

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES YEUX DE MON AMOUR : LA PRÉSENCE-AU-MONDE DU RÉALISATEUR
DANS LA FABRICATION D'UN FILM DOCUMENTAIRE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR

RUI MANUEL DA CAL SILVEIRA

DÉCEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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 tiens à remercier ma directrice Diane Poitras (UQAM) pour ses conseils, son soutien inlassable et sa confiance en moi. Je veux aussi remercier Louis-Claude Paquin (UQAM) pour ses enseignements sur la recherche-création et pour la motivation que son enthousiasme envers ma démarche m'a apportée. Je remercie également Serge Cardinal (UdeM) pour la générosité de ses commentaires lors de l'examen doctoral, qui m'ont aidé à cerner la complexité de ma réflexion et comment l'éclairer par la suite. Je suis aussi reconnaissant du suivi d'Anouk Bélanger (UQAM) durant le forum doctoral qui m'a aidé à préciser la question de recherche. Je n'oublie pas non plus l'amitié et la générosité des commentaires de mes collègues de programme lors des séminaires que nous avons fréquentés ensemble.

Merci à mon conjoint Guillaume Dupuis pour son soutien, son encouragement et sa patience au long de toutes ces années. Cette thèse n'existerait pas sans notre amour.

Merci à mon père qui a toujours soutenu mes démarches sans hésitation et à ma mère qui m'a transmis le plaisir d'étudier. Merci à ma sœur qui est toujours là pour m'écouter et m'encourager.

Merci à tous les amis qui m'ont   coute   et motivé à persévérer, particulièrement Caroline Louisseize, Evelyne Potvin-Cloutier et Valérie Guerriat.

Merci    Agathe François pour la révision linguistique et pour les commentaires encourageants en fin de parcours.

Réaliser cette recherche-création n'aurait pas été possible sans la collaboration des habitants de Campo Maior qui se sont prêtés au jeu de mettre en scène une pratique culturelle dont nous sommes si fiers. Vous   tes *Les yeux de mon amour*.

DÉDICACE

À ma mère qui m'a tant aimé et à qui je dois tout ;
et à Fernando Varanda qui m'a tant encouragé et inspiré.

AVANT-PROPOS

Le visionnement du film qui constitue le volet création de cette thèse peut se faire en ligne à travers le lien suivant :

Les yeux de mon amour (2019)

<https://vimeo.com/339652772>

(Mot-de-passe : olhosamor)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES	viii
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 MISE EN CONTEXTE	4
1.1 Une fête pas comme les autres	4
1.2 Une idée qui brille.....	6
1.3 Le « cinéma des lieux » et son bouleversement.....	7
1.4 Destination Québec	9
1.5 Les premiers pas de la réflexion	10
1.6 Le titre dans le titre.....	11
1.7 La posture du réalisateur	12
CHAPITRE 2 CADRE MÉTHODOLOGIQUE.....	14
2.1 La validation de mon projet.....	15
2.2 La recherche par la création	16
2.3 Objectifs	20
2.4 Question de recherche	21
2.5 La méthodologie du film	21
2.5.1 La chronologie de réalisation	22
2.5.2 Une ethnographique sensorielle	23
2.5.2.1 À travers les sens	25
2.5.2.2 Par les sens	27
2.5.2.3 Pour les sens	30
2.6 La méthodologie de l'exégèse	32
2.6.1 Un récit de pratique antérieure.....	33
2.6.2 La documentation.....	34
2.6.3 L'introspection rétrospective	36
2.6.4 L'explicitation.....	37
2.6.5 L'analyse	38
2.7 Note finale	40

CHAPITRE 3 CADRE CONCEPTUEL	41
3.1 Le dispositif filmique	41
3.2 Les deux tendances du documentaire	44
3.3 La double articulation réel-imaginaire	46
3.4 Le cinéma de poésie et la présence-au-monde	50
3.5 L'habitation poétique du monde	54
3.6 Le double mouvement « esthétique-phénoménologique »	56
3.7 Les récits d'espace	57
3.8 Note finale	61
CHAPITRE 4 NOTES SUR MA PRÉSENCE : DU RAPPORT AU RÉEL FILMÉ À SA RECONFIGURATION À L'ÉCRAN	63
4.1 Mon rapport au village	65
4.2 Mon rapport à la famille	67
4.3 Mon rapport à l'équipe	69
4.4 Mon rapport à la mairie	74
4.5 Mon rapport aux institutions subventionnaires	76
4.6 Mon rapport aux personnages - La période des tournages	77
4.6.1 Le début	78
4.6.2 La fin de la première période de tournages	87
4.6.3 Un premier bilan	89
4.6.4 La deuxième période de tournages	91
4.6.5 La troisième période de tournages	98
4.6.6 La quatrième période de tournages	108
4.6.7 La cinquième période de tournages	113
4.7 Mon rapport aux spectateurs - La période du montage	129
4.7.1 La première version complète	134
4.7.2 La deuxième version complète	136
4.8 La postproduction	144
4.9 Note finale	148
CHAPITRE 5 CADRAGE ESTHÉTIQUE	151
5.1 Entre Agnès Varda et Pedro Costa	151
5.2 L'éclipse du 31 juillet 2000	152
5.3 Une base de comparaison	155
5.4 Le public	158
5.5 Les matériaux et le texte filmique	160

5.6 La situation et les personnes filmées.....	170
5.7 La personne filmant	175
5.8 Note finale	188
CONCLUSION	189
ANNEXE A Liste d'artéfacts produits durant la fabrication de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019)	194
LISTE DE RÉFÉRENCES.....	196

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 - Vue d'une rue décorée en 2015.....	5
Figure 1.2 - Exemple de groupe de travail en 2015 avec un des sujets qui s'adresse à moi derrière la caméra.	9
Figure 2.1 - Carte heuristique finale (2022).	39
Figure 3.1 – De gauche à droite, en haut : deux photogrammes d' <i>Oriente, Lisboa</i> (2013) et un photogramme de <i>Divertimento</i> (2012). De gauche à droite, en bas : photogramme de <i>POLIGRAD</i> (2010) et photogramme de <i>Venha Chuva</i> (2015).	50
Figure 4.1 - Livret de production (2015).	70
Figure 4.2 - Livret de production ouvert (1) (2015).	71
Figure 4.3 - Livret de production ouvert (2) (2015).	71
Figure 4.4 - Schéma du déroulement de l'évènement ou plan de tournage (1) (2015).	72
Figure 4.5 - Schéma du déroulement de l'évènement ou plan de tournage (2) (2015).	73
Figure 4.6 - Carte des rues participantes (2015).	80
Figure 4.7 - Presse de coupe de papier (1) (2015).	81
Figure 4.8 - Presse de coupe de papier (2) (2015).	81
Figure 4.9 - Presse de coupe de papier (3) (2015).	82
Figure 4.10 - Champ de fleurs (2019 : 00:04:07).	85
Figure 4.11 - Épis au printemps (2019 : 00:03:18).	86
Figure 4.12 - Champ de blé en été (2019 : 00:23:29).	86
Figure 4.13 - Vue de l'installation <i>Bendato</i> (2008).	93
Figure 4.14 - Photogramme de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019 : 00:57:50).	101
Figure 4.15 - Exemple du document synthèse (2015).	107
Figure 4.16 - Vue des cartons du montage (2018).	136
Figure 4.17 - Schéma des durées (2018).	137
Figure 4.18 - Schéma des durées avec mention de période (2018).	137

Figure 4.19 - Schéma des durées avec mention du type de discours (2018).	138
Figure 4.20 - Schéma des éléments inséparables (2018).	139
Figure 4.21 - Schéma d'une proposition de changement avec comparaison (2018).	140
Figure 4.22 - La chapelle des os de Campo Maior.	142
Figure 4.23 – Vue d'une rue décorée (2015).	143
Figure 4.24 - Poste de bruitage de papier dans le studio de son (2019).	147
Figure 4.25 - Version portugaise et française de l'affiche (2019).	148
Figure 5.1 - Agnès Varda qui regarde l'éclipse à la télévision (Varda, 2000, 01:11:54) et Zita, la sœur de Varda, qui la voit directement à l'aide de lunettes spéciales (Costa, 2000, 01 :55 :42).	155
Figure 5.2 – Réseau de documentaires selon le modèle théorique du dispositif documentaire (Gantier, Givois et Jacquemin, 2023 : 16).	156
Figure 5.3 - Descriptif des groupes de films avec un dispositif similaire (Gantier, Givois et Jacquemin, 2023 : 17).	157
Figure 5.4 - Agnès Varda dans <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000, 00:05:11).	161
Figure 5.5 - <i>Des glaneuses</i> (1857) de Jean-François Millet dans <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000, 00:01:11).	163
Figure 5.6 - Premier plan de <i>No quarto da Vanda</i> (2000, 00:00:18).	165
Figure 5.7 - Images de la séquence décrite de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019, 00:05:59).	169
Figure 5.8 - Photogrammes de la séquence décrite de <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000, 00:43:28).	171
Figure 5.9 - Carte heuristique illustrant les éléments qui indiquent la présence du réalisateur dans la fabrication de son film.	176
Figure 5.10 - Photogrammes de <i>No quarto da Vanda</i> (2000 : 00:48:24 et 02:25:36).	178
Figure 5.11 - Photogrammes de <i>No quarto da Vanda</i> (2000 : 02:29:45 et 02:38:33).	179
Figure 5.12 - Photogrammes de <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000 : 00:06:05, 00:06:36 et 00:06:40).	181
Figure 5.13 - Photogrammes de <i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000 : 01:13:15, 01:13:25 et 01:13:28).	183
Figure 5.14 - Première et dernière images de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019 : 00:00:46 et 01:12:39).	185
Figure 5.15 - Photogrammes de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019 : 00:04:26 et 00:04:46).	186

Figure 5.16 - Photogrammes de <i>Les yeux de mon amour</i> (2019 : 01:10:32, 01:10:36, 01:10:41 et 01:10:44).	
.....	187

RÉSUMÉ

Cette thèse de recherche-création se propose d  tudier la relation entre la réalisation d  un film documentaire et le rapport au monde du réalisateur, c  est-  dire qu  elle vise à déceler où se loge et comment s  exprime la présence-au-monde du cinéaste dès la période des tournages jusqu  au montage et à la postproduction du film.

Le volet recherche de la thèse porte sur les outils théoriques qui ont été mobilisés pour articuler la réflexion sur la pratique documentaire. L  expression « présence-au-monde » désigne un sentiment d  appartenance au réel et cette posture est contextualisée dans une pratique cinématographique qui met le réalisateur dans le rôle du filmeur. L   vocation du point de vue du cinéaste est alors traitée à travers le concept phénoménologique de la « présence-au-monde des ciné-poètes » de Corinne Maury (2011). Ces r  alisateur  s ne visent pas une simple représentation de la réalité, mais une transfiguration du réel poétiquement hab  t   par leur présence. Je reconnais ma pratique cinématographique dans cette posture de réalisation. Plutôt que d  adopter une attitude didactique ou surplombante, on projette    l  cran de nouveaux possibles à travers des figures poétiques qui permettent au spectateur de plonger dans un monde sensible.

Le volet créatif de la thèse est un documentaire de création – *Les yeux de mon amour* (2019) – que j  ai fabriqué en collaboration avec les habitants de mon village d  origine au Portugal. Le sujet du film est la production de la Fête des fleurs de Campo Maior, un   v  nement d  art éphémère qui est la plus forte expression de l  identit   culturelle de la communauté. Mon appartenance à cette communauté m  a portée naturellement à une posture réflexive sur ma présence-au-monde dans la fabrication du film, non seulement parce que je me penche sur un sujet qui me concerne, mais aussi parce que j  ai été appelé à me mettre en scène dans le dispositif filmique. Ainsi, ma présence durant le processus de création du film devient matière à réflexion et un parallèle peut se tracer entre les deux formes d  expression artistique, celle de la fabrication du film et celle de la Fête des fleurs. Les éléments théoriques qui soutiennent cette comparaison sont issus de la notion de « rhétorique cheminatoire » de Michel de Certeau (1990), qui m  a permis de mieux comprendre ces processus de transfiguration du réel qui utilisent la marche et l  observation.

Ces nouvelles connaissances sur ma démarche artistique sont ensuite contextualisées dans le paysage du documentaire de création par l'analyse des dispositifs mis en place dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) d'Agnès Varda et dans *No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa. Ce cadrage esthétique m'a permis de mieux comprendre où s'inscrit ma pratique et de saisir les facteurs directement liés à la présence-au-monde de l'auteur dans son film : son degré d'appartenance à la communauté représentée, son regard, l'auto mise en scène, l'instance énonciatrice ainsi que l'utilisation du son et de la musique. À travers l'analyse de ces choix de réalisation, il est possible de mieux saisir les diverses manifestations possibles de la présence des cinéastes dans leurs dispositifs filmiques et comment elles nous renseignent sur leur motivation et sur leur éthique professionnelle.

xii

INTRODUCTION

Ce document expose mon projet de recherche-création – *Les yeux de mon amour* : la présence du réalisateur dans la fabrication d’un film documentaire – qui prend ma pratique artistique comme objet d’étude. Des éléments de mon parcours artistique, tels que la notion de « cinéma des lieux » (p. 7), ainsi que des exemples de mon travail antérieur seront discutés, afin de contextualiser la réflexion, mais surtout pour mettre en évidence les particularités de la fabrication de *Les yeux de mon amour*, le film qui constitue le volet création de cette thèse.

Ma pratique s’inscrit dans le domaine du cinéma documentaire de création, un cinéma qui intègre le regard subjectif de l’auteur en tant que parti pris d’une transfiguration du réel à l’écran. Il s’agit bel et bien d’une caméra subjective, mais pas dans le sens où elle vise l’identification du spectateur au point de vue d’un personnage, comme nous le voyons souvent dans les films de suspense. En documentaire, il s’agit plutôt d’un mécanisme de désidentification du spectateur, d’une caméra subjective qui nous informe de la présence de l’auteur ou de la personne qui filme derrière la caméra. Selon François Niney, l’un des piliers de la réflexion théorique de cette thèse, ce regard subjectif « (...) est à la fois une affirmation de soi du filmeur et une adresse au spectateur sur le mode d’altérité, [et] non de l’identité : "je te montre que..." » (2000 : 213-214). L’expression « présence du réalisateur » dans le titre de cette étude vise ainsi à inscrire ma pratique dans une approche cinématographique où les auteurs prennent position à travers l’évocation de leur point de vue, c’est-à-dire en tant que filmeurs, mais aussi souvent matérialisée dans le récit filmique à travers la narration ou parfois l’auto mise en scène.

Afin de mener la réflexion plus loin, je mobilise également le concept de « présence au monde » qui, selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales, est le fait « (...) de se percevoir comme un élément du monde, de se sentir impliqué dans ce qui concerne le monde » (s. d.). Le terme est employé dans un cadre phénoménologique par Corinne Maury, un autre pilier théorique de cette thèse, selon qui, pour certains documentaristes « (..) il n’y a de réel que vécu, senti, ressenti » (2011 : 10). Ces ciné-poètes, comme elle les nomme, mettent en œuvre des figures poétiques qui ne visent pas une simple représentation de la réalité, mais une restitution cinématographique du réel poétiquement habité par leur présence-au-monde. La nature personnelle de *Les yeux de mon amour*, qui a été tourné au complet dans mon village natal, s’est prêté ainsi parfaitement à l’exercice réflexif que j’avais en mains, celui de saisir jusqu’où et comment se manifeste ma présence tout au long de sa réalisation.

Étant donné que l'analyse de la pratique de création de ce film va de l'idéation à la postproduction, nous serons en mesure d'évaluer ma « posture de réalisation » (Barnouw, 1993), donc ma motivation et mon engagement éthique, mais aussi mon « rapport au réel » (Niney, 2000), soit la façon dont j'ai créé un dispositif documentaire fondé sur la relation avec mes collaborateurs, et ce par l'agencement de considérations d'ordre économique, technique et esthétique. Cette réflexion sur la pratique a ainsi l'objectif de prendre conscience des enjeux de la réalisation documentaire qui témoignent de la présence de son auteur. Par ailleurs, l'examen de ma pratique, si particulière soit-elle, pourra également servir à d'autres lecteurs, spectateurs, ou réalisateurs pour réfléchir à la création artistique ou à son étude en contexte académique.

La nature autocentrée de la démarche de recherche-crédation, ainsi que la réflexivité amenée par le sujet du film – une fête populaire dans mon village natal – justifient l'inscription de cette étude dans une approche phénoménologique. Puisque la phénoménologie est un courant philosophique dont l'objectif est d'observer, de décrire et de comprendre le sens attribué aux expériences vécues, le chemin parcouru dans cette thèse est le résultat d'un bricolage méthodologique qui vise à tirer le maximum d'information des données que j'avais à ma disposition : mes souvenirs, mes journaux de bord, les *rushes* de tournages et le film en soi. Ces éléments ont servi de base à la rédaction d'un récit de pratique antérieur (Paquin, 2019) où j'ai décrit avec minutie mon processus de réalisation afin d'évoquer l'expérience vécue, et ainsi, de faire émerger plus d'informations utiles à la réflexion.

Dans le premier chapitre (p. 4) de cette thèse, je ferai un retour sur ma pratique artistique antérieure, avant que le tournage de *Les yeux de mon amour* ne remette en question les méthodes que j'utilisais. Une contextualisation du sujet du film, la Fête des fleurs de Campo Maior, sera également faite dans cette première section de la thèse, que j'ai appelée « mise en contexte ». Dans le deuxième chapitre (p. 14), j'examinerai la méthodologie du film en mesurant la possibilité de son inscription dans le cadre d'une ethnographie sensorielle (Vannini, 2023) et j'exposerai également la méthodologie utilisée dans la rédaction de l'exégèse, qui prend l'écriture comme forme d'enquête (Richardson et St. Pierre, 2005) afin de faire émerger de nouvelles connaissances. Dans le troisième chapitre (p. 41), je poserai les bases théoriques qui m'aideront à réfléchir et à donner une réponse aux questions de recherche formulées dans le chapitre précédent. J'ai déjà fait référence à deux des auteurs que je considère essentiels à ma réflexion théorique – François Niney et Corinne Maury – auxquels j'ajouterais Michel de Certeau, qui apporte une contribution importante à ma compréhension des lieux en tant qu'espaces habités et pratiqués, éclairant

ainsi d'une nouvelle lumière ma pratique antérieure et le phénomène social qu'est la Fête des fleurs de Campo Maior. Je considère le quatrième chapitre comme le cœur de cette thèse, parce qu'il s'agit du récit de pratique de la fabrication du film *Les yeux de mon amour*, que j'ai appelé *Notes sur ma présence* (p. 63). Je présenterai de façon détaillée mon processus de réalisation, de mon rapport au réel filmé durant la période des tournages jusqu'à sa reconfiguration à l'écran durant la période de montage et de postproduction. Le cinquième et dernier chapitre (p. 151) fera un retour sur mes procédés de réalisation en les comparant à ceux d'Agnès Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) et de Pedro Costa dans *No Quarto da Vanda* (2000). Ce choix est rigoureux, parce que, pour des raisons différentes, cette période correspond à un moment charnière dans le parcours de ces deux cinéastes, comme pour moi lors de la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019). De plus, le début du millénaire correspond aussi au moment où j'ai moi-même commencé à filmer et à être captivé par le cinéma documentaire, un intérêt grandement motivé par l'impact que ces deux films ont eu sur moi à l'époque. Cette comparaison aidera à situer ma pratique dans le paysage du documentaire de création, ainsi qu'à saisir les différentes manières dont la présence des auteurs se manifeste dans le processus de création de leurs films.

CHAPITRE 1

MISE EN CONTEXTE

Cette thèse de recherche-création – *Les yeux de mon amour* : la présence du réalisateur dans la fabrication d’un film documentaire – prend ma pratique artistique comme terrain de recherche. Plusieurs éléments de mon parcours artistique et des exemples de mon travail antérieur seront mentionnés, afin de contextualiser la réflexion, mais surtout pour mettre en évidence les particularités de la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019), le film qui constitue le volet création de la présente thèse.

Dans ce chapitre introductif, je retrace les raisons qui m’ont fait remettre en question ma pratique artistique en 2015, au moment où je me suis lancé le défi de réaliser le film mentionné au sujet d’un   v  nement d’art éphémère, qui est devenu la plus forte expression identitaire de mon village natal au Portugal, Campo Maior. Pour mieux comprendre mes questionnements, je commencerai par une contextualisation historique de l’  v  nement. Ensuite, je décrirai les changements que l’expérience du tournage a provoqués dans ma méthode de travail, menant à une nouvelle posture qui met en scène ma présence dans le dispositif filmique et qui modifie ainsi mon rapport au réel filmé.

1.1 Une fête pas comme les autres

La « Fête des artistes », la « Fête du peuple » ou la « Fête des fleurs » – pour reprendre toutes les dénominations qui ont été utilisées à travers les années – est un   v  nement qui compte déjà plus de cent ans d’histoire. Au début du XX   siècle, les artisans de Campo Maior ont repris les célébrations en l’honneur de Saint-Jean-Baptiste, saint patron du village, qui ne se fêtait plus depuis une cinquantaine d’années.    la fin de l’été, ce groupe d’artisans organisait des concerts avec des groupes d’artistes locaux pour rassembler les gens autour de la musique et de la danse. Il y avait aussi une procession et des feux d’artifice à l’occasion. Cependant, la caractéristique la plus singulière de cet   v  nement était que des artisans décoraient aussi les façades de leurs maisons avec des plantes et des objets qu’ils fabriquaient, afin d’animer aussi leurs propres rues. La « fête des artistes » est devenue la « fête du peuple » parce que, progressivement, tous les habitants ont aussi commencé à décorer leurs façades. Petit à petit, il y a eu des rues entièrement décorées, résultat d’un effort de groupe, et les fleurs de papier sont devenues le thème central de la célébration. Habituellement, la fréquence de l’  v  nement est tous les quatre ans. Cependant, cela peut varier en fonction de la volonté populaire, puisque la production de l’  v  nement compte sur le

travail bénévole d'environ cinq mille personnes. D'autres facteurs politiques, économiques ou climatiques peuvent influencer cette périodicité, tels que les années de sécheresse qui nuisent à l'activité agricole.



Figure 1.1 - Vue d'une rue décorée en 2015.

Au début, la production artistique dépendait des économies de chaque groupe de voisins qui s'organisaient pour acheter les matériaux dont ils avaient besoin. Mais à partir des années 1980, l'évènement trouve une popularité croissante au Portugal et en Espagne et devient connu sous le nom de « Festa das Flores ». Ce qui était une petite fête de village, avec 15 ou 20 rues décorées, est devenue un phénomène spectaculaire avec 104 rues recouvertes de fleurs de papier. Sa popularité est en partie due à la création d'une association¹ qui a commencé à collaborer avec la mairie – qui organise la logistique et les infrastructures nécessaires – et à entretenir des liens avec des entreprises locales qui subventionnent les matériaux (papier, carton, colle, fil, etc.). Cela a permis de décorer presque toutes les rues du centre historique du village – même celles qui ont peu d'habitants – grâce aux travailleurs recrutés par la mairie à travers l'assurance-emploi, ou grâce aux groupes de personnes qui se sont simplement portés volontaires.

¹ Associação das Festas do Povo de Campo Maior : <http://www.festasdopovo.pt/>

Ce modèle d'organisation est plus au moins stable depuis quelques décennies. Chaque rue s'organise autour d'une « tête de rue », celle ou celui qui dirige les opérations entre voisins, une palette de couleurs et un motif floral qui restent secrets entre janvier et août, même pour des membres de la famille qui habitent dans une autre rue. Les productions ne sont connues que la veille du début de l'évènement, la *noite da enramação* (la « nuit des bouquets »), début septembre. En 2015, presque un million de visiteurs ont contemplé l'effort collectif de notre village de moins de 8 000 habitants. Bien que les travaux exposés et la semaine de fête soient un phénomène social digne d'étonnement, les mois qui les précèdent sont à mon avis la partie la plus intéressante de cette forme d'expression culturelle : comment les gens se rassemblent pour travailler et discuter des travaux ; comment et où les travaux sont rangés jusqu'au jour du montage ; comment cet esprit communautaire consolide les relations sociales, ou les brise parfois ; bref, comment cette fête est devenue la fière expression de l'identité des gens de Campo Maior.

1.2 Une idée qui brille

Quand j'ai décidé de réaliser un film à ce sujet, en février 2015, je venais de rentrer au Portugal après avoir passé une année à l'étranger. Pendant cette période, dans le cadre de résidences d'artistes, j'ai eu l'occasion de réaliser un court-métrage à Montréal² et une installation vidéo à São Paulo³, au Brésil. Après ces deux projets, l'idée de me lancer dans la réalisation d'un film documentaire dans mon propre village, sur un sujet que je connaissais bien, ne m'inquiétait pas. Je me suis vite organisé pour documenter tout le processus de production de l'évènement, en suivant la trace de quelques personnes. La connaissance préalable du processus artistique et de ses acteurs a beaucoup facilité mon travail en ce qui concerne la planification et l'accès aux lieux. Je me suis concentré de prime abord sur quelques amies ou membres de la famille qui se sont gentiment mis à ma disposition. Même les gens que je ne connaissais pas personnellement se sont montrés très enthousiastes à l'idée de réaliser un film sur l'évènement. Depuis mon enfance, j'ai eu l'occasion d'assister à six éditions, mais je ne me suis jamais engagé activement dans le processus créatif, entre autres parce que j'habitais une rue périphérique qui n'est pas décorée. Mais en 2015, j'ai enfin trouvé une façon de participer à ce processus. Plus encore, j'avais l'occasion de participer avec une expertise spécifique, acquise durant mes années d'étude à Lisbonne et dans la suite de ma vie professionnelle à l'étranger. Je suis donc revenu avec un savoir-faire documentaire qui pourrait contribuer au rayonnement et à la conservation de la mémoire collective de ma communauté. À l'exception de

² *Les jours avant le printemps* (2014).

³ *Venha chuva* (2015).

quelques reportages télévisuels – dont le plus détaillé fut réalisé en 1972 par Fernando Pessa, un célèbre journaliste portugais⁴ – il n’existait pas de films documentaires de l’évènement, encore moins du processus de production auquel les personnes extérieures n’ont pas accès, c’est-à-dire, des coulisses de la Fête des fleurs de Campo Maior.

1.3 Le « cinéma des lieux » et son bouleversement

Si mon accès privilégié à cette réalité m’a donné certains avantages, elle a aussi comporté une myriade de problèmes que je n’avais pas prévus. Ce n’est qu’avant de commencer le tournage que je me suis rendu compte des changements que je devais apporter à la méthode de travail que j’avais développée dans mes projets antérieurs. Pendant huit ans de pratique artistique, j’avais réalisé une série de courts-métrages qui interrogent comment les gens habitent et transforment leur environnement, à travers l’observation des évènements culturels propres à chaque communauté. Cependant, cette pratique se fondait sur l’observation de l’espace et sur les aspects formels de l’architecture des lieux, plutôt que sur les actions et les mots des gens qui l’habitent. Cette attitude d’observation passive est une caractéristique que j’ai intégrée à ma méthode de travail vidéographique après avoir travaillé au sein d’équipes multidisciplinaires en tant que photographe d’enquête et designer graphique des publications pilotées par Fernando Varanda, professeur d’architecture et urbanisme à l’Université Lusófona, à Lisbonne. Quand j’ai réalisé le film qui est le volet création de mon mémoire de maîtrise, *Oriente, Lisboa* (2013), la réflexion portait sur comment fabriquer un film dont le personnage principal est un lieu et non pas seulement la toile de fond d’un récit. Ce que j’appelais le « cinéma des lieux » était donc un effort pour trouver un dispositif de tournage qui me permettait la mise en récit des lieux à travers les aspects formels de l’architecture, laissant les actions des gens en arrière-plan. Comme résultat, j’obtenais des images fixes que je combinais avec des ambiances sonores pour faire le portrait des lieux dont j’essayais de cerner l’essence. Par la suite, j’ai fait des variations de cette formule dans différents endroits (Montréal et São Paulo), comme je l’ai déjà mentionné plus haut.

Les tournages à Campo Maior se démarquent maintenant plus clairement de ma démarche antérieure : cela a exigé de moi une tout autre posture, une façon plus dynamique (et en mouvement) d’encadrer les images, peuplées de gestes, de musique, de rire et de gens qui voulaient donner leur opinion et leur témoignage. Le noyau de mon bouleversement a précisément été cette proximité avec les gens, non

⁴ Disponible en ligne (tirée des archives de RTP) : <https://www.youtube.com/watch?v=ZkTkdCkC-E>

seulement la proximité relationnelle, mais aussi la proximité physique de mon objectif documentaire, c'est à dire, la confrontation directe entre les gens et ma caméra. De plus, ce changement de posture par rapport aux prises de vues vient aussi remettre en question ma présence dans le dispositif filmique.

Dans mes productions antérieures, j'essayais d'effacer tout indice de ma présence dans les images enregistrées. Je demeurais discret, je faisais peu de mouvements de caméra pour ne pas signaler la présence d'un être humain derrière la machine, je n'ai jamais fait de commentaires hors champ, j'évitais les formats d'entrevue parce que je voulais transmettre l'impression d'un observateur neutre. S'il m'arrivait de vouloir utiliser des entrevues, j'essayais de les faire passer en tant que son naturel de la scène, comme si quelqu'un parlait à côté de la caméra. Mais à Campo Maior, le regard des gens et leur interaction dénonçaient ma présence derrière l'appareil. Cela ne m'a pas découragé de filmer, mais j'ai su que j'aurais beaucoup de difficulté avec le montage du film. Même si je demandais aux gens de m'ignorer pendant que je filmais, ce n'était pas rare que quelqu'un m'appelle par mon nom ou mentionne la présence de la caméra. Souvent, et particulièrement quand j'arrivais auprès d'un groupe de voisins en train de fabriquer des fleurs, ils se mettaient à chanter. Ce n'est pas qu'il ne soit pas naturel que les gens pratiquent les chants traditionnels – qu'on appelle *Saias*, ce qui veut dire « jupes » en français – parce qu'en septembre, quand les travaux sont finalement exposés, tout le monde se promène avec ses tambourins et castagnettes pour chanter dans les rues. Cependant, j'ai accumulé beaucoup d'images avec des gens en train de chanter, c'est-à-dire performant pour la caméra, plutôt que des scènes de la convivialité habituelle qui caractérise ces soirées où les gens se racontent les anecdotes de la journée et rient ensemble ou bien se partagent les difficultés de la vie. Avec le temps, j'ai appris à contourner cela parce que j'ai tourné environ six jours par mois, de mars à septembre, et les gens se sont habitués à m'avoir parmi eux avec la caméra. Par contre, je n'ai pas pu ignorer ma présence dans les images, même si je crois que mon appartenance à la communauté et mon implication dans l'organisation de l'évènement étaient suffisantes pour la légitimer. Une question s'est posée : comment le faire ? Comment trouver ma place dans le cadre de cette représentation ? Afin d'aller plus loin dans cette réflexion, j'avais besoin de temps et de ressources que je ne possédais pas à l'époque. C'est ainsi que j'ai fait des démarches afin de trouver le soutien nécessaire.



Figure 1.2 - Exemple de groupe de travail en 2015 avec un des sujets qui s'adresse à moi derrière la caméra.

1.4 Destination Québec

En possession des *rushes* de tournage, je me suis dirigé vers un producteur – Leopardo Filmes – afin de déposer ma candidature à une subvention de l'Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA)⁵ pour obtenir le soutien financier qui me permettrait d'amorcer cette réflexion et de finir le film. Le projet ne fut pas retenu et après quelques tentatives infructueuses de production indépendante, j'ai été obligé de chercher un emploi de subsistance. Je l'ai trouvé dans mon deuxième domaine d'expertise professionnelle, le design graphique. C'est ainsi que, malheureusement, mon projet de film fut mis au second plan durant une grande période de l'année 2016. Sans soutien économique, je ne pouvais pas trouver le temps nécessaire pour me consacrer à un projet me posant un si grand défi créatif.

C'est donc durant cette même période que j'ai commencé à planifier mon projet d'études au Québec, où j'avais déjà effectué une résidence d'artiste en 2014, lorsque j'ai réalisé *Les jours avant le printemps* (2014), un court-métrage sur le quartier Centre-Sud à Montréal. Ce séjour fut mon premier contact avec la culture francophone en Amérique du Nord et j'ai eu l'occasion de faire connaissance avec le Cinéma direct québécois ainsi que plusieurs intervenants du domaine du cinéma et de son enseignement. Je crois que la

⁵ L'« Institut du film et de l'audiovisuel » est un organisme public du gouvernement portugais.

volonté de me lancer dans le projet de film à Campo Maior était déjà très influencée par certains films que j'avais eu l'occasion de voir à Montréal, tels que *Pour la suite du monde* (1962) de Michel Brault et Pierre Perrault et *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault. Le style du Cinéma direct, avec sa caméra vivante et participative, m'avait ouvert les yeux à une autre posture de réalisation que je n'avais jamais vue, chargée d'une noble volonté de donner la parole aux gens.

L'idée de poursuivre mes études de 3^e cycle m'habitait depuis quelque temps et j'ai donc décidé de postuler au programme de communication de l'Université du Québec à Montréal, parce qu'il offrait la possibilité de réaliser un projet de thèse en recherche-crédation, option qui n'était pas disponible au Portugal. J'aurais ainsi l'occasion de réaliser ce film dans un contexte académique et d'amorcer une réflexion à propos des procédés du cinéma documentaire, de mon rôle en tant que metteur en scène ainsi que de ma place dans le dispositif filmique.

1.5 Les premiers pas de la réflexion

La décision de poursuivre mes études s'est avérée productive dès le dépôt de ma candidature. Le titre de mon projet n'a jamais cessé de changer et je crois que l'évolution de cette phrase, qui vise à envelopper l'essentiel de mon projet de recherche-crédation, mérite d'être prise en compte, parce qu'elle raconte les tours et les détours de mes tentatives de cerner le noyau de ma recherche.

L'impact que la découverte du Cinéma direct a eu dans ma pratique a été évident dans la première version de mon sujet de recherche : « Les rôles du metteur en scène dans la réalisation d'un film : l'apport du Cinéma direct » (mars 2016). Cependant, après le premier trimestre d'études, je me suis rendu compte que malgré ce changement d'attitude – le mouvement vers les gens – le Cinéma direct ne devait pas être un enjeu central dans le discours de mon projet de thèse, puisqu'il s'agit d'un événement historique rendu possible grâce au tournant technologique des années 1960, c'est-à-dire la parution d'équipements d'enregistrement portatifs et la possibilité d'avoir du son synchrone avec l'image. J'ai donc mis l'accent de mon sujet de recherche sur la question de la mise en scène du réel à l'écran, un enjeu central des discussions de l'art du documentaire depuis la naissance du cinéma. Le titre est devenu : « Le rôle du metteur en scène dans la réalisation d'un film documentaire » (décembre 2016). La mise en situation utilisée par Robert Flaherty dans *Nanook of the North* (1922) posait déjà cette question. Que voit-on à l'écran ? Est-il possible de montrer le réel ? Dans *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire* (2000), François Niney fait un état de l'art à travers la notion de « prise de vue » :

La notion de « prise de vue réelle » n'exclut évidemment pas les trucages par reconstitution ou montage. [...] Faut-il rappeler que toute prise de vue est une découpe de l'espace et du temps : le cadre est un cache, selon la célèbre formule d'André Bazin. Il y a toujours du hors-champ. Un plan, c'est un point de vue subjectif, partiel. C'est donc toujours plus ou moins que le réel. La réalité est sans couture, un film c'est de la haute-couture, ou du prêt à porter. (2000 : 14-15)

Selon Niney, la question de l'authenticité est légitime, « mais la réponse ne se trouve pas dans la simple adéquation de l'image au réel immédiat, elle se mesure au style d'ensemble du film, à sa manière de traiter l'écart et la transposition du réel filmé » (2000 : 116). À travers cette piste de réflexion, j'ai compris que ce que je voulais prendre en compte dans ma réflexion n'était pas le rapport de l'image à la réalité filmée (la mise en scène du réel), mais mon propre rapport à la réalité filmée, c'est-à-dire ma posture en tant que réalisateur. C'est à ce moment que j'ai formulé un autre titre de travail : « La posture du réalisateur dans la fabrication d'un film documentaire » (décembre 2017). Afin d'éviter la répétition du terme « réalisation », j'ai décidé d'employer le terme « fabrication » pour mettre l'accent sur le geste de création ainsi que sur le mode de production indépendant du film. De plus, mon documentaire porte aussi sur le geste créatif et artisanal d'une communauté ; l'utilisation de ce terme me permet ainsi de signaler dès le titre le parallèle que je tenterai de faire entre deux formes de transfiguration du réel : celle que les gens font de leur espace urbain et celle que je fais de ce même espace à l'écran.

