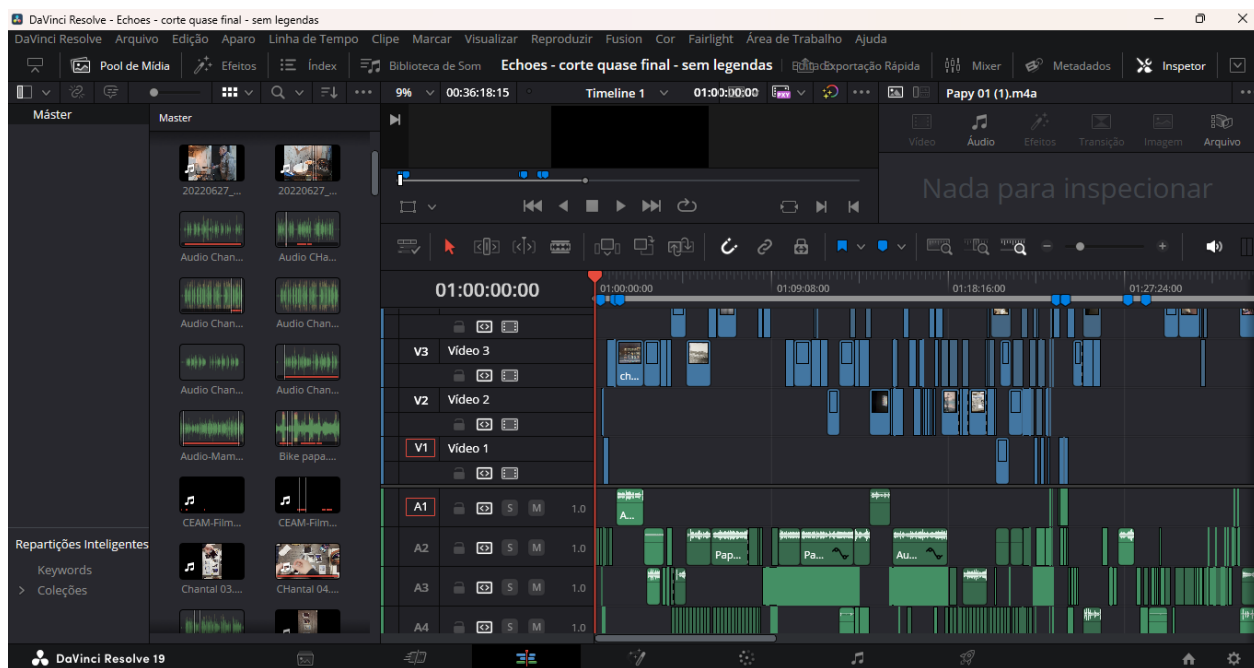


Figure 1.5 – Montage du documentaire sur DaVinci Resolve.

1.2 Recherche-création médiatique : penser la mémoire, les médias et moi-même

Enfin, un autre aspect important, voire métalinguistique, de mon projet concerne les différents médias – les photographies analogiques/numériques, les diapositives, le VHS, les films en pellicule - utilisés pour raconter et transmettre les histoires familiales qui ont accompagné plusieurs générations. D'une certaine manière, j'ai également exploré l'histoire des médias. Les médias racontent leur propre histoire via leurs esthétiques et m t rialit s visuelles et sonores (Niemeyer, 2011) et c'est par le montage et le choix des archives ou enregistrements récents que j'ai pu explorer cet aspect. Ainsi, ce projet de recherche-création reflète l'utilisation des médias et constitue une œuvre double, dans le sens où mon projet traite à la fois de la mémoire de ma famille et celle des médias qui font partie intégrante et ont façonné ces souvenirs :

« les médias deviennent également, dans ce contexte, l'objet de questionnements, de critiques, d'expérimentations, voire de détournements dans le but d'innover, que ce soit sur le plan des technologies et des dispositifs qui les soutendent, des formats établis, des façons de faire, etc. En d'autres termes, la création médiatique en communication vise plus spécifiquement à « retourner le média sur lui-même » pour en explorer les implications ou en redéfinir les contours. Ce type de création remet ainsi en question les dynamiques mêmes de la médiatisation, ainsi que les structures ou les processus communicationnels sous-jacents. » (Paquin et Noury, 2020, p.124).

En outre, il est clair que ma démarche s'inspire de la méthodologie heuristique développée par Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury (2020), qui consiste à utiliser des « cycles heuristiques » pour relier la partie pratique à la partie théorique, les deux se nourrissant mutuellement comme une boucle. Je considère que c'est une méthode efficace pour mon travail, car je constate que je ne pouvais progresser, ni dans la partie théorique ni dans la partie pratique, sans avoir développé quelque chose dans l'autre partie. Par exemple, avant le tournage au Brésil, je lisais sur le « memory work » (Kuhn, 2000), ce que j'ai pu mettre en pratique au moment du tournage. Aujourd'hui, en développant la partie théorique, je peux établir des liens avec des moments spécifiques du m tieriel film  en relation avec le concept de « memory work ».

De plus, en m'inspirant du livre de Magali Uhl, je peux faire intervenir le

« potentiel heuristique de refiguration des procédés mis en œuvre, la capacité des sujets à les mobiliser pour produire une expérience esthétique, laisser émerger un vécu, mais aussi visiter une mémoire ou la questionner, raconter une histoire ou seulement l'ébaucher, ouvrir surtout à d'autres virtualités. » (Uhl, 2021, p.14).

En remédiant les souvenirs et les histoires de famille, en proposant une réflexion sur les médias utilisés et un regard sur moi-même, je fais émerger - quelque chose de nouveau tout en respectant mon processus comme artiste et en établissant des liens avec plusieurs concepts théoriques.

En outre, mon mémoire a un côté autoethnographique qui me permet d'explorer mon vécu comme point de départ et « corresponds d'une façon à un « Voyage de/sur soi » » (Rouleau, 2016). En utilisant ma subjectivité, j'ai élaboré et expérimenté de nouvelles approches, tant sur le plan théorique que pratique, concernant le sujet de mon mémoire. Cette dimension autoethnographique s'harmonise avec la recherche-crédation, comme le souligne Rouleau :

« L'autoethnographie accompagne bien la recherche-crédation puisqu'ensemble, ces approches se complémentent de sorte qu'elles créent un espace d'exploration permettant de réfléchir d'une manière « située » (Haraway, 1988) à l'articulation des différences dans un contexte cinématographique. » (Rouleau, 2016, p.99).

Ainsi, en adoptant une approche autoethnographique, je me place à la fois en tant que chercheuse et objet d'étude. Cela me permet d'utiliser mon vécu pour explorer mes objectifs de recherche de manière singulière et sensible, conférant ainsi une dimension unique à ma démarche de recherche.

Par ailleurs, je tiens à ajouter que j'ai utilisé également une méthode autoethnographique de « memory work » avec des photographies de famille, cette méthode ayant été développée par Kuhn:

« The performative viewing conducted with this photograph and its owner combines three methods for conducting autoethnographic memory work with family photographs: first, the interpretive approach developed in Family Secrets; second, an extension of this approach developed for family photography and memory workshops in which participants bring along photographs of their own and work on them with others; and, third, an 'oral-photographic method' devised by Martha Langford for work on family photographic albums. In her book *Suspended Conversations*, Langford proposes that, both as repositories of memory and as instruments of social performance, photographic albums are somewhat different from individual family photos. » (Kuhn, 2010, p.8).

Je peux identifier cette méthode dans ma manière d'approcher le sujet, même si cela a été fait de manière intuitive. Dans un premier temps, j'ai examiné et interprété les photographies de ma famille pour tenter de comprendre les histoires et les sentiments qui y sont associés. Ensuite, j'ai manifesté un intérêt à en apprendre davantage sur mes ancêtres en organisant des moments en famille au cours desquels, nous avons discuté et échangé au sujet du passé évoqué par ces photographies. Enfin, je peux également indiquer que je m'appuie sur la méthode orale-photographique (Langford, 2001) afin de réinterpréter les histoires et les souvenirs de ma famille. Cette démarche implique une collaboration étroite avec mes proches et considère les albums de photographies familiales comme un élément essentiel à la réalisation de cette recherche-crédation médiatique.

Comme mentionné précédemment, pour réaliser ce travail, j'ai choisi d'enregistrer tout ce qui concerne le documentaire avec mon téléphone portable - iPhone 14 Pro - afin de donner un aspect plus informel au projet. De plus, j'ai décidé de ne pas exclure l'utilisation des smartphones et du monde numérique, car nous utilisons de plus en plus le numérique, et j'ai pensé qu'il serait

déconnecté de la réalité actuelle de ne pas inclure des photos et des vidéos réalisées avec des smartphones, ainsi que des contenus destinés aux réseaux sociaux tout en les faisant co-exister avec l'analogique :

« avec l'expansion actuelle du numérique, le statut du document personnel s'est transformé et une compréhension fine et nuancée de la trame expérientielle du social ne passe plus forcément par les archives textuelles, mais bien par la culture visuelle. » (Uhl, 2021, p.11).

Je crois que l'utilisation de ces « nouvelles » technologies font désormais partie intégrante de nos vies, en particulier de la génération Z, et (trans)forme nos expériences sociales et intimes. Par conséquent, l'utilisation du smartphone a été abordée dans ma création, que ce soit pour enregistrer le projet ou comme un médium présent dans ma vie quotidienne, afin d'explorer mon intimité et ma perspective.