1.6 Le titre dans le titre

À l'heure actuelle, le titre de mon projet de thèse est : « *Les yeux de mon amour* : la présence-au-monde du réalisateur dans la fabrication d'un film documentaire ». Il inclut ainsi le titre du film documentaire. Ce titre dans le titre est une citation d'un poème populaire qui est utilisé dans les chants traditionnels de Campo Maior, particulièrement durant le temps de l'évènement : « A rua da Costanilha, / É custosa de subir, / Os olhos do meu amor, / É que me fazem lá ir »⁶ (Galego, 2013). C'est un titre qui me satisfait, non seulement parce que tous les membres du village le reconnaîtront facilement, mais aussi parce que c'est la raison pour laquelle je fais ce film : mon amour pour ce village et le sentiment d'appartenance à cet évènement. La remise en question de ma pratique artistique – de ma présence dans le dispositif filmique – est donc due à un rapport nouveau au sujet de la représentation : déclenché par l'interaction avec les gens ; inévitable et justifié à cause de mon appartenance. Ainsi, ce titre peut faire le lien entre les attentes

⁶ Cela signifie : la rue « Costanilha » (le nom de la rue la plus à pic du village), est difficile à monter, seulement les yeux de mon amour, me permettent d'y arriver.

de la communauté sur la représentation de son processus créatif et ma présence dans le film – mon processus créatif aussi –, c’est-à-dire mon point de vue et mon style de réalisation.

1.7 La posture du réalisateur

J’ai maintenant conscience que cette présence sera toujours le résultat de ma posture en tant que réalisateur durant tout le processus de création : mon intérêt pour le sujet représenté, mon interaction avec les gens, comment les moyens de production sont mobilisés, comment le récit est construit, le mode d’interlocution, bref, comment l’histoire est racontée.

La question qui se pose ici est celle de la dualité implicite de l’artiste-chercheur. D’un côté, je dois situer ma pratique artistique dans le paysage du cinéma documentaire contemporain et, de l’autre côté, il faut que je trouve une approche académique convenable pour réfléchir à ma pratique. Il faut voir comment s’articulent ces deux *modus operandi* dans le présent projet de recherche-crédation.

Erik Barnouw divise son ouvrage *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (1993) en chapitres qui font appel aux différentes postures des réalisateurs à travers l’histoire du cinéma. C’est à partir de son schéma que, par élimination, j’ai trouvé quelques postures avec lesquelles je pourrais m’identifier : ~~prophète~~ ; ~~explorateur~~ ; ~~reporter~~ ; ~~peintre~~ ; ~~avocat~~ ; ~~clairon~~ ; ~~mandataire~~ ; observateur ; chroniqueur ; promoteur ; catalyseur ; poète ; ~~guérilla~~. Que ce soit dans ma pratique antérieure ou dans la réalisation de ce nouveau film, je considère que certaines postures demeurent les mêmes, telles que celle de l’observateur, comme on l’a déjà vu, et celle du chroniqueur. J’ai l’habitude de prendre un point de vue personnel (celui d’un voyageur, d’un passant, d’un habitant, enfin, celui d’un témoin des événements) afin de faire avancer l’action en utilisant des éléments temporels comme le jour et la nuit, les saisons ou les mois de l’année. De plus, bien que le film réalisé dans le cadre de cette étude ne soit pas subventionné, on pourrait considérer mon rôle comme celui d’un promoteur, puisque ce film fait l’éloge de l’effort artistique d’une communauté. En ce qui concerne mon appartenance au sujet du film, puisque je suis originaire du village, je pourrais aussi me mettre dans la peau du catalyseur, c’est à dire, du facilitateur qui met son savoir-faire technique (en tant que cinéaste) dans le contexte de production de l’évènement. Cependant, la posture que je considère la plus pertinente, en tant que substrat pour la réflexion de cette thèse, est celle du poète parce que, comme nous le verrons ensuite dans le cadre théorique avec la notion de Corinne Maury d’« habitation poétique du monde » (2011), elle me permet d’investiguer où se loge et comment s’exprime la présence-au-monde du réalisateur dans un film documentaire. Cette question

centrale sera dépliée dans toutes les étapes du processus créatif : dans mes choix techniques et esthétiques lors du développement du projet, ainsi que durant la période de tournage et la période de montage. Ce questionnement issu d'un moment de « crise » s'exprime finalement comme un problème éthique de la négociation avec les gens que je représente et de ma présence comme véhicule de la mise en récit du dispositif filmique.

La remise en question que la confrontation avec les gens de mon village a provoquée sur mon parcours artistique rejoint ainsi mon intérêt initial sur la thématique des lieux. Bien que je puisse les considérer comme des sujets d'étude poétique, je crois maintenant que, pour mieux les saisir, il faut considérer les lieux en tant qu'évènements dans l'espace, pratiqués et affectés par des gens qui les habitent. Découlant de cette réalisation, cette étude m'aidera à saisir comment utiliser les matières, les formes et les figures du cinéma pour traduire un lieu habité à travers le langage sensible du réalisateur ou, en d'autres mots, comment s'exprime ma présence dans la fabrication du film *Les yeux de mon amour* (2019), ce à quoi cette thèse est dédiée.

CHAPITRE 2

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Au-delà de l'apparente simplicité initiale, lorsqu'on s'engage à répondre sérieusement à une question, on découvre qu'il y a plusieurs manières d'approcher les phénomènes qu'elle soulève. L'objet de recherche sur lequel je me penche au cours de cette thèse – la présence du réalisateur dans la fabrication d'un film documentaire – n'est pas une exception, car il soulève des questionnements uniques. Que ce soit par le processus créatif mobilisé, par les potentialités et les limitations du langage cinématographique, par le mode de production employé ou, et surtout, par son caractère réflexif, j'ai été appelé à me pencher sur cette question à travers une approche méthodologique autocentrée (Paquin, 2017 : 18), apte à dégager des réponses à partir de ma propre interprétation des phénomènes.

Comme mentionné dans le chapitre précédent, mon retour aux études a été motivé par une remise en question de ma pratique artistique, mais aussi comme moyen de poursuivre la réalisation de mon premier long-métrage, que j'avais mis de côté par manque de moyens. Ainsi, je savais qu'il était fondamental de m'inscrire dans un programme d'études qui me permettrait de mettre en œuvre l'approche de la recherche-crédation, que j'avais déjà eu l'occasion d'expérimenter à l'Université de Lisbonne lors de mes études de 2^e cycle, mais qui n'était pas encore possible dans le cadre d'un programme de 3^e cycle de mon domaine d'études au Portugal. C'est ainsi que mon projet artistique, devenu projet d'études, est devenu aussi projet d'immigration, après avoir trouvé à l'UQAM les conditions nécessaires à la suite de mes études et au développement de ma pratique artistique.

Par ailleurs, je reconnais la chance que j'ai eu de pouvoir m'aligner avec les postures post-positivistes et post-modernistes dans une démarche de recherche-crédation, postures qui ont réussi à confirmer la pertinence de cette démarche au cours des dernières décennies, ainsi qu'à légitimer sa place dans le milieu académique. Fondées sur la réalisation que les observations et les biais des chercheurs sont inextricables, ces postures proposent une forme d'humilité, aussi consciencieuse que rigoureuse, face à l'interprétation des phénomènes. C'est pourquoi je me sens tributaire des chercheurs qui ont fait éclater le champ des possibles méthodologiques et qui ont ainsi pavé le chemin pour qu'on puisse aujourd'hui faire de la recherche-crédation dans ce milieu. C'est grâce à eux que l'on peut réfléchir à nos pratiques pour l'avancement de l'étude sur, pour et/ou par les arts, ainsi que pour mieux comprendre les enjeux reliés à nos objets d'étude.

2.1 La validation de mon projet

Même si je savais que j'allais avoir l'occasion d'effectuer une recherche à travers la création, quand j'ai débuté mon parcours doctoral à l'automne 2016, je n'étais pas encore sûr que ma réflexion pouvait porter sur la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019). L'envergure du projet et le fait qu'il avait déjà été entamé – le tournage terminé en 2015 – soulevaient des questions importantes que j'ai dû clarifier au cours de ma première année d'études à l'UQAM.

Premièrement, malgré ma motivation pour achever un projet mis de côté par manque de ressources, je me suis demandé si la réalisation d'un premier long-métrage ne serait pas un projet trop ambitieux dans le cadre d'une recherche-crédation académique. Mais si, d'une part, le tournage achevé pouvait potentiellement mettre en péril la viabilité du projet d'un point de vue méthodologique et éthique, comme nous allons le voir, d'autre part, il réduisait considérablement la charge de travail qui restait à faire, ce qui me rassurait du point de vue de sa faisabilité. C'est pourquoi j'ai fini par accepter l'ampleur du projet. Deuxièmement, il a fallu voir comment il serait possible de réfléchir sur la période du processus de création déjà achevée, c'est-à-dire, sur mon rapport au réel durant la prise d'image. Comme je le montre dans ce chapitre, j'ai appris tôt dans mon parcours doctoral qu'il existait des méthodes pour ramener la période des tournages au présent de la recherche, notamment la rédaction d'un récit de pratique antérieure (Paquin, 2019). Cette question capitale réglée, il ne restait que l'éthique de la démarche à valider, puisque mon film impliquait des êtres humains, c'est-à-dire, mes collaborateurs de Campo Maior.

J'ai alors contacté le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants (CERPÉ plurifacultaire) afin de savoir si cela m'empêcherait effectivement de travailler sur ce film. Normalement, si j'avais l'intention d'utiliser ces images comme données de recherche, j'aurais dû avoir obtenu l'approbation éthique du comité avant même d'aller sur le terrain. Cependant, nous nous sommes rendu compte que, malgré la nature ethnographique du film, mon projet doctoral n'était pas une étude anthropologique au sens traditionnel, puisque mon terrain n'est pas ce que j'ai filmé dans mon village et que le sujet du film n'est pas le sujet de ma recherche académique. Il fallait donc distinguer mon projet de film de mon projet doctoral, parce que même si le premier fait partie du dernier, ce que j'essaye de comprendre sont des enjeux de ma pratique artistique et non le phénomène culturel qui est représenté dans le film. Par ailleurs,

mon film étant légalement accessible au grand public et protégée par la loi à travers le catalogue numérique de Vidéographe, la Vithèque⁷ confirme que je n'ai pas besoin d'approbation éthique.

Ainsi, puisque ma recherche ne se fonde pas sur l'observation de personnes dans un lieu public, mais plutôt sur l'analyse de ma pratique artistique personnelle, j'ai pu établir que mon projet doctoral traiterait de la fabrication de ce film. Bien évidemment, il a fallu être sûr que les attentes en matière de vie privée des personnes à l'écran étaient respectées, ce que j'ai fait selon les préceptes de la pratique documentaire, tel que nous allons le voir plus bas dans ce chapitre, et encore plus en détail dans le chapitre 4, le récit de pratique antérieure que j'ai intitulé *Notes sur ma présence : du rapport au réel filmé à sa reconfiguration à l'écran* (p. 63).

2.2 La recherche par la création

Dans ce sous-chapitre je vais contextualiser le bricolage méthodologique que j'ai composé durant mon parcours doctoral, à travers les rencontres et les lectures qui m'ont le plus marqué durant cette période. Dès la première année au doctorat (2016), j'ai eu l'occasion de faire connaissance avec le professeur Louis-Claude Paquin, lors du séminaire *Le tournant performatif de la recherche en communication* (FCM918M), puis dans le cadre du *Forum doctoral* (FCM9302), la deuxième année de scolarité. L'importance de cette rencontre se reflète dans le contenu de ce chapitre, parce que Paquin a beaucoup nourri et influencé mes réflexions sur la voie méthodologique à prendre dans la présente étude. J'ai aussi eu l'occasion de découvrir la recherche qu'il a menée avec ma collègue du programme en communication, Cynthia Noury (Paquin et Noury : 2018), lorsqu'ils tentaient de définir ce qu'est la recherche-crédation. Selon eux, un changement de posture s'est opéré au cours de la réflexion, puisque la démarche définitoire, réductionniste par nature, ne se prêtait pas à englober la vaste diversité des pratiques de recherche-crédation. C'est pourquoi ils ont décidé de mener plutôt un exercice cartographique de ces pratiques, une recherche que j'ai eu l'occasion de découvrir lors de l'*Atelier sur la conduite responsable en recherche-crédation (CRRC)* tenu à l'Université Concordia en novembre 2017⁸. Durant cet événement, j'ai également pu constater la complexité de la recherche-crédation dans son environnement institutionnel, puisque qu'il y avait, non seulement des représentants des universités montréalaises, mais aussi des représentants des

⁷ Vithèque : <https://vitheque.com/>

⁸ Cet atelier fait partie d'une étude menée par Bryn Williams-Jones à l'Université de Montréal et a ensuite abouti dans la publication de la *Trousse d'accompagnement en CRRC : Synthèse des enjeux de conduite responsable en recherche-crédation et propositions d'outils réflexifs* (Noury, Cloutier, Roy : 2018).

institutions qui financent la recherche-création au Qu  bec⁹. Cette complexité n'est pas seulement due à la vaste diversité des pratiques, mais aussi aux enjeux de sa sélection auprès des institutions subventionnaires, de sa conduite responsable et de son évaluation en contexte académique. Je ne m'attarderai pas ici plus en profondeur sur ces enjeux, parce que ce n'est pas la place pour le faire, mais je vais retracer brièvement comment j'ai trouvé mon chemin dans le champ des possibles méthodologiques de la recherche-création.

Certaines de mes premières lectures de cette période (Barrett, 2014 ; Borgdorff, 2012 ; Sawchuk et Chapman, 2012) ont participé autant à me faire sentir l'effervescence du milieu de la recherche-création qu'à m'informer et à me situer dans le grand paysage qui se dessinait devant moi. Dans *The conflict of the faculties*, Henk Borgdorff identifie trois types de recherche-création différentes : « (...) research on the arts, research for the arts and research in the arts » (2012 : 37). Selon l'auteur, dans une « research on the arts », il existe une distance entre le chercheur et l'objet de sa recherche, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une « perspective interprétative ou réflexive » sur un artefact fini, qui ne changera pas au cours de la recherche. Une « research for the arts », quant à elle, correspond à une « perspective instrumentale » où la recherche sert à fournir des outils pour la production artistique. L'art ne serait donc plus l'objet de la recherche mais son objectif, c'est-à-dire que la recherche (même s'il y a un côté expérimental pratique) vise à produire un artefact *a posteriori*. Enfin, dans une « research in the arts », une production artistique en cours est essentielle pour le processus de recherche. Et c'est dans cette typologie que je peux situer ma thèse :

Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object. (Borgdorff, 2012 : 39)

Nous pouvons remarquer qu'il s'agit d'une perspective « immanente et performative », puisque l'artiste-chercheur doit articuler les connaissances tacites qu'il mobilise durant la pratique avec sa recherche théorique, faisant l'aller-retour entre les deux. Ainsi, il n'y a pas de pratique artistique sans le vécu subjectif d'un artiste, de même qu'il n'y a pas de théorisation ou d'interprétation sans qu'elles influencent la pratique d'une certaine manière. Cette itération démontre que dans ce type d'enquête, telle que l'auteur

⁹ Fonds de recherche du Québec (FRQ) et Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH).

la décrit, il n'y a pas de distinction entre l'objet et le sujet de la recherche, de même qu'il n'y a pas de distance entre le chercheur et l'artiste (2012 : 38).

Tout au long de son texte, Borgdorff compare ses catégories avec celles que Donald A. Schön avait énoncées au début des années 1990 dans son influent ouvrage *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel* (1994). Schön soutient qu'il y a un savoir tacite qui peut être mobilisé dans la pratique professionnelle, c'est-à-dire que le praticien ne s'appuie pas seulement sur ses connaissances scientifiques, mais aussi sur son savoir-faire, son expérience en tant que praticien. En même temps qu'il « s'efforce [de] tirer un sens [de sa pratique], il réfléchit aussi sur les évidences implicites dans ses actions, évidences qu'il se remémore, qu'il critique, restructure et incorpore dans ses actions ultérieures » (*ibid.* : 46). Au début de mon parcours académique, cette information a résonné immédiatement en moi, puisque j'étais devenu réalisateur sans avoir fréquenté une école de cinéma, et que mes connaissances professionnelles étaient majoritairement tirées de mon expérience professionnelle. Même si Schön ne parlait pas nécessairement de pratique artistique, il décrit deux formes différentes qui aident le praticien à mobiliser ce savoir tacite : la « réflexion en cours d'action » et la « réflexion sur l'action » (*ibid.* : 97). La première est un processus d'autorégulation interactive lorsque l'action se produit, tandis que dans la deuxième forme, il s'agit d'un retour critique sur les actions passées. Dans le cas de cette étude, j'utilise ces deux procédés. Bien que j'aie mobilisé mon savoir tacite tout au long du processus de création, c'est surtout durant la phase de montage que j'ai pu le faire en concomitance, dans un processus d'itération qui a bénéficié des commentaires que j'ai eus de mes professeurs et collègues à l'université, ainsi que de mes collaborateurs lorsque j'ai fait la projection d'une première version du montage à Campo Maior. En revanche, pour la période des tournages, ma réflexion a visé des actions passées, qui ont été amenées au présent de la recherche à travers la rédaction d'un récit de pratique antérieure.

Dans *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"*, Kim Sawchuk et Owen Chapman décrivent la recherche-crédation comme une pratique académique nouvellement reconnue qui a pris de l'ampleur au cours des dix dernières années (2012 : 6) et établissent ces typologies : « (...) "research-for-creation", "research-from-creation", "creative presentations of research" and finally "creation-as-research" » (*ibid.* : 7). D'autres termes sont ici utilisés. Ils varient selon l'auteur et la langue (d'autres variations existent dans la littérature francophone, par exemple), ce qui témoigne des différentes postures que les artistes-chercheurs peuvent prendre face à une recherche-crédation académique, mais aussi du fait

qu'en tant que pratique académique récente, il n'y a toujours pas d'entente sur le vocabulaire. Je ne m'attarderai pas longtemps sur les différences entre chacune de ces typologies, parce que je crois que les termes parlent d'eux-mêmes et reprennent les déclinaisons de Borgdorff. En ce qui concerne la présente recherche-crédation, étant donné que la création d'un artéfact était d'abord nécessaire pour entamer la recherche, elle serait du type « creation-as-research », ce qui correspond à la « research in the arts » dans les termes de Borgdorff. Cependant, vu que j'ai mobilisé des écritures créatives afin de produire un récit de pratique et que le film, en tant que volet pratique de ma thèse, participe à la transmission de connaissances, mon projet pourrait aussi être encadré dans une « creative presentation of research ». La légitimation des nouveaux modes de présentation que la recherche-crédation a introduit dans l'académie a permis aux artistes-chercheurs d'élargir leur compréhension des phénomènes et de rejoindre un public plus large. Les œuvres d'art, en tant qu'« epistemic things », comme Borgdorff les nomme :

(...) can never become fully transparent, and it is this structural lack of completeness that is the fuel and the motor of a creative, constructive practice, in which meanings emerge and realities are constituted. (2012 : 194)

Les artéfacts sont ainsi vus comme des forces motrices de la recherche artistique, parce qu'ils nous invitent à réfléchir et sont à la fois les produits et les producteurs de nouvelles connaissances. Dans *Situating creative arts research as 'successor science'* (2014), Estelle Barrett va jusqu'à proposer que la recherche-crédation est un nouveau paradigme de recherche, parce qu'elle est en train de reconfigurer les présupposés ontologiques, épistémologiques et méthodologiques des autres approches, et elle contribue à la compréhension de l'émergence et du fonctionnement de la connaissance (Barrett, 2014 : 51-52). Barrett est alignée avec l'approche des nouveaux matérialistes, que j'aborderai plus bas en même temps que l'ethnographie sensorielle, qui accorde de l'agentivité aux matières utilisées dans les créations artistiques, démontrant qu'il existe un flux entre la pensée, les affects et le monde matériel. Dans ses propres mots, la dimension matérielle « (...) articulates the subjective and the sensory as an inextricable aspect of discovery » (*ibid.* : 57). C'est à travers la réflexion sur la pratique que l'artiste est capable d'accéder au savoir caché dans son agir professionnel, et à travers la rédaction de l'exégèse, qu'il peut énoncer comment ces nouvelles connaissances ont émergé.

Selon Richardson et St. Pierre (2005 : 969), les auteures qui m'ont décidé à prendre l'écriture comme mode d'enquête, comme nous allons le voir plus bas (p. 32), le contexte de questionnement postmoderne se méfie de toutes les méthodes et propose au chercheur-crédateur une versatilité dans l'agencement des

méthodologies qualitatives selon les besoins de la recherche. C'est ainsi que l'artiste-chercheur est vu comme un bricoleur :

The qualitative-researcher-as-bricoleur or a maker of quilts uses the aesthetic and material tools of his or her craft, deploying whatever strategies, methods, or empirical materials [that] are at hand (Becker, 1998, p. 2). If new tools or techniques have to be invented or pieced together, then the researcher will do this. The choice of which interpretive practices to employ is not necessarily set in advance. The "choice of research practices depends upon the questions that are asked, and the questions depend on their context" (Nelson et al., 1992, p. 2), what is available in the context, and what the researcher can do in that setting. (Denzin et Lincoln, 2018 : 4)

Dans cet esprit, voyons quels sont les objectifs de cette recherche et à quelles questions elle entend répondre, avant de se pencher sur la méthodologie employée. Même si ça n'était pas conscient ou intentionnel dès le départ, la méthodologie du film suit la tradition ethnographique par proximité à travers l'observation participante. La méthodologie de rédaction du récit de pratique et de sa subséquente explicitation a été bricolée à partir de mes lectures (Vermersch, 2007, 2008 ; Paquin, 2017, 2019), particulièrement les « pratiques analytiques créatives » (Richardson et St. Pierre, 2005), qui utilisent l'écriture en tant que processus de découverte.

2.3 Objectifs

En ce qui concerne les objectifs de ma thèse, j'ai trouvé pertinent de m'être penché sur le processus de création de la communauté de mon village natal, non seulement parce qu'il s'agit de l'origine de mon questionnement – l'intégration des personnages humains à ma démarche antérieure sur les lieux –, mais aussi car cela m'a permis en même temps de réfléchir à ma pratique artistique. Une dimension réflexive est donc présente dans l'analyse que je fais de ma démarche, mais elle est aussi présente dans le film, même si l'on l'extrait du contexte de cette thèse, étant donné que son sujet me concerne tout autant. Ainsi, la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019) s'est prêtée parfaitement à la réflexion sur ma présence-au-monde dans sa fabrication, qui est le premier objectif de cette thèse.

De plus, ce doctorat m'a permis de réaliser un premier film de long métrage documentaire tout en décrivant les solutions trouvées aux défis qui sont survenus. Le programme en communication fut propice à l'accomplissement de ces objectifs par le temps et l'espace auxquels il m'a donné accès, particulièrement

le studio d'Hexagram¹⁰ où j'ai pu travailler sans contraintes de temps sur le montage. Grâce à ces conditions de travail, j'ai pu me concentrer sur mon questionnement initial afin de comprendre les enjeux de la présence de l'auteur dans sa réalisation documentaire.

2.4 Question de recherche

Visant à satisfaire les objectifs décrits ci-dessus, cette question centrale – où se loge et comment s'exprime la présence-au-monde du réalisateur dans un film documentaire – peut être déclinée en plusieurs autres.

D'abord, quels sont les outils théoriques et pratiques qui m'ont aidé à maîtriser les enjeux de la présence de l'auteur ?

Ensuite, comment produire un film documentaire dans le cadre d'une recherche-crédation universitaire ? Comment décrire ma pratique artistique de façon méthodique afin de dégager de nouvelles connaissances cachées dans mon agir professionnel, dans mes choix de réalisation ? Sous quelle forme partager cette expérience avec la communauté académique et un public plus large ?

Répondre à ces questions m'a permis de discuter de l'expérience que j'ai retiré de la réalisation de *Les yeux de mon amour*.

2.5 La méthodologie du film

Une question à laquelle je ne m'attendais pas à répondre, parce que ce n'était pas l'objectif de cette thèse, est de savoir si *Les yeux de mon amour* est un film ethnographique. Même si son sujet, ainsi que le contexte académique où il a été conclu, pourraient avoir rendu évident ou nécessaire de le catégoriser comme ethnographique, cela n'a pas été le cas. Au contraire, je me suis permis de réaliser ce film sans contraintes d'ordre scientifique. J'avais déjà acquis certaines habitudes de travail qui ne sont pas étrangères aux préceptes de l'anthropologie et du film ethnographique, comme tenir un journal – où j'ai noté mes impressions, mes idées et mes hésitations –, mais je ne pourrais pas dire que je l'ai fait avec la rigueur et l'assiduité qu'exigerait une étude ethnographique ou comme je l'ai fait depuis le début de mon doctorat. Il faut le noter : la période des tournages précède ma décision de réaliser le film dans un cadre académique, ce qui explique pourquoi je n'ai pas documenté la période des tournages de façon plus systématique. Il

¹⁰ Hexagram est un réseau qui réunit plusieurs universités québécoises, voué au développement et à la diffusion de la recherche-crédation, favorisant le travail collaboratif et le partage d'infrastructures : <https://hexagram.ca>

serait peut-être important de commencer par-là : décrire la temporalité de mon projet doctoral, ainsi que de la période qui l’a précédé, pour ensuite réévaluer la question de l’ethnographie.

2.5.1 La chronologie de réalisation

Il faut remonter à l’édition de la Fête des fleurs de septembre 2011, celle qui a précédé l’édition qui fait objet du film (en 2015), pour retracer mes premières intentions de documenter le phénomène. Durant cette édition, j’avais essayé de filmer et je me faisais interrompre systématiquement par les gens qui me connaissaient ou qui s’intéressaient au fait que je sois avec une caméra sur trépied en train de filmer les travaux. J’ai vite abandonné l’idée face aux défis relationnels et techniques que j’ai rencontrés. Cependant, c’est à ce moment que je me suis rendu compte que le plus intéressant serait de filmer le processus de création communautaire qui précède l’évènement, comme une démonstration de cette incroyable pratique d’art populaire.

Un an plus tard, en octobre 2012 j’ai filmé dans la cuisine de ma grand-mère maternelle, sans savoir que cette scène serait le point de départ d’un film à venir. Je voulais tout simplement avoir une trace audiovisuelle de la recette d’agneau familiale et des histoires d’enfance de ma grand-mère.

Toutefois, ce n’est qu’en 2015 que j’ai commencé à filmer délibérément pour ce qui serait un film sur la Fête des fleurs. J’ai tourné de façon intermittente entre mars et septembre de cette année, juste après mon retour au Portugal¹¹.

Entre septembre 2016 et mai 2018, j’ai complété les deux ans de scolarité du programme en communication (UQAM) avec l’approbation de mon projet de thèse. Durant cette période, j’ai eu l’occasion de faire des expériences de montage que je présentais ensuite dans le cadre de mes cours et de journées d’études¹². Ces présentations et les commentaires qu’elles ont reçu ont permis de faire avancer le montage et de réfléchir à ma présence dans le film.

¹¹ J’ai été invité à Montréal et à São Paulo dans le cadre de résidences d’artiste, ce que m’a fait passer 14 mois sans revenir à Lisbonne, où j’habitais à cette époque.

¹² Je peux préciser ici les journées d’études : *Autofilmage(s)*, organisée par Marion Froger, Viva Paci et Lucie Szechter (Vice-décanat à la recherche et à la création de l’UdeM, Département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques de l’UdeM, labdoc - UQAM et Vidéographe) et *POSTURES + IMPOSTURES : la recherche-crédation et la recherche-intervention à l’université*, organisée par Catherine Lalonde Massecar et Nicholas Dawson (Aedepa Uqam, AFÉA, doctorat en études et pratiques des arts et Faculté des arts de l’UQAM).

La première version complète du film a été montée entre mai et juin 2018 et projetée au Centre culturel de Campo Maior le 27 juillet. Cela m’a permis non seulement d’avoir l’avis de la communauté sur la représentation du phénomène, mais aussi d’avoir leur consentement en matière de droit à l’image.

Entre septembre et décembre 2018 j’ai travaillé sur le montage final.

Entre janvier et avril 2019, j’ai travaillé sur la post-production et le film a eu sa première le 17 novembre 2019 aux Rencontres Internationales du documentaire de Montréal.

Durant la période de mon inscription « en préparation et rédaction de thèse », donc entre mai 2018 et l’automne 2024, j’ai eu l’occasion d’écrire cette thèse, de finir le film, de faire sa distribution, mais aussi de participer à d’autres projets de recherche-crédation en tant qu’assistant de recherche¹³, en plus d’avoir l’occasion de devenir assistant d’enseignement et chargé de cours à l’UQAM¹⁴. À leur façon, toutes ces expériences de travail ont contribué à ma réflexion sur la pratique documentaire et la présence-au-monde du cinéaste.

2.5.2 Une ethnographique sensorielle

Maintenant que la chronologie de production de *Les yeux de mon amour* est plus claire, voyons quels éléments tiennent la route pour considérer ce film dans un cadre ethnographique. Cependant, avant de continuer, il faut se rappeler que, bien que le film constitue le volet création de la recherche dans son ensemble, le sujet de cette thèse n’est pas le même que le sujet du film. Cela signifie que, même si l’on considère le film ethnographique, cela ne signifie pas que mon projet de thèse est une ethnographie ou une étude anthropologique.

¹³ Notamment du projet de recherche-crédation *L’intimité à l’ère des big data*, dirigé par Diane Poitras (en collaboration avec le GRISQ à l’UQAM), pour lequel j’ai réalisé le court-métrage *Julien contre Bernatchez* (2021), participé à l’organisation d’une journée d’études (juin 2021) et été chargé de projet pour l’exposition collective *Intimités numériques* (présentée dans l’Espace studio du Centre CLARK en septembre 2023).

J’ai aussi participé au projet *De la ferme à l’assiette*, sous la direction de Joanne Burgess à l’UQAM-LHPM (avec la collaboration du CSSDM, du labdoc et de l’Écomusée du fier monde) pour lequel j’ai travaillé sur la conception, la direction artistique et la réalisation des capsules d’animation historiques d’un webdocumentaire qui est présenté dans l’exposition permanente de l’Écomusée du fier monde depuis mai 2024.

¹⁴ Notamment du cours *Cinéma documentaire* (FCM2105) : à l’hiver 2019 en tant qu’étudiant à travers la clause réserve, puis aux hivers 2022, 2023 et 2024 en tant que chargé de cours.

Il faut noter également que cette thèse n'est pas une étude auto-ethnographique non plus, parce que même s'il s'agit d'une étude réflexive à travers la rédaction d'un récit, il s'agit d'un récit de pratique antérieure, et non d'un récit de vie. Il faut comprendre que le terrain de cette étude est ma démarche artistique et non mon expérience de vie de façon plus globale, comme ce serait le cas s'il s'agissait d'une auto-ethnographie.

En lisant la littérature actuelle sur le sujet, qui tend particulièrement vers la méthodologie ethnographique sensorielle, il est effectivement possible d'y situer la démarche artistique de *Les yeux de mon amour*. Dans l'introduction de *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography* (2023 : 2), l'éditeur Phillip Vannini fait remonter les origines de l'éthnographie sensorielle aux ouvrages de Paul Stoller sur la « *sensuous ethnography* » (1989, 1997), puis à l'incontournable « *Doing sensory ethnography* » (2015) de Sarah Pink, dont la première édition est parue en 2009. Il ne faut pas oublier non plus l'influence du *Sensory Ethnography Lab* (SEL) dirigé par Lucien Castaing-Taylor au département d'anthropologie de l'Université de Harvard, qui lie l'esthétique et les nouvelles technologies à la recherche afin de pousser les frontières du cinéma ethnographique bien au-delà de la simple documentation des phénomènes culturels, à travers des films comme *Leviathan* (2012), ou son plus récent *De Humani Corporis Fabrica* (2022), dans les deux cas coréalisés avec Verena Paravel.

Toujours dans l'introduction de l'ouvrage de Vannini, il énumère les qualités de cette méthodologie qu'il considère vivante, en l'opposant à d'autres méthodologies ethnographiques qu'il surnomme de « *zombie ethnographies* », où le chercheur resterait passif, peu inspiré, dépassionné, impersonnel et indifférent :

A sensory ethnography done through the senses, about the senses, and for the senses is a way of knowing and sharing knowledge that is above everything else awake, conscious, animate, and spirited: the complete opposite of its zombie counterpart. (2023 : 6)

Selon l'auteur, l'ethnographie sensorielle faite à travers les sens (*réflexive, incarnée, relationnelle et plus qu'humaine*), par les sens (*située, placée, multisensorielle, critique, affective et atmosphérique*), ainsi que pour les sens (*narrative, sensuelle, non représentative ou plus que représentative, imaginative et multimodale*), devrait présenter de façon explicite ou implicite, un ensemble des catégories énoncées

entre parenthèses, mais pas nécessairement toutes les quinze¹⁵. Voyons alors lesquelles sont présentes dans ma démarche de réalisation.