Pour conclure ici, mon travail me permet de raconter l'histoire de ma famille en développant des modes différents et nouveaux pour les narrer. Je pense que la recherche-crédation médiatique, associée aux cycles heuristiques (Paquin et Noury, 2020) et à une approche autoethnographique, a pu apporter de nouvelles perspectives à mon œuvre, favorisant ainsi une approche réflexive et créative de celle-ci :

« research-creation marshals new methods that allow us to tell new stories.”
Or to tell old stories in new/old ways. These stories flow from a variety of disciplines and perspectives. The outcomes are increasingly multimodal, no matter the discipline. Some have longer histories of making as a means of generating and transmitting insights » (Chapman et Sawchuk, 2015, p.50).



Figure 1.6 – Capture d'écran du documentaire.

1.3 Posture épistémologique : une approche subjective

Pendant la réalisation de mon projet, j'ai constaté que mon approche épistémologique relève d'une approche phénoménologique. J'ai donc choisi la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty (1945) comme cadre épistémologique pour mon travail. Selon l'auteur, notre corps et nos sens jouent un rôle crucial dans la manière dont nous percevons et comprenons le monde. Cette approche subjective et sensible, que j'ai illustré dans mon mémoire, m'a permis d'explorer comment les souvenirs de famille sont vécus à travers différents médias – photographies, films et diapositives – en impliquant une forte dimension corporelle et sensorielle.

De plus, Merleau-Ponty met l'accent sur la subjectivité de la perception, que j'ai exploité à travers mes proches et moi-même. Chacun a pu mettre en avant la variabilité et la subjectivité des expériences personnelles dans la transmission des souvenirs familiaux. Cette subjectivité a été mise en avant grâce au monde qui m'a entouré – la matérialité, l'objet, le corps – c'est-à-dire, la relation entre tous les médias qui ont façonné mon projet et moi-même. C'est ainsi que j'ai établi une interconnexion entre les souvenirs et les médias à travers la notion de « chair », renforçant

l'idée que les souvenirs ne sont pas simplement stockés dans les médias, mais qu'ils sont activement vécus et réinventés à travers eux.

« La pensée merleau-pontienne est animée par une préoccupation ontologique qui s'accomplit dans les dernières années sous la figure d'une philosophie de la « chair » [...] d'où toute réalité prend naissance, au sein de laquelle émerge le corps propre lui-même » (Jacquet, 2013, p.61).

Je pense que ce concept illustre bien la manière dont j'ai réalisé ma recherche-crédation. J'ai cherché à aller au-delà de la simple perception pour englober une réalité plus profonde et plus intime, où le corps et le monde sont intrinsèquement liés. Cela m'a permis de prendre conscience du monde et de l'univers des souvenirs de ma famille, où mes proches et moi avons été à la fois des sujets percevant et des objets perçus, situés dans une relation réciproque avec le monde.

CHAPITRE 2

REMÉDIER ET REIMAGINER

Réaliser et finaliser un documentaire, à mon avis, est similaire à la construction ou la rénovation d'une maison. Pour le bâtir, je me suis inspiré de diverses approches théoriques, d'œuvres audiovisuelles et de références personnelles qui forment les briques et les fondations de mon projet.

2.1 Le Documentaire

La mémoire est une maison, nécessitant soin, rénovation, parfois démolition, et des outils pour la maintenir debout. C'est entre ses murs que résonnent, se rappellent et s'oublient nos histoires et celles de notre famille.

Le documentaire se compose de deux parties. Dans la première, je mets en avant les histoires de ma famille, en donnant vie à chaque personnage. J'ai voulu offrir la même expérience que celle que j'ai eu en écoutant ces récits. J'ai commencé par mon grand-père maternel, car ce sont ses diapositives qui ont inspiré ce projet et parce qu'il a débuté son témoignage en parlant des origines de la famille. Ensuite, j'ai inclus les récits de mon père et de ma tante, qui présentent les histoires les plus anciennes, avec des photographies des années 1880 et des films des années 1940 et 1950, évoquant le mariage de mes grands-parents. Puis, l'histoire revient sur l'immigration de mon grand-père maternel au Brésil, suivi de son voyage en 1987 pour rendre visite à la famille, illustré par des diapositives. Ensuite, ma mère raconte un voyage familial pendant lequel elle a eu une crise d'appendicite à seulement 4 ou 5 ans. Pour conclure cette première partie, j'ai choisi de présenter l'histoire du voyage de mon père à Machu Picchu et sa passion pour le vélo. J'ai structuré les récits de cette manière pour créer un mouvement intéressant, allant d'un contexte macro à un contexte micro, de plus en plus proche/intimiste. De plus, ces histoires montrent le processus de transmission des souvenirs familiaux à travers le temps, non seulement en tant que groupe, mais aussi individuellement. On passe de récits sur des personnes inconnues à des individus plus proches. Dans l'histoire de mon grand-père et les

témoignages de mon père et de ma tante, nous voyons la famille comme un groupe, quelque chose de lointain qui nous permet de réimaginer qui étaient ces personnes et comment elles m'influencent aujourd'hui. Au fil de cette première partie, nous entrons de plus en plus dans l'intimité, où les impressions et les personnalités de chacun transparaissent à travers les images et les récits. Avec la dernière histoire, celle de mon père, je voulais montrer qu'il existe une personne avec ses propres désirs et caractéristiques, au-delà de la famille. Comme un zoom in, j'ai progressé tout au long de cette première partie, passant de la famille - du collectif, du global et plus distant - à l'individuel, personnel et unique. Cette séquence reflète le sentiment que j'ai eu en analysant les archives, en filmant et en montant, mais surtout la sensation d'être submergée par la quantité d'histoires, de personnes et de lieux mentionnés, sans parler de l'intonation et des expressions faciales et corporelles de chacun. C'est pourquoi il n'y a pas d'intervention personnelle plus marquée de ma part à ce moment-là.

La transition entre la première et la deuxième partie est marquée par un effet de datamosh, créé manuellement grâce à l'application « MoshUp », symbolisant le problème que j'ai rencontré avec mon téléphone portable au Brésil, me contraignant à réenregistrer mes témoignages depuis le début. Ce bug, finalement, s'est avéré essentiel pour le développement du projet et la réflexion sur le thème. Entre désespoir et détermination pour terminer mes enregistrements, ce défaut a conduit à une réflexion plus personnelle et paradoxale sur les technologies. En rédigeant ce projet, je réalise que ce moment m'a fait percevoir les souvenirs familiaux comme quelque chose d'éphémère et de fragile – qui peut être oublié, disparaître ou être détruit à tout instant. Lorsque j'ai perdu tous mes enregistrements, la seule solution était de me recentrer sur moi-même et de me souvenir des histoires que j'avais entendues les jours précédents. Ainsi, c'est en réinitialisant mon téléphone et en demandant à mes proches de réenregistrer le matériel que j'ai eu l'une des révélations personnelles les plus importantes pour moi : les souvenirs familiaux dépendent de nos efforts pour les construire, les déconstruire et les transmettre. Ainsi, la mémoire familiale est fondamentalement collective et laborieuse.

La deuxième partie du documentaire est centrée sur moi et sur l'impact que ce projet a eu sur ma vie. Je reprends les images enregistrées au Brésil et y ajoute des observations et des réflexions

sur les raisons pour lesquelles j'ai voulu réaliser ce documentaire et sur mon expérience personnelle avec la mémoire. Je me questionne également sur la manière dont je construis mes souvenirs et sur l'influence des technologies dans ce processus. Cette deuxième partie a été beaucoup plus délicate à monter, car elle ne s'est pas déroulée aussi naturellement que la première. Ce second moment a été plus comme un voyage introspectif que j'ai essayé de rendre le plus authentique et sincère possible. J'ai créé le texte narratif au fur et à mesure que je montais les images et comprenais ce qui se passait en moi. Accéder aux souvenirs familiaux a été un processus ardu et très émotionnel, qui m'a touché plus que je ne l'aurais imaginé. Ainsi, à chaque visionnage de fichier, de nouvelles idées et réflexions émergeaient. La deuxième partie du documentaire illustre donc mon processus de découverte personnelle, de questionnement et de réflexion, réalisés au fur et à mesure que les images faisaient écho à mes sentiments. J'ai également laissé plus de place à des vidéos où nous nous préparons pour les entretiens, montrant davantage les médias eux-mêmes – comme la préparation des diapositives – et j'ai inclus des conversations nées de ce projet, comme mes souvenirs de mes grands-parents paternels et le sentiment de culpabilité de ma tante pour ne pas avoir, selon elle, pris suffisamment soin d'eux. Ainsi, j'ai accordé plus d'espace à des témoignages et à des observations qui vont au-delà d'une simple mémoire familiale, mais qui m'ont permis de mieux me comprendre en tant que personne au sein de ma famille. J'ai également voulu montrer des images de ma famille aidant à monter et démonter les équipements de diapositives, pour illustrer comment toutes les personnes impliquées dans le projet se soutenaient mutuellement et créaient ensemble une mémoire familiale extrêmement importante pour moi. Enfin, il me semble important d'expliquer pourquoi j'ai choisi de terminer le film avec mon grand-père rangeant les diapositives et fermant les rideaux. Comme je l'ai mentionné plus haut, je considère que l'effort de chacun pour partager des moments où nous racontons nos histoires/mémoires familiales est primordial pour la mémoire familiale. Mais au-delà de cela, je vois ce moment comme quelque chose de théâtral, nécessitant préparation, concentration et, surtout, l'attention du public. Ainsi, je ne pense pas que la fermeture des rideaux symbolise quelque chose de triste, mais plutôt comme ce moment où les lumières du cinéma s'éteignent et où vous pouvez être immergé dans les histoires racontées. J'ai choisi cette scène finale parce que je considère le processus de transmission des mémoires

familiales comme quelque chose de cyclique, qui ne se termine *a priori* jamais, où nous racontons et re-racontons toujours des histoires pour donner un sens à nos vies. Mon intention ici est de révéler mon processus créatif ainsi que mon processus émotionnel et personnel, en espérant vous toucher de manière sensible pour vous donner envie de vous retrouver ou de vous perdre dans vos propres souvenirs.



Figure 2.1 – Capture d'écran du documentaire – Polaroids Instax Mini.

2.2 Les procédés visuels et sonores

2.2.1 Double exposition et Synchronisation et désynchronisation de l'image et du son

La double exposition est la technique la plus utilisée dans mon projet. Cette approche permet d'explorer diverses significations allant au-delà de l'histoire racontée à un moment précis. Elle représente l'écho entre le passé, le présent et le futur qui résonne en moi, créant ainsi de nouvelles significations pour la personne qui regarde. En outre, j'utilise également la synchronisation et la désynchronisation de l'audio avec l'image pour amplifier le sens que les scènes peuvent avoir. Cette dernière technique sert aussi à montrer que le processus de remémoration et de narration des histoires n'est pas aussi simple qu'il y paraît. La plupart du temps, des « bruits » surgissent sans avertissement, nous amenant à interrompre une partie de

l'histoire ou à passer à un sujet complètement différent. Par ailleurs, j'ai remarqué que nous ne parlions pas toujours d'une histoire directement liée à une photographie précise. Souvent, l'ensemble des photographies, diapositives et films était accompagné d'histoires générales, faisant de la première photographie ou vidéo visionnée un simple point de départ pour les témoignages.

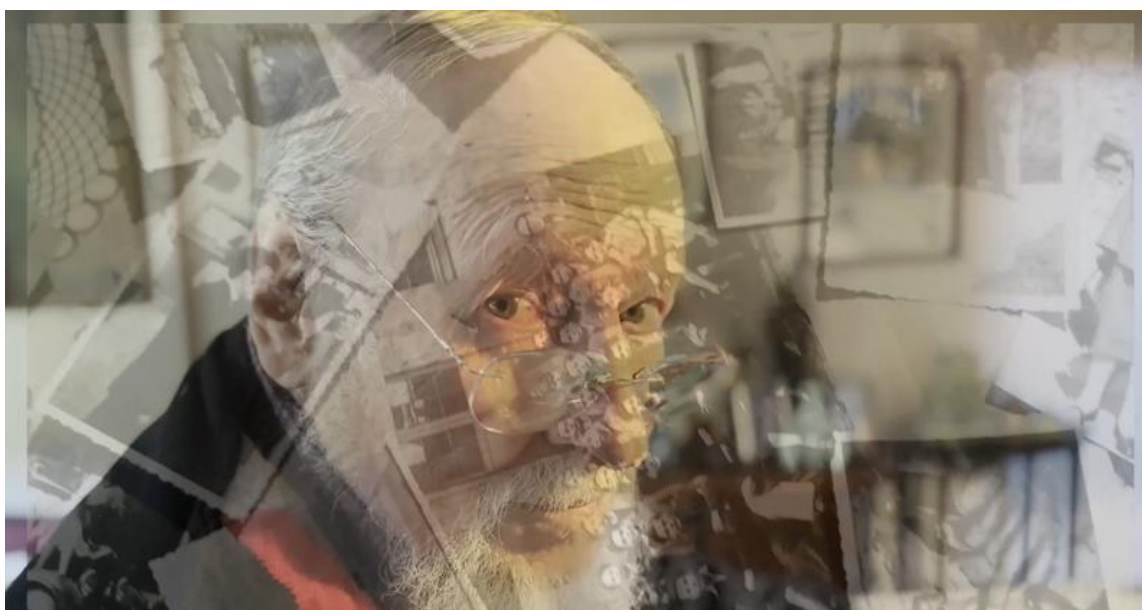


Figure 2.2 – Capture d'écran du documentaire – Double exposition d'images – Grand-père et photographies.



Figure 2.3 – Capture d'écran du documentaire – Double exposition d'images – Père et photographies.

2.2.2 Datamosh

Comme mentionné précédemment, le datamosh a été un procédé essentiel pour illustrer les problèmes technologiques rencontrés tout au long du projet. Le datamosh est un « effet » – plutôt un défaut – qui survient lorsque la vidéo est corrompue ou dégradée. Ainsi, je pense qu'il est un excellent moyen de symboliser la perte de mes enregistrements, représentant le problème de mémoire de mon téléphone portable. Ironiquement, je n'ai eu aucun problème réel de vidéos corrompues, j'ai donc dû créer cet effet de toutes pièces à l'aide d'une application mobile appelée « MoshUp », qui crée l'effet d'un fichier corrompu.



Figure 2.4 – Capture d'écran du documentaire – Exemple de Datamosh.

2.2.3 Défauts médiatiques comme effets visuels

Si j'ai dû créer l'effet datamosh pour illustrer le problème de mémoire de mon téléphone portable, ici, j'ai décidé d'explorer les « défauts » présents dans les médias en ma possession. Ainsi, j'ai utilisé des scènes altérées par le temps, ayant perdu leurs couleurs d'origine, des extraits de films VHS défectueux et des pellicules visibles pour évoquer l'aspect fait maison et illustrer la fragilité de notre mémoire ainsi que celle des films, diapositives et photographies (Schrey, 2014). Ces imperfections visuelles témoignent du passage du temps des souvenirs capturés sur des supports

analogiques. Elles rappellent que la technologie, bien qu'elle serve à préserver nos mémoires, est également sujette à l'usure. De plus, l'imperfection des médias sert également à symboliser l'imperfection de la mémoire, le fait qu'elle peut s'effacer au fil des années. Les défauts visuels et les dégradations deviennent alors des métaphores de la manière dont les souvenirs peuvent disparaître avec le temps (Niemeyer, 2014). Les imperfections visuelles et les détériorations deviennent des symboles de la façon dont les souvenirs peuvent se dégrader ou se perdre avec le passage du temps. En incluant ces éléments, mon intention était de produire une pièce qui représente la réalité complexe et imparfaite de la mémoire familiale, tout en reconnaissant les technologies qui sont essentielles pour préserver ces morceaux du passé.



Figure 2.5 – Capture d'écran du documentaire – Défaut VHS.



Figure 2.6 – Capture d'écran du documentaire – Films 16mm numériser.



Figure 2.7 – Capture d'écran du documentaire – film Super 8 endommagé.

2.2.4 Le son des diapositives et des engrenages du vélo

Le son des diapositives et des engrenages du vélo sert à donner fluidité et rythme à la narration, en plus de constituer un élément de transition entre les histoires. Ces sons apportent également un aspect rythmique presque hypnotique, nous incitant à écouter davantage d'histoires, tout en nous rappelant que les médias – et leurs sons – sont aussi importants que les récits eux-mêmes. Ils créent une atmosphère immersive qui nous transporte dans les souvenirs et les récits. En effet, ces sons contribuent à raconter l'histoire à leur manière, faisant ainsi allusion à l'histoire des médias et à la manière dont chaque média façonne notre façon de raconter nos histoires. Cette utilisation des bruits mécaniques souligne la matérialité des souvenirs et des technologies qui les préservent, mettant en lumière l'interaction entre mémoire humaine et supports technologiques (Niemeyer, 2011).

De plus, concernant les bruits d'engrenage du vélo, j'ai décidé de ne pas expliquer au public pourquoi j'utilise ce son ni pourquoi il est présent dans la narration, même s'il fait une référence évidente à mon père et à ses photos de vélo. Bien que cela ait été risqué, j'avais l'impression qu'en expliquant ou en mentionnant le vélo, cela pourrait briser les multiples interprétations que l'élément sonore (bruit des engrenages) et visuel (les images et vidéos du vélo) pourrait apporter. J'ai donc choisi de laisser cet élément entièrement subjectif, permettant au spectateur de se plonger dans ses propres pensées par rapport aux histoires racontées. Je pense que ces multiples interprétations des engrenages du vélo peuvent apporter d'autres couches plus subjectives, comme l'idée de « continuum » de Louise Merzeau. Cette idée représente un lien direct avec mon documentaire, puisque le son du vélo établi devient le rythme des histoires racontées – avec leurs défis et réussites – tout en faisant un lien avec moi. J'ai été l'intermédiaire, comme si j'étais moi-même le « vélo », écoutant, enregistrant et réinterprétant les souvenirs de ma famille. Ensuite, j'ai continué à vivre ma propre histoire, me demandant comment je vais continuer et revivre mes propres mémoires. Comme l'explique l'auteure Louise Merzeau:

« Dans un espace-temps de plus en plus soumis aux courts-circuits de la télécommunication, la bicyclette rétablie du continuum. Distances, dénivellations, conditions atmosphériques, état du sol, rythme cardiaque... en vélo, on éprouve

physiquement cette résistance de l'air, du corps et du temps, dont nous prive le régime de connexions immédiates qui tend à modéliser notre rapport au monde. Mariant la technologie au mystère de l'équilibre, la bicyclette est une machine à faire contrepoids au temps de l'électron, un outil pour réinventer de la stabilité là où l'espace tangible se dérobe. » (Merzeau, 1998, p.56).