2.5.2.1 À travers les sens

(*Réflexive, incarnée, relationnelle et plus qu'humaine.*)

La première et la plus fondamentale des qualités de l'ethnographie sensorielle est la *réflexivité*, parce qu'elle force le chercheur à accepter l'influence qu'il a sur les réalités socio-culturelles qu'il étudie, ainsi que l'influence qu'elles ont en lui-même. Cette influence réciproque est essentielle pour garantir la distance critique nécessaire et rendre la production de connaissances transparente. Comme nous l'avons vu précédemment, la *réflexivité* est un aspect important de *Les yeux de mon amour*, car mon appartenance à la communauté a été une des motivations pour réfléchir à ma présence dans le film. Ce qui m'amène à la prochaine qualité de l'ethnographie sensorielle, *incarnée*, qui requiert la présence physique du chercheur sur le terrain. Dans mon cas, il est évident que j'étais présent tout au long du processus de réalisation, étant donné qu'il s'agit de la réalisation d'un film de création indépendant et que j'ai dû tout faire, sauf les étapes techniques de la post-production. Mais Vannini nous rappelle qu'il y a des études ethnographiques (pas sensorielles) qui peuvent être faites à distance, où le chercheur dépend d'autres personnes ou outils qui feront le terrain à leur place (*ibid.* : 7). Pour qu'une ethnographie soit *incarnée*, il est essentiel que le chercheur soit présent sur le terrain pour qu'il soit :

(...) attuned to the relation between "external" senses (sight, smell, taste, hearing, and touch) and the internal ones (nociception, proprioception, chronoception, thermoception, and equilibrioception) and the relation between one's own sensations and other people's. And this, ideally, ought to reveal the ways in which the human body is simultaneously biological, material, and social. (*ibid.* : 8)

C'est donc à travers cette présence physique, cette conscience de soi dans toutes ses capacités et toutes ses limites, que la rencontre avec l'autre doit se faire. Ce qui nous amène à la prochaine qualité de l'ethnographie sensorielle, qui est *relationnelle*. Je n'hésiterai pas à reconnaître que la réalisation de *Les yeux de mon amour* a été possible grâce à ma rencontre avec la communauté de Campo Maior, que ce que j'ai appris et ce que j'ai pu filmer est dû à une posture d'écoute et d'observation. Par ailleurs, cette

¹⁵ J'ai traduit de l'anglais les termes utilisées par Vannini dans son texte afin d'alléger la lecture. Voici les termes originaux : *reflexive, embodied, relational, more-than-human, situated, emplaced, multisensory, critical, affective, atmospheric, narrative, sensuous, non- or more-than-representational, imaginative* et *multimodal*.

démarche n'aurait pas été possible si je ne m'étais pas laissé guider par les personnes que j'ai rencontrées, qui sont les vrais spécialistes de leur pratique artistique. Vannini ajoute qu'un ethnographe sensoriel est comme un apprenti (*ibid.* : 9), parce qu'il est constamment engagé dans des relations d'enseignement et d'apprentissage concomitantes, ce qui veut dire que le processus de production de connaissances est lui-même collaboratif et participatif. Quand j'ai fait les tournages pour le film, même lorsque je suis allé valider le premier montage avec la communauté du village, j'ai toujours essayé d'être dans cette posture d'ouverture à ce que mes personnages avaient à m'apprendre. Cependant, j'ai aussi été prêt à offrir des perspectives que je trouvais importantes et qui ne faisaient pas nécessairement partie des préoccupations de mes collaborateurs, comme l'impact écologique de la Fête des fleurs. Même si j'ai fini par ne pas trop insister sur cet aspect dans la version finale du film, le fait qu'il finisse au moment de l'opération de recyclage des matériaux témoigne de ma volonté que le film soit un catalyseur de ce sujet, c'est-à-dire, qu'il serve à promouvoir le débat, tellement nécessaire, sur l'empreinte écologique de l'évènement afin de trouver des solutions pour son développement durable. Encore une fois, mes intentions s'alignent sur celles des ethnographes sensoriels, qui selon l'auteur :

(...) are invested in the pursuit of creative and critical insight as a way of alerting their audiences to injustice, as a way of inspiring them to think and feel differently, and as a way of reimagining how the world could be. (*ibid.* : 5)

Ce qui nous amène à la prochaine qualité de l'ethnographie sensorielle, une qui, selon l'auteur, est de plus en plus présente : qu'elle soit *plus qu'humaine*. Quand j'ai lu ce texte pour la première fois, j'ai eu de la difficulté à voir les aspects de mon film qui lui correspondent, mais après réflexion, même si je ne catégoriserais pas le film ainsi, certains aspects s'y rattachent. Selon Vannini, une ethnographie *plus qu'humaine* serait une ethnographie qui ne considère pas seulement la relation avec les autres humains, mais qui serait plutôt multi-espèces, non-anthropocentrique, afin d'abolir la séparation artificielle que nous avons créé entre culture et nature. Cette qualité n'est pas sans lien avec ce que j'ai mentionné sur l'aspect écologique du film, en plus du fait que la communauté de Campo Maior s'inspire de la nature pour faire des fleurs, et que je me suis inspiré des éléments de la nature (les saisons de l'année) pour créer la structure du film. Par exemple, j'ai intégré le son des hirondelles dans l'ambiance sonore du début du film, afin de signaler au spectateur que l'action se passe au printemps. J'ai acquis cette sensibilité pour la relation réciproque que les gens entretiennent avec les lieux qu'ils habitent, après avoir travaillé en tant que photographe pour l'architecte et urbaniste Fernando Varanda, dont le champ d'intérêt était justement l'architecture vernaculaire, qui lie intimement l'environnement naturel aux matériaux employés et

façonne ainsi les techniques utilisées. À travers ce prisme, le fait que j'ai relié les cycles de la vie et de la mort, non seulement des humains mais aussi de la faune et de la flore, aux cycles de la création et de la destruction (ou démontage) des décorations de l'événement, tout en rappelant l'importance de réfléchir de façon responsable à notre impact sur l'environnement, sont, je crois, des éléments qui démontrent que ma démarche a des considérations *plus qu'humaines*.

2.5.2.2 Par les sens

(Située, placée, multisensorielle, critique, affective et atmosphérique.)

Suivant les qualités de l'ethnographie sensorielle, nous arrivons à une notion qui, comme la réflexivité, est essentielle en recherche-crédation, puisqu'elle oblige le chercheur à être conscient de ses propres biais, d'être *situé*, une notion qui est en phase avec celle de « savoir situé » de Donna Haraway (1988). Un ethnographe sensoriel sera donc conscient que sa subjectivité sensorielle est affectée par son genre, sa formation, son contexte socio-historique, ses capacités physiques, entre autres. Mais être *situé* dans le contexte de l'ethnographie sensorielle, selon Vannini, signifie aussi faire preuve d'esprit d'inclusion, c'est-à-dire comprendre la complexité et accepter les différences sensorielles entre individus et êtres d'espèces différentes. Cette ouverture d'esprit envers la diversité perceptive qui nous entoure permet d'être ouvert à d'autres façons d'être au monde et de connaître le monde par les sens. Par ailleurs, non seulement l'ethnographie sensorielle doit être *située*, mais elle doit aussi être *placée*, c'est-à-dire consciente que notre expérience du monde est inséparable des relations que nos corps sensibles entretiennent avec la matérialité de l'environnement. Selon Sarah Pink, la notion d'être *placée* dépasse celle d'être *située*, parce que l'ouverture d'esprit que l'ethnographe sensoriel doit avoir envers son corps sensible parmi d'autres corps, autrement sensibles, doit aussi comprendre les relations du corps dans l'espace. Selon l'auteure, la pratique ethnographique sensorielle « (...) entails our multisensory engagements with others (...) and with their social, material, discursive and sensory environments » (Pink, 2015 : 28). Encore une fois, je vois ici un lien direct avec ma pratique antérieure sur les lieux, tel que décrit dans le chapitre précédent (p. 7), et que j'ai continué de développer dans *Les yeux de mon amour*. Cet aspect de ma démarche cadre parfaitement avec ce que Vannini et Pink décrivent de l'attention portée sur les relations entre l'environnement (social et matériel) et la conscience du corps situé, celui de l'ethnographe sensoriel ou de ses collaborateurs, humains ou autres. Dans les mots de Pink, cela :

(...) invokes the inevitable question of how researchers themselves are entangled in, participate in the production of and are co-present in the ethnographic places they share with research participants, their materials and power relations. (2015 : 38)

Bien que je n'aie pas eu l'intention de suivre une méthodologie ethnographique sensorielle, particulièrement quand j'ai commencé à tourner en 2015, avant mon retour aux études, je considère que mes décisions de rencontrer les décideurs locaux, comme le maire et le président de l'association de la Fête des fleurs, ainsi que l'historien local qui a écrit un livre sur la Fête des fleurs (Galego, 2004), témoignent de mon implication et de ma volonté de comprendre l'environnement socio-politique de ce « lieu ethnographique », pour employer les termes de Pink. Ce processus de recherche s'est poursuivi à chaque rencontre, ce qui m'a permis de comprendre les relations de pouvoir en jeu, de découvrir les origines religieuses de l'évènement (citées dans le film à travers les poèmes populaires et les histoires de ma grand-mère), et de saisir les liens entre la motivation des artistes et leur environnement naturel (que j'ai rendu apparents dans la structure formelle du récit).

Dans une des citations ci-haut, Sarah Pink mentionne la prochaine qualité de l'éthographie sensorielle : *multisensorielle*. Il est évident qu'un projet audiovisuel fait appel à la vision et à l'ouïe des spectateurs. En effet, les images et les sons sont les matières que les cinéastes ont à leur disposition pour transfigurer le réel à l'écran. Ce qui est peut-être moins évident, c'est qu'avec ces deux éléments, les cinéastes sont capables d'évoquer d'autres sensations qui ne sont ni visuelles ni auditives. Par exemple, dans *Les yeux de mon amour*, la recette d'agneau rôti de ma grand-mère peut très bien évoquer des sensations gustatives et olfactives. Par ailleurs, j'évoque la sensation thermique de l'été à l'aide de la trame sonore, plus particulièrement à travers le son des cigales caractéristiques de la région, ou à travers le travail de colorisation qui a été fait en post-production, notamment le réglage de la température des couleurs. Je reviendrai plus en détail sur ces aspects dans le chapitre 4, mais je veux noter ici que le langage cinématographique est intrinsèquement *multisensoriel*, non seulement par ce qu'il peut évoquer chez le spectateur, mais aussi par la transfiguration du réel à l'écran opérée par les réalisateurs à travers leur propre expérience, ce qui est souvent plus évident dans une démarche documentaire.

Poursuivons les considérations de Vannini sur les caractéristiques de l'ethnographie sensorielle. Selon l'auteur, les ethnographes sont souvent engagés envers leurs collaborateurs, ils sont :

(...) sensitive to the needs of the communities of which they are permanent or temporary members. They are susceptible to the pain and anger, joy and relief, commitment and hope of the people they strive to relate to. (Vannini, 2023 : 5)

L'ethnographie sensorielle prends ainsi, souvent, une approche *critique*, étant donné que les chercheurs sont fréquemment engagés dans une démarche sociale et politique, interrogeant les structures du pouvoir et mettant à nu les inégalités dont souffrent les communautés marginalisées afin de favoriser le changement social. *Les yeux de mon amour* n'est pas nécessairement *critique* dans ce sens, puisqu'il a un discours positif sur une pratique sociale qui favorise justement la convivialité entre les membres de la communauté, contrairement à un discours qui serait plutôt dénonciateur.

Vannini affirme ensuite que l'ethnographie sensorielle doit être *affective*. Cependant, ce n'est pas parce qu'elle prend les affects en tant que sujet d'étude, mais parce qu'elle se veut elle-même « (...) emotionally vivid, visceral, and redolent of feelings, moods, dispositions, and precognitive energies » (2015 : 12). Elle s'inscrit ainsi dans le tournant performatif des sciences sociales, parce qu'elle puise dans les dynamiques affectives de l'ethnographe et de ses collaborateurs afin de composer des œuvres textuelles, audiovisuelles, ou autres, qui sont attentives au *pathos*. C'est de ce *pathos* qu'elles tirent leur capacité d'affecter le public et leur potentiel transformateur. L'auteur ajoute qu'au lieu de chercher des réponses ontologiques – c'est-à-dire de l'ordre de « ce qui est » – les ethnographies sensorielles cherchent plutôt à faire réimaginer le monde social à travers une multitude de possibilités, des réponses à « ce qui pourrait être » ou « ce qui pourrait être autrement » (*ibid.*). À la lumière de cela, je me sens en confiance pour dire que ma démarche est fortement affective pour plusieurs raisons : non seulement j'ai créé un récit personnel qui part d'un rêve et qui nous amène ensuite à la cuisine de ma grand-mère, mais j'ai aussi créé de l'espace pour inclure les sentiments et les affects de mes collaborateurs. Par ailleurs, le pouvoir transformatif du film tient au fait que je lui ai donné la mission d'inspirer la communauté représentée à réfléchir aux questions problématiques de l'évènement, comme son impact écologique, ou de documenter un phénomène qui se veut inspirant pour d'autres personnes et d'autres communautés en termes de savoir vivre ensemble et de célébration de l'identité culturelle. Ce qui nous amène à la dernière qualité de l'ethnographie sensorielle de cette section : *atmosphérique*. Ces deux qualités – *affective* et *atmosphérique* – sont reliées à ma méthodologie de réalisation, car je suis toujours attentif aux ambiances qui témoignent de mon expérience dans le lieu au moment du tournage. En effet, quand je parle de « cinéma des lieux » pour décrire ma pratique antérieure, j'énonce qu'afin de positionner le lieu au rang de sujet, je laisse mon expérience affective de ce lieu (au moment des tournages) guider sa transfiguration

au moment du montage. Je puise ainsi dans mon expérience sensorielle et affective afin reconstituer une atmosphère. Selon Sarah Pink et Shanti Sumartojo, auteures d'un ouvrage dédié à son étude (2019), l'atmosphère :

(...) is a quality of specific configurations of sensation, temporality, movement, memory, our material and immaterial surroundings and other people, with qualities that affect how places and events feel and what they mean to people who participate in them. (*ibid.* : 6)

Au cinéma, le son est très efficace pour évoquer ces atmosphères. Dans *Les yeux de mon amour*, un bon exemple est le moment où la pluie endommage les travaux qui viennent d'être installés dans les rues du village après six mois de labeur. La musique est venue renforcer les émotions de tristesse et de frustration que mes collaborateurs et moi avons ressenti à ce moment-là. Cependant, parfois, tout ce qu'il faut pour convoquer une atmosphère est le paysage sonore pris sur place au moment du montage, particulièrement s'il contient des « empreintes sonores » (un concept de R. Murray Schafer auquel on retournera avec plus de détail dans le chapitre 4 : p. 94), qui sont les sons caractérisant une communauté donnée et auxquels ses membres attribuent une signification particulière.

2.5.2.3 Pour les sens

(Narrative, sensuelle, non- ou plus- que-représentative, imaginative et multimodale.)

Les dernières qualités de l'ethnographie sensorielle concernent la façon dont elles sont délivrées au public. Je vais commencer par les qualités « narrative » et « sensuelle » :

(...) sensory ethnographers are resolutely committed to apprehend the vibrancy of the matter that makes our existence meaningful and to communicate about such matters in the most vivid and compelling ways possible. (Vannini, 2023 : 14)

Selon l'auteur, tel que nous l'avons vu, les ethnographies sensorielles ne sont pas simplement faites à *travers* et *par* les sens, mais aussi *pour* les sens, c'est-à-dire pour faire sentir aux lecteurs, spectateurs ou auditeurs ce que l'ethnographe et ses collaborateurs sentent eux-mêmes. C'est à travers ce prisme qu'elle est *sensuelle*, « (...) as in gratifying the senses by way of exciting, troubling, stimulation, or otherwise affecting the sensations » (*ibid.* : 14). Les ethnographes sensoriels sont ainsi appelés à captiver le public à travers des formes narratives artistiques et soignées, capables de montrer plutôt que simplement raconter, de faire vivre des émotions plutôt que de les interpréter. Encore une fois, je trouve que par sa nature

narrative, le cinéma a le pouvoir d'être sensuel auprès du public, d'amener le spectateur dans une immersion vivante pour qu'il puisse imaginer d'autres possibilités d'existence. Ce qui nous amène aux trois dernières caractéristiques de l'ethnographie sensorielle qui, selon l'auteur, sont les plus novatrices et sont encore en train de se consolider dans la littérature de la spécialité et dans les études contemporaines : *non- ou plus-que-représentative, imaginative et multimodale*. La recherche *non-représentative* ou *plus-que-représentative* peut prendre plusieurs formes différentes, mais son essence réside dans la reconnaissance de l'échec de la représentation, c'est-à-dire l'impossibilité de saisir la profondeur et les nuances de l'expérience (*ibid.* : 15). Cette caractéristique est issue de la théorie de la non-représentation (2008) de Nigel Thrift, géographe britannique qui remet en question la cognition et le langage comme seuls moyens d'accéder au monde, afin de proposer qu'on se concentre sur le mouvement des corps dans l'espace, sur les pratiques, la performance, le jeu et les affects, ainsi que sur les enchevêtrements de l'humain et du non-humain. Cette théorie rejoint l'ethnographie sensorielle parce qu'elle est aussi consciente du mouvement de corps sensibles dans le monde et elle mène les chercheurs et les ethnographes à expérimenter avec d'autres modes de communication capables d'inciter le public à réimaginer ce monde en constante mutation, plutôt que d'expliquer ou de comprendre ce qu'il est. L'ethnographie sensorielle est ainsi *imaginative*, car elle est davantage intéressée à comprendre ce que le monde peut devenir, ouvrant la recherche aux dimensions de l'inconnu et du possible en étant génératives, plutôt que simplement descriptives. Toujours selon Vannini (2015 : 15), l'imagination est vue comme l'origine de la création et aussi comme la base de l'expérimentation. Cela explique la parenté entre les ethnographies sensorielles et la recherche-crédation, parce qu'elles sont souvent *multimodales*, c'est-à-dire qu'elles se présentent autrement que par la forme classique de l'écriture, soit à travers le cinéma comme dans mon cas, la photographie, la performance, une exposition ou un évènement communautaire, pour ne nommer que quelques exemples du texte de l'auteur.

Je me sens en confiance pour affirmer que *Les yeux de mon amour* peut effectivement être considéré comme un film ethnographique sensoriel. Comme nous avons pu le constater à travers les caractéristiques décrites par Phillip Vannini (2023), à l'exception de la posture *critique*, ma démarche de réalisation, ainsi que le film, par son sujet, correspondent aux critères de cette méthodologie sur laquelle je m'attarderai plus en détail dans le chapitre 4. Voyons maintenant comment ce chapitre a été rédigé utilisant l'écriture comme mode d'enquête.

2.6 La méthodologie de l'exégèse

Après l'approbation de mon projet doctoral, en 2018, j'étais déjà convaincu que l'approche méthodologique qui me convenait le mieux pour décrire ma démarche était la « pratique analytique créative » (Richardson et St. Pierre, 2005) – ou, en anglais, « creative analytic practice » (CAP). Englobées dans la méthodologie postmoderne, les CAP sont une approche autocentrée (Paquin, 2017 : 18) qui prend l'écriture en tant que mode d'enquête et de découverte. Dans le but d'affirmer une posture créative, autant pour l'analyse que pour la transmission des résultats, cette écriture s'éloigne de l'écriture scientifique classique – avec un sujet parlant souverain – afin de laisser une place à la subjectivité du chercheur dans l'analyse de sa pratique et, ainsi, à l'émergence de nouvelles connaissances. Richardson et St- Pierre (2005) affirment aussi que « (...) a postmodernist position does allow us to know "something" without claiming to know everything. Having a partial, local, and historical knowledge is still knowing » (*ibid.* : 969). S'appuyant toujours sur la notion de « savoir situé » de Donna Haraway (1988), l'épistémologie postmoderne repose sur l'acceptation de la connaissance comme étant « (...) toujours partielle, locale et historique, et l'écriture comme un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition » (Fortin et Houssa, 2012, p. 56). En se rattachant à ce paradigme, les écritures créatives peuvent ainsi offrir à la recherche de nouvelles possibilités d'analyse culturelle et reconnaître une grande diversité de façons de présenter les résultats de recherche. Selon la chercheuse Sylvie Fortin, une telle approche peut accueillir :

(...) le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, le poème, le texte dramatique, les fragments mixtes, le récit encadré ou “pris en sandwich” par un argumentaire de forme traditionnelle, le récit stratifié alternant le fictionnel et le théorique, le texte polyvocal, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire, la partition scénique, le scénario, la satire, le calligramme, et même les multiples narrations possibles d'une expérience partagée. (Fortin, 2008 : 227)

L'écriture devient ainsi une méthode de découverte et de production de connaissances dont les formes de présentation sont multiples. Cette diversité de pratiques et de formes de présentation soulève des questions au niveau de son évaluation en contexte académique. En ce qui concernent les CAP, Richardson avance une série de critères à prendre en compte : leur contribution substantielle à la compréhension de la vie sociale, leur réussite artistique, leur réflexivité et leur impact sur le lecteur (2005 : 964). Ce dernier critère peut être soutenu comme l'une des forces majeures de ce genre de recherche, car les écritures créatives favorisent la diffusion des résultats au-delà du contexte académique. Chapman et Sawchuk se prononcent aussi à ce sujet en affirmant que la :

(...) research-creation may act as an innovative form of cultural analysis that troubles the book, the written essay, or the thesis, as the only valid means to express ideas, concepts and the results of experiments. We also argue that in a society awash in social media, new modalities for the presentation of research to reach broader audiences may be necessary. (2012 : 7)

La question sera de voir comment l'analyse d'une pratique pourra se faire avec transparence et rigueur, parce qu'afin de produire des connaissances, une recherche autocentrée doit être capable de rendre compte du chemin parcouru de façon critique et réflexive.

2.6.1 Un récit de pratique antérieure

Quand j'ai fait ma maîtrise à la Faculté des beaux-arts de l'Université de Lisbonne, j'avais déjà exploré une écriture créative afin d'explicitier la démarche de réalisation du court-métrage *Oriente, Lisboa*¹⁶ (2013) : j'ai rédigé un dialogue fictif entre le réalisateur du film (moi-même) et une spectatrice qui lui pose des questions. Je m'étais inspiré librement des dialogues socratiques, ainsi que sur l'ouvrage du philosophe irlandais George Berkeley, *Trois dialogues entre Hylas et Philonous* (1713), publié en 1713. Cette forme littéraire dialogique, conversationnelle, m'est apparue parfaite pour mettre en scène les enjeux de la démarche artistique, avec une spectatrice attentive qui fait avancer le récit par sa curiosité. Au début de la rédaction de la présente thèse, je pensais que le même dispositif littéraire pourrait m'aider à partager les résultats de *Les yeux de mon amour*. J'imaginais encore un réalisateur en conversation, mais cette fois-ci avec ses collaborateurs, tous en train de fabriquer des fleurs en papier au tour d'une table, tel qu'on peut le voir dans le film. Cependant, au cours de la rédaction du récit de pratique, je me suis rendu compte qu'un style essayistique se prêterait mieux à ce que j'avais à raconter, parce qu'il me permettrait d'alterner entre une posture argumentative et une posture subjective, ancrée dans mon expérience singulière, celle de la fabrication du film. Par ailleurs, cela m'a permis de garder une certaine versatilité, afin d'adapter la forme du texte aux besoins de son contenu. Les deux œuvres de référence qui m'ont inspiré cette fois-ci sont les *Notes sur le cinématographe* (1975) de Robert Bresson et *La chambre claire : note sur la photographie* (1980) de Roland Barthes. Dans les deux cas, les auteurs rédigent sous forme de notes, voire

¹⁶ *Oriente, Lisboa* (2013) explore mon point de vue en tant qu'habitant du Parc des Nations, à Lisbonne. Ce quartier a fait l'objet d'une importante opération de rénovation urbaine qui s'est concentrée sur des zones industrielles obsolètes du front de mer afin d'accueillir l'exposition universelle de 1998. Cette opération a également affecté les quartiers ouvriers environnants qui, dans certains cas, étaient antérieurs au développement industriel de cette zone. Tourné quinze ans après, le film explore les tensions qui existent entre les nouvelles zones du quartier et les enclaves qui ont survécu à la rénovation urbaine : <https://vimeo.com/105998090>

de petits chapitres, ce qui m’a motivé à nommer la version finale du récit de pratique *Notes sur ma présence : du rapport au réel filmé à sa reconfiguration à l’écran* (p. 63).

Quelles que soient les approches, les réflexions sur les pratiques, se font particulièrement avec un récit (...). Cette expression narrative est le moyen majeur de réflexion de la pratique. Le moyen que manie l'acteur pour formuler sa pratique, la transformer en objet de réflexion en se différenciant d'elle comme sujet. (Pineau, 2007 : 10)

Tel que Gaston Pineau l’exprime, la rédaction d’un récit de pratique permet de formuler la démarche sous forme textuelle et la transforme ainsi en objet de réflexion. Je suis guidé par la méthode décrite dans les notes de cours de Louis-Claude Paquin (2017, 2019), ainsi que sur les écrits de Pierre Vermersch (2007, 2008) sur l’auto-explicitation, pour qui « (m)émoire, conscience, verbalisation, conceptualisation, création de sens, empathie (...) » (2007 : 6) sont des outils essentiels pour être capable de documenter sa propre subjectivité. En tant que démarche introspective d’autoanalyse, la rédaction d’un récit de pratique permet de rendre explicite ce qui est implicite dans l’agir professionnel. Voyons comment ces auteurs suggèrent de procéder, en séparant la rédaction du récit en trois phases consécutives : l’introspection rétrospective, l’explicitation et l’analyse.

2.6.2 La documentation

Avant de me lancer dans la première étape de rédaction, l’introspection rétrospective, il a fallu que j’organise et classifie la documentation de soutien. Dans *Faire le récit de sa pratique de recherche-crédation* (2019), Louis-Claude Paquin souligne l’importance de débiter le processus avec une analyse de la documentation, qui est déjà une sorte de reconstitution du « flux événementiel » (*ibid.* : 9), parce qu’elle permet de commencer à identifier les événements importants de la pratique. C’est dans cette optique que j’ai réuni et classifié tous mes documents : les éléments médiatiques, les notes personnelles, les artefacts produits et les commentaires recueillis.

Les éléments médiatiques concernent toute prise d’image et de son susceptible d’évoquer les événements passés et d’aider le praticien à revivre l’expérience vécue. Dans mon cas, les *rushes* de tournage constituent la grande majorité de ce type de documentation. J’ai organisé les archives de tournage par journée et son ensemble occupe 1TB de mémoire. Cependant, même si la grande majorité du contenu de ces dossiers sont des vidéos, on y retrouve aussi des captations sonores et parfois des photographies. Étant donné que ces deux types de médias n’occupent pas autant d’espace de mémoire que la vidéo, j’estime que j’ai au moins 600GB d’image en mouvement, ce qui équivaut à 56 heures pour le format utilisé

(HDV 1080), selon la calculatrice que j'ai consultée en ligne¹⁷. Vu que j'ai 51 jours de tournage, cela veut dire que j'ai au moins une heure de *rushes* par jour, ce qui me semble réaliste en regardant mes archives. Ce matériel a été très productif pour la description de la période des tournages, parce qu'en les regardant j'ai été capable de reconstituer les événements et les défis de chaque journée. Cependant, ce sont les notes personnelles que j'ai prises dans mes journaux qui ont contribué à préciser davantage certains événements que j'aurais pu oublier, comme les démarches de recherche de financement que j'ai menées durant la même période. Non seulement j'ai pu reconstituer chronologiquement ces démarches, mais j'ai pu me rappeler les états d'âme qu'elles ont produit en moi. Par ailleurs, les notes personnelles sont devenues plus détaillées après mon inscription au programme de doctorat, ce qui les a rendues encore plus utiles pour la description de la période du montage, comblant ainsi le fait que j'avais moins d'éléments médiatiques disponibles. Par ailleurs, à ce moment de la rédaction du récit, les artefacts produits (les essais de montage et les premières versions du film), ainsi que les commentaires que j'ai recueillis auprès de mes pairs après le visionnement de ces artefacts, ont grandement contribué à me rappeler les enjeux, les choix que j'avais fait, ainsi que les motivations qui les avaient guidés.

Toujours avant de commencer à rédiger, en mai 2020, j'ai décidé de mettre en œuvre un système de nomenclature qui m'a aidé plus tard à repérer les multiples sections du texte. J'ai suivi les conseils de Louis-Claude Paquin (2019 : 9) qui suggère d'étiqueter les différents types d'éléments qui constituent la documentation utilisant la date de la séance, le type de document et une description de son contenu. J'ai ainsi pris la première lettre du type de document (**J**ournal, **T**ournage, **A**rtéfact, **P**résentation publique), suivie de la date de création (dans le format AAAAMMJJ) et une brève description, ou plutôt un court titre. Pour les journées de tournage, par exemple, les descriptions sont les mêmes que j'ai utilisé dans le classement original des fichiers vidéo. Ainsi, le code « T20150301, Primo Paulo » annonce que cette partie du texte décrit la journée de tournage que j'ai fait dans la rue de mon cousin Paulo et ses voisins, le premier mars 2015.

J'ai aussi dressé la liste des artefacts produits (voir l'annexe A), qui inclut les vidéos qui ont été projetées dans le cadre de mes cours à l'UQAM, le premier montage que j'ai présenté à Campo Maior à l'été 2018 et le court extrait qui a été publié en ligne dans le magazine d'arts visuels *Wrong Wrong*¹⁸. Ce système s'est avéré très pratique pour repérer plus rapidement des périodes et des événements lorsque j'ai avancé

¹⁷ Calculatrice consultée le 8 juillet 2024 : <https://www.omnicalculator.com/other/video-size>

¹⁸ Voici un lien vers cet article : <https://wrongwrong.net/article/on-a-cloudy-day>

dans les phases postérieures la rédaction, c'est-à-dire, l'explicitation et l'analyse qui ont mené à la rédaction du récit final. Il faut donc comprendre que le récit produit lors de l'introspection rétrospective, celui que j'ai organisé selon le système de nomenclature décrit plus haut, est très différent du récit final qu'on pourra lire dans le chapitre 4 de cette thèse. Mais alors, qu'est-ce que l'introspection rétrospective ?

2.6.3 L'introspection rétrospective

Selon Pierre Vermersch, ce type d'introspection est rétrospectif parce qu'il s'agit d'un acte de mémoire qui vise un moment passé de la pratique, ce qu'il n'est pas possible de faire au moment même du vécu (2007 : 8). Le type de mémoire mobilisé par cet exercice :

(...) permet cette possibilité extraordinaire de prendre tout son temps pour l'appréhender, d'y revenir, de le décrire finement en développant le temps de saisie qui est beaucoup plus long que le temps de vécu correspondant. (*ibid.*)

Il s'agit donc d'un exercice d'évocation qui permet de mener une « réflexion sur l'action », plutôt qu'une « réflexion en cours d'action » (1994 : 97), si l'on veut reprendre les termes de Donald A. Schön. Cette démarche réflexive permet ainsi d'amener à la conscience le vécu passé, de transformer une expérience vécue en données de recherche, d'accéder à un souvenir qui n'a pas été réfléchi sur le coup de l'action, mais qui contient des connaissances implicites. Par ailleurs, en tant qu'activité descriptive, l'introspection rétrospective permet de saisir la temporalité de l'action sous plusieurs points de vue différents, parce qu'elle ne porte pas encore sur la causalité de l'action, mais plutôt sur les dimensions subjectives de l'expérience, telles que les perceptions, les sensations et les émotions. Le résultat de cette première étape du récit est une description chronologique des événements, une reconstitution du « flux évènementiel » (Paquin, 2019 : 9). Cependant, embarquer dans un tel exercice demande beaucoup de motivation, de résilience et de persévérance, non seulement parce que la tâche est énorme et qu'elle exige ainsi beaucoup de temps pour l'accomplir, mais aussi en raison des émotions qu'elle suscite, comme les :

(...) peurs de ne pas se souvenir, peur de ne pas savoir écrire, peur d'être seul devant ce travail, peur de s'isoler en le faisant, peur de ne pas dépasser une description superficielle et inutile etc. (Vermersch, 2007 : 20).

J'ai effectivement ressenti tout cela au fur et à mesure que j'avais dans ma rédaction, surtout la peur de mettre autant de temps inutilement, c'est-à-dire, d'arriver à la fin et de me rendre compte que ce que j'ai décrit ne dégage pas de nouvelles informations sur ma pratique. C'est pourquoi il a été si important

pour moi de faire confiance aux auteurs que j'avais consultés et de suivre les étapes de la méthode, afin de dépasser les hésitations et les impasses que j'ai rencontrées. Parfois je ne me rappelais pas immédiatement ce que j'avais vécu cette journée-là, même après avoir regardé les *rushes* du tournage et lu ce que j'avais noté dans mon journal, mais à force d'écrire, de me relire et de revenir aux images, de plus en plus de détails me revenaient. Cette réitération a été très importante pour la rédaction de l'introspection rétrospective. Selon Paquin, une :

(...) grande disponibilité est nécessaire pour laisser revenir des impressions sensorielles de ce vécu, des éléments de contexte, qui n'ont pas fait objet d'une mémorisation au moment du vécu. (...) Par ailleurs, ce réfléchissement crée souvent une surprise par le jaillissement d'éléments auxquels on ne s'attendait pas, ce jaillissement qui permet de faire des découvertes sur soi-même. (2017 : 10)

Ce qui a motivé ma persévérance, ce sont justement les moments où j'ai eu l'impression de découvrir quelque chose de nouveaux sur moi et sur ma façon de travailler. L'écriture peut effectivement devenir une méthode d'enquête, comme je l'ai réalisé au début de mon parcours doctoral quand j'ai lu *Writing: a method of inquiry* (2005) de Richardson et St. Pierre. Il faut cependant garder l'esprit ouvert et une posture de bienveillance envers soi-même, ne pas se critiquer sévèrement et se rappeler que c'est normal de rencontrer des tribulations. Il faut aussi privilégier la continuité du « flux expressif », parce que, tel que Vermersch l'écrit (2007 : 22), il est souvent difficile de retrouver « l'intention d'évocation » une fois qu'elle est interrompue. Il introduit ainsi les notions de « flux » et de « vague » dans la pratique de l'explicitation, qui est la prochaine étape de la rédaction du récit de pratique antérieure.

2.6.4 L'explicitation

L'explicitation est la deuxième description qui vient compléter, prolonger et approfondir les impressions qui ont émergées lors de l'introspection rétrospective. Il s'agit donc d'un texte qui vise à rendre plus claires et précises les données repérées intuitivement durant la première phase d'énonciation. Les moments où la « vague » du « flux expressif » s'épuise, idéalement d'elle-même et non par une source externe à notre attention reconstituante :

(...) sont les moments privilégiés pour évaluer ce qui a été produit et choisir une direction de travail. Évaluer ce qui a été exprimé s'inscrit principalement dans deux dimensions : (...) la qualité de la reconstitution du déroulement temporel et les qualités de la teneur de sens. (Vermersch, 2007 : 27)

Si l'introspection rétrospective se concentre sur la reconstitution chronologique des événements, l'explicitation y revient afin de compléter les hiatus temporels, mais aussi pour mettre en relation les événements selon leur suite causale. Dans mon cas, étant donné que je décrivais une longue période de réalisation, j'ai souvent fait des allers-retours entre la posture de l'introspection rétrospective et de l'explicitation, profitant des moments d'épuisement du flux expressif, pour venir compléter les descriptions avec d'autres couches de vécu. J'ai fait cela jusqu'à ce que j'aie trouvé les relations causales des occurrences et que le texte soit plus clair et plus précis. J'imaginais souvent que je racontais les étapes de la réalisation à ma grand-mère, pour me forcer à écrire dans un niveau de détail qui rendait vraiment compte de l'enchaînement des événements.

2.6.5 L'analyse

Les deux premières phases de la rédaction du récit de pratique – l'introspection rétrospective et l'explicitation – font ensuite objet d'une analyse qui a pour objectif de faire émerger les répétitions, les cycles et les moments de rupture de la pratique. Selon Paquin, il s'agit d'une « (...) activité à la fois discriminante et inférentielle, voire heuristique » (2017 : 12) qui se déploie en deux phases distinctes : la « catégorisation » et la « modélisation ». Durant la « catégorisation », il s'agit de faire une fragmentation du récit en plusieurs parties, afin de repérer leurs similitudes et différences, mais aussi :

« (...) d'effectuer des tris, de discerner des régularités et des ruptures, de constituer des séries, ou encore d'en isoler certains en fonction de leur importance ou, pour d'autres raisons, d'en discriminer d'autres, de les hiérarchiser, etc. (*ibid.*)

Cette catégorisation m'a permis de faire une synthèse des éléments récurrents, mais aussi d'identifier les « événements marquants » (Paquin, 2019 : 11) ou les moments charnières de ma pratique, c'est-à-dire, les moments qui ont bouleversé le déroulement de ma démarche sur le coup, mais aussi les surprises et les découvertes que j'ai pu faire rétrospectivement et qui ont changé à jamais la façon dont je perçois ma pratique artistique et mes motivations. Elle est ainsi une sorte de réduction de la démarche aux éléments constituants qui ont été jugés pertinents pour son analyse. Il faut, ensuite, procéder à une recombinaison de ces éléments, c'est-à-dire qu'il faut créer une « modélisation ». Dans mon cas, j'ai décidé de faire une carte mentale qui met en relation les éléments retenus. Mais il faut comprendre que ce type d'analyse n'est pas un procédé linéaire, la « catégorisation » et la « modélisation » sont itératifs, ce qui m'a permis, entre autres, de repérer des omissions ou des imprécisions dans les premières versions du modèle que j'ai développées, ainsi que de revenir sur le classement afin de faire des ajustements.

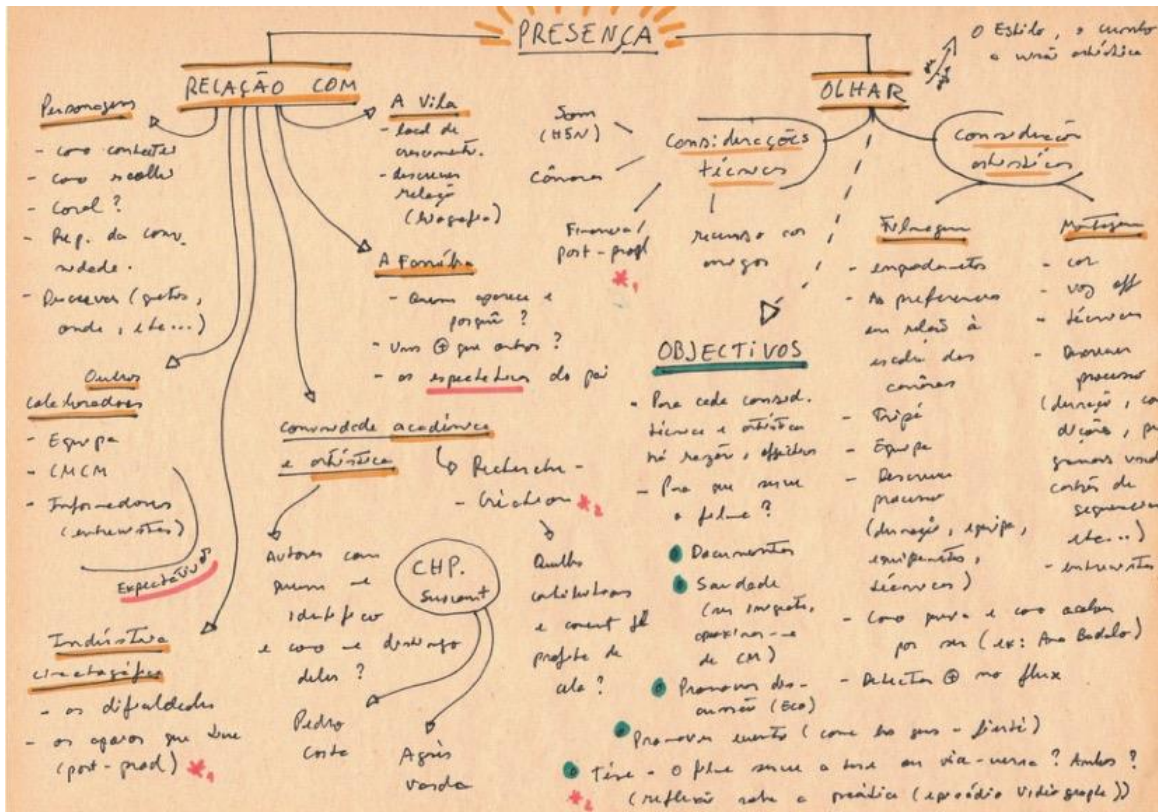


Figure 2.1 - Carte heuristique finale (2022).

J'ai alors développé une carte mentale organisant les éléments qui concernent ma présence dans la réalisation du film. D'une part, on retrouve « ma relation avec » eux, c'est-à-dire avec les personnages du film, d'autres collaborateurs, le village, la famille, mais aussi la communauté académique, artistique et l'industrie cinématographique. D'autre part, il y a mon « regard » pour nommer ce que je considère constitutif de mon style de réalisation, des éléments que j'ai séparés en considérations d'ordre technique (son, caméra, etc.) et en considérations d'ordre artistique (prise d'image, montage, etc.). Enfin, une section concerne mes « objectifs » de réalisation et leur adéquation avec mes intentions initiales. Cette carte mentale m'a aidé à organiser le récit de pratique final, qui a été rédigé selon ces relations afin de partager ma démarche artistique et les résultats de ma réflexion, en espérant que la forme choisie, celle d'une collection de notes de réalisation, soit claire et pertinente dans le cadre académique où elle a été produite, mais aussi pour un public plus large, notamment pour mes collaborateurs de Campo Maior et d'autres artistes.

2.7 Note finale

Cette thèse de recherche-création adopte un bricolage méthodologique qui m’a permis de porter un regard nouveau sur ma pratique artistique afin de comprendre les enjeux de ma présence-au-monde dans la fabrication d’un film documentaire.   tant donné la liberté accordée aux artistes-chercheurs dans le cadre de leurs recherches-créations, d’autres avenues auraient pu être empruntées, conduisant peut-être à des résultats différents, étant donné que chaque artiste a un regard et un cheminement unique. La voie décrite dans ce chapitre – la fabrication d’un film ethnographique sensoriel et la rédaction d’un récit de pratique antérieure – est celle que j’ai empruntée pour mener à terme mon investigation. J’espère qu’elle pourra inspirer d’autres personnes à collaborer avec leurs communautés et à réaliser des films documentaires *pour la suite du monde*, c’est-à-dire, pour la conservation et la transmission de connaissances dont ce genre de films est porteur. Maintenant que ma voie méthodologique a été contextualisée, je vais m’attarder sur les textes des auteurs qui ont informé et soutenu la réflexion sur ma pratique.

CHAPITRE 3

CADRE CONCEPTUEL

Au cours de ce chapitre, je souligne l'importance de trois auteurs principaux. François Niney et son ouvrage *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire* (2000) m'ont aidé à trouver les mots justes pour décrire les différents aspects de ma pratique abordés dans cette thèse, c'est-à-dire ma posture en tant que cinéaste dans ma rencontre avec le réel et dans l'« interrelation filmeur/filmé/spectateur ». Corinne Maury et son ouvrage *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel* (2011) m'ont permis de comprendre ce qu'est le poétique dans le cinéma documentaire à travers des exemples concrets de réalisateurs qui mettent de l'avant leur présence-au-monde dans leurs reconfigurations du réel à l'écran. Finalement, Michel de Certeau et *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire* (1990), en particulier le chapitre sur les *Pratiques d'espace* (*ibid.* : 137), m'ont permis de comprendre le processus de découverte que je fais dans les lieux à travers la marche et l'observation, ainsi que de tracer un lien entre ma pratique et celle de la communauté de Campo Maior, toutes deux des transpositions du réel vers un rendu final artistique (dans mon cas à l'écran et dans le cas de la communauté, à travers des décorations en papier dans les rues du village). J'espère ainsi que ces éléments pourront offrir au lecteur un portrait de mon inscription dans le paysage théorique qui a renseigné ma réflexion sur la réalisation de *Les Yeux de mon amour*.

3.1 Le dispositif filmique

Dans son ouvrage (2000), François Niney fait l'analyse de l'évolution des « formes d'investigation du réel » (*ibid.* : 83) à travers le travail de cinéastes qui ont contribué à l'évolution du langage cinématographique, tant par la création de nouveaux « styles de véracité » que par la proposition de nouveaux « régimes de croyance » chez le spectateur. Son analyse se concentre sur les « rapports filmeur/filmé/spectateur », c'est-à-dire sur l'interrelation ternaire qui inclut la posture du filmeur dans son film, son rapport aux personnes filmées, ainsi que « (...) le regard du spectateur dans son dispositif » (*ibid.* : 319). On entend par « dispositif » la manière dont le film informe le spectateur pour qu'il puisse accorder un « régime de croyance » à ce qu'il voit et entend. Autrement dit, pendant le visionnement du film, le spectateur se pose une série de questions qui l'aident à établir s'il s'agit d'une mise en scène de fiction avec des acteurs, d'une mise en scène documentaire avec de vraies personnes ou encore d'un mélange des deux. Ce « dispositif » désigne ainsi la façon dont le réalisateur interpelle le public. Selon Niney, il peut varier en fonction des modes de prise de vue qui ont été adoptés. Par exemple, s'agit-il d'une reconstitution ou de la vie à

l'improviste ? Énumérés dans un autre ouvrage du même chercheur, *Le documentaire et ses faux-semblants* (2009 : 41), l'auteur identifie six modes de prise de vue différents : « l'instantané ; l'interférence ; la pose ; le joué autochtone, la reconstitution et le remontage ». Chaque « tournure », comme il les nomme, a un impact différent sur le « régime de croyance » que le spectateur accorde au film, dans une gradation qui va du plus « documentaire », voire du plus immédiat ou direct, jusqu'au plus « fictif » ou scénarisé.

Nous allons voir que chaque tournure entraîne un certain type de relation et de directive entre filmeur et filmé d'une part, film et spectateur de l'autre. C'est-à-dire que chaque tournure implique des consignes de tournage (filmer sans rien demander n'est pas pareil que faire une interview), et des consignes de lecture, un certain régime de croyance pour le spectateur (littéral, métaphorique exemplification, ironie, trompe-l'œil...). L'articulation de ces deux registres de directives, c'est ce que j'appelle « le dispositif ». (2009 : 41)

Par ailleurs, il faut considérer que ces modes de prise de vue ne sont pas des catégories exclusives, mais des directives d'analyse qui peuvent co-exister dans le même film, se chevaucher, ou même se décliner à l'intérieur de chaque tournure. L'« instantané », par exemple, désigne la prise de vue à l'improviste, c'est-à-dire, la capacité de la caméra à saisir le réel tel qu'il se présente devant nous. Il existe des variations possibles dans ce mode de prise de vue, de la prise de vue cachée, une approche voyeuriste souvent critiquée parce que les images sont prises à l'insu des personnages, jusqu'à la prise de vue sur le vif où il y a accord et connivence entre le filmeur et le filmé. On retrouve dans cette tournure des cinéastes comme les frères Lumière, Vertov, ou d'une façon plus générale les cinéastes des mouvements historiques comme le Free Cinéma britannique ou le Cinéma Direct québécois. Aux frontières de cette tournure, l'auteur mentionne le film de Pierre Perrault et Michel Brault, *Pour la suite du monde* (1962), puisque l'idée de reprendre la pêche aux marsouins a été suggérée aux habitants de l'Isle-aux-Coudres par les réalisateurs, ce qui peut être vu comme une « interférence » sur le réel. Donc pour sa part, l'« interférence » met l'accent sur le fait que le film devient le résultat de l'interaction entre les personnages et le(s) réalisateur(s) pendant la période de tournage. Nous allons nous attarder sur un autre excellent exemple de ce mode de prise de vue dans le dernier chapitre de cette thèse, le cadrage esthétique (p. 151), lorsque je prendrai *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) d'Agnès Varda comme point de comparaison pour *Les yeux de mon amour*. Dans ce film, la cinéaste se met en relation avec ses personnages pour faire avancer l'action, non seulement en les interviewant, mais aussi en se plaçant elle-même devant la caméra, afin de mettre en scène une réflexion sur la pratique du glanage.

Retournant à la liste des tournures de François Niney, on poursuit avec la prise de vue « posée », qui s'oppose à la prise de vue sur le vif, c'est-à-dire l'« instantané ». Il s'agit d'une mise en situation où le cinéaste demande à ses personnages de répéter leurs gestes ou leurs mots devant la caméra, représentant encore une autre forme de complicité entre filmeur/filmé. Les personnages jouent leurs gestes habituels pour la caméra et c'est pourquoi il s'agit d'une prise de vue très utilisée dans les films ethnographiques, ou sociologiques, où en faveur de la bonne illustration des actions, les personnages acceptent de « faire pour », ou encore « faire avec » la caméra. On a l'extension de cette tournure dans le « joué autochtone », où en plus de répéter des actions devant la caméra, les participants se prêtent à jouer un rôle plus au moins scénarisé, « (...) plus au moins romanesque, modifiant plus au moins les réalités locales » (2009 : 44) auxquelles ils appartiennent. C'est dans ce terrain que, comme nous allons le voir dans le prochain sous-chapitre, se situe Robert Flaherty.

En ce qui concerne la « reconstitution », Niney nous rappelle qu'on peut distinguer deux modes : d'un côté on a « le joué autochtone » que Flaherty utilise dans ses films, où l'on reconstitue la connaissance du monde de façon poétique, la mise en scène du savoir-vivre et du savoir-faire d'un point de vue anthropologique ; de l'autre côté, on a la « reconstitution événementielle », qui est un genre qui apparaît au début des années 1970, où l'on reconstitue d'un point de vue historique la « scène du crime » d'un événement qui bouleverse l'ordre habituel, souvent un meurtre ou une catastrophe naturelle. On voit donc qu'on passe « (...) d'une logique de découverte (est-ce ainsi que les hommes vivent ?) à une logique de suspense (comment est-ce arrivé ?) » (*ibid.* : 47). Cette deuxième forme de reconstitution joue sur les affects, sur le sensationnel des événements spectaculaires qui bouleversent l'ordre habituel des choses. Un bon exemple de cette tournure est le film *The Thin Blue Line* (1988) d'Errol Morris, où le cinéaste met à l'épreuve le discours de ses protagonistes à travers de longues entrevues et des reconstitutions de la scène du meurtre d'un policier au Texas. Il a ainsi démontré que ses protagonistes avaient nécessairement un point de vue personnel sur l'événement, qu'il y avait de nombreuses incohérences et qu'un homme innocent avait été emprisonné. Niney va encore plus loin dans son analyse de la « reconstitution événementielle » en identifiant ses différents composants : « les personnes, les lieux, le déroulement de l'action et les paroles des protagonistes » (*ibid.* : 47). On sait qu'il n'y a pas une seule perspective d'un événement, mais un film de ce genre semble plus authentique si ces composants-là sont d'origine, c'est-à-dire que les personnes elles-mêmes jouent leur propre rôle dans les lieux originels, ou que les personnes elles-mêmes narrent l'action à la première personne. D'une autre manière, on a les films où des acteurs professionnels jouent un fait divers passé dans un décor fabriqué, il suffit de penser aux films de fiction

qui nous annoncent dès le début qu'ils sont « d'après des faits réels » ou « une histoire ayant réellement existé ».

En ce qui concerne la dernière tournure des prises de vue de Niney, le « remontage », il consiste à opérer un retour sur les images et un retournement des images par le remontage, le commentaire, la musique, etc. Grâce à cette modalité, il est possible de réutiliser, par exemple, une prise de vue coloniale ou impérialiste dans un discours critique, comme Alain Resnais l'a fait dans *Nuit et Brouillard* (1956), utilisant des images prises par les nazis dans un film qui dénonce la Shoah. Donc, le « remontage » parvient à inverser notre regard en coupant avec le passé de la prise de vue et en l'actualisant dans le présent.

Tous ces différents modes de prise de vue informent le spectateur sur le « régime de croyance » à adopter face au film qu'ils regardent à l'écran. Selon l'auteur, ce qui est décisif :

« (...) c'est la relation du réel et du possible. Ce qui compte, c'est que le film signifie, au double sens de faire signe et faire croire, ce qu'il veut dire et produire du monde par le documentaire ou la fiction, ou par un savant (ou douteux) mélange » (2000 : 320).

Au lieu de juste opposer la fiction au documentaire, voir même la mise en scène au documentaire, l'auteur suggère de prendre plutôt en compte cette gradation des modes de prise de vues, parce qu'elle témoigne des postures des cinéastes face à leurs protagonistes et influence la posture du spectateur face au film en question.

3.2 Les deux tendances du documentaire

Les formes documentaires ont beaucoup changé depuis les cadres fixes de la vie ordinaire des frères Lumière et de leurs opérateurs, mais nous pouvons constater comment deux tendances opposées (encore au centre des enjeux du documentaire contemporain) sont déjà présentes au début du 20^e siècle dans le travail de Robert Flaherty et Dziga Vertov, qui selon Niney sont « les deux pères fondateurs du documentaire » (2000 : 47). Il s'agit d'une comparaison assez courante, Gilles Marsolais les considère aussi comme des précurseurs dans *L'aventure du cinéma direct* (1974 : 31), en les nommant les « sourciers ». Dans ce sous-chapitre, nous réviserons les procédés de ces deux « sourciers » un à un, pour ensuite les mettre en rapport avec quelques exemples de mon travail et, ainsi, mieux comprendre mes options pour le montage de *Les yeux de mon amour*.

Après un contact prolongé avec ses collaborateurs, pour Flaherty, la caméra servait à capturer la « vie au naturel » afin de faire connaître l'histoire des hommes et des femmes qu'il rencontrait. Cependant, pour ce cinéaste, capturer la « vie au naturel » n'excluait pas de mettre en scène ses personnages pour la bonne illustration de leurs actions quotidiennes et de leurs modes de vie – le « joué autochtone » mentionné plus haut. Il construisait alors le récit en empruntant les notions de montage du cinéma de fiction, c'est-à-dire le montage linéaire et chronologique de scènes ou, parfois, le montage alterné, afin de faire progresser un fil narratif autour d'un héros et de promouvoir l'identification du spectateur avec ce dernier.

Le montage ne saurait donc avoir ici de rôle productif [...]. Il est simplement chargé de conserver les plans les plus révélateurs, d'en organiser l'alternance pour condenser l'attente, d'en régler la succession pour véhiculer l'intérêt dramatique. (2000 : 49)

À l'opposé de cette posture, pour Vertov, tout était montage, dès la conception du projet et des tournages jusqu'au montage final. Dans l'esprit du futurisme – mouvement avant-gardiste de l'époque du cinéaste qui faisait l'apologie de la modernité à travers la représentation du mouvement – il voulait capter la vie à l'improviste (« l'instantané » dans les tournures mentionnées ci-haut), faisant éclater les points de vue avec des angles et des cadrages originaux, des *travelings*, des contrepoints, des superpositions et des récurrences. De cette façon, il voulait cerner le mouvement et la vitesse des villes modernes avec ses foules, plutôt que de se concentrer sur la dramatisation d'un personnage en particulier. Il a ainsi refusé toute fiction narrative, inventant le montage polyphonique à intervalles qui « s'apparente à la réaction en chaîne ou à la composition musicale (thèmes, variations, leitmotiv, échos, récurrences [...]) » (*ibid.* : 49). Thématiquement, on peut constater que Flaherty avait une approche de tendance « ethnographique » centrée sur la lutte de l'humain contre la nature, souvent dans des territoires exotiques ; alors que Vertov cherchait à contribuer à la production du nouveau monde qui s'annonçait après la Première Guerre mondiale et la révolution russe. On pourrait même dire que chacun regardait dans la direction opposée de l'autre, l'un vers le passé et l'autre vers l'avenir.

En ce qui concerne ma pratique, développée intuitivement à travers ma rencontre avec les gens et les territoires que j'ai filmés, je trouve maintenant des indices mélangés de ces deux procédés fondateurs. Prenons *Oriente, Lisboa* (2013)¹⁹ à titre d'exemple. Dans ce court-métrage j'investigue les résultats d'une entreprise majeure de rénovation urbaine touchant des zones riveraines industrielles désaffectées pour accueillir l'Exposition universelle de 1998. À l'époque de la réalisation du film, il s'agissait du quartier que

¹⁹ Extrait disponible en ligne : <https://vimeo.com/105998090>

j'habitais et j'avais donc une bonne connaissance préalable de ses limites et de ses contrastes, connaissance approfondie après avoir terminé le tournage. Le montage a été fait à partir de mes impressions en tant qu'habitant et des atmosphères que les images me suggéraient. Peu à peu, j'ai remarqué qu'il y avait deux enjeux qui traversaient le paysage : des zones de tension qui se trouvaient près des limites du quartier (spatialement, à côté de la ligne de chemin de fer) et des zones d'apaisement qui se concentraient à l'intérieur du quartier (les nouveaux espaces d'habitation et de loisir). J'ai utilisé ce contraste pour créer les chapitres du film que j'ai appelés selon les planètes (ou les dieux romains), « Vénus » et « Mars », avec un commentaire personnel à la fin que j'ai appelé « Saturne » (l'avertissement). J'ai ainsi organisé symboliquement le récit et le rythme du film selon les oppositions ressenties : l'amour et la guerre, le nouveau et le délabré, le loisir et la souffrance. Or, si je peux y voir un rapprochement avec des procédés de montage thématique vertoviens, qui organisait le récit selon des « tonalités », je ne pourrais nier la parenté du procédé de tournage avec Flaherty. Ma connaissance préalable du sujet du film, en tant qu'habitant du quartier, se rapproche de la condition essentielle de recherche d'authenticité que Flaherty déployait à travers ses films, passant de longues périodes sur le terrain avec ses collaborateurs. Cette période d'observation lui permettait de voir émerger les éléments qu'il jugerait importants pour faire le portrait des modes de vie ancestraux. Même si dans ma pratique antérieure, au contraire de Flaherty, je gardais toujours une distance par rapport aux personnes que je rencontrais afin de présenter le lieu en tant que personnage principal du récit, je me revois dans sa posture d'observation patiente. La différence tient dans le fait que je me suis intéressé à faire le portrait du quotidien du quartier, et sur cet aspect, ma pratique antérieure serait plus proche du genre documentaire des symphonies de grandes villes, dont *L'Homme à la caméra* (1929) de Vertov fait partie.

3.3 La double articulation réel-imaginaire

Cependant, selon Niney, les deux pères fondateurs du documentaire avaient en commun l'innocente prétention de vouloir enregistrer la réalité sans transfiguration. Même si, différemment, ils inventaient des procédés qui comportaient chacun leur propre contradiction : « la vie au naturel conduit à la reconstitution dirigée (avec les autochtones) ; la vie à l'improvisiste pousse au voyeurisme intempestif de la caméra cachée » (2000 : 47). Les événements qui se présentent devant la caméra gardent toujours leur sens, tant en fonction du contexte où ils ont été prélevés que du contexte créé dans le film. Autrement dit, la signification des images que les caméras fixent sur un support (analogique ou numérique) reste toujours liée aux circonstances de l'événement, mais dans le contexte d'un film elle peut se détacher plus ou moins de ces circonstances afin d'être recontextualisée dans le récit créé par le réalisateur. Nous pouvons

facilement constater cette double articulation si l'on pense aux films d'archive qui détournent le sens des images de leur contexte original. De la même façon, si l'on pense à la mise en scène, que ce soit documentaire ou de fiction, les images ont un (ou plusieurs) sens dans le récit filmique, mais elles nous informent également sur les modes de production cinématographique de leur époque, tels que le type de caméra utilisé, le style du jeu des acteurs ou les éléments du décor, c'est-à-dire des éléments de contexte du tournage. Il s'agit de ce que Niney appelle la « double articulation réel-imaginaire », d'où le langage audiovisuel tire son pouvoir de « sommation du réel qui nous donne toujours à penser **sur** les choses en même temps qu'elle nous donne à penser **avec** les choses²⁰ » (*ibid.* : 318), selon la citation de Jean Mitry auquel Niney réfère plusieurs fois dans cet ouvrage.

Il faut cependant faire attention au fait que, même le sens qu'on peut accorder aux images dans les circonstances de son actualité, donc hors du contexte du récit, est teinté par la sensibilité du spectateur, en plus de celle(s) du filmeur et/ou du réalisateur. Afin d'aller plus loin dans cette réflexion, revenons à la question de l'« objectivité » de la prise de vue, ou plutôt de l'impossibilité de son objectivité, pour voir comment Niney articule ce problème. Il commence précisément par démêler le sens du terme « objectivisme », que les formes télévisuelles des actualités et de la télé réalité font souvent passer pour de l'« objectivité », c'est-à-dire faire croire que l'image est analogue à la réalité, qu'elle fait état des faits et qu'elle est la vérité. Contrairement à ces affirmations, il faut accepter qu'il n'y a pas de prise de vue sans découpage du réel, parce qu'il y a toujours un choix de mise en scène et de cadrage, en plus de tout le travail de montage qui ne fait que corroborer le point de vue subjectif qui se présente dans un film fini.

[...] intervenir non seulement sur la manière de filmer (inévitables donc admissibles), mais encore sur les situations et protagonistes, en les choisissant ou dirigeant, passera à coup sûr pour de la manipulation. Pourtant [...], il faut bien admettre qu'on choisit forcément, même en prise directe, de filmer ceci plutôt que cela, et que le seul fait de filmer modifie plus ou moins situations et comportements, en raison des nécessités techniques, de la présence de l'équipe (même réduite) et surtout du jeu de rôles provoqué entre les protagonistes et leur image (même s'ils sont filmés sans aucune consigne de mise en scène). (*ibid.* : 116)

Une chose est sûre, toute représentation de la réalité est relative au filmeur, à ce qu'il ou elle est, à ses présupposés épistémologiques, à son âge, à sa culture, à son genre, car tous ces facteurs influencent sa perception des événements. Non seulement faut-il faire des choix au moment de la prise de vue, considérer que la présence de la caméra et de l'équipe a un effet sur les événements, tel que Niney

²⁰ Les mots en caractères gras sont ceux de l'auteur.

l'exprime, mais il faut ensuite les organiser dans une ligne de temps au moment du montage. La seule façon que l'humain a de fixer le réel, en tant que créateur, est en le transfigurant à travers l'attribution d'une chaîne de significations, c'est-à-dire, en découpant le réel selon sa propre vision du monde. Selon le cinéaste Johan Van der Keuken, cité à propos de sa caméra subjective par Niney, « [c]e que l'on documente au fond c'est une présence physique, non seulement celle de l'autre, mais la mienne propre, c'est peut-être bien plus important de documenter le fait qu'on était là et comment » (*ibid.* : 213). Par ailleurs, les événements que le cinéaste transfigure à l'écran seront interprétés une troisième fois au moment du visionnement, cette fois-ci par le spectateur. Or, ces superpositions d'interprétation mettent en cause la notion même d'objectivité, parce qu'il est impossible de filmer la réalité sans point de vue, de la traduire à l'écran sans la découper, ainsi que de regarder le film sans l'interpréter. Cela ne veut pas dire pour autant que la démarche d'un cinéaste ne puisse pas suivre une quête d'objectivité, s'il essaye de minimiser sa subjectivité par tous les moyens possibles, en étant conscient des limites de son effort. À la lumière de cela, plutôt que de mesurer le degré de subjectivité d'un film documentaire, le plus important est de considérer la rigueur de la transposition du réel à l'écran, et c'est pour cette raison que Niney nous parle de l'éthique du cinéaste :

L'idée scénaristique qu'on se fait de la vérité documentaire (comment détourner ou contourner les apparences ? comment saisir ou produire une signification ?) préside au choix des procédés de tournage, qui peuvent en retour modifier la découverte qu'on opère sur le monde. Ce qui est pertinent ce n'est pas seulement de constater les manipulations opérées [...] sur le réel (toujours insaisissable en tant que tel), c'est de rapporter sa transposition, d'une part au « rendu » esthétique du sujet, d'autre part à la vision du monde (éthique) que le film suppose et produit. (*ibid.* : 57)

Ce qu'un film réussit à faire à l'écran, c'est donc de transposer le réel à travers la vision du monde de son auteur, de sa présence-au-monde, et c'est pour cette raison que le cinéaste doit faire preuve d'honnêteté, de rigueur et de cohérence. Ainsi, selon Niney, l'actualité de l'événement est moins importante que le sens donné aux images dans le contexte du film à travers « (...) son découpage du sujet et la forme qui l'informe » (*ibid.* : 319). Pour le spectateur, la pertinence du film ne dépend pas tant de l'adéquation des images à la réalité filmée que de la cohérence de l'ensemble des parties dans le tout et de la rigueur avec laquelle l'écart au réel a été traité. Les cinéastes qui ont une posture de questionnement face au réel adoptent des démarches de transparence importantes, ce qui nous permet d'accueillir volontiers leur subjectivité. La mise en scène documentaire, de même que les reconstitutions faites par Flaherty dans ses films sont tout à fait légitimes dans la construction d'un espace filmique où les personnages peuvent exister et établir des relations entre eux et les spectateurs qui les regardent. Le sens du film sera tiré par

le spectateur de cette « double articulation réel-imaginaire » créée à l'écran et la question éthique de sa justesse doit être envisagée à travers ce prisme. En somme, la vérité documentaire d'un événement ne doit donc pas être uniquement conçue par son rapport au réel filmé, mais aussi par la manière dont le réalisateur a signifié l'événement dans le contexte du film, par la façon dont il informe le spectateur pour qu'il puisse lui accorder un « régime de croyance » et établir ensuite des relations avec le réel représenté.

Selon Niney, un autre aspect important de la réalisation à considérer est le style – « (...) qui fait parler les formes le mieux possible, pousse leurs liaisons plus loin, et en développe de nouvelles pour mieux nous figurer (dans) notre milieu, nous aider à y évoluer ou à le trans-former » (*ibid.* : 320). Pour les cinéastes, le style débute avec les choix techniques et les procédés de tournage, traverse leur rapport au réel et va jusqu'à la création du dispositif filmique durant le montage. À travers la création de formes originelles capables de bouleverser les conventions du langage filmique, un autre type de relations filmeur/filmé/spectateur est possible par l'invention de nouveaux dispositifs de tournage, d'interlocution ou d'interférences fiction/réel. On peut remarquer ces procédés dans les formes poétiques et les figures stylistiques qui ont pour but l'articulation du réel et de l'imaginaire pour la création de nouveaux possibles, de nouvelles visions du monde. Selon Niney, le « possible, c'est à la fois la dimension de la liberté d'action et la dimension de l'illusion... pont suspendu entre réalité et fiction, indissolublement principe d'espérance et trompe-l'œil » (*ibid.* : 10). Ainsi, documentaire et fiction sont envisagés en tant que continuum dynamique à plusieurs degrés, selon le « régime de croyance » qu'on peut leur accorder. Il ne s'agit pas d'attribuer le faux au fictif et le vrai au monde actuel. C'est le spectateur qui s'implique différemment selon sa croyance et décide si ce qu'il voit à l'écran sont des personnages ou des personnes, en sachant qu'« (...) il y a des choses qu'on ne peut montrer qu'à travers le masque de la fiction, et il y a des moments de vérité qui ne peuvent se produire qu'en documentaire » (*ibid.* 320). Par leur travail de représentation, ces films restituent au réel filmé une valeur ajoutée. Il s'agit du sens, « (...) dont l'enjeu sans cesse répété ou renouvelé, [est] de circuler en nous donnant prise sur le monde qui nous entoure et que nous prolongeons par nos conduites » (*ibid.* : 320). Ainsi, pour le développement positif du langage cinématographique, il est important de produire des formes capables de remplacer celles devenues obsolètes et de projeter de nouvelles relations, de nouveaux possibles à l'écran.

Nous allons voir ensuite comment la notion de présence-au-monde du « cinéaste-poète » (2011) de Corinne Maury m'a aidé à réfléchir aux éléments du cinéma du réel mentionnés par Niney ci-haut, ainsi qu'aux choix artistiques et techniques qui définissent mon style de réalisation.

3.4 Le cinéma de poésie et la présence-au-monde

On m’a souvent dit que je faisais un « cinéma de poésie » ou un « cinéma poétique », particulièrement concernant les courts-métrages que j’ai réalisés avant *Les yeux de mon amour*. Je crois que la raison de ces commentaires est due au caractère contemplatif de ces films, non seulement parce qu’ils ont un rythme plutôt lent, mais aussi parce qu’ils s’attardent sur des détails du quotidien urbain qui passeraient inaperçus pour la plupart des gens. Ils ne sont pas non plus des films bavards, puisqu’ils ont rarement recours au discours oral. Par ailleurs, ils sont souvent structurés à partir des éléments que j’ai repérés sur les lieux. Ces aspects pouvaient être des formes, des couleurs ou des thèmes que j’associais par la suite aux éléments de la cinégénie, c’est-à-dire les aspects plastiques du médium cinématographique tels que le cadrage, la valeur des plans, le rythme, les sons, etc. J’ai même eu l’occasion de développer quelques thèmes transversaux à plusieurs de mes courts-métrages, comme la représentation de cercles, de sphères ou même d’astres :



Figure 3.1 – De gauche à droite, en haut : deux photogrammes d’*Oriente, Lisboa* (2013) et un photogramme de *Divertimento* (2012). De gauche à droite, en bas : photogramme de *POLIGRAD* (2010) et photogramme de *Venha Chuva* (2015).

J’explorais donc certains aspects formels de l’image à travers l’observation des espaces urbains de façon contemplative, mettant de l’avant ma présence-au-monde, c’est-à-dire ma propre expérience des lieux. *Les yeux de mon amour* a été réalisé dans la continuation de cette pratique, mais comme je l’ai expliqué plus haut (sous-chapitre 1.3), il a exigé un changement de posture de ma part afin d’accommoder les

artistes de la communauté de mon village : leur art floral, leurs mots et leurs musiques. Avant de voir comment cela a pu affecter le caractère « poétique » du film, voyons ce que veut dire, au juste, le « poétique », en particulier quand il est déplacé en dehors de son champ littéraire pour qualifier des éléments du langage cinématographique.

Dans le dictionnaire Larousse en ligne, la « poésie » est définie comme l'art « (...) d'évoquer et de suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives par l'union intense des sons, des rythmes, des harmonies, en particulier par les vers » (s. d.). Toujours selon la même source, la racine étymologique du mot vient du terme grec *poiêsis*, du verbe *poiein*, qui signifie « faire » ou « créer ». Bien que j'aborde ici la poésie en dehors du champ littéraire, nous pouvons remarquer tout de suite que sa définition met l'emphasis sur les sensations, les impressions et les émotions que le discours peut évoquer à travers l'exploration de sa forme et de l'utilisation de figures de style. Mais concentrons-nous sur ce que cela peut dire quand on parle de poésie cinématographique. Dans *Qu'est-ce qui est 'poétique' ?* (Cohen et Reverseau, 2013), les auteures investiguent l'utilisation du terme dans les textes critiques sur le cinéma et elles repèrent trois utilisations fréquentes qui renvoient à trois attributs de la poésie :

(...) l'opposition à une norme, en particulier narrative, le brouillage des frontières entre rêve et réalité dans le sillage des surréalistes, et la concentration sur ses moyens propres envisagée comme un essentialisme. (*ibid.* : 174)

Le dernier aspect énuméré dans cette citation identifie le « poétique » avec l'exploitation des potentialités plastiques et des limites du langage cinématographique, « comme un essentialisme du *medium* » (*ibid.* : 181). Autrement dit, selon cette acception, un film serait « poétique » s'il se concentrait sur l'exploration des propriétés uniques qui caractérisent le moyen qu'il utilise pour communiquer, soit l'audiovisuel. Cela pourrait être accompli par l'utilisation de procédés tels que le mouvement des éléments dans le cadre et sa composition, le flou, les effets de lumière et de couleur, le son asynchrone, pour ne donner que quelques exemples. Plus concrètement, nous pouvons penser à *A Study in Choreography for Camera* (1945), où Maya Daren suit les mouvements d'un danseur avec sa caméra, utilisant le montage pour marier parfaitement le mouvement de l'un dans l'autre. Ou encore le classique du cinéma expérimental de Michael Snow, *Wavelength* (1967), qui consiste en un plan statique d'un appartement dans lequel l'auteur zoome sur une photographie accrochée au mur. Les auteures du texte cité plus haut nous avertissent pourtant que ce type de cinéma peut frôler la gratuité et être considéré comme une forme de maniérisme. Cependant, le point positif est qu'il peut aussi faire preuve de beaucoup d'audace stylistique et

d'innovation formelle, poussant les frontières du langage cinématographique dans de nouveaux terrains créatifs. Je reconnais immédiatement dans cet aspect certains traits de ma pratique artistique antérieure, qui puisait plus dans l'expérimental, un cinéma où « (...) les enjeux formels dépassent les nécessités de l'intrigue » (*ibid.* : 180), allant jusqu'à l'évacuer au détriment d'une structure formelle. Cependant, je crois que dans *Les yeux de mon amour*, cet aspect est moins présent. Bien que j'aie employé la même méthode, c'est-à-dire laisser le sujet informer et former la structure du film, comme nous allons le voir plus en détail dans les prochains chapitres, et peut-être parce que j'ai eu besoin de développer une intrigue, ce film n'est pas particulièrement « poétique » dans son exploitation de la cinégénie du langage cinématographique.