Cette citation illustre parfaitement comment le vélo, à travers sa physicalité et son rythme, peut symboliser une résistance à l'immédiateté moderne, tout en rétablissant une continuité et une stabilité. C'est ce que j'ai cherché à exprimer dans mon documentaire, en utilisant le vélo comme métaphore de mon rôle dans la transmission et l'interprétation des souvenirs familiaux.

Finalement, le vélo ne se limite pas uniquement à une machine.

« [...] faire du vélo, ce n'est pas appliquer un mode d'emploi pour se servir d'une machine, c'est faire communiquer le dehors et le dedans par la médiation d'une mémoire incorporée. Technique de mise en relation et machine à décélérer, le vélo n'est pas un objet pittoresque ou nostalgique. Parce qu'elle en conteste l'illusoire homogénéité, tout en nous aidant à en négocier les tournants, la bicyclette est au cœur de notre système socio-technique. Ni aboli, ni bibelot : nécessité médiologique. » (Merzeau, 1998, p.57).

Le vélo dans mon documentaire symbolise également le lien entre le monde extérieur – l'environnement, les entretiens, les photographies, les diapositives et les vidéos – et mon monde intérieur – ma subjectivité et mes souvenirs – de manière sensible. De plus, la "mémoire incorporée" liée au vélo représente une mémoire physique déjà acquise pour faire du vélo. Dans mon mémoire, cela établit une relation entre la "mémoire incorporée" des souvenirs, c'est-à-dire mes compétences acquises dans la manière dont j'ai appris à créer mes souvenirs. Cela me donne les compétences nécessaires pour repenser la manière dont je veux faire et construire mes souvenirs maintenant. C'est ainsi que les images du vélo et sa sonorité aide à gérer les transitions et les changements de « personnages » dans mon documentaire, mais aussi dans nos vies de tous

les jours. Cela dit, le vélo joue un rôle essentiel dans notre interaction avec l'environnement et la technologie.



Figure 2.8 – Capture d'écran du documentaire – Moi qui fait du vélo.



Figure 2.9 – Capture d'écran du documentaire – Mon père et son vélo.

2.3 Références cinématographiques d'inspiration

Pour réaliser mon mémoire, je me suis inspiré de trois films documentaires aux esthétiques uniques. Tout d'abord, *A festa e os cães* (La fête et les chiens) de Leandro Mouramateus, suivi de *Santiago* de João Moreira Salles, et enfin, du film *KKoyaanisqatsi* de Godfrey Reggio. Ces trois œuvres ont été essentielles pour développer l'esthétique visuelle et sonore, en plus de m'inspirer pour le développement narratif de mon propre documentaire.

2.3.1 *A festa e os cães* (The Party and the Dogs) - Leandro Mouramateus

Leonardo Mouramateus a utilisé une caméra analogique et un style unique pour documenter les coulisses de son court métrage, ses amis et les rues de Fortaleza. Au lieu d'opter pour une projection automatisée de diapositives, où les images se succèdent abruptement, le réalisateur a choisi de présenter manuellement ses photographies, en les faisant défiler à des vitesses variables. Ce choix a créé un rythme fluide et harmonieux tout au long du film, soulignant ainsi l'importance cruciale de la séquence pour établir l'atmosphère et l'environnement du récit. Au fur et à mesure de la narration, Leonardo a partagé la voix avec d'autres amis qui figuraient également sur les photographies, créant ainsi une symbiose entre l'image et la parole (Oliveira, 2015). Les gros plans sur les photographies, les espaces vides dans le récit et les interruptions de linéarité ont ajouté une dimension unique à cette narration. De plus, la combinaison de la narration et de la séquence d'images a engendré une profonde nostalgie tout au long du film, car le narrateur était pleinement conscient que les situations, les individus et les lieux capturés ne se reproduiraient jamais de la même manière (Oliveira, 2015).

L'utilisation de la photographie analogique comme élément médiatique a été un choix évident dans mon documentaire. Elle a guidé mes récits, conférant une texture unique aux images et une certaine intemporalité aux moments que je souhaitais capturer à l'écran. Les photographies analogiques ont eu une qualité organique et une chaleur qui évoquent une époque révolue, permettant une immersion plus profonde dans l'atmosphère et l'émotion des souvenirs. En explorant ces images, j'ai créé un rythme narratif distinctif qui correspondait au flux de la mémoire et de la réminiscence. Les moments clés, les détails, les lacunes et les ruptures de

linéarité sont devenus des éléments essentiels de ma narration, faisant écho à la manière dont nous nous rappelons et reconstituons notre propre histoire.

2.3.2 Santiago – João Moreira Salles

Le film de Salles met en évidence certains points méthodologiques que j'ai exploré dans mon propre documentaire. Tout d'abord, le réalisateur a revisité le matériel brut d'un tournage datant de 1992 pour lui donner un sens différent de celui qu'il avait initialement prévu. Dans mon propre documentaire, j'ai revisité les photographies et les films de famille pour construire ma narration, et j'ai pareillement utilisé les photographies et les films que j'ai moi-même réalisés. En outre, lors du montage de mon documentaire, j'ai suivi le même processus que le réalisateur en révisant mon propre matériel brut et en créant une narration à partir de celui-ci. Cette approche m'a permis d'exercer une réflexion critique sur le travail enregistré ainsi que de retravailler les différents médias que j'avais à ma disposition. En explorant les souvenirs et les histoires de ma famille, je me suis immergée dans un univers qui me touche profondément et m'ont permis de tisser des liens encore plus forts avec ma propre histoire et ma lignée familiale.

2.3.3 Koyaanisqatsi – Godfrey Reggio

En m'inspirant du film *Koyaanisqatsi*, j'ai créé un documentaire expérimental qui va au-delà de la simple transmission d'informations. J'ai réalisé une expérience cinématographique où la combinaison du son et de l'image provoque un impact profond sur le spectateur. L'aspect sonore joue un rôle fondamental dans ce projet à deux niveaux bien distincts. Tout d'abord, il intervient dans la manière dont les « témoignages » des histoires familiales sont présentés. Deuxièmement, il exploite la « sonorité » des médias. J'ai utilisé le son des diapositives, qui possède sa propre signature sonore, créant ainsi un rythme spécifique qui rythme le documentaire. Cette synchronisation et désynchronisation entre le visuel et l'auditif visaient à immerger le spectateur dans une expérience sensorielle complète. J'ai eu l'intention de susciter une réflexion profonde et émotionnelle chez le public, en utilisant l'association du son et de l'image pour créer un dialogue artistique et narratif qui transcende les simples faits et histoires racontés.

CHAPITRE 3

PARTIE THÉORIQUE

3.1 La mémoire d'un point de vue familial et personnel

C'est évident que pour la réalisation de cette recherche-crédation médiatique, l'un des concepts les plus cruciaux pour moi a été celui de « Memory Work » d'Annette Kuhn (2000). Ce concept, par une approche réflexive et critique, fait référence à un processus d'exploration et de reconstruction de la mémoire personnelle et collective. La mémoire est ainsi perçue comme une construction active plutôt qu'un simple rappel de faits. Le « Memory Work » implique la collecte de récits personnels, l'analyse de documents historiques et la réflexion sur les biais et omissions dans la représentation du passé. Cela peut signifier examiner la mémoire personnelle et familiale, ainsi que les événements historiques (Kuhn, 2000). Ainsi, ce concept est présent dès le début de mon projet, car je me suis engagé à repenser les histoires de ma famille de manière réflexive tout en préservant l'authenticité de chaque témoignage. Je pense que le processus de « memory work » se manifeste tout au long du documentaire. Dans un premier temps, je recherche les témoignages et les illustre avec des photographies, des films, des diapositives et des VHS. Dans un second temps, l'utilisation du « memory work » est davantage présente dans la réflexion que je propose dans la deuxième partie du documentaire. D'après Kuhn, l'objectif du « memory Work » est d'approfondir la compréhension de la mémoire et de mieux comprendre la mémoire, de remettre en question les idées et les récits préétablis sur l'histoire, ainsi que d'approfondir notre connaissance de nous-mêmes. Je pense que je n'ai pas directement remis en question les idées préconçues sur le monde dans lequel nous vivons, mais je peux dire que j'ai travaillé la mémoire de manière réflexive tout au long du projet. J'ose même dire que cette réflexion a commencé bien avant, car ce qui m'a poussé à entreprendre cette recherche-crédation médiatique a été une réflexion sur la mémoire familiale lors du décès de ma grand-mère en 2014. De plus, j'ai réalisé que non seulement j'ai utilisé le concept de « memory work », mais mes proches l'ont également appliqué de manière indirecte. Ils ont dû rechercher des matériaux, se remémorer et raconter des histoires, ce qui a eu un impact profond sur chaque membre de la famille.

Ensuite, Kuhn approfondit davantage le concept de « memory work » dans l'article intitulé « Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media ». Dans cet article, elle explore ce concept en se concentrant particulièrement sur la photographie et les albums de famille. Elle rappelle ainsi la signification du « memory work » en utilisant les photographies et les albums de famille comme supports:

« A photograph or an album can be approached in various ways: at one extreme, it can be treated simply as 'evidence'; at the other, it can be interrogated for nonovert/non-obvious meanings, producing 'counter-memories': memory work. As I have noted elsewhere, memory work is an active practice of remembering that takes an inquiring attitude towards the past and the activity of its (re)construction through memory. Memory work undercuts assumptions about the transparency or the authenticity of what is remembered, taking it not as 'truth' but as evidence of a particular sort: material for interpretation, to be interrogated, mined, for its meanings and its possibilities. Memory work is a conscious and purposeful staging of memory (Kuhn, 2000: 186). » (Kuhn, 2010, p.6).

Ensuite, une autre étude qui m'a été très utile pour ce projet était celle sur l'interdépendance entre la mémoire et l'imagination de Mary Warnock en 1989. Selon Warnock, les deux s'alimentent mutuellement l'une de l'autre dans une dynamique où la mémoire est indispensable à l'imagination, car elle fournit le matériau brut pour créer des images mentales, des scénarios imaginaires et de nouveaux concepts. Il est donc évident pour moi comment cette étude a eu un impact sur la structure de mon documentaire, où la relation entre la mémoire – les récits racontés, les archives familiales – et l'imagination – mon montage, les nouveaux concepts et réflexions nés de la mémoire – est évidente. D'autre part, selon l'auteure, l'imagination nourrit la mémoire en lui donnant une signification plus profonde, ce qui peut nous aider à donner un sens aux expériences passées qui sont présentes dans notre mémoire (Warnock, 1989). Ainsi, dans le documentaire, les souvenirs en lien avec l'imagination suscitent des réflexions qui vont au-delà des faits et des événements - par exemple lorsque mon grand-père parle de comment sa vie a été influencée par le destin, ou quand ma tante évoque le décès de mon arrière-grand-père le même

jour que le mariage de mes grands-parents paternels. De plus, ces souvenirs, qui n'étaient pas initialement les miens, ont pris une importance dans ma vie aujourd'hui, car je les porte en moi. Ils influencent ainsi ma vision actuelle de la vie et m'amènent à réfléchir sur la manière dont je raconterai mes propres histoires à l'avenir.

D'autre part, selon les chercheurs Emily Keithley et Michael Pickering (2012), l'imagination et la mémoire sont interconnectées, mais aussi distinctes. Nos souvenirs ne sont pas simplement imaginaires, mais ils influent sur notre imagination. En partageant un récit de notre vécu, nous revivons des moments antérieurs en ayant recours à notre imagination pour combler les vides ou rationaliser certaines parties de l'histoire. Pourtant, il est important de comprendre que nos souvenirs peuvent être impactés par des cadres idéologiques ou des croyances qui façonnent notre compréhension du passé. Cela signifie que je dois préciser que ce projet de recherche-crédation médiatique ne vise pas à montrer ce qui s'est réellement passé, mais à encourager une réflexion introspective, que ce soit en moi et en vous. Il est essentiel de dire que nos souvenirs ne sont pas une reproduction exacte de ce qui s'est réellement passé, mais ils sont altérés par l'imagination et peuvent ne pas refléter objectivement la réalité. Les chercheurs mettent en avant le fait que la mémoire n'est pas seulement une action et ne se limite pas à un simple rappel mécanique, mais à une activité créative qui donne du sens au passé et établit des liens entre différentes périodes temporelles. Ainsi, faire le lien entre la mémoire et l'imagination est essentiel pour ne pas restreindre le potentiel créatif de la mémoire. Pour cette raison, les auteurs introduisent le concept de « mnemonic imagination » (Keightley et Pickering, 2012) qui représente une fusion du souvenir et de l'imagination, essentielle pour la compréhension de la relation entre le passé, le présent et le futur. C'est au prisme de ce concept dont j'ai appuyé mes réflexions et pour nourrir le potentiel créatif de mon projet. C'est aussi pourquoi j'ai « mélangé » les souvenirs par la double exposition dans mon film pour montrer leur interconnexion et distinction.

Les études sur la mémoire englobent un ensemble de méthodes et de techniques nous permettant de raviver des souvenirs liés à des événements, des individus et des objets. C'est pour cette raison que j'ai décidé d'adopter une approche critique et réflexive afin d'appréhender la

richesse de la complexité des histoires et souvenirs de ma famille. Il est ainsi évident à travers ma recherche-crédation médiatique que la mémoire et l'imagination ne sont pas des capacités autonomes, mais plutôt interdépendantes, s'influençant mutuellement – où les histoires raconter reimaginer créativement à travers le montage documentaire. Par ailleurs, les histoires de ma famille m'évoquent toute une gamme de sentiments, dont la nostalgie. Je ne parle pas d'une nostalgie stagnante, mais d'une nostalgie qui s'appuie sur la mémoire qui imagine et qui crée (dans mon cas ma recherche-crédation médiatique).

3.2 Nostalgie : émotion de la mémoire

En redécouvrant des albums anciens et en tombant sur d'anciennes cassettes VHS de mon enfance, un sentiment a émergé en moi : la nostalgie. Je peux affirmer que cela ne concernait pas seulement les objets, mais également les souvenirs et les histoires auxquels j'ai eu accès durant ce projet, ce qui m'a fait comprendre que la nostalgie est une émotion liée à la mémoire.

De cette manière, je voudrais commencer cette section du chapitre en évoquant un concept similaire au « Memory Work » (Kuhn, 2000), le concept de « Reflective Nostalgia » de Svetlana Boym qui ne se limite pas à la nostalgie régressive de l'enfance ou du pays natal, mais qui propose une réflexion critique du passé. Le but est donc d'explorer le passé, de mieux le comprendre et de se réconcilier avec lui. J'ai personnellement ressenti la « reflective nostalgia » en réalisant le documentaire, mais ce qui m'a le plus marqué, c'est quand ma tante a exprimé le sentiment de culpabilité en parlant du décès de mes grands-parents paternels. Elle a revisité les souvenirs de ses parents dans le cadre du documentaire, ce qui lui a permis de faire face à ses émotions et de faire la paix avec son passé. Ainsi, la « reflective nostalgia » considère la subjectivité de la mémoire et de la nostalgie, ainsi que leur lien avec le présent. Elle est donc une forme de nostalgie qui reconnaît la complexité entre le passé, le présent et le futur, et vise à l'explorer plutôt que l'ignorer ou la simplifier. De plus, comme pour le concept de « Memory Work » (Kuhn, 2000), Boym souligne que la nostalgie est façonnée à la fois par des forces sociales et politiques plus vastes, en plus d'être un sentiment individuel. Cela dit, ce concept est fondamental dans mon travail dans le sens où je mobilise la nostalgie de manière réflexive et créative (Niemeyer, 2014) afin d'appréhender les subtilités du passé et ses liens avec le présent et le futur.

Ensuite, un autre aspect très important et présent dans ma recherche-crédation médiatique est le lien entre médias et nostalgie.

Selon Niemeyer (2014), les manifestations nostalgiques sont étroitement en rapport avec les notions de mémoire et de média. Selon elle, les médias ne se limitent pas à créer des contenus et des histoires qui véhiculent une certaine nostalgie, mais peuvent également agir comme des déclencheurs de cette dernière. Depuis que j'ai commencé mon projet, j'ai remarqué un lien entre les médias et la nostalgie, car l'inspiration est venue des diapositives de mon grand-père et des anciens films familiaux de mon père. Puis, en tant que plateformes, espaces de projection et outils, les médias, et les nouvelles technologies offrent des moyens variés pour exprimer cette nostalgie (Niemeyer, 2014). La nostalgie est un sujet de réflexion sur la médiation, les médias et leurs technologies associées. Dans ce contexte, la pratique des médias devient un élément fondamental de la nostalgie, surtout avec le développement des technologies de communication interactive (Niemeyer, 2014). Cette réflexion se joint aux approches de recherche-crédation médiatique (Paquin et Noury, 2020; cf. Chapitre sur la méthodologie) : il n'y a pas de nostalgie *amédiatique*.

De plus, en faisant le lien entre les théories développées par Boym et Niemeyer, je pense que la « reflective nostalgia » (Boym, 2001) a évolué dans mon mémoire en une forme de nostalgie créative (Niemeyer, 2014). À travers le processus de « reflective nostalgia », le concept m'a incité à créer et développer de nouvelles manières de conserver et transmettre les histoires familiales, en mettant particulièrement l'accent sur l'utilisation des médias tels que les photographies, les films et les diapositives. Ainsi, le processus nostalgique, mis en avant par les différents médias auxquels j'ai été exposé, crée un lien entre la nostalgie, les récits de ma famille, les médias, et sous-tend et devient ma recherche-crédation.

Un autre aspect très significatif dans ma recherche c'est le rapport entre l'analogique et le numérique. Mon documentaire s'est surtout fait avec des médias analogiques – photographies, filme en pellicule et VHS – mais il a été filmé dans son intégralité par mon téléphone portable et

j'ai utilisé des films pellicule et VHS qui ont été numérisés. Ainsi, j'ai mobilisé l'idée de la « technostalgie du présent » c'est-à-dire:

« la réminiscence de supports technologiques passe dans les pratiques de mémoire contemporaines. » (Van der Heijden, 2021, p.286).

Inspirées du concept de « reflective nostalgia » (Boym, 2001), les pratiques de mémoire contemporaines reflètent une nouvelle forme de pratique de mémoire qui se traduit par une volonté de concilier le passé et le présent – l'analogique et le numérique (Van der Heijden, 2021). De plus, selon l'auteur, les technologies construisent des souvenirs et sont aussi des objets de mémoire ; comme les sont les archives et supports des souvenirs de ma famille. Pour ce projet, j'ai dû moi-même concilier les archives analogiques avec les fichiers numériques pour réaliser la recherche-crédation médiatique. De plus, après avoir eu un souci de mémoire avec mon téléphone portable, les seuls souvenirs qui me restaient étaient ceux de mes photographies analogiques prises pendant mon séjour au Brésil. Dans mon documentaire, j'ai parlé également de la conciliation entre l'analogique et le numérique en abordant la façon dont les réseaux sociaux nous permettent de conserver des souvenirs et notre envie d'imprimer les photographies numériques de nos téléphones portables.