Il n'est pas non plus nécessairement « dans le sillage des surréalistes », le deuxième aspect relevé par Cohen et Reverseau dans ce texte. Encore une autre fois, je vois une claire différence entre *Les yeux de mon amour* et les courts-métrages que j'ai réalisés auparavant qui, comme ces auteures le décrivent, « (...) brouillent à plaisir les lignes de partage entre le réel et le rêve, cultivent l'équivoque et invitent à des lectures multiples » (*ibid.* : 177), déjouant les attentes des spectateurs à travers la présentation d'un univers onirique, bizarre ou mystérieux. Or, les seuls aspects qui pourraient témoigner de cette qualité du « poétique » dans *Les yeux de mon amour* sont le début avec ma voix qui raconte un rêve, de même que, peut-être, quelques séquences qui séparent les scènes d'action où j'établis une atmosphère nostalgique (presque onirique) à travers l'utilisation d'ambiances sonores. Tout le reste du film suit une logique narrative et formelle assez traditionnelle, puisque la plupart du temps il suit chronologiquement la préparation de l'évènement.

Abordons le dernier élément qui caractérise le « poétique » selon les auteures, à savoir les :

(...) films qui s'écartent d'une norme, que cette norme soit commerciale, narrative, esthétique ou morale. Dans le cinéma fictionnel, il s'agit avant tout d'une distance prise avec une narrativité traditionnelle ; dans le documentaire, avec une volonté didactique. » (*ibid.* : 174)

On m'a parfois dit qu'il n'était pas « vendeur » pour le film de montrer les aspects moins positifs de l'évènement, particulièrement à cause de la fin où l'on voit la cueillette des matériaux après la fête. Donc, même si j'ai créé une structure narrative plutôt conventionnelle, le fait de garder la « séquence des poubelles », comme ma mère l'a nommée, démontre à quel point j'étais peu préoccupé par les aspects commerciaux du film. Par ailleurs, selon les auteures du texte, le « poétique » par l'écart aux normes pourrait se traduire aussi à travers le rythme du film, parfois plus lent, « (...) délaissant la narration. Ces films qui peuvent être dits « contemplatifs » favorisent l'immersion des personnages dans un paysage et

celle du spectateur dans le film » (*ibid.* : 174), ce qui correspond tout à fait à mes intentions de réalisation et rejoint mes premières intuitions sur l'influence du rythme dans la perception du film comme étant « poétique ». En tant que documentaire de création indépendant, le film n'a pas non plus une « volonté didactique » comme dans les documentaires télévisuels, ce qui donne au spectateur un rôle plus actif puisqu'il doit participer à l'élaboration du sens. Mais ce qui me paraît au cœur de la poétique de *Les yeux de mon amour* est ce qui concerne la présence du réalisateur. Tel que l'expriment les auteures dans le texte :

(...) le terme « poétique » qualifie des films dont le lyrisme est une attitude existentielle, une façon poétique d'être au monde, des films qui sont eux-mêmes expériences, tant pour les personnages et le cinéaste que pour le spectateur. (*ibid.* : 177)

À la lumière de cette affirmation, on revient à l'idée de l'opposition à une norme quand il s'agit d'un documentaire sans « volonté didactique » marquée, moins informatif puisqu'il est moins démonstratif, et qui se définit plutôt comme une expérience, une occasion pour le public de plonger dans l'univers personnel du filmeur, sans pour autant le laisser en dehors de l'équation, au contraire, parce que cette contemplation engage plus activement le spectateur dans le processus d'interprétation du film. Pour moi, ce qui constitue le caractère poétique de l'univers de *Les yeux de mon amour* est l'occasion que je présente au spectateur de s'immerger dans les coulisses de la production de cette fête à travers les yeux d'un local, c'est-à-dire moi, le cinéaste. Mon « attitude existentielle », pour reprendre les termes des auteures, est celle d'un fils du pays qui revient participer à l'événement à travers la fabrication du film, teinté par ses sentiments de nostalgie et de *saudade*²¹. Ces états d'âme ont façonné mon rapport à la réalité figurée. Ils ont dicté mes choix réalisation et la façon particulière dont mon regard s'est posé sur les choses et les personnes que j'ai rencontrées, le rythme que j'ai choisi pour le film et l'attention que j'ai portée aux détails du quotidien de la communauté d'un village qui célèbre son identité culturelle, une identité qui est aussi la mienne. Le cinéaste-poète serait donc celui qui transfigure le réel à l'écran à travers sa présence-au-monde, à travers un « (...) regard décalé sur le réel, un traitement inattendu, une attention portée à des objets ou à des êtres inhabituels » (*ibid.* : 175). Voici le noyau de la question de la présence du réalisateur dans son œuvre, qui n'est pas tant liée à sa présence physique devant l'écran ou à sa voix dans la narration, mais bien plus au regard qu'il pose sur les choses du monde qu'il habite.

²¹ Mot portugais qui désigne un « sentiment mélancolique mêlé de rêverie et d'un désir de bonheur imprécis » (*Le Robert*, s. d.).

3.5 L'habitation poétique du monde

Dans *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel* (2011), Corinne Maury étudie les relations possibles entre pratique cinématographique et poésie littéraire. Elle se concentre sur un cinéma du réel qui – à l'instar de la poésie actuelle – « fait mouvement vers le monde, s'y plonge et s'y rend présent » (2011 : 9). Son corpus d'analyse est composé d'œuvres de certains cinéastes, tels que Chantal Akerman, Jean-Daniel Pollet et Alain Cavalier, qui pratiquent un cinéma qui ne vise pas une représentation objectiviste de la réalité, mais plutôt une appropriation du réel, une « (...) reconstitution cinématographique autant d'une présence-au-monde du cinéaste que d'une présence-du-monde au cinéaste » (*ibid.* : 10). Les procédés de ces cinéastes jouent souvent sur les frontières méconnues du langage cinématographique, c'est-à-dire sur le croisement entre fiction et réalité, ainsi que sur une posture souvent réflexive qui imprègne le cadre de leurs représentations à travers l'exploration des dimensions historiques de l'image et du récit sensible.

Si l'on réitère ce que nous venons de voir dans le sous-chapitre antérieur, selon Maury, une pratique cinématographique à caractère poétique s'intéresse précisément à cette rencontre avec le monde et essaye d'appréhender ses nuances par le détournement des clichés et la transgression des conventions du langage filmique. À travers l'utilisation des formes poétiques et des figures stylistiques, on peut donc envisager ces cinéastes comme des « facilitateurs » qui révèlent des présences et génèrent de nouvelles images au-delà des représentations optiques que l'on voit à l'écran, de nouveaux « possibles » si l'on veut reprendre le terme de François Niney. Par analogie avec la poésie littéraire, Maury constate qu'il est légitime :

(...) que la poésie cinématographique proposée par les ciné-poètes déstabilise et torde le langage filmique, lui fasse « violence » en développant des formes et des vocabulaires singuliers, aptes à transmuter à l'écran une « chair du monde poétiquement » habité. (*ibid.* : 11)

Attardons-nous un peu sur ce concept de « chair du monde » issue de la pensée de Maurice Merleau-Ponty, l'auteur auquel Corinne Maury réfère dans la citation précédente. Selon Jean-Yves Mercury, professeur de philosophie ayant publié plusieurs ouvrages sur Merleau-Ponty, il s'agit d'une notion qui arrive à partir de la moitié des années 1950, dans une période plus tardive de la vie de l'auteur, quand il revient sur sa propre phénoménologie afin de la mettre à l'épreuve et « (...) de questionner ses propres insuffisances pour tenter de les fonder ontologiquement » (2009 : 62). La notion de « chair du monde » apparaît pour la première fois dans *Signes* (1960 : 21), afin de décrire l'étoffe dont toutes les choses sont

constituées, peu importe qu'il s'agisse d'êtres vivants (humains et non-humains) ou d'objets. L' « (...) existence humaine reste ainsi enracinée et entée en elle sans jamais pouvoir la quitter » (*ibid.*), puisqu'elle est inextricable de cette maille de relations à travers le seul moyen de contact que nous avons avec le monde : notre perception. Dans *L'œil et l'esprit*, son dernier ouvrage achevé de son vivant et publié en 1960, Merleau-Ponty interroge la vision par le biais de la peinture de Paul Cézanne. Ce texte nous éclaire sur la façon dont l'auteur conçoit ce qu'est l'art et la création artistique, ainsi que sur la façon dont les artistes articulent et transfigurent leur présence-au-monde à travers leurs œuvres. Voyons comment il nous parle de l'imaginaire :

L'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés aux regards (...). Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel. (2010 : 1596-7)

Bien qu'il nous parle de la peinture de Cézanne et de la vision en particulier, nous pouvons établir une extrapolation vers les autres formes artistiques, qu'elles mobilisent seulement la vision ou un ensemble de modes perceptifs, tel que l'audition, qui accompagne la vision si l'on pense au cinéma. Dans cette citation, il devient clair que pour l'auteur, le corps et l'esprit, le visible et l'invisible, sont indémêlables. Selon Diane Poitras, qui se penche sur ce sujet dans sa thèse de doctorat, la « chair » est la condition d'appartenance du corps au monde et elle constitue le lieu où s'effectue leur imbrication : « [s]entant et senti, voyant et visible, le corps est au milieu du monde, parmi les choses, chose lui-même. Elles font partie de la même chair, de la même fibre que le corps humain » (2014 : 52). Ainsi, étant donné que le corps est le fondement de notre rapport au monde, le travail des artistes qui représentent le réel sera nécessairement imprégné de leur propre expérience. Par ailleurs, selon Merleau-Ponty dans *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, l'art consisterait :

(...) à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans le corps, sa coexistence avec les autres, et ce sujet-là est cinématographique par excellence. (2009 : 23-24)

C'est à travers ce prisme que Corinne Maury revisite le travail des cinéastes qui, selon elle, « habitent le monde poétiquement » (Maury, 2011), non seulement parce qu'ils mettent de l'avant leurs présences-au-monde, mais aussi parce qu'ils résistent aux clichés du langage cinématographique à travers l'invention de nouvelles formes et de nouveaux vocabulaires capables de mettre à l'écran leurs visions du réel.

3.6 Le double mouvement « esthétique-phénoménologique »

Ainsi, selon Corinne Maury, les films des « ciné-poètes » opèrent un double mouvement d'essence « esthétique-phénoménologique » : un premier mouvement impliquant les procédés selon lesquels les cinéastes fabriquent le film à partir de leur présence-au-monde et un deuxième mouvement de restitution aux spectateurs, possible par la plongée dans l'imaginaire de ce monde sensible. Afin de mieux définir ce double mouvement, Maury se base sur la distinction énoncée par Paul Valéry entre « *poesis* » et « *aesthesis* ». Par « *poesis* », on entend tous les aspects liés à la production ou à la fabrication créative de l'œuvre par la transposition et la signification des images et des sons : le ciné-poète emploie des figures poétiques qui déplacent nos regards de la représentation immédiate du monde, afin de révéler des événements sensibles et de créer de nouvelles visions et de nouvelles relations au monde qui ne se conforment pas aux conventions. Avec l'« *aesthesis* », on se concentre sur la réception sensible de l'œuvre : le cinéaste « (...) invite le spectateur à une re-figuration poétique du réel qui puisse restituer aux être(s)-là du monde, à leur présence jusque-là recouverte et opacifiée par les usages, les clichés et les représentations premières » (*ibid.* : 16). Si l'on pense à certains procédés qui donnent un caractère poétique aux films et qui, comme nous avons vu, s'opposent aux normes de l'industrie cinématographique, il est facile de comprendre comment la réception de l'œuvre fait partie du processus poétique dont Maury nous parle. Un rythme lent et un traitement contemplatif laisseront plus d'espace mental aux spectateurs. De la même façon, les films qui déjouent les attentes du spectateur à travers des formes cinématographiques moins conventionnelles, ou qui ne donnent pas tous les éléments de la compréhension de l'œuvre d'emblée, forceront le spectateur à penser avec le film plutôt que de rester passif devant l'écran et l'impliqueront ainsi plus activement dans l'interprétation du réel qui a été transposé auparavant par le cinéaste.

Nous pouvons retrouver dans ce « mouvement esthétique-phénoménologique » de Corinne Maury (2011 : 16) l'articulation « filmeur/filmé/spectateur » dont parle François Niney, jeu de force essentiel pour avérer la pertinence d'un film qui se présente comme une « investigation poétique du monde réel » (2000 : 82). Par ailleurs, je me permets de faire un lien entre le « double mouvement esthétique-phénoménologique » de Maury et la notion de « double articulation réel-imaginaire » de Niney (*ibid.* : 318). Dans un premier mouvement, il s'agit des procédés selon lesquels les cinéastes fabriquent leur film à partir de leur présence-au-monde (leur « rapport au réel », dans les termes de Niney). Dans un deuxième mouvement, c'est la restitution aux spectateurs, possible par la plongée dans l'imaginaire de ce monde sensible – dans les termes de Niney, c'est le « dispositif » du film qui ordonne une place au spectateur et à son « régime

de croyance ». Cette double articulation concordante dans les textes des auteurs est soutenue par la notion de « chair du monde » de Merleau-Ponty, dans le sens où, artistes ou non (la différence étant la production ou non d'une œuvre artistique), nous avons tous un « style d'être-au-monde » duquel nous ne pouvons pas nous départir et qui est véhiculé dans toute expression de notre esprit :

« La chair, en effet, compte au monde, est monde, sans être néanmoins épuisée ou épuisable par lui comme nous sommes en tant que « sujets incarnés » en elle et d'elle dans l'écart qui laisse ouverte la construction de notre style d'être au monde. » (Mercury, 2009 : 65)

Notre présence-au-monde imprègne ainsi toute forme d'expression humaine, qu'elle soit artistique ou non. Je reviens ici à une généralité non nécessairement artistique, parce que dans le prochain sous-chapitre nous allons voir comment Michel de Certeau réitère ce que vient d'être exposé, mais à propos des manières de faire du « citoyen commun », qui, selon lui, par le style individuel de ses pratiques quotidiennes, et comme les « ciné-poètes » de Corinne Maury et les cinéastes du réel de François Niney, résiste à l'ordre dominant. Par ailleurs, la notion de « pratiques d'espace » de Michel de Certeau me permettra de penser la nouvelle posture de réalisation que j'ai assumée lors de la réalisation de *Les yeux de mon amour* et guidera ma réflexion sur les figures poétiques du cinéma capables de traduire à l'écran la relation dialectique qui caractérise le lieu (poétiquement) habité.

3.7 Les récits d'espace

Dans *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire* (1990), Michel de Certeau nous présente l'individu commun comme héros contemporain. Refusant la vision du citoyen passif et anonyme des masses de la société de consommation, il constate que la créativité de ses pratiques quotidiennes a le pouvoir de détourner l'ordre dominant, ses codes et ses produits imposés. Ces ruses « microbiennes » sont des techniques de résistance qui échappent aux autorités et créent ainsi un espace de liberté propre à l'usager à l'intérieur d'un réseau qui lui est imposé. Entre ces différentes manières de faire, on trouve l'usage du langage et de l'espace urbain, pratiques essentielles dans la façon dont les habitants de Campo Maior s'approprient et transforment, bien que de façon éphémère, leur village. Afin de mieux comprendre cette affirmation, voyons comment l'auteur fait une comparaison entre énonciation verbale et « énonciation piétonnière » (1990 : 148).

Pour de Certeau, le tissu urbain des villes contemporaines est le théâtre privilégié des pratiques quotidiennes des usagers parce qu'il offre une collection d'éléments qui peuvent être combinés et

articulés, conduisant à la construction de nouveaux espaces. Bien que Campo Maior soit un village, je crois que rien ne nous empêche de faire les mêmes observations que de Certeau fais à propos des villes, à propos d'un réseau urbain de plus petite échelle. Selon l'auteur, les réseaux urbains permettent un mode particulier d'appropriation de l'espace – celui de la « marche » – et une comparaison avec l'usage de la langue permet de la concevoir en tant que forme d'énonciation :

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue). (1990 : 148)

On pourra donc voir des « rhétoriques cheminatoires » dans les trajets singuliers des passants à l'instar de figures de style. Dans la « marche » d'un citoyen, en tant qu'« espace d'énonciation », on peut identifier un « style » (la présence-au-monde individuelle d'un être humain) et un « usage » (la façon dont il emploie les normes dans la performance d'une action). Ces deux éléments se combinent pour former ce que l'auteur appelle un « style d'usage », une manière de s'approprier l'espace, une manière d'être et une manière de faire. Ainsi, un récit d'espace est aussi un parcours d'espace fait à partir des histoires fragmentaires trouvées sur des lieux : le chevauchement d'une « géographie seconde, poétique, sur la géographie du sens littéral, interdit ou permis. Ils insinuent d'autres voyages dans l'ordre fonctionnaliste et historique de la circulation » (*ibid.* : 158) ; ils sélectionnent et organisent les lieux afin de composer des « phrases et des itinéraires » (*ibid.* : 170).

Il est donc possible de faire une relecture de mon approche aux lieux à la lumière des récits d'espaces proposés par de Certeau. C'est avec la réalisation du court-métrage *POLIGRAD* (2010), réalisé lors d'un atelier sur les pratiques documentaires, que j'ai commencé à développer ma démarche sur les lieux et à établir le dispositif de tournage que j'utilise encore aujourd'hui. Ce film dessine le portrait d'une ville métaphorique conçue dans l'esprit d'un voyageur, tout au long de son itinéraire à travers différentes villes d'Europe de l'Est – il s'agit finalement de son récit d'espace. La construction du récit durant le montage a été nourrie par les trouvailles et les indices trouvés dans les lieux, en écho à ce que de Certeau énonce : « Les récits des lieux sont des bricolages. Ils sont faits avec des débris de monde » (*ibid.* : 161), « (...) des temps empilés qui peuvent se déplier, mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps » (*ibid.* : 163). Malgré le fait que la plupart des plans de ce court-métrage ne présente aucun personnage humain, leur présence est soupçonnée dans les espaces urbains gentrifiés, dans les impressions de ce personnage qui

traverse les différentes villes et par l'exploration du hors-champ, spécialement à travers le travail sonore. On peut donc voir que les « ruses » de l'usager montrées à l'écran nourrissent les « ruses » du monteur dans la construction de son récit d'espace à travers son style d'usage, pour ainsi arriver à une vision métaphorique de la ville en tant que théâtre de la vie quotidienne. L'espace créé par la « marche », en tant que lieu de l'enquête du cinéaste, résulte ainsi en un film qui prend la forme d'un récit de voyage.

Avant de se pencher sur la réalisation de *Les yeux de mon amour* à la lumière de ces informations, il faut mentionner les notions de « parcours » et de « cartes » qui, selon l'auteur, sont des opérations récurrentes dans les récits d'espace :

(...) la description oscille entre les termes d'une alternative : ou bien *voir* (c'est la connaissance d'un ordre des lieux), ou bien *aller* (ce sont des actions spatialisantes). Ou bien elle présentera un *tableau* (« il y a... »), ou bien elle organisera des *mouvements* (« tu entres, tu traverses, tu tournes »...). (*ibid.* : 176)

Ainsi, les « cartes » sont liées à l'opération descriptive de la vision, de l'observation (« voir ») alors que les « parcours » (« aller ») sont des actes d'énonciation qui fournissent des indications ou des vecteurs de mouvement. Grâce à une analyse faite par C. Linde et W. Labov des descriptions d'appartements à New York par leurs occupants, de Certeau conclue que les opérations « spatialisantes » prédominent et que les descriptions de type « carte » n'apparaissent que ponctuellement pour « (...) indiquer soit un *effet* obtenu par le parcours (« tu vois... »), soit une *donnée* qu'il postule comme sa limite (« il y a un mur »), sa possibilité (« il y a une porte »), ou une obligation (« il y a un sens unique »), etc » (*ibid.* : 177). On retrouve ainsi la logique d'un récit de voyage, où les histoires de promenades et de gestes sont ponctuées de références aux lieux qui les ont engendrées ou « autorisées ». C'est ainsi que l'auteur nous révèle la fonction première des récits d'espace, celle de l'« autorisation » et de la « fondation » d'espaces :

À envisager le rôle du récit dans la délimitation, on peut y reconnaître tout d'abord la fonction première d'*autoriser* l'établissement, le déplacement ou le dépassement des limites, et, par voie de conséquence, fonctionnant dans le champ clos du discours, l'opposition de deux mouvements qui se croisent (poser et passer la limite) de manière à faire du récit une sorte de grille de « mots croisés » et dont la *frontière* et le *pont* semblent les figures narratives essentielles. (*ibid.* : 182)

C'est à travers ces notions de « frontière » et de « pont » que je trouve des affinités avec ma méthode de travail, spécialement dans la façon de saisir les lieux à travers leur géographie. Encore à propos de *POLIGRAD*, et étant donné qu'on ne passait que deux ou trois jours dans chaque ville visitée, mon équipe

de tournage et moi avons cherché les points de vue en altitude – souvent des tours ou des montagnes – pour aller repérer les limites de la ville et observer les régions où l’on allait tourner. Cette activité nous a permis de prendre les premières images, de saisir la géographie de la ville, de décider dans quels quartiers nous irions et d’ainsi tracer les itinéraires plus adaptés à notre démarche. Même si à la fin je n’ai utilisé aucune image aérienne dans le film, cette première approche était sans doute essentielle à notre connaissance des villes, une sorte d’ « autorisation » ou de « fondation de l’espace » qui a légitimé notre récit de voyage. De plus, à travers la thématique qui nous avait été imposée dans le cadre de l’atelier – l’exploration du multiculturalisme à travers l’Europe – on a précisément cherché ce qu’il y avait de commun dans leur différence pour créer des « ponts ». En d’autres mots, malgré les différences culturelles, on a cherché à composer la vision d’une ville unique à travers les structures urbaines où consommateurs et fournisseurs se rencontrent : les marchés, les centres commerciaux ainsi que les centres-villes devenus attractions touristiques, les musées, enfin, les endroits que l’on pouvait facilement trouver dans toutes les villes.

En ce qui concerne *Les yeux de mon amour*, ce sont les « parcours » que j’ai faits dans les rues du village durant la période des tournages qui ont rendu possible ma rencontre avec les gens de la communauté. Cependant, la question était un peu différente de *POLIGRAD*, parce que cette fois-ci j’appartenais à la communauté et j’avais une bonne connaissance préalable du lieu et du processus créatif des artistes locaux, ce qui m’ « autorisait » déjà, dans une certaine mesure, à réaliser un film sur le sujet. Néanmoins, j’ai dû développer une relation de confiance avec les participants et les décideurs locaux, tels que le président de la mairie, celui de l’Association de la Fête des Fleurs et le professeur Francisco Galego, un historien local qui a publié des livres sur la Fête des fleurs (2004, 2013). Cette période de recherche a validé et informé ma démarche, et contribué à mon sentiment d’appartenance. Le fait de me mettre en relation avec ces trois personnes, mais aussi avec toutes les autres qui font partie du film, a participé à la « fondation de l’espace » que j’ai transmuté à l’écran à travers le récit, particulièrement parce qu’ils m’ont aidé à identifier les « ponts » qui ont orienté mes parcours et mon processus de montage. En d’autres mots, c’est à travers ce que j’ai appris en parlant avec les participants, en regardant ce qu’ils faisaient, en constatant leurs techniques, en écoutant ce qu’ils chantaient, que j’ai pu prendre des décisions durant la période de tournage et, plus tard, tisser la complexe toile de relations qui est le montage final du film. Par ailleurs, la recherche visuelle que j’ai effectuée en allant, par exemple, filmer les deux points de vue plus élevés du village (la tour de l’église Matriz et les murailles du château) m’a aidé à mieux délimiter l’espace et le sujet du film par ses « frontières ». Ces « parcours », en tant qu’ « énonciations » ou « récits d’espace »,

comme les nomme de Certeau, sont la matière à partir de laquelle j'ai composé le montage final de *Les yeux de mon amour* : soit parce que parfois j'utilise un montage linéaire et chronologique comme celui de Robert Flaherty (voir par exemple les scènes nocturnes des gens qui chantent dans les rues, qui ont vraiment été des rencontres fortuites), soit parce qu'en me permettant de rencontrer des gens, ces parcours ont contribué au récit – je dirais même qu'ils sont le récit. Il s'agit finalement d'une relation que j'ai établie avec ce monde et les personnes qui l'habitent à travers ma présence-au-monde, ou comme de Certeau l'exprime : « (...) par une « phénoménologie » d'exister au monde » (*ibid.* : 174). Si ça n'était pas déjà évident, on peut remarquer dans ce choix de mots la parenté disciplinaire entre de Certeau et Maury, embrassant le même courant de pensée, la phénoménologie. « Habiter poétiquement le monde » en tant que « cine-poète », ou « s'approprier de l'espace » à travers une « manière de faire » ou un « style d'usage », sont deux façons différentes d'exprimer comment l'expérience vécue, notre perception du réel, ainsi que toute expression de cette expérience, sont le produit subjectif d'un corps conscient dans l'espace, d'un corps fait de la même « chair » que celle du monde.

Avant de conclure, je souhaite revenir sur ce que j'ai écrit au début du sous-chapitre par rapport à la communauté de Campo Maior. Je l'identifiais fortement à ce que de Certeau affirme sur la créativité des pratiques quotidiennes des citoyens et comment elle a le pouvoir de détourner l'ordre dominant. Or, c'est justement à travers leurs manières de faire, c'est-à-dire, leur « appropriation » du langage par le chant et la musique, ainsi que leur occupation du réseau urbain du village, que les habitants de Campo Maior détournent ce qui est attendu d'eux dans le cadre des réseaux qui leur sont imposés par la société. À travers ce prisme, leur résistance serait aussi leur liberté d'expression artistique, l'affirmation d'une culture à travers l'occupation de leur environnement urbain servant de scène pour leur musique et pour leur poésie, favorisant ainsi sa transmission à l'intérieur de la communauté et sa diffusion à travers le monde. Ainsi, je crois qu'à travers les définitions de de Certeau, il est possible de dresser un parallèle entre cette appropriation de l'espace urbain, la Fête des fleurs, et celle que je fais du même espace à l'écran, *Les yeux de mon amour*. En d'autres mots, les deux démarches sont une reconfiguration de la réalité qui dégage un grand pouvoir poétique, offrant la possibilité de parcourir de nouveaux espaces, soit à travers la « marche » ou la « contemplation ».

3.8 Note finale

Quand j'ai écrit mon projet doctoral, j'avais déjà écrit sur ces trois auteurs principaux – François Niney, Corinne Maury et Michel de Certeau –, mais ce n'est que lorsque j'ai écrit le récit de pratique, à la suite du

montage du film, que je me suis rendu compte comment leurs textes et leurs concepts se renforcent et se complètent. C'est d'abord le cas avec la didactique de Niney sur la démarche documentaire en tant qu'« investigation poétique du réel » et sur la subjectivité de l'image cinématographique, ainsi que la façon dont elle est signifiée par les rapports « filmeur/filmé/spectateur » à travers la « double-articulation réel-imaginaire ». De même, l'« habitation poétique du cinéaste-poète » héritée par Maury de la phénoménologie de Merleau-Ponty, correspond à la « double articulation » de Niney avec le « double mouvement esthétique-phénoménologique ». Enfin, les « ruses » des citoyens de Michel de Certeau détournent l'ordre dominant par leur « style d'usage », ce qui est autant vérifiable dans le processus de création artistique de la communauté de Campo Maior que dans mon propre processus de création cinématographique. Au cœur de tout cela, on retrouve la notion de « poétique » comme opposition à une règle, c'est-à-dire, chez Niney et Maury, chez des cinéastes qui font avancer le développement du langage cinématographique par leur créativité, résistant aux clichés afin de trouver de nouvelles formes capables de transposer à l'écran leurs visions du réel, mettant souvent leur présence-au-monde et leur sensibilité de l'avant à travers des récits intimes et, chez de Certeau, dans les pratiques des citoyens qui résistent à l'ordre dominant. Ainsi, le cinéma de poésie est intimement lié à la présence de l'auteur, à sa subjectivité et à sa vision unique sur le monde qui sont transposées à l'écran, que ce soit à travers la présence physique, la narration, ou tout simplement à travers son style, son « regard ».

Ces concepts aideront le lecteur à comprendre les réflexions sur la pratique que je présente dans les prochains chapitres. Personnellement, c'est à travers la compréhension de ces notions que j'ai pu réaliser *Les yeux de mon amour* de façon plus éclairée, mesurant mieux où se loge et comment s'exprime ma présence dans le film. J'ai pu ainsi donner un fondement théorique plus solide à ma pratique dans un moment crucial de son développement, celui de la réalisation d'un premier long-métrage, mais aussi au moment où j'ai dû faire face à un changement de posture, celui de la collaboration avec une communauté entière – et non pas seulement par l'observation du lieu qu'elle habite.

CHAPITRE 4
NOTES SUR MA PRÉSENCE :
DU RAPPORT AU RÉEL FILMÉ À SA RECONFIGURATION À L'ÉCRAN

1

Un jour, je suis tombé sur une phrase de Judith Butler qui m'a fait repenser la façon dont j'analysais ma présence dans la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019). En essayant de définir ce qu'est la violence, Butler souligne qu'il ne faut jamais oublier qu'on est des êtres sociaux et que la tâche n'est donc pas « (...) exclusively reflexive, that is, dependent on my relation to myself alone » (2020 : 10). Ce rappel assez évident m'a fait réaliser que ma présence ne se manifeste jamais toute seule, parce qu'elle est toujours en relation avec quelque chose d'autre : que ce soit un endroit, une personne ou un groupe de personnes. J'ai gardé cela en tête lorsque j'ai dessiné la carte heuristique qui m'a aidé à structurer ce chapitre (voir la Figure 2.1, p. 39). Bien que mon film se présente du point de vue de l'auteur et que je décrive méticuleusement mon processus de création personnel comme forme d'enquête, cet exercice m'a aidé à comprendre que je dois toujours créer un lien entre ma présence et toutes les entités sociales qui ont soutenu et motivé mon geste créatif.

Cette pensée de Butler m'a aussi rappelé l'importance des personnes en tant que composantes des espaces physiques, une conclusion que j'avais déjà dégagée de la lecture des récits d'espace de Michel de Certeau (1990 : 170), comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Depuis mes premiers courts-métrages – quand j'ai commencé à traiter les lieux comme des personnages principaux du récit filmique – j'ai également entamé une démarche de rapprochement avec les personnes. Je ne pouvais plus continuer de soustraire les usagers des endroits que je voulais décrire, puisqu'ils entretiennent une relation mutuelle avec eux. J'ai donc tranquillement commencé à inclure des personnages humains dans les portraits que je faisais des lieux, en me mettant davantage en relation avec eux et en les incorporant dans les séquences audiovisuelles, auparavant dépeuplées. Ce mouvement de rapprochement progressif a contribué à désinhiber la relation « filmeur-filmé » (Niney, 2000 : 319) dans ma pratique documentaire, c'est-à-dire ma façon de rencontrer le réel et de le raconter. La réalisation de *Les yeux de mon amour* est devenue le point culminant de ce parcours, parce qu'il aurait été impossible de faire ce film sans la collaboration de la communauté de Campo Maior. Par ailleurs, non seulement je suis en relation dans l'espace avec les gens que je filme, mais je suis finalement aussi en relation avec moi-même dans un processus réflexif. Ceci

est évident dans le récit du film, dans la rédaction de cette thèse, mais aussi dans toutes les relations que j'ai entretenues lors du processus de création qui reviennent toujours à ma présence-au-monde en tant que « ciné-poète » (Maury, 2011).

2

Tout cela est très clair pour moi aujourd'hui, une fois le film achevé, et grâce à l'espace de réflexion propre à la recherche-crédation académique. Cependant, à l'époque où je tentais de me rapprocher de l'élément humain des lieux, j'ai eu un moment important de remise en question. On m'avait refusé la distribution de *Les jours avant le printemps* (2014) en m'annonçant que le propos du synopsis, le point de vue d'un artiste de passage à Montréal, ne se ressentait pas vraiment dans les images, en résultant une vision plutôt impersonnelle de la ville. Il s'agit du premier film où j'ai inclus des personnages humains de façon plus directe. Je voulais faire le portrait du quartier Centre-Sud durant l'hiver et j'avais demandé à certains de mes voisins de se laisser filmer dans leurs foyers, puisque c'est là où l'on passe le plus de temps quand il fait aussi froid. Le commentaire des distributeurs est ainsi venu toucher un nerf sensible. Mon regard était-il assez unique ? Je me sentais égaré. Je ne savais pas comment faire pour repenser la façon dont je fabriquais mes films. Je me suis demandé alors s'il n'y avait pas une trace, un style, quelque chose de particulier dans la façon dont je transfigurais le réel à l'écran, et comment je pourrais faire pour le mettre en valeur.

3

Ce questionnement a grandement motivé mon retour aux études. Cependant, quand j'ai défini le sujet de ma thèse, je n'étais pas encore conscient de l'étendue que mon analyse pouvait avoir. Je voulais surtout déterminer jusqu'où j'étais prêt à me mettre en scène, soit physiquement dans le cadre de l'image ou autrement dans le récit filmique. Je comprends, maintenant, que ma présence trouve sa place tout au long du processus de création de l'œuvre. Selon Niney (2000 : 320), le style du réalisateur commence avec les choix techniques, passant par son rapport au réel et par ses procédés de tournage jusqu'à la mise en récit lors du montage. Ce sont ces décisions qui définissent sa posture de réalisation et qui lui concèdent éventuellement un style particulier.

Le choix d'un sujet de film plus personnel dans *Les yeux de mon amour* fut ainsi une façon de m'ancrer dans un espace qui m'appartenait, un espace familial où je pourrais éventuellement me retrouver aussi.

J'ai décidé d'inclure une partie de mon histoire de famille comme point de départ du récit et l'évènement d'art éphémère comme décor d'une quête identitaire. Dans la poursuite de cet objectif, je cherchais non seulement mon identité, mais aussi celle de toute la communauté ou, pour revenir aux termes de ma démarche sur des lieux, l'identité de Campo Maior. En tant que réalisateur natif du village, j'étais une composante de l'espace que je filmais, autant qu'il est une composante de mon identité et de ma présence-au-monde en tant que cinéaste.