Les médias, que ce soit par leurs contenus ou les archives, jouent un rôle primordial en nous offrant un accès au passé, ce qui contribue à façonner notre mémoire culturelle et personnelle. Ce rôle des médias peut évoquer une vision nostalgique du passé, que ce soit à travers leur contenu ou leur nature en tant qu'objets de nostalgie (Schrey, 2014). De cette manière, les médias, en particulier la photographie et les vidéos familiales, ont joué un rôle crucial dans l'amorce de mon projet de recherche-crédation médiatique. La découverte de l'album de ma grand-mère après son décès m'a incité à réfléchir plus profondément à l'histoire de ma famille. En outre, je pense que les médias ont la capacité de remodeler notre perception du passé, et réciproquement, je pense que notre interaction avec les médias peut les transformer en quelque chose de nouveau ou de différent.

3.3 La photographie en relation avec les émotions et la mémoire

J'ai accès à de nombreuses photographies. Analogiques, numériques, sépia, en noir et blanc, polaroids, grandes et petites, anciennes et récentes, éparpillées et dans des albums. La photographie est l'un des centres de ma recherche-crédation, c'est à travers ce média que j'ai connu des personnes de ma famille et des paysages qui appartiennent à d'autres époques. C'est une fenêtre dans le temps qui m'a permis d'observer des vies d'autre temps qui ne m'appartiennent pas. Quand je tiens une photographie entre mes mains, j'aperçois un paradoxe: quelque chose qui résiste au temps, mais qui en même temps est très fragile – comme s'il s'agissait en même temps de la vie et de la mort. Quand je tiens une photographie entre mes mains, je me perds dans les détails, textures, couleurs et regards :

« Dans cet espace très habituellement unaire, parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce « détail » est le punctum (ce qui me point). » (Barthes, 1980, p.71).

Pendant ma recherche, j'ai découvert le concept de « punctum » (Barthes, 1980), qui correspond à mon vécu, puisque je me suis souvent laissée envahir par une réaction émotionnelle déclenchée par un seul détail, sans que je m'en rende compte. Le « punctum » ne peut pas être planifié par le photographe — ce n'est pas un choix conscient —, mais plutôt une réaction émotionnelle spéciale, une expérience individuelle et subjective. Je peux dire qu'au cours de ma recherche-crédation, j'ai pu voir plusieurs « puncti », mais ce que j'aimerais développer en utilisant le concept de Barthes est l'idée selon laquelle je considère les photographies — et les archives familiales — comme des « puncti familial ». Ce que je veux dire, c'est que je crois que ces médias ont été un point d'ancrage qui a fait naître le désir de raconter une histoire à partir de ce matériel. Chaque membre de ma famille a réagi émotionnellement à ces médias, ce qui crée le désir de partager des souvenirs familiaux et de vivre un moment de transmission intergénérationnelle unique.

Mais qu'en est-il lorsque nous ne tenons pas la photographie entre nos mains ? Et lorsque la photographie est numérique ? L'avènement des appareils photo numériques et des téléphones

portables a modifié notre relation avec la photographie ainsi que notre relation avec les photos de famille, ce qui rejoint l'idée de raconter aussi l'histoire des médias via la mémoire familiale. Selon Arnold-de Simone et Leal :

« Digital technologies have made photographs more mobile, malleable and adaptable, encouraging an interactive engagement [...]. With the technology's inherent promise of increased agency and access, they propel the family photograph into cultural arenas where they are disseminated, adapted and appropriated for new purposes. » (Arnold-de Simone et Leal, 2018, p.7).

Alors, j'ai pu constater dans ma recherche-crédation à quel point les « technologies numériques » ont transformé notre façon de créer et de transmettre les souvenirs de famille. Aujourd'hui, la photographie est considérée comme quelque chose que l'on peut partager, modifier et réinventer. J'ai remarqué cela lors du processus de montage, où j'ai constaté que j'avais de nombreuses photos de moi-même stockées sur la mémoire de mon téléphone et sur les réseaux sociaux – ce qui a changé ma manière de produire mes souvenirs et la manière dont je prévois de les transmettre. De plus, avec ce projet, j'ai vu comment les « technologies numériques » s'étendent également à la sauvegarde de films sur pellicule, VHS et photos analogiques numérisées – tous ces supports physiques ayant été numérisés, démocratisant potentiellement ces archives pour les autres membres de la famille. Ainsi, les technologies numériques apportent un aspect très positif à mon travail, agissant comme un pont intergénérationnel, reliant passé, présent et futur en préservant des archives qui auraient pu être perdues avec le temps ou restées entre les mains d'une seule personne de la famille. Cependant, je ne vois pas uniquement des points positifs – comme je l'ai mentionné depuis le début de ce mémoire – j'ai rencontré des problèmes avec les « technologies numériques » tout au long du projet, généralement lié à la mémoire des téléphones et des ordinateurs. Hormis cela, ces nouvelles formes peuvent susciter diverses discussions et préoccupations, telles que la manière de stocker, de sélectionner et de transmettre nos photographies de famille, ainsi que de transformer notre compréhension de l'intimité :

« New photographic practices respond to and facilitate changes in how we perform sociality, 'reflecting broader shifts towards real-time, collaborative, networked 'sociality at a distance' (Larsen and Sanbye 2014 : xvi). While analogue photography was temporally delayed, a form of out sourced remembering, envisaged for a future audience, and often carefully archived, digital photography is instantaneous in its consumption and dissemination amongst photo-sharing communities with user-generated content such as Instagram, Snapchat, WhatsApp, which encourage not only sharing but also responding, commenting, tagging and re-versioning photographs. These images are less mementos and more a form of creating and performing intimacy across a spacial rather than temporal distance, promising a collective and yet intimate experience of 'now' and as such indicating a shift to a temporality of instantaneity. » (Arnold-de Simine et Leal, 2018, p.8).

Tout comme dans la citation ci-dessus, j'ai également proposé une réflexion dans ce sens. Tout d'abord, grâce à l'utilisation de mon téléphone portable pour filmer l'ensemble du documentaire, j'ai pu obtenir des résultats immédiats et revoir le contenu quelques secondes après l'avoir enregistré. De plus, comme mentionné précédemment, j'ai pu accéder à des souvenirs de famille grâce à des technologies telles que Google Drive et WhatsApp – mes parents ont pu partager des films de famille en excellente qualité et les commenter ensuite via WhatsApp.

Un autre facteur important pour moi – et je pense aussi pour ma génération et les suivantes – est l'utilisation des réseaux sociaux en lien avec les souvenirs, car la ligne entre l'intime/privé et l'extérieur/public est très mince. Nous publions des photos de notre famille et de nos amis pour des centaines de personnes, et ce qui devrait être du domaine privé devient public et accessible à tous. Ainsi, la plateforme « conserve » ces photos sous forme de souvenirs – que nous oublions souvent – pour nous les rappeler avec nostalgie potentielle dix ans plus tard.

Le téléphone portable s'est également révélé être une passerelle entre l'intimité et la sphère publique. Cet appareil, inséré de manière naturelle dans notre quotidien, passe inaperçu dans de nombreuses situations – comme pour le tournage de mon documentaire – et représente presque

une extension de nous-mêmes. Le téléphone portable a ainsi été une extension de moi-même durant le processus de tournage du documentaire, ce qui a permis des mouvements plus naturels et plus proches de ce que j'observais réellement au moment des prises de vue. De plus, il fait partie de ma mémoire personnelle – où toutes mes photos et vidéos sont stockées – et étant toujours avec moi, il me permet d'accéder rapidement et facilement à mes souvenirs. Cela contraste avec mes parents et mes grands-parents, qui utilisent dans la plupart du temps des photos physiques pour illustrer une histoire de famille.

La photographie est liée à la mémoire, mais surtout la photographie représente un « specter of an impossible desire: the desire to be remember, and to be remembered » (Batchen, 2004). Ainsi, notre désir de perdurer nous amène à considérer la pratique photographique comme une façon de réfléchir et de s'imaginer au-delà de soi-même, dans un avenir auquel nous n'appartenons pas.

La réflexion de Batchen me fait penser à toutes les archives auxquels j'ai eu accès pendant ce mémoire, où – bien souvent – je ne connaissais pas les personnes qui y figuraient, mais qui se sont tout de même retrouvées entre mes mains. De plus, j'ai pu observer ce désir de perdurer, à travers la restauration des films de famille et le rôle primordial des technologies dans ce processus. Dans le documentaire, je mets également en évidence ma volonté de transmettre mes souvenirs et les méthodes que j'utilise pour ce faire – photographie numérique, polaroid et vidéos – ce qui m'a amenée à m'interroger sur la manière dont nous organisons et donnons du sens à nos souvenirs. Mais au-delà de cela, je propose également une réflexion sur l'utilisation des « nouvelles » technologies de deux manières différentes : la première en tant que moyen de se libérer de ce poids de vouloir être mémorisé pour l'éternité, pour une dynamique de se rappeler maintenant et d'être consommé instantanément ; la seconde, en tant que processus d'hyper-mémorisation où nous utilisons toutes les méthodes possibles pour être mémorisés à l'avenir, comme des accumulateurs de mémoire qui conservent de nombreux souvenirs sans pouvoir distinguer les importants des insignifiants. Ainsi, j'ai décidé de démontrer cette réflexion de manière subtile tout au long du documentaire, en utilisant des effets de superposition d'archives – numériques, analogiques, vidéos et photographies – dans le montage.