4

De la conception du projet à sa forme finale, voici l'étendue temporelle de ce que je décrirai dans ce texte. Je n'irai pas jusqu'à la distribution, car elle est encore en cours et, par ailleurs, je suis d'accord avec ce que l'on dit souvent de la phase de la distribution : que l'œuvre doit se détacher de l'artiste pour faire son propre parcours. L'achèvement du film devient ainsi la limite temporelle de mon analyse. Selon la structure trouvée dans la carte heuristique (Figure 2.1, p. 39), je mettrai ma présence en relation avec les entités qui ont eu un rôle à jouer dans la création de *Les yeux de mon amour*, soit : le village en tant que lieu, ma famille, l'équipe de tournage et de postproduction, les interviewés qui m'ont aidé dans la recherche, le soutien de la mairie, le manque de soutien de l'industrie cinématographique, mon rapport aux personnages lors des tournages, mon rapport aux spectateurs lorsque j'ai travaillé dans le montage, ainsi que les communautés académique et artistique.

4.1 Mon rapport au village

5

Ayant développé une démarche autour des lieux, réaliser un premier long-métrage sur mon village d'origine m'est apparu comme la suite logique de mon parcours artistique. Après avoir travaillé sur l'architecture traditionnelle en pierre des montagnes portugaises (*Abrigo*, 2009) et m'être penché sur les villes de l'est de l'Europe (*POLIGRAD*, 2010), j'ai eu l'occasion de réaliser un court-métrage sur le quartier où j'habitais à Lisbonne (*Oriente, Lisboa*, 2013). Déjà à cette époque, j'avais senti que la connaissance préalable et incarnée du lieu m'apportait beaucoup d'avantages. Non seulement je savais où me diriger et à qui parler, mais j'avais une idée de départ plus précise sur ce que je voulais montrer et décrire.

Je suis ensuite parti à Montréal pour me pencher sur le quartier Centre-Sud (*Les jours après le printemps*, 2014) et à São Paulo pour travailler sur le réseau aquifère du centre-ville (*Venha chuva*, 2015). Dans la réalisation de ces deux dernières œuvres, j'ai adopté à nouveau la posture de visiteur étranger. Je connaissais déjà l'importance de la marche dans mes procédés de tournage : c'est ce qui me permet de découvrir les endroits et de proposer un parcours audiovisuel par la suite. Je m'appuie ici sur la notion de « rhétoriques cheminatoires » (1990 : 158) de Michel de Certeau, la marche étant une manière de s'approprier l'espace, une manière d'être et une manière de faire. Cependant, les défis posés par le froid hivernal à Montréal, rendant la marche et les tournages très difficiles, et le risque de me faire voler mon équipement à São Paulo, m'ont poussé à essayer de nouveaux procédés. Ce sont souvent les contraintes rencontrées qui contribuent à la prise de décisions lors du processus de création artistique. Ainsi, comme mentionné plus haut, j'ai commencé à intégrer des personnages humains en montrant leurs foyers et leurs objets du quotidien, motivé par le refuge que cela m'apportait face au froid hivernal montréalais. Au Brésil, je me suis fait accompagner par un habitant du quartier qui m'aidait à évaluer le risque et j'ai ainsi pu filmer bien plus que prévu. Ce surplus de *rushes*, et le fait d'avoir une galerie disponible pour monter une exposition ont motivé la décision de réaliser une installation audiovisuelle avec plusieurs projections vidéo. Cette expérience de mise en espace m'a permis de tester des formats de montage plus longs et des récits moins linéaires, une expérience qui m'a été utile plus tard, lorsque j'ai commencé le montage de *Les yeux de mon amour*.

Je suis revenu au Portugal après ce moment-là, début 2015, une année et demie après mon départ. Je n'étais jamais resté aussi longtemps loin de chez moi, de ma famille et de mes amis. Cette distance prolongée a accentué ma motivation à réaliser un film sur la Fête des fleurs. À Campo Maior, les gens s'organisaient déjà pour commencer à fabriquer des fleurs en papier et je me suis organisé pour commencer à fabriquer le film avec eux. Me pencher sur mon propre village me permettrait de repenser ma pratique, d'énoncer un discours plus personnel et pourtant au service de la communauté où j'ai grandi, mon centre du monde. Ce serait pour moi une redécouverte aussi, parce que je n'habitais plus à Campo Maior depuis que j'étais parti pour l'université à Lisbonne, 12 ans auparavant.

4.2 Mon rapport à la famille

6

L'endroit justifiait ainsi l'intégration d'un discours personnel, mais jusqu'où étais-je prêt à aller ? Je me suis d'abord concentré sur mes ascendants plutôt que sur mon parcours personnel. J'ai trouvé que leurs histoires seraient beaucoup plus riches, qu'elles offraient plus de contexte sur l'évènement et sur l'endroit dont j'allais faire le portrait.

Du côté maternel, j'ai tourné avec ma grand-mère Beatriz qui était toujours vivante lors des tournages et qui aimait beaucoup raconter les histoires de son enfance, quand elle habitait dans la ferme de ses parents aux alentours du village. Je sentais qu'il y avait dans ce récit une nostalgie qui ressemblait un peu à la mienne, une enfance quittée à jamais et une ruralité perdue. De plus, elle touchait aussi au sujet de la guerre coloniale, car au début des années 1970 elle a vu son fils partir pour participer à la guerre. Il y a quelque chose dans cet éloignement forcé qui me rappelle aussi mon départ du village. Bien que, dans mon cas, cela n'a pas nécessairement été forcé, une fois que je suis parti pour faire mes études supérieures, mon départ m'a éloigné de ma mère et de mon lieu de naissance. La *saudade* causée par cet éloignement est une émotion qui a nourri la création du film, particulièrement en ce qui concerne les ambiances sonores. Je reviendrai sur ce sujet plus bas, lorsque je décrirai cet aspect de la création.

Du côté paternel, c'est le récit de mon grand-père Manuel que j'ai voulu intégrer, parce qu'il retrace l'histoire de la contrebande de café cru au village, situé à quelques kilomètres de la frontière avec l'Espagne, et l'impact que cela a eu et que cela continue d'avoir dans le développement économique de la région. Cependant, au cours de la réalisation du film j'ai laissé tomber cette partie de l'histoire, parce que j'ai eu l'impression qu'elle nous éloignait du sujet principal, c'est-à-dire le processus de création communautaire de l'évènement. Tandis que l'histoire de ma grand-mère Beatriz a trouvé sa place dans le récit. Elle croyait que São João Baptista, le saint patron du village qui était honoré par la population lors des premières éditions de l'évènement, était né en dessous d'un figuier proche de sa ferme d'enfance. Ce figuier n'existe plus, mais il est toujours présent dans l'iconographie locale. Le lien était ainsi tissé, ma grand-mère croyait qu'elle avait été voisine de São João Baptista quand elle habitait dans la ferme de ses parents.

Avec le recul, je me rends compte comme ces choix se sont faits de façon organique. Ce sont des choses qui s'établissent, qui se sédimentent au cours du processus créatif. Je me demande parfois si ce sont vraiment des choix que je prends ou si ce n'est pas quelque chose qui m'a été imposé par le sujet du film. Cependant, d'autres choix se sont faits de façon très immédiate et consciente, comme le fait de ne pas vouloir inclure mes parents dans le film, à l'exception de les faire apparaître en tant que figurants. J'ai vite réalisé qu'il me faudrait trouver un équilibre entre ce qui m'était trop familier et ce qu'il faudrait que je découvre. Je me suis laissé guider par certains membres de ma famille ou des amis proches, mais j'ai jugé mon père et ma mère trop proches. Par ailleurs, ma mère m'avait fait part de son inconfort devant la caméra, ce que j'ai respecté jusqu'à la fin. En ce qui concerne mon père, il m'a seulement aidé à tourner certaines images pour lesquelles j'ai eu besoin de chauffeur.

Parmi les autres membres de la famille et amis proches qui sont dans le film ou qui m'ont aidé, on retrouve mon oncle Bartolomeu, qui est dans une scène au début (la rue *Visconde Seabra*, celle de ma grand-mère Beatriz pour laquelle il a fabriqué des chaînes noires) ; sa tante Nana, ma grand-tante, que j'ai suivie tout au long de la période de préparation (la rue *D. João de Portugal* des cerisiers en fleur) ; ma grand-mère Jacinta qui n'apparaît qu'en tant que figurante, mais qui m'a permis de fréquenter le groupe de la rue *Dom Dinis* (le premier groupe qui chante dans le film) ; ma tante Liberata qui n'est pas dans le film, mais qui m'a présenté un personnage important, Célia (la représentante de *Praça Velha*, le square du château) ; Lulu, chez qui je suis allé filmer un soir et mon seul contact dans une rue significative, car c'est la rue de l'église de *São João Baptista* ; mon cousin Paulo qui m'a permis de rencontrer ses voisins de la rue d'*Elvas* (la rue thématique *Madeira*, l'archipel portugais) et qui m'a montré les particularités du type de travaux effectués habituellement par les hommes ; et Diodina avec qui je suis allé à l'école et qui m'a permis d'inclure une rue où l'organisation est faite par des jeunes plutôt que par des adultes expérimentées (la rue *Dr. Tello da Gama*, celle des piliers blancs). Je pourrais continuer cette énumération, parce qu'à Campo Maior, nous retrouvons facilement une parenté avec tout le monde, mais je vais m'arrêter ici, parce que j'ai déjà mentionné les membres de la famille et les amis plus évidents sur qui je reviendrai lorsque je vais décrire la période des tournages. À ce moment-là, je reviendrai aussi sur les nouvelles connaissances que j'ai faites.

4.3 Mon rapport à l'équipe

7

Le film ne serait pas le même sans l'aide précieuse des amis qui ont constitué l'équipe avec moi. J'ai demandé l'appui de mes amies d'université Mariana Veloso, Mariana Fernandes et Joana Bernardo dès que je suis arrivé au Portugal en 2015. Même si j'ai commencé à tourner tout seul depuis le début du mois de mars, je savais que j'aurais besoin d'aide à la fin du mois d'août, durant la semaine de l'évènement. C'est en prévision de cela que Joana B. et Mariana V. sont venues faire des tests de tournage et d'équipement durant la fin de semaine du temps de Pâques. Mariana V. a tourné avec ma Canon 5D mark II munie d'une lentille 50 mm. Nous avons utilisé cette caméra sur trépied en tout temps, parce qu'elle n'a pas de stabilisateur d'image intégré. En revanche, j'ai compris que ma petite Canon G16 pourrait très bien combler le manque de mobilité de la 5D, car elle a de la stabilisation et elle permet ainsi de se libérer du trépied. De plus, elle a une fonction de prise d'images en mode macro, ce qui m'a été utile pour prendre des images de détails, telles que les fleurs naturelles dans le paysage. J'ai compris ainsi que je pouvais m'en sortir sans avoir besoin de louer ou acheter d'autres équipements de captation d'image, ce qui aurait été difficile étant donné le manque de financement.

Du côté de la captation sonore, en revanche, je n'avais rien d'autre que le son de captation directe des caméras, ce qui n'est jamais l'idéal. Heureusement, je venais tout juste de rencontrer la cinéaste Claudia Varejão dans un évènement auquel nous avons participé à Lisbonne et elle m'a gentiment prêté son enregistreur Zoom H4n pour les premiers essais de tournage. Joana B. a eu l'occasion de se familiariser avec cet appareil durant la fin de semaine du temps de Pâques et, plus tard, on a utilisé le H5n qui nous a été prêté par la mairie du village (je décrirai la nature de cette collaboration plus bas). L'idéal aurait été d'enregistrer avec un micro boom ou un micro-cravate, particulièrement quand nous rencontrions les gens, mais nous ne disposions pas de cet équipement. Nous avons seulement utilisé le micro stéréo qui venait avec l'enregistreur et je me suis dit que ce serait le minimum nécessaire pour la durée des tournages. À différents moments, c'est ma cousine Maria Luís Ensinas, Guillaume Dupuis et Mariana Fernandes qui ont pris le relais de Joana B. pour la captation sonore, car elle n'est revenue que pour la période de la présentation publique à la fin du mois d'août. J'étais chanceux de les avoir à côté de moi, car je n'aurais pas été en mesure de faire la captation de son et d'image en même temps. J'aurais pu attacher l'enregistreur à la Canon 5D, mais cela rendait les déplacements de la caméra plus difficiles à faire dans un contexte où il fallait souvent suivre les gens promptement. Malgré toute cette aide bénévole, il m'est aussi

arrivé d'aller filmer tout seul et parfois même sans appareil de captation de son. Lorsque j'ai eu besoin d'images enregistrées dans ces conditions lors du montage, j'ai été contraint d'utiliser le son direct de l'appareil photo, ce qui, bien que n'étant pas idéal, était peut-être nécessaire.

À la fin du temps de Pâques, j'ai pu constater qu'il me fallait un plan pour la réalisation du film. C'est à ce moment que j'ai fait les deux petits livres de production où je décris de façon plus précise mes intentions de réalisation et l'ordre des événements à filmer. Cela m'a aussi aidé lors de la rédaction des dossiers de demande de financement. Ces livrets témoignent clairement de la formation en arts graphiques que j'ai reçue lors de mes études à la Faculté des beaux-arts de l'Université de Lisbonne, mais ils font aussi preuve de mon manque de formation en cinéma à cette époque, car ils ne correspondent pas du tout à la forme habituelle des cahiers de production. Ma débrouillardise a néanmoins été très pratique, spécialement parce que j'ai utilisé des papillons adhésifs (post-it) pour certains éléments (des personnages, des thèmes, etc.) que je savais que j'aurais à replacer plus tard, au besoin.



Figure 4.1 - Livret de production (2015).



Figure 4.2 - Livret de production ouvert (1) (2015).

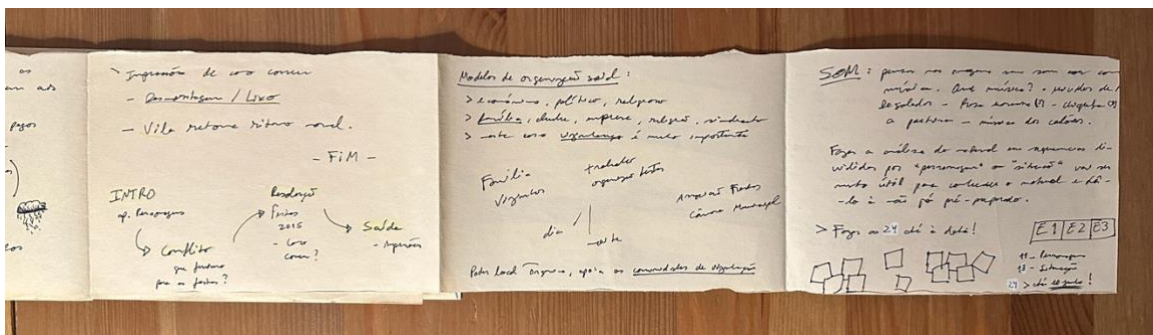


Figure 4.3 - Livret de production ouvert (2) (2015).

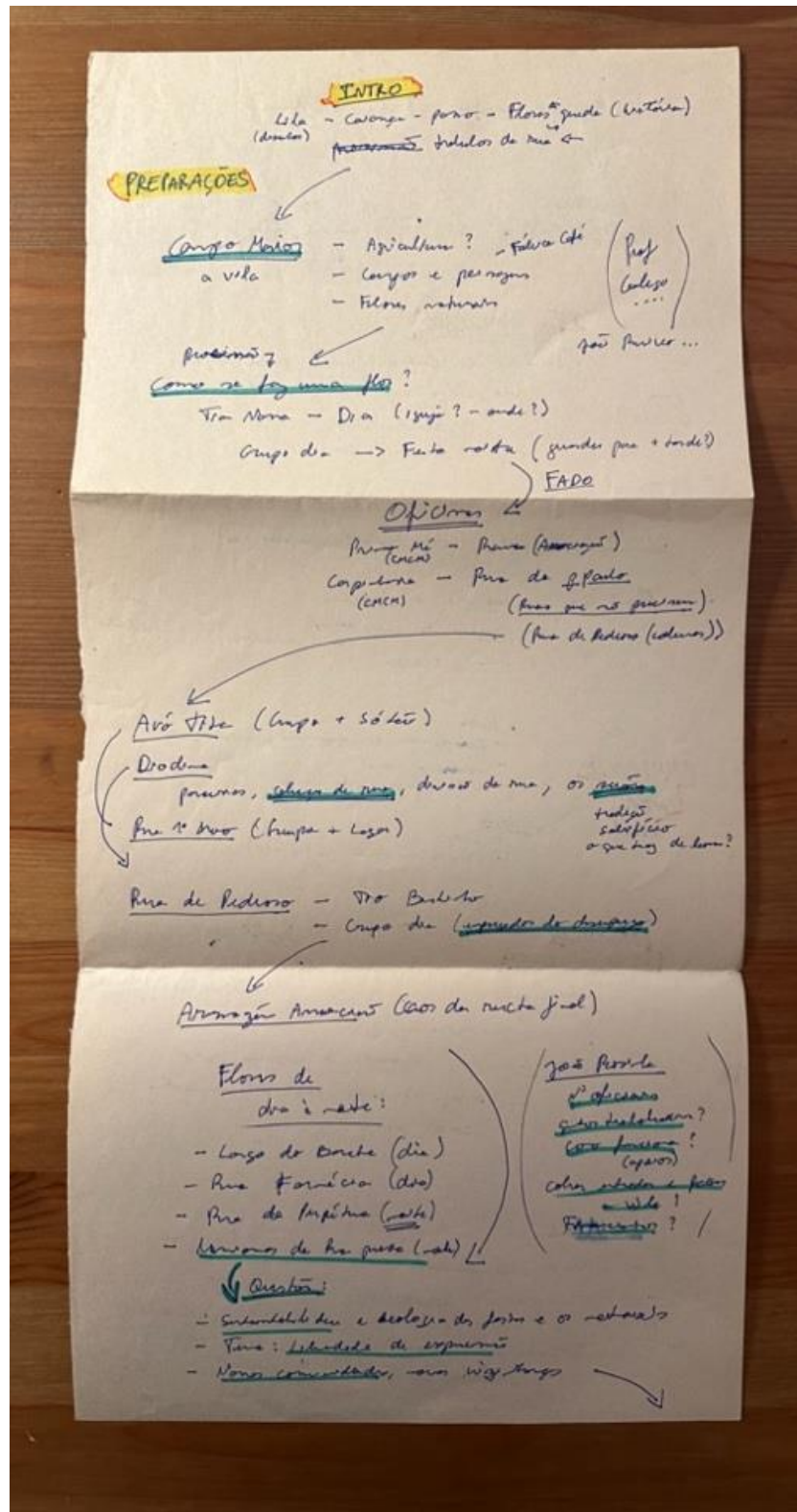


Figure 4.4 - Schéma du déroulement de l'évènement ou plan de tournage (1) (2015).

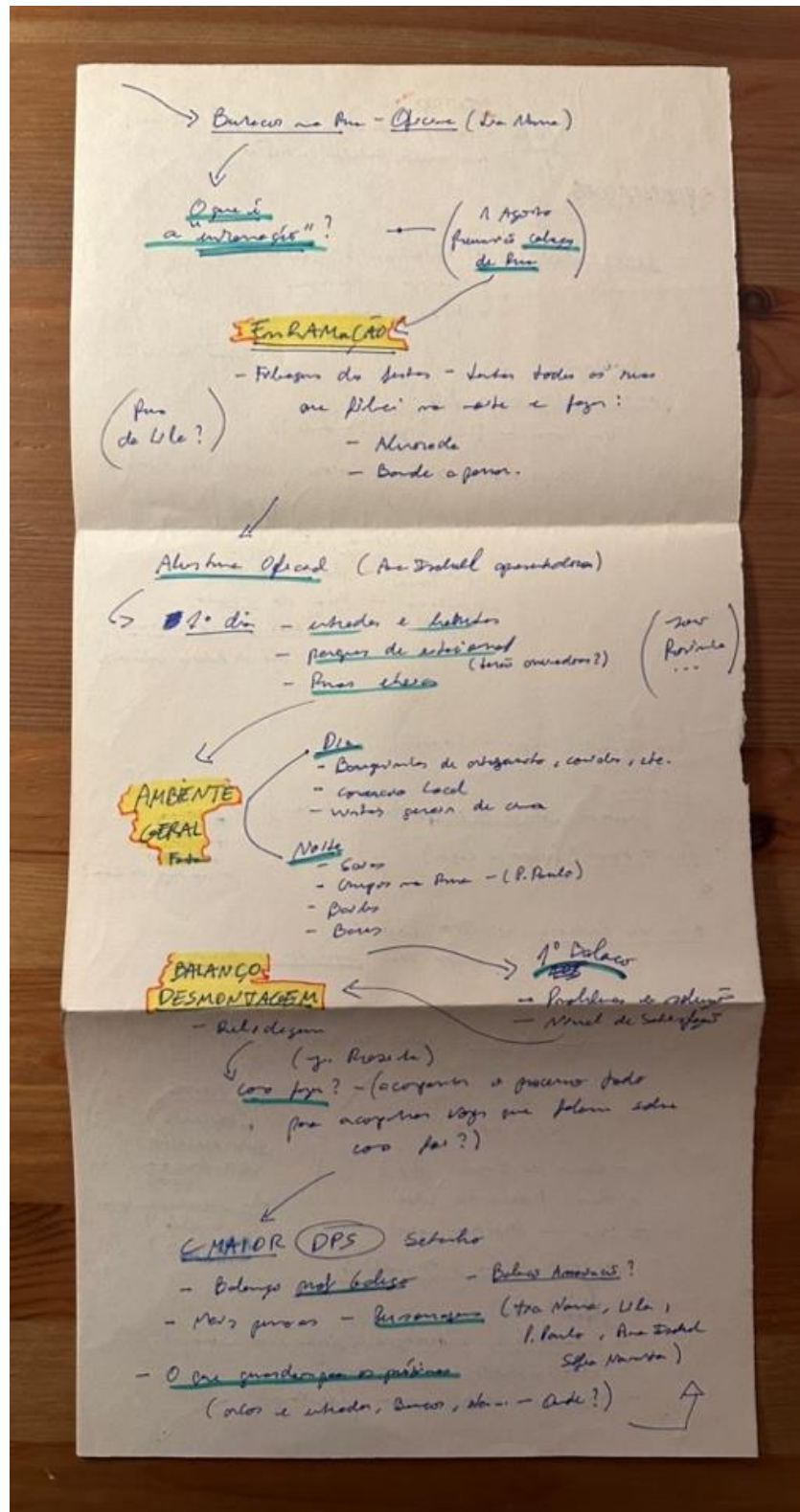


Figure 4.5 - Schéma du déroulement de l'évènement ou plan de tournage (2) (2015).

Je reviendrai au moment opportun sur les collaborations que j'ai faites lors de la postproduction, c'est-à-dire la création de la trame sonore avec Chittakone Baccam, la colorisation avec Mathéo Lemay, le mixage sonore et le bruitage avec Marcin Bunair et les éléments graphiques des génériques et de l'affiche avec l'agence de design Lavandaria.

4.4 Mon rapport à la mairie

8

La première réunion que j'ai eue à la mairie de Campo Maior a eu lieu le 12 avril. J'ai présenté mon travail antérieur au maire, Ricardo Pinheiro, et à l'équipe du département de communication, ainsi que mon idée de projet sur la Fête des fleurs pour laquelle je cherchais du soutien financier. J'ai vite compris qu'ils ne disposaient pas de financement pour ce genre de projets, mais qu'ils pourraient me soutenir au niveau de l'équipement. J'avais besoin d'une carte mémoire et d'une batterie extra pour la 5D, ainsi que d'un enregistreur de son, ce qu'ils ont gentiment commandé et mis à ma disposition, sur demande, pour la durée du projet. En échange, on m'a proposé de réaliser un petit film promotionnel de l'évènement, ce que j'ai accepté sans hésitation, parce que je savais que cela m'apporterait de l'expérience en plus de me mettre en contact avec des personnes que je ne connaissais pas nécessairement. Nous avons tourné trois jours durant le mois de juin et, le premier juillet, j'avais fini le montage de *A Força de um Povo*²². Ce fut un plaisir de travailler avec l'équipe de communication de la mairie, dirigée par João Custódio. Le court-métrage montre comment les gens du village sortent le matin pour aller travailler et se rassemblent le soir pour faire des fleurs en papier, même s'ils sont fatigués de leur journée et qu'ils ont des obligations familiales. « La force du peuple » (traduction du titre) se loge dans la fierté de ce sacrifice, dont le résultat artistique est affiché publiquement à la fin de l'été. Nous avons filmé la scène intérieure chez ma grand-mère Beatriz, qui habitait dans une maison traditionnelle du centre du village. On voit un couple qui se lève et qui prend son petit déjeuner avant de partir travailler. Ensuite, on voit les activités économiques du village, telles que l'agriculture, l'industrie, quelques services, entrecoupées d'images de Campo Maior durant la journée. Quand la nuit tombe, on retrouve nos personnages en train de fabriquer des fleurs de papier avec leurs voisins. Une musique et une narration accompagnent le tout.

²² Disponible en ligne : <https://www.facebook.com/festasdpovocm/videos/625687934201610>

Cette expérience de réalisation a été très formatrice pour moi. Le fait de filmer avec des acteurs m'a aidé à décomplexer le découpage et la mise en scène de fiction, avec laquelle j'avais très peu d'expérience. Nous avons eu le souci de ne pas exposer leurs visages clairement, en les montrant de dos ou en contre-jour, en tant que personnages types, afin de favoriser l'identification du spectateur. J'ai aussi eu l'occasion de rencontrer un groupe de voisins de la rue de *São João Baptista* que je ne connaissais pas et de me pratiquer à filmer leurs mouvements. Je ne suis pas retourné les voir, parce qu'entretemps je suis allé filmer chez Lulu, dans la même rue, et j'ai trouvé cette rencontre plus riche et intéressante, particulièrement parce qu'il y avait une dame de 90 ans. J'ai aussi utilisé quelques prises d'images que j'avais faites dans *A Força de um Povo* dans *Les yeux de mon amour*, celles des cours des maisons du centre-ville et de la cour de mon école primaire, dans les deux cas prises en contre-plongée, à partir des murailles du château.

Le Zoom H5n et les accessoires de caméra ont été à ma disposition dès que la commande est arrivée, le 8 juillet, et j'ai pu les emprunter presque sans aucune restriction jusqu'à la fin de la période de tournage. Cela veut dire qu'entre Pâques, lorsque Claudia V. m'a prêté le H4n, et le début du mois de juillet, je n'ai eu que le son de prise directe de la caméra. Afin de minimiser la mauvaise qualité du son, j'ai pu utiliser un micro Sony que j'avais à la maison, connecté à la Canon 5D.

Cette collaboration fut donc très bénéfique pour la réalisation du film. Outre la mise à disposition de l'équipement, on m'a aussi donné accès aux ateliers municipaux, où je suis allé filmer à plusieurs reprises étant donné qu'ils collaborent avec la communauté dans la production de certaines structures en bois telles que les *entradas* (c'est-à-dire, les entrées des rues), mais aussi les arches et les poteaux des colonnes. C'est aussi une équipe de la mairie qui creuse les trous pour les poteaux dans les rues, juste avant l'évènement, et qui ramasse les déchets à la toute fin. En coopération avec l'Association de la Fête des Fleurs, elle s'occupe aussi de la logistique de l'organisation, de l'accessibilité, de la sécurité et de la promotion de l'évènement.

4.5 Mon rapport aux institutions subventionnaires

9

Après Pâques, j'ai complété le plan et le résumé du film pour aller faire le tour de quelques boîtes de production à Lisbonne. N'ayant aucun contact, je suis littéralement allé cogner à leur porte. En général, on m'a dit de laisser le dossier du projet et qu'on me rappellerait par la suite, ce qui n'est jamais arrivé.

La seule exception fut Leopardo Filmes, une des boîtes de production de Paulo Branco. Je n'ai jamais réussi à avoir un rendez-vous avec lui, mais on m'a mis en contact avec Ana Pinhão Moura, une autre productrice de la même boîte. Notre première réunion a eu lieu le premier juin et elle était d'accord pour m'aider à préparer une candidature pour le soutien de l'ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), l'équivalent de la SODEC au Portugal. Nous avons soumis le dossier le 8 juillet et les résultats ont été publiés début septembre. Le projet a été classé en trente-sixième position dans une liste de soixante-six candidatures, dont seulement huit ont été sélectionnées. Dans la justification de l'évaluation, on soulignait que je n'avais pas reçu des prix significatifs et que le manque de structure narrative ou de fil conducteur ne permettait pas une évaluation plus précise du projet. Je ne me suis pas laissé décourager aussi vite et j'ai retravaillé et traduit le dossier afin de le soumettre à d'autres programmes de financement à l'international. Malheureusement, le projet n'a jamais été retenu.

En septembre 2015, j'avais déjà fait tous les tournages sans aucun soutien financier, mais avec le soutien matériel de la mairie, l'aide précieuse de mes amis et de ma famille, ainsi que la collaboration de la communauté de Campo Maior. J'ai monté une séquence de cinq minutes qui pouvait servir à la suite des recherches de financement. Dans un court extrait de trois à cinq minutes, je voulais transmettre le potentiel des images dans l'ordre chronologique des événements, le sentiment de communauté et la beauté du jardin de papier. Il ne contenait pas encore le ton personnel qu'il a gagné au montage, après l'ajout de la musique et de la narration. Entre autres, j'étais encore en contact avec la productrice de Leopardo pour potentiellement faire une demande de co-production avec la chaîne publique RTP (Rádio e Televisão de Portugal). Cela n'a pas avancé non plus.

Le projet d'appliquer au doctorat à l'UQAM commençait à m'habiter, mais je ne le voyais pas encore comme une façon de mener à terme la réalisation du film, ce qu'il est devenu au cours des deux premières années de scolarité. C'est seulement après le Forum doctoral, en 2018, avec le soutien d'Hexagram qui

m'a cédé un studio, que j'ai pu enfin travailler sur le montage du film. Et c'est seulement après avoir fini le montage, en 2019, que j'ai pu compléter la postproduction avec des professionnels, grâce aux deux seuls soutiens financiers que le film a reçus, de la part de la Direcção Regional de Cultura do Alentejo²³ et d'une entreprise locale, Delta Cafés.

4.6 Mon rapport aux personnages - La période des tournages

10

Les images les plus anciennes dans *Les yeux de mon amour* datent de 2012. Cependant, mon journal de cette époque est habité de plans sur un autre projet que j'appelais *Chroniques*. Ce projet n'a jamais été achevé, mais il témoigne déjà de ma volonté de me pencher sur une quête identitaire. Je voulais revisiter mon passé à travers les archives de famille, mais avec les images inversées afin de produire un décalage par rapport au réel, comme si c'était un film fait en miroir de la réalité, à la recherche de mon propre reflet. Comme beaucoup de monde de ma génération, j'ai une archive de vidéos de famille depuis le début des années 1980, à l'époque où mon père filmait. Après mon adolescence, c'est moi qui ai pris le relais.

C'est dans cet esprit qu'un beau samedi matin, je suis allé tourner dans la cuisine de ma grand-mère Beatriz. Je voulais garder une trace de comment elle préparait sa fameuse recette d'agneau rôti, croyant que la regarder en action révélerait le secret de son succès. Elle m'a dit que sa recette n'avait pas « beaucoup de science »²⁴, voulant dire que ce n'est pas très compliqué. Je lui ai dit que peut-être qu'elle se trompait, parce que tout le monde dit que son rôti est le meilleur, il doit bien y avoir quelque chose qui le rend particulièrement bon. Elle comprenait très bien pourquoi je voulais l'enregistrer. Ainsi, c'est quelque chose qui restera dans l'histoire, m'a-t-elle dit, enchaînant avec un potin qu'elle avait entendu le matin à propos d'une voisine récemment décédée : comme elle n'avait pas de descendance, personne ne savait quoi faire avec ses colliers, qu'elle aimait tant porter. J'en ai déduit que ma grand-mère était très consciente de la raison de cet enregistrement, que je le faisais pour perpétuer sa mémoire et sa recette.

Un autre segment, qui a été tourné avant 2015, est celui dans la chapelle d'os. Je n'ai fait que des plans fixes avec la 5D, car la chapelle est très petite et je n'avais pas assez de recul pour faire de beaux plans

²³ La « Direction régionale de la culture d'Alentejo », donc de la région administrative où Campo Maior s'inscrit.

²⁴ « Não tem ciência alguma. »

d'ensemble avec ma lentille de 50 mm. Une chance que j'aie enregistré ces images, parce qu'entretemps la chapelle a été l'objet de travaux de restauration et de conservation. Une plateforme transparente a été installée, ce qui aurait rendu la prise d'images encore plus difficile.

4.6.1 Le début

11

Les vrais tournages du film commencent en mars 2015. Je venais d'arriver au Portugal après quatorze mois d'absence. Le 21 mars 2015, j'étais à Campo Maior et je regrettais d'avoir oublié mon trépied à Lisbonne, parce que j'aurais voulu commencer à filmer les paysages naturels. J'énumérais dans mon journal tous les endroits où je pourrais filmer pour contextualiser la Fête des fleurs : le paysage naturel, le barrage du *Caia*, le village vu depuis le château en haut de la montagne, les monuments, l'architecture, le palais de la bibliothèque et son jardin, etc.

Je me suis dit que c'était peut-être mieux d'avoir oublié le trépied, parce que le printemps n'avait pas encore commencé et c'est à ce moment que les champs sont le plus beaux et fleuris. Je savais déjà qu'il serait important de faire cette transition entre les fleurs naturelles et les fleurs artisanales, mais aussi entre les saisons avec le processus de création des fleurs en papier : le printemps est le temps de l'inspiration, quand les fleurs naturelles éclosent dans les champs ; l'été, lorsque le blé perd son vert et qu'il jaunit, est la période de production la plus intense et le moment où les gens se mettent à faire les fleurs dans la rue afin de prendre l'air frais de la soirée ; l'automne, après la Fête, correspond au moment où les matériaux seront recyclés et retournent ainsi à la nature.

Pourtant, même sans le trépied, j'ai décidé de filmer une procession religieuse (*Procissão dos Passos*) afin de m'encourager à débiter les tournages. Je me suis dit qu'il s'agissait déjà d'un rassemblement de la communauté, mais aussi d'une bonne occasion pour que l'on s'habitue à ma présence dans les rues avec ma caméra. On peut appeler ça un repérage pour briser la glace. J'ai filmé une partie de la procession et quelques personnages qui intégreront le film par la suite : ma tante Nana et Odília Vasconcelos. J'ai aussi pris le temps de filmer quelques *Passos* (les sanctuaires communautaires qui sont décorés pour cette occasion, une fois l'an) et c'est à ce moment-là que j'ai rencontré Odília Vasconcelos. Elle m'a parlé de son travail de restauration du *Passo* dont elle s'occupe depuis 38 ans. Elle m'a raconté que c'est elle qui fait la restauration des reliefs en plâtre, et qu'il y a d'autres reliefs plus anciens en dessous, mais comme elle

n'est pas spécialiste, elle n'a pas osé les découvrir. Elle s'est plainte du fait qu'elle est trop vieille pour effectuer ce travail et qu'elle est déjà tombée deux fois de l'échelle. Elle ne savait pas qu'elle tomberait une troisième fois cet été à cause de l'entreposage des fleurs de papier, comme le film le mentionne (2019 : 00:11:30). Elle m'a dit qu'elle avait déjà prévenu la mairie de l'existence des reliefs, mais qu'ils ne font rien pour les entretenir. Je la filmerai en train d'effectuer des travaux de restauration du sanctuaire durant le mois d'août.

Elle m'a ensuite amené dans la maison où elle fait des fleurs pour me montrer quelques-unes de ses productions en papier (des fruits, des petits gâteaux et quelques fleurs). La maison est belle, avec le toit traditionnel en tuile de terre et des poutres en bois. Je lui ai fait part du projet du film et je lui ai demandé si je pouvais venir filmer plus tard. Elle m'a donné son accord, mais m'a fait jurer de garder le secret et de ne pas montrer les images avant la Fête.

Après cette rencontre, j'étais content d'être sorti avec la caméra, même en ayant oublié mon trépied. Il s'agit du premier contact avec un personnage important du film et la preuve que certaines personnes ont commencé à fabriquer des travaux en papier dès février.

12

Comme je l'ai déjà mentionné, je suis revenu à Campo Maior pour Pâques avec Joana et Mariana, qui m'ont aidé à faire des tests d'équipement. Après leur départ, le 9 avril, j'ai tourné tout seul dans l'entrepôt de l'Association de la Fête. J'ai photographié une carte du village affichée sur le mur, qui souligne en vert les rues inscrites pour l'évènement, c'est-à-dire, les rues qui seront décorées. Cette carte m'a aidé à planifier mes parcours tout au long des tournages.

parcours qu'elle crée constituent mon espace d'enquête en tant que cinéaste, il s'agit du ressenti qui façonnera la transfiguration du réel à l'écran, mon récit d'espace, *Les yeux de mon amour*.

Avant de quitter l'entrepôt, j'ai demandé au commis si je pouvais filmer la moitié de l'entrepôt qui était fermé au public, séparé par une grande toile. C'est là que j'ai trouvé la presse de coupe de papier. J'ai filmé les deux personnes qui manœuvraient la machine avec la G16, mais sans trépied. Comme j'ai décidé de privilégier les plans fixes de la 5D, aujourd'hui je regrette de ne pas avoir conservé ces images dans le film, car elles nous montrent bien le fonctionnement de cette presse.



Figure 4.7 - Presse de coupe de papier (1) (2015).



Figure 4.8 - Presse de coupe de papier (2) (2015).



Figure 4.9 - Presse de coupe de papier (3) (2015).

On ne peut pas nier l'efficacité de la presse ; elle était très rapide et précise. Cependant, les moules de coupe ne pouvaient pas être trop proches les uns des autres, ce qui gaspillait beaucoup plus de papier. Quand la coupe était faite à la main, le résultat était plus organique à cause des imperfections qu'une main humaine produit, malgré tous les soucis de précision qu'on puisse avoir. Par ailleurs, les déchets de la coupe auraient pu être utilisés pour faire du remplissage ou d'autres petites fleurs, selon ce qu'ils inspiraient aux artistes. Pourtant, j'ai constaté lors de cette journée que tous les déchets de la presse étaient jetés au recyclage dans un conteneur en arrière de l'entrepôt. Je crois que c'est la première piste que j'ai eue sur le terrain qui portait directement sur la question de l'empreinte écologique de l'évènement. J'y retournerais une autre fois durant le mois d'août afin de filmer ce conteneur.

13

Le soir de cette même journée, le 9 avril, le groupe de voisines de ma grand-mère paternelle se rassemblait pour travailler ensemble. C'est inhabituel de trouver de si grands groupes à cette période de l'année. Généralement, c'est plus à partir du mois de juin que l'on commence à voir des rassemblements si nombreux. J'en ai donc profité pour faire mon premier enregistrement avec un groupe de voisins au travail, celui de la rue *D. Dinis*.

J'ai installé la 5D sur trépied pour un plan d'ensemble et j'ai pris la G16 pour graviter autour de la table en prenant les images de détails : les mains, les outils, le revêtement du fil métallique avec le papier vert servant de tige, le découpage des pétales et leur assemblage, les croquis, les plans de la rue dessinés sur

la table et le moment où l'une des femmes sort les photos des éditions passées de la Fête. J'avais encore le H4n que Claudia Varejão m'avait prêté et je l'ai installé au centre de la table, ce qui a créé un effet immersif intéressant, parce qu'on est enveloppés par les voix du groupe. Cependant, en étant fixe, cette spatialisation du son ne suit pas les déplacements que j'ai faits avec la caméra, ce qui a limité mes options lors du montage. J'aurais dû avoir de l'aide à la captation, mais tourner tout seul m'arriverait souvent et j'ai dû m'adapter.

Ce fut aussi la première fois que j'ai remarqué que les gens voulaient chanter devant la caméra. C'est une pratique commune et c'était l'occasion de se pratiquer pour l'évènement. Sur le coup, je trouvais que cette attitude rappelait de façon trop évidente la présence de la caméra, un signe de ma présence que j'avais l'instinct de vouloir cacher. J'avais tendance à croire qu'en étant le plus discret possible, je serais capable de dégager le plus d'authenticité possible. Cependant, j'ai compris que dans ce genre de situations, la présence de la caméra a un « effet catalyseur » (Desanti, Decock et Rouch, 1968 : 77), c'est-à-dire qu'elle peut contribuer à dévoiler plus sur ceux qui sont en train de se mettre en scène. Par ailleurs, elles sont les spécialistes de leur propre culture et mon rôle dans cette situation était justement de favoriser leur parole et de figurer leur relation au monde. D'un autre côté, j'ai me suis rendu compte que ces moments de chant collectif étaient aussi une façon de briser la glace. En restant plus longtemps avec les groupes, j'ai toujours eu l'occasion d'enregistrer des moments de discussions sur la création artistique, de joyeuses conversations et des partages de recettes, comme si ma présence parmi eux était déjà oubliée. Ce qui est drôle, c'est qu'elles chantent le poème de la rue *Costanilha*, celui qui donnerait le titre au film, bien avant que j'y aie pensé. Je crois qu'il m'est justement venu en regardant les *rushes* de cette scène lorsque je travaillais sur le montage.

14

Le lendemain, je suis allé à la bibliothèque municipale consulter un recueil de poèmes traditionnels recueillis par le professeur Francisco (2006) et j'en ai transcrit une sélection dans mon journal de bord. C'est à partir de cette sélection que, plus tard, j'ai choisi les poèmes qui apparaissent à l'écran dans la version finale du film.

Ensuite, je suis allé tourner à côté de mon école primaire, parce que je voulais filmer le château de cette perspective que j'ai toujours trouvée si belle. De plus, j'ai découvert qu'il y avait des jardins et des arbres fruitiers tout au long de la base des murailles. J'ai fait des prises fixes d'une ou deux minutes, parfois plus,

parce que le soleil passait derrière les nuages et je voulais être sûr d'avoir une bonne prise et des raccords pour l'introduction du film. Le paysage sonore était aussi paisible, avec des piaulements d'oiseaux partout et une radio qui jouait la partie de football à distance – ce qui me rappelle de bons souvenirs de mon enfance, quand ma mère et ses amies rassemblaient tous les enfants pour aller faire des pique-niques sur le bord du barrage du *Caia*, à six kilomètres du village.

Ce souvenir m'a motivé à aller là aussi, afin de filmer le paysage naturel. J'ai filmé les champs de chênes verts en fleur et j'ai eu la chance d'arriver à l'heure où l'on nourrissait les vaches, car on entend leurs cloches retentir à distance avant qu'on les voie courir entre les arbres. Je commençais aussi déjà à faire quelques prises de vue de fleurs naturelles avec la G16 ; le printemps était enfin arrivé ce beau dimanche.

15

Le jour suivant, le 12 avril, j'ai rendu visite au groupe de voisins de mon cousin Paulo Veríssimo dans la rue d'*Elvas*. Il s'agit d'une des premières scènes que j'ai montées, peut-être parce que j'étais très satisfait du résultat. Je me suis senti bien accueilli et je suis resté longtemps. Le garage était très ample, avec un toit régional comme que celui d'Odília Vasconcelos. J'ai pris plusieurs plans fixes de l'ensemble et je me suis tranquillement approché d'eux. J'ai fait quelques images en mouvement avec la G16, des plans rapprochés de leurs actions pour qu'on voie bien tout le travail manuel. J'ai pris le temps de faire plusieurs plans de transition en prévision du montage. Comme ils étaient installés sur une table et qu'ils ne se déplaçaient pas beaucoup, j'ai posé le H4n dans un endroit fixe pas très loin. Cependant, le bruit de l'agrafeuse pneumatique a gâché la grande partie des dialogues. Malgré tout, j'ai pu utiliser la partie où ils se rappellent leurs anciens voisins qui sont partis ou décédés. Je me suis dit que ce serait très représentatif du genre de conversations qu'on peut avoir avec nos voisins, un peu comme regarder de vieilles photographies. Par ailleurs, ce groupe illustre très bien la division genrée des travaux qu'on retrouve habituellement à Campo Maior : les hommes s'occupent des structures, souvent sous la supervision des femmes qui effectuent de leur côté les travaux plus artistiques et de détail. Dans d'autres rues où il n'y a pas autant d'hommes impliqués ou parce qu'ils n'ont pas l'équipement ou le savoir-faire nécessaire, ce genre de travail serait pris en charge par les ateliers de la mairie.

J'ai essayé de filmer les fleurs naturelles avant de retourner chez moi, mais il y avait beaucoup trop de vent et cela rendait la prise difficile. J'ai repéré quelques endroits et j'y suis retourné le lendemain. J'ai donc utilisé la G16 sur trépied avec la fonction macro, ce qui m'a permis de prendre des plans rapprochés de plusieurs fleurs. Afin de filmer des coquelicots, qui sont une icône de la région, je me suis dirigé vers un endroit où j'étais sûr d'en trouver beaucoup, sur le chemin de la rivière du *Xévora* où l'on campait quand j'étais enfant.



Figure 4.10 - Champ de fleurs (2019 : 00:04:07).

Afin de filmer le blé, une autre icône de la région, j'ai dû demander à mon père de me conduire pour qu'il puisse garder la voiture sur la route pendant que je faisais la prise de vue. Ce champ de blé avait toujours attiré mon attention parce qu'il est à perte de vue, sur une colline qui fait écho à un fil d'électricité qui traverse le paysage.



Figure 4.11 - Épis au printemps (2019 : 00:03:18).

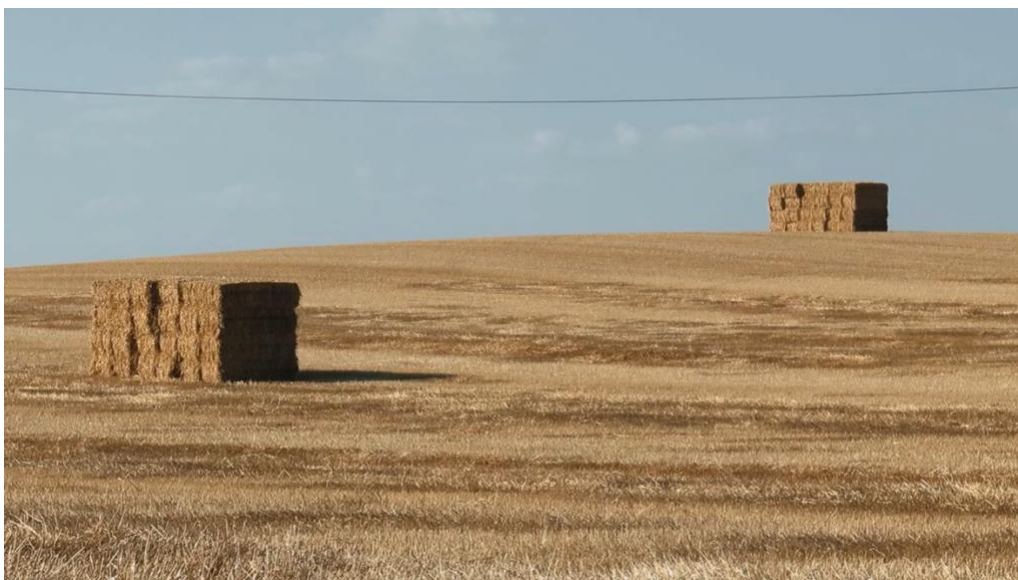


Figure 4.12 - Champ de blé en été (2019 : 00:23:29).

Sur le chemin, j'ai aussi filmé un monsieur qui taillait ses oliviers. Il m'a appris que de grandes entreprises de production d'huile d'olive étaient en train d'acheter de nombreux terrains au tour de Campo Maior. Ils utilisent une nouvelle méthode de plantation en rangées et laissent pousser les oliviers en forme de buisson pour faire la cueillette avec des machines agricoles. Je ne suis pas un spécialiste de l'économie locale, mais je sais qu'il s'agit d'un sujet sensible. Il y a de moins en moins de personnes qui veulent travailler dans les récoltes et l'industrialisation agricole offre des alternatives plus rentables que les

techniques de cueillette traditionnelle. Personne ne récolte le blé à la faucille depuis longtemps. Ce qui est triste et préoccupant, à part que le paysage est transformé pour s'adapter aux machines, c'est que les terrains n'appartiennent plus aux gens du pays et que l'agriculture industrielle utilise des produits chimiques qui finissent probablement dans l'eau qu'on boit. À l'époque je trouvais que ce sujet pourrait être intégré au film d'une quelconque façon, mais je n'ai jamais suivi cette piste en me disant qu'elle m'éloignerait du thème principal.

4.6.2 La fin de la première période de tournages

17

Le 13 avril a mis fin à la première période de tournages. Je suis revenu à Campo Maior la fin de semaine du 20 mai pour une courte visite, durant laquelle j'ai eu l'occasion de rencontrer un nouveau petit groupe de voisins et de retourner dans celui de mon cousin Paulo Vêrissimo.

Quelqu'un m'avait dit qu'il y avait un petit groupe qui faisait des fleurs la porte ouverte dans le square *Barata*. Je suis allé voir et, effectivement, j'ai trouvé un garage ouvert. À ce moment-là, j'ai senti que je commençais à avoir une méthode de travail. J'expliquais toujours le projet du film avant de demander si je pouvais passer un petit moment avec eux. Je demandais aussi de faire comme si je n'étais pas là avant de sortir l'équipement. Je commençais toujours par des plans d'ensemble avec la 5D et je gravitais ainsi au tour de mes personnages, m'approchant progressivement des points de vue que je trouvais plus intéressants, c'est à dire ceux qui avaient une meilleure lumière ou des cadrages plus beaux, en faisant attention aux arrière-plans. Parfois je filmais aussi des plans rapprochés ou en mouvement avec la G16, selon ce que je jugeais nécessaire, parce que je voyais cela comme un complément aux prises de vue principales, celles de la 5D.

Le groupe était constitué d'une jeune femme avec ses deux enfants, quatre femmes retraitées et trois messieurs, dont un plus jeune que les autres. Cela correspondait à ce à quoi je m'attendais : durant la journée, je retrouverais des personnes plus âgées, souvent les retraitées avec leurs grands-enfants, et le soir, je retrouverais plutôt la population active. Cette fois-ci, personne n'a chanté. Ils étaient plus silencieux au début, mais, très vite, ils ont commencé à s'apprendre des recettes et à se raconter des histoires. Au montage, j'ai pu choisir celle du boulanger qui ne pouvait pas aider à faire des fleurs, étant donné qu'il était occupé tous les soirs à pétrir le pain. Dans ce petit groupe, on voit aussi très bien comment les taches

sont réparties par genre : les fleurs pour les femmes et les structures pour les hommes. Lors des tournages, la présence des enfants m'inquiète toujours un peu plus, car ils ont tendance à interagir avec la caméra ou à changer de position, ce qui rend les raccords plus difficiles. Cependant, en faisant de longs plans, leur curiosité se dissipe et on trouve toujours de bons moments.

À un moment donné, une des femmes est allée me montrer la pièce d'à côté, où les fleurs déjà faites étaient rangées. J'ai répété les étapes dans cette pièce, c'est-à-dire du plan d'ensemble au plan de détail. Cependant, ces images ne sont pas dans le film, car la lumière était très faible et j'ai eu l'occasion de montrer des images semblables prises dans d'autres groupes de travail.

18

Ma mère ne voulait pas être dans le film. Cependant, il m'est arrivé quelques fois de filmer avec elle, soit pour me pratiquer soit pour faire des images de détail, c'est-à-dire de gros plans de ses mains en train de travailler le papier. Ce genre d'occasions se présentait souvent les soirs après avoir téléchargé les *rushes* de la journée, les caméras étant à portée de main. Cette fois-ci, j'avais pris la G16 pour filmer l'assemblage de la fleur de la rue *Capitão Antônio Vieira*, au centre du village où elle travaillait. Je n'ai pas utilisé ces images, car j'en ai fait d'autres avec un autre commerçant de la même rue qui sont plus belles au niveau de la lumière et de la composition.

Ce qui a clos cette courte visite de fin de semaine de mai est une deuxième visite dans le groupe de mon cousin Paulo Vêrissimo, dans la rue d'*Elvas*. Lors de la première visite, j'y étais allé durant la journée et j'avais filmé seulement les hommes qui montaient les colonnes avec du papier cartonné. Cette fois-ci, j'y suis allé le dimanche soir et j'ai eu la chance d'assister et de filmer une discussion sur l'avancement et l'organisation des travaux. Comme je l'ai déjà mentionné, les femmes supervisent l'avancement du travail fait au niveau des structures, souvent effectué par leurs maris, comme c'est le cas ici. À ce moment-là, elles n'étaient pas satisfaites du tapissage des colonnes, car les fleurs étaient trop serrées et aplaties, tandis que l'effet voulu était celui d'une colonne feuillue et luxuriante. Ils essayaient donc de trouver une solution ensemble sans avoir à défaire le travail déjà accompli par les hommes. Ma présence a alors été totalement ignorée tellement ils étaient absorbés par la discussion. Cela m'a permis de rester aussi longtemps que désiré et de capter un petit moment plus confessionnel à la fin, avec Paulo et son voisin tous seuls, où ils avouent qu'ils voudraient que leurs femmes viennent plus souvent travailler dans le

garage avec eux. Quand je suis revenu pour la troisième fois dans ce groupe, le 19 août, à cause de la proximité de la date de l'évènement, j'ai trouvé environ trente personnes dans ce même espace de travail.

4.6.3 Un premier bilan

19

Avant de retourner à Campo Maior début juin, j'ai pu faire un bilan afin de prévoir ce qui restait à faire : des lieux à filmer, des groupes à suivre, des pistes de nouveaux groupes à visiter, quelques thématiques qui commençaient à se dessiner et les entretiens que j'avais à faire avec quelques acteurs clés du village.

Mon père m'avait donné les coordonnées d'un agriculteur pour que j'aille filmer la récolte du blé avec des machines agricoles, mais quand j'ai appelé il était déjà trop tard. Une autre piste était d'aller à Portalegre, chez mon oncle Bertinho, parce que je savais qu'il a l'habitude de faire une partie des travaux pour la rue *Visconde Seabra*, celle de ma grand-mère Beatriz, même s'il habite dans une ville à cinquante kilomètres de distance. C'est lui qui a participé à la guerre coloniale portugaise quand il était jeune, comme ma grand-mère le raconte dans l'entretien que j'ai fait auparavant. À ce moment-là, je ne savais pas encore que ce fait serait mentionné dans le film et qu'il deviendrait le premier raccord liant ma grand-mère à la Fête des fleurs. Lors de ma première visite à mon oncle, j'étais un peu déçu, parce qu'il n'avait pas encore commencé à faire les chaînes en carton noir. Ce qui est impressionnant, c'est qu'il les fasse tout seul, car on parle d'une bonne centaine de mètres de chaînes. Cette première visite m'a tout de même aidé à planifier la deuxième que j'ai faite une semaine plus tard au début du mois de juin.

Dans ma liste de choses à faire, j'avais aussi noté qu'il faudrait aborder certains aspects négatifs de l'organisation de la fête. J'étais sûrement sous l'influence de ma dernière visite dans le groupe de mon cousin Paulo, où j'avais été témoin d'une discussion un peu plus tendue, comme décrit plus haut. Je me disais que *nem tudo são rosas*, l'expression portugaise qui veut dire « tout n'est pas rose », mais qui, en portugais, met l'accent sur la fleur rose, plutôt que sur la couleur rose, ce qui m'a fait considérer l'expression en tant que titre potentiel pour le film. Je me demandais à quel point je serais capable de témoigner et de pouvoir utiliser ce genre de conflits dans le film. Est-ce que les gens seraient à l'aise de discuter devant la caméra ? Aurais-je leur consentement ? Et quelle sorte de conflits existe-t-il en réalité ? Ce sont des questions qui m'ont fait dresser une liste de possibles tensions à surveiller, de l'ordre de : la

participation, l'organisation de l'évènement, ainsi que les accidents, naturels ou provoqués, qui pourraient survenir.

En ce qui concerne le premier type de tensions, il s'agirait de voir comment rendre compte de conflits relationnels, comme les voisins qui n'aident pas à la production des travaux artistiques, mais qui profitent de l'évènement, parfois même économiquement. Cependant, cela correspond justement au genre d'accusations dont j'ai été témoin quand la caméra était déconnectée, parce que personne ne veut dénoncer ses voisins qui utilisent les matériels mis à disposition de la population à profit personnel. Et de toute façon, ce n'est pas non plus le genre de conflit que je sentais que je devais aborder dans le film, car ce n'est pas représentatif de ce qui se passe, qui est plutôt à l'opposé : l'esprit d'union et de collaboration.

Concernant l'organisation de l'évènement, il y avait des questions beaucoup plus pertinentes à adresser. Afin de colliger plus d'information à ce sujet, j'ai prévu de faire trois entrevues : une avec le professeur Francisco Galego, l'historien du village ; une autre avec João Rosinha, le président de l'association qui s'occupe de l'organisation de l'évènement en collaboration avec la mairie du village ; et une dernière avec le maire, Ricardo Pinheiro. Cela me donnerait l'occasion de poser des questions plus spécifiques sur des aspects reliés à l'organisation. Je reviendrai plus en détail sur ces rencontres plus bas, dans leur ordre chronologique, mais afin de donner une idée de ce que j'avais en tête quand j'ai dressé cette liste, je peux mentionner les considérations écologiques (un sujet que je considérais déjà comme très important) et le fait de faire payer l'accès au village durant l'évènement, ce qui arriverait cette année pour la première fois. Les gens s'inquiétaient pour leurs invités : est-ce qu'ils auraient à payer aussi et combien ? Par ailleurs, la gestion de cette opération impliquait de fermer le village de tous les côtés afin de contrôler les accès. Comment la mairie allait procéder ? Et qui allait gérer cet argent ? À quoi allait-t-il servir ?

En ce qui concerne le troisième type de questions négatives dans ma liste de sujets à développer, j'avais noté les accidents naturels tels que l'éventualité d'une tempête d'été (ce qui est effectivement arrivé), mais aussi des choses plus graves comme des incendies, comme c'est déjà arrivé lors d'une ancienne édition où quelqu'un avait mis feu à une rue. Fort heureusement, il n'y a pas eu de victimes et le feu a été éteint avant qu'il ne se répande aux maisons. C'est le genre d'accidents pour lesquels la mairie et la protection civile portugaise doivent être préparées à intervenir, même si les rues sont bloquées par les structures artistiques et des centaines de visiteurs.

Je mentionne aussi dans ma liste ce qui se passe avec la communauté rom du village, qui était en train d'être relocalisée dans un nouveau quartier en dehors des murailles du village, où ils s'étaient établis depuis les années 1970. Selon moi, ça avait l'air d'empirer leur ségrégation, mais apparemment, tous les efforts antérieurs d'intégration dans le tissu de la communauté avaient échoué. Il s'agit donc d'un sujet très délicat et complexe que je n'aborderais finalement pas dans le film.

4.6.4 La deuxième période de tournages

20

Je suis arrivé à Campo Maior pour une autre période de tournages au tout début du mois de juin. Les premiers enregistrements que j'ai dans mes archives sont des prises de vue et des paysages sonores de fin de journée sur le balcon de ma maison d'enfance. Mon copain Guillaume Dupuis venait juste d'arriver au Portugal pour de longues vacances et il a pu m'aider à la captation sonore jusqu'à la mi-août. La première journée, nous avons filmé au coucher de soleil. Du balcon, nous pouvions voir la lune et les douves séchées qui longent de vieilles murailles du château du village. La lumière était très belle, mais si fugace que je n'ai même pas eu le temps de filmer avec les deux caméras. J'ai donc pris la G16, me disant que j'essayerais la 5D le lendemain, mais le lendemain, la lune s'est levée plus tard et je n'ai pas réussi à capter visuellement la beauté de cette atmosphère. Cependant, j'ai remarqué tout de suite l'importance de cet environnement sonore, avec les hirondelles qui traversent les douves pour regagner leurs nids dans les fentes des murailles.

Plus tard, déjà dans le cadre de mes études doctorales, j'aurais l'occasion d'en apprendre davantage sur les concepts de Raymond Murray Schafer que je vais aborder ci-bas (p. 94), les « paysages » et les « empreintes sonores », ce qui me permettrait de mieux comprendre leur importance dans ma démarche sur les lieux. Cependant, mon intérêt pour le son et sa relation à l'image commence bien avant, lors de la réalisation de mes premiers travaux vidéo, au tout début de mon parcours universitaire.

Je me rends compte maintenant que l'exploration de la dimension sonore était déjà au centre de ma démarche – peut-être même plus à ce moment que par la suite. Dans *Concreto*²⁵ (2007), par exemple, à travers le *Manifest for Concrete Poetry* (1953) d'Öyvind Fahlström et le *Plan Voisin* de Le Corbusier, je cherchais à établir un parallèle entre la poésie concrète et les structures formelles de ce projet d'aménagement urbain. J'ai ainsi réalisé un poème audiovisuel qui décomposait un extrait du manifeste – « Always the precious repetition for the joy of recognition » – pour interpréter graphiquement ses formes à l'aide d'une vieille imprimante Xerox. Les images ainsi produites ont été articulées par la suite avec un extrait de musique jazz, lui aussi décomposé et réinterprété selon les mêmes structures. Cet exercice m'a permis d'expérimenter au niveau formel comment le son et l'image peuvent se conjuguer pour créer de nouvelles relations. *Ni Dilli*²⁶ (2008) résulte d'un exercice similaire : à partir d'une image de film diapositive des jardins du Taj Mahal et de musique classique indienne, j'ai créé un espace d'expérimentation sonore associant le son de la musique à des mouvements qui figurent à l'écran. Ces mouvements ont été créés en exécutant des travellings sur la projection fixe de cette diapositive, m'accrochant à des éléments tels que l'eau, la pierre, les gens et les arbres. C'est à travers la manipulation de petits extraits de la musique originale que j'ai tissé les relations image/son. Un dernier exemple de travail qui documente mon intérêt pour l'exploration des sons dans son rapport à l'image est une installation audiovisuelle appelée *Bendato* (2008) que j'ai réalisée à Bolzano, en Italie, où j'ai fait un programme d'échange académique.

²⁵ Disponible en ligne : <https://vimeo.com/910189>

²⁶ Disponible en ligne : <https://vimeo.com/1334217>



Figure 4.13 - Vue de l'installation *Bendato* (2008).

Ma motivation était de trouver l'identité sonore de la ville. Je l'ai donc parcourue les yeux bandés avec un enregistreur numérique, commençant à la station de trains et traversant le centre-ville jusqu'au parc *Petrarca*. Ensuite, j'ai utilisé les enregistrements pour créer une composition sonore où, selon les images qui me sont venues à l'esprit pendant l'expérience, j'ai transformé les sons jusqu'à l'abstraction ou je les ai remplacés par d'autres sons que je trouvais fort similaires – par exemple, le son des voitures qui passent sur la route a été remplacé par le son de vagues sur la plage. Un autre défi que je me suis donné fut la création d'une bande vidéo où j'ai essayé de formaliser les images mentales suggérées par les sons, inversant ainsi la hiérarchie que j'opérais habituellement entre perceptions visuelles et sonores, car nous avons toujours tendance à privilégier les images. Ce travail fut influencé par l'œuvre d'Albert Mayr, un compositeur et artiste intermédiatique né à Bolzano, qui a enseigné à l'université McGill entre 1970 et 1973 et a collaboré avec le World Soundscape Project en 1975.

22

Je suis aujourd'hui conscient de la légèreté avec laquelle j'ai mené ces premiers travaux d'expérimentation audiovisuelle, mais je reconnais aussi leur importance et l'influence qu'ils ont pu avoir sur la suite de ma démarche artistique et intellectuelle.

À la fin des années 1960 et au début des années 1970, dans l'urgence d'attirer l'attention vers la pollution sonore croissante et les changements du paysage sonore de Vancouver, R. Murray Schafer crée le World Soundscape Project à l'Université Simon Fraser. En se rendant compte de l'appauvrissement du « paysage sonore » entamé depuis la révolution industrielle – l'introduction du bruit des machines dans notre société qui a irrémédiablement changé la qualité de notre environnement acoustique (Schafer, 2010 : 115) –, il publie *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, en 1977. Selon l'auteur, le « paysage sonore » englobe tous les sons de l'environnement à l'intérieur de son champ d'études. Le terme « (...) s'applique aussi bien à des sons des environnements réels qu'à des constructions abstraites, telles que compositions musicales ou montages sur bande, en particulier lorsqu'ils sont considérés comme faisant partie du cadre de vie » (*ibid.* : 384).

L'autre concept de Schafer, qui est devenu important lors du montage de *Les yeux de mon amour*, est celui de l'« empreinte sonore ». Selon l'auteur, une « empreinte sonore » est un son, parfois unique, qui caractérise une communauté donnée et auquel ses membres attribuent une signification particulière (*ibid.* : 382). On pourrait tisser un parallèle entre les prises de son et les prises de vue en ce qui concerne leur valeur biographique et leur potentiel artistique : chaque prise documente un moment unique dans le temps et dans l'espace – ancré culturellement, politiquement et socialement – qui constitue la matière à partir de laquelle le compositeur, ou le réalisateur, crée une chaîne de significations à l'intérieur d'un autre contexte, celui de sa composition sonore ou de son film. L'auteur doit découvrir l'essence sonore et musicale contenue dans les enregistrements, ainsi que leurs significations inhérentes, pour les interpréter à travers son processus artistique.

23

Le son des hirondelles sur mon balcon à Campo Maior est un son auquel j'ai attribué une importance cruciale lors de la composition des « paysages sonores » du village, car il est indéniablement une « empreinte sonore ». Je me suis rendu compte de comment ces sons caractérisent l'identité du lieu, en même temps qu'ils fonctionnent en tant que marqueurs du passage du temps, pouvant m'aider au montage à établir les tonalités et les rythmes sur lesquels la structure du récit pouvait se baser. Par exemple, si l'on considère l'extension de la période de préparation de l'évènement – de mars à septembre – l'arrivée des hirondelles marque le printemps, tandis que le son des cigales marque l'été et transmet ainsi l'impression de la chaleur qui caractérise cette saison. Ces deux « empreintes sonores », associées aux

couleurs des paysages naturels – le vert de l’herbe, du blé et toutes les couleurs des fleurs naturelles pour le printemps, contre le jaune et le brun de la période sèche d’été – m’ont aidé à faire le portrait du village et de ses alentours, mais aussi à définir la temporalité du récit. Par ailleurs, les différences de « paysages sonore » entre le jour et la nuit ont aussi fait l’objet d’un traitement similaire, puisqu’ils marquent le rythme de la vie de la communauté. Comme je l’ai déjà mentionné, avec l’arrivée de la chaleur, on assiste à une transition graduelle des groupes de voisins de l’intérieur de leurs garages et entrepôts vers l’extérieur, quand ils commencent à s’installer dans les rues avec leurs tables et leurs chaises pour travailler et profiter de l’air frais du soir. Pendant la même période, on sera étonné de trouver les rues désertes pendant la journée avec toutes les fenêtres fermées pour conserver l’air frais des maisons. Ce genre de contraste a mieux été transmis à travers les « paysages sonores » qu’à travers les éléments visuels.

Il ne faut pas oublier la voix non plus, autant dans son expression parlée que dans son expression chantée. Sachant que l’accent de Campo Maior est unique au Portugal, je considère que la voix des personnages est l’« empreinte sonore » la plus frappante, particulièrement pour le public portugais.

24

Le 2 juin, j’ai accompagné ma grand-mère Beatriz dans un groupe de travail placé dans sa rue, dans le cadre d’une initiative municipale visant à remédier au vieillissement de la population du centre du village. Étant donné que les fleurs de la couverture sont devenues standard, c’est-à-dire que presque toutes les rues font le même modèle avec des petites variations de forme ou de couleur, cela n’interfère pas trop avec l’expression particulière de chaque rue, qui finit par se situer davantage au niveau des fleurs des pots et des colonnes. Ainsi, comme beaucoup de rues ne sont pas habitées par assez de gens d’âge actif pour compléter la quantité de fleurs nécessaires, la mairie a créé des petits groupes de quatre chômeurs pour aller donner un coup de main. Durant quelques semaines, ils ont fabriqué les fleurs de la couverture de cette rue et après, avoir fini, ils sont partis aider une autre rue.

Le groupe de la rue de ma grand-mère était composé de trois jeunes filles et d’une femme adulte. Ma tante Violante était aussi présente et elle a raconté que le jour précédent, ma grand-mère voulait aller à la fontaine de Saint-Jean-Baptiste pour se rafraîchir. Il faisait déjà très chaud pendant cette période de l’année, elles avaient des ventilateurs pour faire circuler l’air. J’ai procédé comme d’habitude, j’ai exposé le projet documentaire avant de commencer à filmer. Au début, tout le monde était un peu gêné et personne ne chantait. Cependant, le sujet a été amené dans une discussion sur les différences entre les

générations. Selon une des filles, les plus jeunes ne connaissaient pas les chansons traditionnelles. Ma grand-mère ne se rappelait pas non plus les mots de la chanson de sa rue. Personne ne la connaissait. J'ai ainsi constaté comment les traditions peuvent vite se perdre d'une génération à l'autre. Fort heureusement, cette mémoire était bien vivante dans d'autres rues.

25

Le lendemain j'ai rendu visite à un groupe de la rue *São João Baptista* qui m'avait été référé par ma mère. Il s'agissait d'une de ses cousines, Lulu, qui habitait avec sa belle-mère et qui invitait quelques voisines chez elle afin de fabriquer des fleurs en regardant le feuilleton télévisé du soir.

Je me suis senti gêné au moment de regarder les *rushes* de cette soirée, car je trouve que j'ai mal mené les entretiens. Même si mon intervention orale est très courte et que je connaissais les personnes, mon inexpérience d'entrevue nuit aux images et que j'aurais dû mieux cadrer les interventions. Malgré tout, Lulu et Ana Badalo n'hésitent pas à parler des choses qu'elles trouvent importantes à dire sur la fête : la périodicité, comment avant les gens s'autofinanciaient et comment maintenant tous les matériaux sont subventionnés, etc. À la fin, je me suis intéressé à la belle-mère de Lulu, qui racontait comment sa mère et ses voisines faisaient déjà des fleurs pour l'évènement durant les années 1920. C'est une discussion très riche et pourtant, je ne savais pas quoi leur dire dans les moments de silence afin de les relancer dans les sujets pertinents. Cependant, avec le recul, plus qu'un signe de maladresse ou d'inexpérience, cette posture d'écoute et d'observation contribuent à un style de réalisation qui m'appartient. Ma présence n'est pas dans mes interventions orales ou dans mon corps à l'écran, mais dans le regard que je porte sur les lieux et les situations. D'une certaine façon, c'est la caméra et l'élan artistique de fabriquer un film qui me mettent en relation avec le monde, et ce rapport définit ma posture de réalisation.

26

C'est durant ce séjour à Campo Maior que j'ai rendu la première visite au groupe de Diodina Gaita, une amie du temps de l'école secondaire. En collaboration avec Ricardo Silva, un de ses voisins qui est encore plus jeune que nous, elle coordonnait les opérations de leur groupe sur la rue *Dr Tello da Gama*. Il s'agit ainsi d'un exemple de rue dont la direction était faite par de jeunes adultes, ce que j'ai trouvé important de montrer dans le film afin de contrer l'idée que les plus jeunes ne s'intéressent pas assez à la tradition.