Mourir. Mourir est une peur présente en chacun de nous. Mourir littéralement – ne plus exister, mais aussi au sens figuré - où les gens ne se souviennent pas de qui nous étions et de ce que nous avons fait. Ainsi, la photographie nous offre une certaine paix d'esprit dans la mesure où nous serons rappelés ou imaginés d'une certaine manière par d'autres personnes. Cependant, cette réflexion conduit à une forme de paradoxe où la photographie nous apporte un soulagement en pensant que nous serons peut-être rappelés et même réimaginés.

Ainsi, il m'a été très facile de relier mon projet au travail de Susan Sontag (1979). Selon l'auteure, les photographies nous rappellent notre propre mortalité ainsi que celle des sujets photographiés en figeant un moment précis dans le temps tout en capturant la vulnérabilité et la mutabilité de la vie. En revisitant les photos de ma famille, j'ai pu voir des membres de ma famille à différents moments de leur vie - de l'enfance, en passant par l'adolescence, jusqu'à l'âge adulte et la vieillesse - ce qui m'a donné la sensation que rien ne dure éternellement, rappelant la mortalité de la vie et me faisant réfléchir à ma propre mortalité. De plus, ce concept prend encore plus de sens lorsque ma tante paternelle, tante Eneida, raconte l'histoire du mariage de mes grands-parents qui a eu lieu un jour après le décès, mon arrière-grand-père. Ce récit est accompagné du film du mariage où l'on peut voir un mélange d'émotions et, surtout, comment la vie et la mort sont étroitement liées. Ainsi, le concept de Sontag est présent de manière poétique tout au long du documentaire, mais il prend encore plus de force dans cette séquence particulière.

En outre, le film lui-même, ainsi que toutes les archives que j'avais à ma disposition, n'a été réalisé que parce qu'un album de photos m'a rappelé la finitude de mes proches et de leurs histoires. Même en sachant que les photographies, les films et autres matériaux peuvent immortaliser nos souvenirs; cette immortalisation est temporaire, car ces archives peuvent être perdues ou détruites, et ainsi, comme un être humain, elles meurent avec leurs histoires.

La photographie est un média qui permet un regard sentimental sur nos expériences, qui nous donne la possibilité de nous connecter avec d'autres personnes et de nous réinventer. La photographie peut être considérée comme une forme paradoxale de vie et de mort qui nous rappelle notre condition humaine. Avec ce documentaire, j'essaie de rendre hommage aux

personnes de ma famille qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui. À travers celui-ci, je fais en sorte que les histoires de ces personnes continuent d'être racontées. J'essaie également d'établir une connexion avec des personnes que je n'ai jamais connues, tout en resserrant les liens avec mes proches — ma mère, ma tante, mon père et mon grand-père.

CHAPITRE 4

CONCLUSION — ÉCHOS DE LA PRÉSENTATION



Figure 4.1 — Affiche Échos du Passé.

Il y a maintenant 10 jours, j'ai présenté mon documentaire. Face à toutes les émotions et impressions ressenties par moi et les autres, j'ai dû différencier ce que je ressentais de ce que les autres disaient. Avec l'adrénaline du moment et l'effet cathartique de voir mon œuvre sur grand écran, je n'ai pas pu analyser objectivement l'événement ce jour-là. J'ai plutôt traversé une multitude d'émotions. Je crois que c'est cela, non ? Mon travail n'a jamais été objectif, mais

toujours subjectif. Aujourd’hui, 10 jours plus tard, il est encore difficile d’exprimer tout ce que j’ai vécu durant ce projet et de choisir par où commencer. Alors, comme dans mon documentaire, pourquoi ne pas commencer par moi-même ?

Ce jour-là, j’ai ressenti un grand soulagement en mettant un point final à une trajectoire académique de 2 ans, qui en réalité a commencé il y a 10 ans avec la mort de ma grand-mère... mais cette histoire, vous la connaissez déjà. J’ai plaisanté avec mon mari en disant que ma partie préférée du documentaire était les crédits, non pas parce que je n’ai pas aimé le résultat, mais parce que ce projet a marqué un mûrissement personnel important (et la fin d’un chapitre de ma vie à Montréal). Mais comme tout dans la vie, il y a une fin, et j’étais prête et soulagée de pouvoir tourner la page. Grâce à ce documentaire, j’ai pu raviver des souvenirs familiaux — des plus ordinaires aux plus spéciaux — et les retravailler de manière sensible.

Les retours du public m’ont montré qu’ils trouvaient cela unique et spécial. J’avais des inquiétudes quant à la connexion du public avec les souvenirs personnels de ma famille. Je craignais que ce ne soit pas assez intéressant ou que certaines histoires paraissent confuses en raison de la quantité d’informations que j’ai dû sélectionner et de l’aspect culturel brésilien de ces histoires. Je suis heureuse de savoir que j’ai réussi à établir un dialogue entre le documentaire et chaque spectateur. En discutant avec les spectateurs après la projection, j’ai senti que le film les avait incités à réfléchir à la manière dont nous créons et ravivons nos souvenirs. J’avais déjà eu ce genre de discussion avec des collègues en classe, où certains parlaient de restaurer des films super 8 de famille ou de discuter avec des proches des histoires familiales. Provoquer cet impact était l’un de mes principaux objectifs avec ce projet, comme un rappel : « Si vous ne cherchez pas ces histoires familiales, elles disparaîtront avec vos proches ».

Un autre point important est ma constatation finale sur l’effort familial nécessaire pour raconter ces histoires. Ce n’est pas un travail solitaire et il faut que les autres soient prêts à coopérer, à s’ouvrir et à être vulnérables. Je considère qu’il est essentiel de resignifier et de remédier aux histoires familiales, en se rappelant que ces histoires ne sont pas une vérité objective et en questionnant ce qui a été dit et ressenti à ce moment-là. Les histoires familiales sont une

opportunité pour guérir des blessures ouvertes et de découvrir d'autres zones de douleur. En utilisant ces histoires et leurs enseignements, je construis la mienne. Ainsi, il est clair dans mon travail que la construction d'une mémoire familiale est un effort collectif et sensible qui demande du travail et du soin.

De plus, je me surprends à réfléchir aux aspects médiatiques de mon projet. J'ai eu le privilège d'accéder à des photographies très anciennes (datant de 1880), à des films numérisés et à toute une panoplie de supports médiatiques qui ont constitué ma recherche-crédation. D'une certaine manière, j'ai raconté une histoire subjective des médias et comment ils sont intimement liés à ma famille. J'ai également pu réfléchir à la fragilité non seulement de la vie, mais aussi des supports médiatiques. Et je ne parle pas seulement des médias comme la photographie analogique, le super 8 et les diapositives, mais aussi des médias numériques, des photos que nous perdons sur les réseaux sociaux et des fichiers numériques que nous ne pouvons plus récupérer. D'une certaine façon, j'ai compris à quel point absolument tout est finalement éphémère et délicat.

Je tiens à dire que mon projet n'a pas été parfait et que, lors de la présentation, deux fichiers audio n'ont pas fonctionné, ce qui m'a beaucoup frustrée. Cependant, j'ai pu surmonter cela, car le résultat final était toujours touchant. Les erreurs et les « bugs » peuvent survenir à tout moment et je pense que cela fait partie de la vie. Comme toujours, j'ai profité de cette expérience pour établir un parallèle avec mon processus créatif. Les défis que j'ai dû surmonter — notamment la perte de mes fichiers — ainsi que les « bugs » de mon ordinateur m'ont rappelé que ces imprévus font aussi partie de mon travail. Cela m'a montré, une fois de plus, que je ne contrôle pas tout et que certaines choses relèvent du « destin », comme le disait mon grand-père, ou du hasard.

Une autre réflexion que j'ai eu ces derniers jours est que, pour réaliser ce mémoire sur la mémoire familiale, j'ai dû me distancier de mes proches afin de réfléchir seule et dans un espace qui m'appartient entièrement. Ce fait est curieux, mais il m'a permis de trouver une ambiance plus calme et « neutre » pour développer mon projet, sans me sentir submergé par les histoires de ma

famille et surtout leur présence. Parfois, il est nécessaire de s'éloigner pour mieux s'observer, se rapprocher et créer quelque chose de réfléchi et intime.

Je peux dire avec certitude que cette recherche-crédation médiatique a créé des échos en moi, mais aussi en d'autres personnes. Je suis également certaine qu'elle continuera à résonner en moi pour le reste de ma vie, où je pourrai réfléchir et remédier mon expérience à chaque nouveau chapitre de mon histoire personnelle. Peut-être qu'un jour, je raconterai l'histoire de comment, il y a 10 ans, j'ai écrit un mémoire sur l'histoire de ma famille.



Figure 4.2 — Capture d'écran du documentaire — Scène en famille — Ma mère, mon père et mon grand-père.

ANNEXE A

TABLEAU METHODOLOGIQUE

Contextualisation/Description du materiel	Personne qui à pris la Photo	Endroit	Année/Date	Médias	Type de média	Histoire Raconter
Grand-père Maternel (Claude)						
Ensemble de diapositives Principalement des photos de ma mère et de ma grand-mère	Claude - Grand-père maternel	France	1988	Diapositives	Appareil photo analogique	En résumé de son histoire de vie - ma grand-mère lui manque énormément
Ensemble de Photos de mon grand-père jeune en France	-	France	1930-1950	Photographie en noir et blanc	Appareil photo analogique	
Album de Mariage - Claude et Dorothée	-	Brésil - São Paulo	1953	Photographie en noir et blanc	Appareil photo analogique	
Album Voyage de Noces Santos/Brésil - Claude et Dorothée	Claude	Brésil - Santos	1953	Photographie en noir et blanc	Appareil photo analogique	
Album France/Brésil	Claude	France - Île de Ré/Paris Brésil - Santos/São Paulo		Photographie en noir et blanc	Appareil photo analogique	La page de gauche représente la France et la page de droite, le Brésil
Album de famille France	Père de Claude	France - Arse/Paris/île de Ré	-	Photographie en noir et blanc	Appareil photo analogique	
Mère (Josiane)						
Album de Mariage	-	Brésil - São Paulo	1991	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	

Ensemble de Photos de Voyage - Josiane et Celso	-	Brésil - Rio de Janeiro / Santa Catarina / Campos do Jordão	1985-1991	Photographies Couleurs imprimer sur bois	Appareil photo analogique	
Album de Photos - Josiane Enceinte et Chantal (3mois)	Celso	Brésil - São Paulo	1995-1996	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	L'histoire de ma naissance
Album Chantal Petite	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1996	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Baptême et anniversaires
Album Chantal et Caroline (Cousine)	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1996	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Anniversaires, sorties, déjeuner chez mes grands-parents
Album Chantal	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1997	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Maison de mes grands-parents paternels et maternels, sorties
Album Chantal	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1997	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Chantal avec le bras cassé
Album évènements de famille	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1998	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Chantal à la piscine, voyage à Campos do Jordão
Album évènements de famille	Celso/Josiane	Brésil - São Paulo	1999-2000	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	
Père (Celso)						
Album de famille (Enfance)	-	Brésil - São Paulo / Rio de Janeiro	1960-1970	Photographies en Noir et Blanc	Appareil photo analogique	L'histoire de l'enfance de mon père avec sa famille
Album de Voyage en Velo	Celso	Argentine / Chile	1980-1990	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	L'histoire de ses voyages à vélo en Amérique latine
Album de famille	-	Brésil - São Paulo / Rio de Janeiro	1970	Photographies en Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Histoires avec ses amis et son vélo

Album de famille	-	Brésil - São Paulo / Rio de Janeiro	1970	Photographies en Noir et Blanc	Appareil photo analogique	Relation entre les photographies et le coût des pellicules, réflexion sur la photographie, et contraintes techniques
Album de Voyage en vélo au Pérou	Celso/Eneida	Pérou / Amazonie	1988	Photographies en Couleurs	Appareil photo analogique	Les aventures du voyage au Pérou, en particulier à Machu Picchu
Ensemble photographie de Noël	Joaquim - Grand-père Paternel	Brésil - São Paulo	1965	Photographies en Couleurs sur verre	Appareil photo analogique	L'histoire de son enfance et le jour de Noël, ainsi que les cadeaux de Noël
Père (Celso) et Tante (Eneida)						
Esemble de photographies	Joaquim - Grand-père paternel	Brésil - São Paulo	1965	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Histoire à leur maison à São Paulo
Ensemble de Photographies	-	Brésil - São Paulo / Rio de Janeiro	1900-1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Histoire sur la généalogie de la famille, avec les générations séparées par des enveloppes
Album de famille et ensemble de photo	-		1888-1916	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	L'histoire de ma grand-mère "Candoca" qui a géré une ferme à la fin des années 1890
Film 16mm	Oncle	Brésil - Jundiai / São paulo	1950-1960	Film Noir et Blanc - Pelicule 16mm		Noces de mes grands-parents, mariage de mes grands-parents, et le décès de mon arrière-grand-père.
Album de famille - Grand-père jeune	-	Brésil - Taubaté / São Paulo	1940-1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Mon grand-père qui participait à des compétitions de natation
Ensemble de Photographies	-	Brésil - São Paulo	1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Comment mes grands-parents se sont rencontrés
Ensemble de photographies	-	Brésil - São Paulo	1950-1960	Photographies Noirs et Blancs	Appareil photo analogique	Soutenance de maîtrise de mon grand-père
Album de Photographie - Famille de mon grand-père	-	Brésil - São Paulo	1920-1930	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	L'histoire de mon arrière-arrière-grand-père, Abel, qui était ingénieur et

						construisait des chemins de fer.
Objet - Lanterna de sinalização de estação de trem	-	Brésil - São Paulo	-	-	-	L'arrière-arrière-grand-père Fernando, qui était chef de gare et comment il utilisait la lanterne.
Album de Photographies - Famille de mon grand-père	-	Brésil - São Paulo	1930	Photographies Noirs et Blancs	Appareil photo analogique	Histoire sur l'accident de voiture d'une grand-tante
Album de Photographies - Famille de ma grand-mère	-	Brésil - São Paulo	1940-1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Les origines de la famille de ma grand-mère, un mélange de Portugais, Espagnols et Allemands
Album de Photographies - Famille de ma grand-mère	-	Brésil - São Paulo	1940-1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Ma grand-mère qui dansait le flamenco et jouait des castagnettes.
Album de Photographies - Famille de ma grand-mère	-	Brésil - São Paulo	1940-1950	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	Mon arrière-grand-mère (Magdalena) qui aimait colorier des photographies avec de l'aquarelle
Album de photographies - Grand-mère et Grand-père	Grand-père paternel	Brésil - São paulo / Jundiai	1955	Photographies Noirs et Blanc	Appareil photo analogique	
Moi						
Ensemble de VHS digitaliser	Celso	Brésil - São Paulo	2000-2006	Film VHS	Camera	Anniversaire, période de Noël, présentation de ballet.
Ensemble de photos digital	Chantal	Brésil - São Paulo	2010-2023	Photographies digital	Appareil photo digital et Cellulaire	
Polaroid	Chantal	Brésil - São Paulo	2021-2023	Polaroid	Instax Mini 11	
Album de mariage	-	Brésil - São Paulo	2022	Photographies digital	Appareil photo digital	

BIBLIOGRAPHIE

- Arnold-De Simine, S. et Leal, J. (2018). *Picturing The Family, Media, Narrative, Memory*. London, New-York: Bloomsbury Academic.
- Barthes, R. ([1981]2000). *Camera Lucida*. London: Vintage.
- Batchen, G. (2004). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. New-York: Princeton Architectural Press.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Chapman, O., & Sawchuk, K. (2015). Creation-as-research: Critical making in complex environments. *RACAR: Revue d'art canadienne | Canadian Art Review*, 49-52.
- Jacquet, F. (2013). *Naître du monde et naître au monde. Merleau-Ponty / Patočka* [archive]. Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne.
- Keightley, E. et Pickering, M. (2012). *The Mnemonic Imagination, remembering as creative practice*. Palgrave Macmillan.
- Kuhn, A. (2000). A Journey through Memory. in S. Radstone (ed.), *Memory and Methodology*, 179-96, Oxford, New York: Berg.
- Kuhn, A. (2010). *Memory texts and memory work : performances of memory in and with visual media*. Sage, 2010.
- Langford, M. (2001). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal and Kingston: McGill-Queens University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard.
- Merzeau, L. (1998). Aboli bibelor d'inanité technologique ou la machine à résister. *Les Cahiers De Médialogie*, p. 47-57. Éditions Gallimard.
- Moreira Salles, J. (réalis.). (2007). *Santiago* [film]. Vidéo Filmes.
- Mouramateus, L. (réalis.). (2015). *A festa e os Cães* [film].
- Niemeyer, Katharina. (2011). De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001. *Le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*. Antipodes, 2011.
- Niemeyer, K. (2014). *Introduction: Media and Nostalgia, Yearning for the past, present and future*. Palgrave Macmillan.

- Oliveira, I. (2015, 13 juin). A Festa e os Cães, de Leonardo Mouramateus. Cine Festivals.
<https://cinefestivals.com.br/a-festa-e-os-caes-de-leonardo-mouramateus/>
- Paquin, L. C., & Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (La communication à l'UQAM), 103-136.
- Reggio, G. (réalis.). (1982). *Koyaanisqatsi* [film]. Island Alive and New Cinema.
- Rouleau, J. (2016). Bricolage méthodologique: autoethnographie et recherche-crédation. *COMMposite*, 19(1), 94-113.
- Schrey, D. (2014). *Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation*. Dans Niemeyer, K. *Media and Nostalgia, Yearning for the past, present and future*. Palgrave Macmillan.
- Sontag, S. (1979). *On Photography*. London: Penguin.
- Uhl, M. (2021). *Les Récits visuels de soi*. Presse Universitaire de Paris Nanterre.
- Turquier, B. (2005). Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion d'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970), *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2005, no 9, [En ligne], <<https://doi.org/10.4000/traces.171>>, 11 février 2008.
- Van der Heijden, T. (2021). Technostalgie du présent: des technologies de la mémoire à une mémoire des technologies. In *Nostalgies contemporaines: Médias, cultures et technologies* (pp. 285-303). Presses Universitaires du Septentrion.
- Warnock, M. (1987). *Memory*. Faber and Faber. London.
- Wickens-Felman, R. (2006). *Family Photography*. in Lynne Warren (ed.), *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, vol. I-III, 473-78, London, New-York: Routledge