Le groupe venait tout juste de déménager dans un nouveau local, assez grand pour entreposer les travaux complétés et pour accueillir tout le monde. J'étais attendu avec enthousiasme et j'ai senti que tout le monde était très réceptif à l'idée de se faire filmer. J'ai fait une première entrevue avec Diodina, mais le son du papier collant juste à côté m'a empêché de l'utiliser dans le montage final. Ils ont chanté un petit peu sans jamais arrêter de travailler sur les fleurs. J'ai fait le tour de la pièce en prenant des plans d'ensemble et des plans de détail. Il y avait aussi un jeune garçon qui collait des fleurs sur des cadres, ce que j'ai pensé pouvoir utiliser afin d'illustrer comment les très jeunes aiment aussi participer à cette tradition. Cependant, il n'est pas dans la version finale, car j'en ai filmé d'autres un peu partout et j'ai dû faire une sélection.

27

En explorant des lieux, comme je l'ai abordé dans le chapitre 3 (p. 60), je trouve important d'avoir des images d'ensemble souvent prises en hauteur et/ou à distance, afin de connaître les limites, la dimension et la configuration de l'endroit sur lequel je m'attarde. Dans cet esprit, j'ai demandé l'autorisation de monter sur la tour de l'église *Matriz*. Malheureusement, je n'ai pas trouvé de façon sécuritaire de fixer la 5D, même avec le trépied en ma possession, et pour cette raison je n'ai filmé qu'avec la G16. Ces images n'ont pas été utilisées à la fin, car j'ai trouvé que la qualité de l'image et des mouvements n'étaient pas assez bons. J'ai toutefois pu utiliser les images que j'ai prises à partir du château, lorsque je tournais pour la vidéo promotionnelle de l'évènement (*A força de um Povo*) que j'ai réalisée en collaboration avec l'équipe de la mairie.

28

Comme on l'avait prévu lors de ma première visite à mon oncle Bertinho, je suis allé à Portalegre avec Guillaume le 8 juin. Dans sa cour en arrière, il y avait un grand espace pour ses oiseaux, des Serins des Canaries. Leur chant est très beau, mais un peu trop strident pour les microphones des caméras – nous n'avions pas encore le H5n de la mairie à ce moment. Je n'ai donc pas insisté pour qu'il parle. À la place, j'ai décidé de filmer ses actions sans lui poser de questions et de prendre quelques plans des oiseaux afin de montrer la source du son. Il a seulement raconté qu'il aimait mieux un autre modèle de chaîne, mais qu'il suivait les ordres de ceux qui ont décidé le design de la rue cette année.

En arrivant à Campo Maior, je suis allé à nouveau dans le groupe de travail de la rue *Capitão Manuel António Vieira* auquel ma mère participait. Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai eu tendance à accorder moins d'importance à ce groupe parce qu'il m'était trop familier. J'essayais de trouver la bonne distance à garder par rapport à ce qui m'était trop facile, privilégiant les occasions de faire de nouvelles rencontres et découvertes. C'était ma façon de prendre un peu de recul sur un sujet qui était déjà très intime. Et pourtant, il m'est arrivé d'aller filmer dans cette rue assez souvent. Cette ambiguïté m'a mené plus tard à ne pas développer des personnages au sein du groupe, même s'ils ponctuent le récit du film à plusieurs reprises.

4.6.5 La troisième période de tournages

29

J'ai pris une autre décision semblable par rapport aux groupes du haut village, c'est-à-dire des rues qui sont en dehors du centre historique du village. J'avais déjà filmé avec deux d'entre eux, celui de Diodina et celui de ma grand-mère paternelle sur la rue *D. Dinis*. Le premier groupe était important parce qu'il montre l'exemple d'une jeune dirigeante, mais en ce qui concerne celui de ma grand-mère, je n'étais pas sûr de continuer le suivi. De plus, j'avais l'occasion de visiter un troisième groupe du haut village dans la même tranche d'âge. Afin d'éviter cette répétition, j'ai concentré mes énergies sur le nouveau groupe, celui de ma tante Nana dans la rue *D. João de Portugal*. Malgré le fait qu'il s'agisse d'un groupe plus petit, les femmes étaient plus dynamiques et j'aurais l'occasion de développer davantage le personnage de ma grand-tante, la sœur de ma grand-mère maternelle.

La visite dans ce nouveau groupe fut prometteuse. Les discussions étaient intéressantes et elles ont chanté un peu. J'ai fait le tour avec la 5D à l'intérieur du petit garage, toujours sur trépied. J'ai pris rendez-vous avec ma grand-tante pour aller filmer avec elle toute seule, durant la journée, quand elle a fait l'assemblage des fleurs de cerisier. Cette rencontre a eu lieu en juillet, lors de mon prochain retour à Campo Maior.

Après une semaine de vacances, je suis retourné au village pour une autre période de tournage, du 8 au 15 juillet. Je venais d'envoyer la demande de financement à l'ICA avec la productrice de Leopardo filmes. Je travaillais déjà sur le montage de *A força de um Povo*.

Guillaume Dupuis était toujours à Campo Maior pour m'aider à la prise de son. Le premier soir de tournage, nous avons découvert le haut de la rue *Direita*, où les gens avaient déjà commencé à installer des tables dans l'espace public pour travailler au frais le soir. Il y avait beaucoup d'enfants et ils se sont amusés à danser devant la caméra. Fort heureusement, ils se sont vite désintéressés et j'ai pu faire le tour avec la 5D. J'ai aussi filmé un petit entretien avec les « têtes de rue », Perpétua et son père, mais l'éclairage n'était pas idéal et je n'ai pas utilisé ces images dans le montage. Nous y retournerions dans une journée ultérieure afin de documenter l'évolution des travaux.

Le lendemain, nous avons rendu une deuxième visite à Odília Vasconcelos, dans la rue *Conde Dávila*. Malgré le fait qu'elle habite à Campo Maior depuis 50 ans, qu'elle adore participer à la fête et qu'elle dirige même les opérations dans sa rue, elle se présente tout de suite en tant qu'étrangère, car elle n'est pas originaire du village. Mon idée était de documenter l'avancement de son travail artistique, ce que j'ai fait aussi, mais puisqu'elle était très à l'aise devant la caméra et qu'elle partageait beaucoup, nous avons fini par filmer une longue entrevue. Elle était à la retraite, mais sa profession était dans le domaine de l'électronique ; elle réparait des radios et des télévisions avec son défunt mari.

Elle raconte qu'elle ne croyait pas ce que les gens lui racontaient avant de voir la première édition de l'évènement à laquelle elle a assisté. Ce n'est qu'après avoir vu les rues décorées qu'elle a pu comprendre la dimension et la complexité de la tâche. Depuis cette première fois, effectuer des travaux en papier est devenu son passe-temps. Cependant, elle croyait que la Fête des fleurs était en danger de disparaître, parce qu'elle n'avait pas d'aide dans sa rue et les jeunes ne s'y intéressaient pas. Elle raconte qu'au début, elles étaient vingt-deux femmes à faire les fleurs et que cette année elles étaient seulement trois. J'essayais de la rassurer en lui disant que ce n'était pas le cas dans toutes les rues, parce que j'avais déjà trouvé beaucoup de jeunes intéressés à perpétuer la tradition.

Elle avait une vision artistique très précise de ce qu'il fallait faire pour l'ensemble de la rue : ce n'était pas seulement à la fleur qu'il fallait faire attention, mais à l'ensemble de la plante et à comment elle était présentée au public ; le plus important étaient les détails. Guillaume et moi étions très étonnés de voir l'état d'avancement et la qualité des travaux qu'elle avait fabriqués avec très peu d'aide. Le concept était un marché de rue, avec des produits régionaux sur des petites tables. Il y avait des gâteaux, des fromages, des chips, des olives, de la céramique, mais tout était fait en papier et déjà complété un an à l'avance.

C'était évidemment un personnage très intéressant et important pour le film, même si elle se considérait comme une étrangère et qu'elle était très pessimiste par rapport à la continuité de la tradition. À l'époque, je ne savais pas que j'allais réaliser un film choral, c'est-à-dire qu'il n'y aurait pas de personnages principaux (à part le village qui reste toujours le personnage principal, dans la continuité de ma démarche sur les lieux), mais plutôt un ensemble de personnages qui s'entrecroisent dans une suite de sous-intrigues qui composent une voix collective. Je me suis demandé si je ne devais pas mettre Odília au centre du récit, mais comme je voulais montrer plusieurs exemples d'organisation, donc différentes rues, et que j'avais le temps et la disponibilité, j'ai pris ce que les personnes que j'ai rencontrées me livraient et ce genre de décisions a été pris plus tard sur la table de montage.

32

La même soirée, nous avons rendu visite au groupe de la rue *1º de maio*, celle de José Manuel Grazina et Lisete Contradanças, que j'avais rencontrés au début du tournage dans l'entrepôt des matériels. Dans le salon d'une maison, nous avons trouvé un groupe d'hommes qui travaillaient sur les branchements électriques des luminaires, en attachant les câbles aux arches des structures en bois. Dans une autre maison, plus haut dans la rue, on a trouvé un groupe de femmes qui travaillaient sur les fleurs de la couverture. Au début, elles chantaient, et j'ai ensuite pris le temps de faire le tour du local avec la 5D. De plus, José Manuel m'a amené dans un garage où se trouvaient déjà entreposées toutes les fleurs des vases qui serviraient à décorer les deux côtés de la rue. C'était un bel endroit, assez impressionnant dans l'ensemble, car les fleurs remplissaient tout l'espace et il fallait circuler avec précaution. Il s'agissait d'une rue bien organisée parce que le travail était bien avancé.

Le matin suivant je suis allé chez ma grand-mère Beatriz pour une deuxième entrevue. Trois ans s'étaient écoulés depuis la première, celle du rôti d'agneau. Cette fois-ci, je lui ai demandé plus de détails sur son enfance dans la ferme, avant qu'elle ne déménage dans le village. Elle raconte alors comment les quatre sœurs avaient habité dans la ferme jusqu'à leurs mariages respectifs, sauf pour la plus jeune qui était allée vivre dans un autre village à côté, afin de pouvoir fréquenter l'école primaire. Il s'agissait de ma grand-tante Nana, de la rue *D. João de Portugal*.

Ma grand-mère se souvenait encore de beaucoup de détails et, même si elle n'avait pas eu la chance d'étudier comme sa sœur, elle savait vite calculer dans sa tête : « je suis ici depuis 66 ans ». Elle disait qu'elle aimerait aller visiter la ferme un jour, parce que cela faisait longtemps qu'elle n'appartenait plus à la famille. Elle raconta comment, une fois, elle s'était cachée dans des buissons durant tout un après-midi pendant que tout le monde la cherchait, juste pour attirer l'attention. Elle se rappelait la beauté de la route qui menait au village à partir de la ferme, une route bordée d'énormes arbres qui ne sont plus là aujourd'hui.



Figure 4.14 - Photogramme de *Les yeux de mon amour* (2019 : 00:57:50).

C'est à ce moment-là qu'elle raconta que cette ferme était à proximité du sanctuaire de St-Jean Baptiste. L'histoire populaire raconte qu'un jour, un berger faisant une sieste en dessous d'un figuier avait fait un rêve où St-Jean Baptiste lui disait qu'il était sécuritaire de retourner habiter au village, à la suite d'une épidémie de choléra. Il lui demanda aussi de construire une chapelle ici, à côté du figuier et d'une source d'eau qui jaillit toujours. Cependant, la version de ma grand-mère était simplement qu'il était né à cet endroit, en dessous du figuier. À l'époque, je n'avais pas encore fait le lien entre le saint patron du village et la Fête des fleurs, mais plus tard, cette information deviendrait importante dans le récit, quand j'apprendrais qu'à l'origine, l'évènement était célébré en son honneur. En effet, lors des premiers visionnements critiques que j'ai fait du film, l'attention portée à ma grand-mère au début du film ne faisait pas l'unanimité, entre autres parce que, comme nous allons le voir (p. 144) dans la première version du montage, elle n'apparaissait qu'au début. J'ai alors ajouté un deuxième entretien avec elle dans la deuxième version, plus proche de la fin du film, où elle explique que St-Jean Baptiste était né à côté de chez elle. Ainsi, après cette reformulation, son apparition dans le film serait justifiée non seulement comme un hommage à mes racines, mais aussi en tant que point d'entrée dans la communauté du village à travers l'histoire de l'évènement.

34

Le 10 juillet fut une longue journée de tournages. J'ai commencé en matinée en faisant le tour du village dans la voiture décapotable de mon père. Je voulais faire de longs travellings dans les rues afin de montrer le quotidien précédant la transformation, mais en fin de compte le résultat n'est pas de qualité, même avec la stabilisation d'image de la G16. Cependant, en les regardant maintenant, ces images sont d'excellents témoins de leur temps, alors que le village a déjà beaucoup changé, particulièrement après l'aménagement des murailles du château en 2019.

Ensuite, je suis allé filmer un petit groupe dans la rue *Capitão Antônio Vieira*, car ma mère m'avait dit qu'il y avait deux nouvelles femmes envoyées par la mairie qui venaient les aider. Luís Marvanejo était là aussi et j'ai pu filmer sa technique de fabrication de fleurs qui est assez impressionnante par sa rapidité et sa perfection. Dans le film, je finis par laisser les deux femmes en arrière-plan. On les entend parler un peu pour donner une ambiance, mais ce qu'on voit sont les mains de Luís. Il était déjà familier avec ma présence depuis quelques mois, donc ce petit moment de complicité – puisque j'étais vraiment proche de lui en faisant des plans rapprochés de son visage et de ses mains – est arrivé de façon très naturelle.

En après-midi, Guillaume est venu m'aider à la prise de son chez ma grand-tante Nana, dans la rue *D. João de Portugal*. On l'avait déjà filmée en groupe, dans le garage de la voisine, pendant qu'elle attachait les fleurs aux branches d'un arbre. Cette fois-ci, elle faisait les petites fleurs de cerisier chez elle, toute seule, et j'en profitais pour lui poser quelques questions. En ce qui concerne ma technique d'entretien, j'ai l'impression que j'étais déjà plus outillé que les autres fois, parce que j'ai réussi à bien diriger son discours. Cependant, je n'étais pas bien placé. J'aurais dû me positionner plus proche de la caméra afin de diriger son regard vers le point de vue du spectateur. J'ai aussi fait un peu de mise en scène afin d'avoir de beaux plans de toutes ses actions. Elle nous expliqua qu'elles étaient bien avancées et qu'il ne leur manquait plus qu'un seul arbre sur les dizaines déjà complétés. Plus tard dans la soirée, elles allaient célébrer cela et elle nous invitait à les rejoindre, ce qu'on a fait avec beaucoup de plaisir. Toutes les voisines étaient présentes. Il y avait des biscuits, des gâteaux, de l'eau-de-vie et des chansons. Après avoir fait le tour des chansons pour l'évènement (les *Saias*), ma grand-tante chanta du *Fado*²⁷ a cappella. C'était beau et émouvant. Cependant, même les images prises avec la 5D sont trop sombres et pixelisées à cause du manque de lumière. J'aurais pu me préparer mieux si j'avais eu le temps de faire des tests, mais tout est arrivé de façon très spontanée et mon équipement n'est pas performant dans ces conditions d'éclairage.

35

Après cette énorme journée de tournage, nous avons repris quelques jours plus tard avec une première visite au groupe des jeunes filles qui travaillent pour la *Bocada da Praça*, une petite rue sans habitants au cœur du village, juste à côté de la mairie. C'était la preuve la plus évidente que les jeunes s'intéressaient à cette tradition et qu'ils avaient des idées très intéressantes et novatrices. Le concept des décorations était la liberté d'expression dans la presse internationale, suivant les événements récents de l'attentat à Charlie Hebdo. C'est pour cela qu'elles utilisaient du papier journal et des fleurs en noir et blanc, évoquant une espèce de deuil. Les luminaires étaient décorés avec des stylos BIC noirs.

J'ai commencé le tournage avec des plans d'ensemble assez éloignés, puisque l'espace cédé par la mairie était vaste. La « tête de rue », Sofia Nanita, riait en disant que je devrais venir plus souvent, car ma présence avait motivé plus de monde à se présenter. Par ailleurs, encore un autre exemple d'« interférence » de la présence du réalisateur sur la prise de vue (Niney, 2009 : 41), comme elles

²⁷ Le *Fado* (« destin » en français) est un genre musical portugais souvent mélancolique, considéré patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO.

travaillaient en écoutant la radio et que cela rend le montage très difficile, j'ai dû demander de l'éteindre. Je me suis approché de la table avec la caméra et j'ai commencé à composer des plans de détail. J'ai aussi fait plusieurs plans des filles en groupes de trois ou quatre, car chacune avait des tâches différentes le long de la chaîne d'assemblage. J'ai improvisé un entretien avec Sofia, mais j'aurais dû jaser un peu avec elle avant pour la mettre plus à l'aise devant la caméra. C'est sûrement parce qu'elle était nerveuse ou gênée que son discours n'est pas très fluide et que je n'ai pas pu l'utiliser dans le film. Elle expliqua qu'il allait y avoir une seule fleur rouge dans une cage en forme de tête humaine au centre de la rue symbolisant la liberté. À la fin, une des autres filles a pris la parole de façon spontanée pour adresser le sujet du recyclage. Je ne me souviens pas pourquoi je ne l'ai pas utilisé dans le film, peut-être parce que c'est long et confus. Cependant, elle avait des bonnes idées sur comment réduire l'empreinte écologique de l'évènement, tels que d'utiliser une partie du profit de billetterie pour faire de la reforestation en collaborant avec des ONG portugaises.

36

En après-midi, je suis allé tourner dans les ateliers de la mairie. Cet endroit fut une belle découverte pour moi. Même si un de mes oncles y travaillait depuis des années, je n'y étais jamais allé. D'ailleurs, c'est à travers lui que j'ai obtenu le consentement du maire pour cette visite. Une nouvelle fois, mes rencontres passaient par l'entremise des membres de ma famille. Le chef charpentier était très accueillant et après un court entretien où il m'expliqua combien d'employés travaillaient et comment cela fonctionnait, j'ai fait le grand tour des installations. Tout le monde était gentil et coopérant et j'étais content que les espaces soient amples et photogéniques.

D'un côté de l'entrepôt, il y avait la menuiserie, où l'on pouvait apprécier les trois « passions » des employés affichés sur les murs : le football, la religion et les femmes. J'ai fait une série de plans fixes des travailleurs sur plusieurs échelles. Ils fabriquaient des structures en bois qui allaient servir à la décoration des rues. Il s'agissait des collaborations entretenues par la mairie avec les groupes de la communauté qui avaient besoin d'aide. Il y avait aussi un groupe d'employés qui faisait de la peinture sur de grandes planches de contreplaqué.

De l'autre côté de l'entrepôt se trouvaient un atelier de serrurerie et un garage. J'aurais voulu filmer tout de suite, mais on m'a informé que la personne qui fait fonctionner la presse pour découper les différents modèles de feuilles était absente. Je suis revenu le lendemain pour filmer cela, mais avant de partir, je suis

tombé par hasard sur ma grand-tante Nana et une de ses voisines qui arrivaient en voiture. Elles cherchaient de l'aide pour couper du carton qui était trop épais et qui servirait à fabriquer les vases des cerisiers.

Le matin suivant, j'ai découvert que la personne qui coupait les feuilles était aussi mon cousin au deuxième degré. La lumière était parfaite. En réécoutant ces images, je n'arrive pas à comprendre pourquoi je ne les ai pas utilisées dans le film. Il y a même un monsieur qui parle au téléphone avec quelqu'un pour les convaincre de faire des feuilles plus petites, dans l'optique de produire moins de gaspillage de papier, démontrant donc des préoccupations écologiques. Je crois que durant le montage, j'ai trouvé que c'était déjà beaucoup d'images des ateliers de la mairie avec le bois et la peinture, et c'est pour cette raison que je n'ai pas inclus le métal. Je trouve ça dommage, maintenant.

Ensuite, je suis allé filmer l'équipe de la mairie qui était en train de creuser les trous des piliers dans les rues du village. Ils ont pris un bon mois d'avance pour le faire. Ils ont laissé dans les trous un sac en plastique contenant la terre qu'ils avaient creusée et qui servirait à les remplir une fois que la Fête serait terminée. Les pierres de la chaussée étaient récoltées dans une voiture de charge. Il faisait très chaud et la lumière était belle. Dans l'après-midi, j'avais un rendez-vous pour filmer un premier entretien avec le professeur Francisco Galego.

37

Francisco Galego fut professeur d'histoire à Lisbonne, où il a vécu toute sa vie adulte. Après sa retraite, il est revenu habiter à Campo Maior et a écrit de nombreux livres sur l'histoire locale, incluant un livre sur l'histoire de la Fête des fleurs (Galego, 2004) qui retrace ses origines dès la fin du XIXe siècle et un recueil de poèmes populaires (Galego, 2006) que j'ai aussi consulté pour la recherche du film.

La maison était très ancienne et labyrinthique, comme une tour qu'il fallait monter en passant par des petites pièces en enfilade. Au sommet, on arrivait sur une terrasse à l'ombre de la tour de l'église Matriz et, derrière une porte insoupçonnée, on retrouvait enfin son bureau, adjacent à l'atelier de peinture de sa femme. Les murs étaient presque complètement recouverts de bibliothèques et d'œuvres d'art. Il y avait aussi une horloge ancienne à remontoir qui créait un environnement sonore apaisant. Je me sentais bien préparé et l'entretien s'est bien passé. Sa voix était douce et il parlait de façon tranquille et très clairement.

J'ai décidé de ne pas utiliser les entretiens dans le film, car je voulais donner la parole à la communauté plutôt qu'à des connaisseurs académiques ou à des représentants citoyens, mais l'apport de cet entretien pour ma compréhension du phénomène est indéniable. Entre autres, c'est grâce à lui que j'ai appris qu'à son origine, la fête était une célébration en l'honneur de Saint-Jean-Baptiste.

Il a défini son rôle d'historien comme celui de quelqu'un qui analyse le passé afin d'en retirer des leçons pour mieux comprendre le présent, en soulignant qu'il ne faisait pas de prévisions pour l'avenir. Il s'est montré très critique du modèle d'organisation de l'évènement, qui a gagné une nouvelle dimension à partir des années 1950, mais surtout après les années 1980. La perte de la culture *camponesa* – qui est celle qu'il a connu durant son enfance, quand la majorité de la population comptait sur l'activité agricole comme moyen de subsistance – a eu selon lui un impact important sur les codes de comportement social. Au fil du temps, l'évènement n'a cessé de devenir plus spectaculaire en dimension et en quantité, mais selon lui, il a aussi beaucoup perdu en termes de qualité artistique et d'esprit de communauté. Je suis d'accord avec lui sur ce point. Tandis qu'avant, la fête était organisée simplement pour la socialisation de la population du village, elle a maintenant une logique capitaliste difficile à contourner, continuant de s'embourgeoiser afin d'accueillir un public étranger. Il n'y a rien de mal à vouloir faire rayonner sa culture, mais c'est dommage de le faire au détriment de la qualité artistique des travaux.

Au niveau technique, même si j'aime bien le cadrage et la lumière, j'ai été très embêté par les limitations de la 5D. À cause du réchauffement du capteur, elle ne filme plus que 12 minutes à la fois, après quoi elle s'éteint et il faut la redémarrer. Il s'agit d'une limitation technique qui a été surmontée depuis longtemps dans les nouveaux modèles de DLSR, mais à laquelle j'ai dû faire face à l'époque. Par ailleurs, si j'avais voulu utiliser ces images dans le film, j'aurais pu tourner en 4K afin de pouvoir découper des plans rapprochés pour alterner avec le premier. Une autre chose que j'aurais pu faire est de filmer plusieurs plans d'inserts. De plus, cela aurait été facile parce qu'il y avait de beaux objets partout. Par chance, j'aurais l'occasion de prendre plus d'images lors de ma deuxième rencontre avec le professeur Galego, en septembre, lors d'un rendez-vous qu'on s'est donné afin de revenir sur nos impressions après l'évènement.

À la fin du mois de juillet, je sentais que je commençais à avoir une belle documentation de base à partir de laquelle je pourrais réaliser un bon film. Afin de mieux m'organiser pour le dernier mois, j'ai préparé

des documents synthèses avec ce que j'avais accompli et ce qu'il me restait à faire (Quoi ? Qui ? Où ? Quand ?).

FILMAGENS				
O quê?	Quem?	Onde	Quando?	Obs.
Preparativos				
Festas do Redondo		Redondo	1 a 9 de Agosto	
Flores Pretas	O grupo	Casa da antiga rádio	2 de Agosto	ir mais vezes
Reunião oficial	Cabeças de rua	Centro Cultural	8 de Agosto ?	Será que a Ana Isabel vai lá estar?
História da queda	Lila	Atelier	Início de Agosto	Entrevista e a trabalhar papel
História do restauro do Passo	Lila	Passo (dia) e Atelier (noite)	Início de Agosto	Chego a tempo da caiança?
Entrevista	Diodina	Rua Dr. Tello da Gama	Início de Agosto	Acabar o que comecei
Entrevista	João Rosinha		Início de Agosto	
Entrevista	Ricardo Pinheiro ?		Início de Agosto	
Prensa de corte	Personagem ?	Associação das Festas	Início de Agosto	Filmar também ambiente geral do Armazém
Quantas flores faltam? Panderetas	Luís Marvanejo	Rua da Farmácia	Início de Agosto	A fazer as contas ao tempo que falta.
A Associação	João Rosinha	...	Início de Agosto	Entrevista
Como tem sido? Parcerias?	Diodina + 2		Início de Agosto	Entrevista
O que faz o Primo Paulo?	Primo Paulo		Início de Agosto	
O que faz a Ana Badalo?	Ana Badalo		Início de Agosto	
Os serões, cabeças de rua, enramação			Início de Agosto	perguntar sistematicamente
As senhoras que estão a ajudar			Início de Agosto	perguntar sistematicamente
Ruas no calor (janelas fechadas) e na fresca da noite		Rua de Pedroso, etc...	Início de Agosto	
Azáfama		Rua da Farmácia	Início de Agosto	Ruas atrasadas
Noite da Enramação			Início de Agosto	O que é?
Agricultura	Pai do Zé Filipe		Início de Agosto / Setembro	Quando será melhor?
Capela dos Ossos		Matriz	Ja tenho?	
Enramação				
Montagem das ruas	Todas as filmadas		21 de Agosto	
Festas				
Abertura oficial	Ana Isabel		Durante as Festas	
Passeio pelas ruas	Ana Isabel		Durante as Festas	
Castelo e vista das ruas por cima		Castelo	Durante as Festas	
Matriz e ruas por cima		Matriz	Durante as Festas	
Parques de estacionamento e entradas			Durante as Festas	
Acabou				
Conversa	Prof. Galego		Depois das Festas	
Balanço Pessoas em Geral			Depois das Festas	
Balanço CMC e projecto da Marca e do Museu	Ricardo Pinheiro		Depois das Festas	Prós e contras (Alguma reunião?)
Balanço Associação	João Rosinha		Depois das Festas	

Figure 4.15 - Exemple du document synthèse (2015).

Je m'en suis aussi servi comme plan de tournage à partager avec mes collaborateurs. Guillaume m'a accompagné jusqu'à la mi-août et Joana B. et Mariana V. m'ont accompagné durant l'évènement. J'ai aussi dressé une liste de personnages à suivre, avec leurs rues et leurs coordonnées, ainsi qu'une liste de sujets qu'il faudrait aborder. Cela m'a aidé à planifier les prochaines rencontres selon les disponibilités de tout le monde. J'aurais encore deux périodes de tournage : une première avant que Guillaume ne parte, du 3 au 9 août, et la plus intense et longue du 17 août au 4 septembre.

4.6.6 La quatrième période de tournages

39

La soirée du 3 août, nous avons rendu une deuxième visite au groupe de la *Bocada da Praça*, celui sur la liberté d'expression. Ana Cachola était présente cette fois-ci. Il s'agit d'une collègue de lycée avec qui j'avais fait du théâtre et la première personne à me parler de ce groupe de travail. Ce qui est intéressant dans ce groupe, outre le fait qu'il soit composé presque entièrement de jeunes femmes, c'est qu'exceptionnellement, elles ne sont même pas voisines les unes des autres. Comme je l'ai déjà mentionné, elles décorent une rue où personne n'habite, au centre du village. Je trouve cela très inspirant. Bien que ce modèle de mobilisation ne soit pas traditionnel, il s'agit d'une façon de contrer le vieillissement de la population du centre du village et ainsi, de garantir la continuité de l'évènement.

Encore une fois, j'ai été obligé de demander d'éteindre la radio avant de commencer le tournage. Le son de l'agrafeuse était aussi trop nuisible, mais je n'ai pas osé demander de l'arrêter, car j'ai trouvé que ma présence s'imposait déjà trop sur leur environnement habituel. Par ailleurs, j'ai remarqué que certaines filles avaient l'air de s'être habillées exprès pour les tournages, parce qu'elles étaient un peu trop formelles pour quelqu'un qui venait fabriquer des fleurs avec des papiers teints et de la colle. J'ai trouvé cela adorable. Il fallait bien que j'accepte que ma présence intervienne sur le réel filmé.

Des deux visites que j'ai faites à ce groupe avant l'évènement, je n'ai utilisé que cette dernière dans le film, car elles étaient plus avancées dans le travail. Par ailleurs, j'étais plus à l'aise avec elles et j'ai fait plusieurs plans de détail de leurs mains et de leurs visages. J'ai aussi rencontré João Garrancho qui avait un drone et qui m'a cédé des images aériennes du village. Je les trouve très belles, mais j'ai décidé de ne pas les utiliser, car elles n'ajoutaient rien au montage.

Le même soir, nous sommes passés dans la rue *Capitão António Vieira*, celle où ma mère travaillait, car le groupe d'hommes était réuni dans un garage afin d'assembler les arches. On a bien fait de passer parce que ces images montrent bien la difficulté de la tâche, étant donné que les arches de cette rue étaient très atypiques. Ensuite, nous sommes allés au garage des femmes et nous avons remarqué qu'il y avait beaucoup plus de monde. Désormais, tout le monde travaillait plus fort que jamais en raison de la proximité de la date de l'évènement. Il ne restait que trois semaines. De plus, il faisait plus chaud et les gens travaillaient beaucoup plus dans l'espace public afin de profiter de la fraîcheur du soir.

Le lendemain, nous avons rendez-vous avec le président de l'Association de la Fête des fleurs, João Rosinha. Nous nous sommes installés dans un café à l'ombre des arbres dans le jardin central du village, mais ce fut une très mauvaise idée. Le bruit des cigales, des voitures et des gens qui parlent autour rend la compréhension de l'entretien très difficile. Le son des caméras est tellement mauvais que j'ai dû écouter le son de l'H5n pour comprendre ce qu'il dit. Par ailleurs, comme le soleil était très fort, le contraste entre la lumière et l'ombre rend l'image trop difficile à régler. Je crois que je n'ai pas annulé la rencontre pour trouver un autre endroit, parce que je savais qu'elle me servirait seulement à des fins de recherche.

Il nous a raconté que l'Association a été fondée durant les années 1980 à cause de la grande popularité que l'évènement a connue après cette époque. Durant les années où la fête n'a pas lieu, il n'y a qu'un seul employé, mais ils sont environ 300 les années où l'évènement a lieu. Il nous a expliqué la collaboration avec l'Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP)²⁸, le programme qui mobilise les chômeurs du village pour aider à compléter les fleurs de la couverture dans certaines rues, comme on a pu le voir dans la rue de ma grand-mère et, plus récemment, dans la rue de ma mère. Il a aussi parlé de l'importance de la collaboration avec la mairie et du plan « spectaculaire » qui a été mis en place cette année, afin de fermer le village pour collecter les droits d'entrée. Avant, c'étaient les places de stationnement qui étaient payantes, mais cela était difficile à gérer. Dans les deux cas, il s'agit de mesures qui visent l'autonomie économique de l'évènement, alors qu'elle dépendait énormément, et de plus en plus, de fonds privés, dont le mécène principal qui offre du soutien logistique et financier, Rui Nabeiro (Delta Cafés). Il a aussi mentionné Valnor, l'entreprise qui s'occupe de la collecte de résidus dans la région. Selon lui, ils viennent chaque semaine pour collecter le papier à recycler et feront la même chose à la fin de l'évènement. Il nous a aussi informé de l'origine du papier. Quelqu'un m'avait dit qu'il arrivait d'Allemagne, mais finalement c'est de la Chine qu'il arrive, tout comme les bracelets qui seraient distribués à l'entrée du village en guise de billet.

Il nous a aussi expliqué qu'ils ont un rôle à jouer dans l'approbation des projets proposés par les citoyens. Ils déclinent certaines demandes qui échappent au standard, c'est à dire, des demandes qui se basent sur

²⁸ Institut pour l'emploi et la formation professionnelle.

l'utilisation d'autres matériels tels que la styromousse, car la « bonne voie », comme il le dit, c'est que le papier soit « le roi de la Fête » et les autres matériaux ne font que du soutien.

Avant de nous quitter, nous avons discuté de la désertification du centre historique du village et de la façon dont les personnes qui habitent dans de nouveaux quartiers peuvent aider les rues du centre, comme l'initiative des jeunes filles de la *Bocada da Praça*. Selon lui, c'est la fierté de la communauté qui permet de trouver des solutions pour l'avenir de l'évènement.

41

Cette journée, j'avais planifié un petit voyage avec mon père et Guillaume pour aller filmer un évènement dans un village voisin, Redondo, à peu près à une heure de route.

Avant de sortir de Campo Maior, nous sommes tombés par hasard sur Odília Vasconcelos, de la rue *Conde Dávila*, qui faisait la restauration du sanctuaire public dont elle s'occupe. Comme j'avais tout l'équipement avec moi, j'en ai profité pour faire une petite entrevue afin de lui demander de me raconter l'anecdote de sa chute, dont j'avais entendu parler par une autre rue. Apparemment, les fleurs accrochées au plafond de son entrepôt ont cédé à cause de leur poids et lui sont tombées dessus. Il a fallu qu'elle appelle quelqu'un pour venir l'aider à s'extraire de la pile de fleurs enchevêtrées. Entre autres, je lui ai demandé de m'expliquer le rôle de la personne qui dirige les opérations de chaque rue, la « tête de rue » et elle l'a très bien expliqué. Je suis content d'avoir saisi cette occasion de filmer davantage avec elle, mais au niveau du son, on a quelques problèmes comme des scies électriques d'un chantier et les voitures qui passent à côté. Il y a même un de mes cousins avec sa voiture terriblement bruyante qui se stationne à côté pour nous saluer. Ce sont des choses qui arrivent quand on tourne un film chez soi.

Nous sommes ensuite partis vers Redondo. Leur festival ressemble beaucoup au nôtre, puisqu'ils utilisent aussi le papier en tant que matériel principal. Cependant, même s'ils l'appellent la « Fête des rues fleuries », je trouve que les fleurs ne sont pas le sujet central de leur fête. Les décorations cherchent plutôt à raconter des histoires, que ce soient des histoires traditionnelles, celles de Disney ou Pixar, ou des histoires inventées. Ils mettent aussi l'emphasis sur les structures, comme par exemple, une grande pieuvre qui est installée dans l'un des squares du village. C'était très beau et spectaculaire, mais comme il existe une animosité entre les communautés des deux villages, je n'avais pas l'intention d'utiliser ces images dans le

film. Malgré cela, je me disais qu'il me fallait les voir, afin de repérer les différences et de m'entraîner à filmer dans un environnement similaire à celui que j'allais affronter dans quelques semaines.

Ce soir-là, en allant vider la poubelle, j'ai rencontré une de mes voisines qui peignait sa maison et j'ai décidé de la rejoindre avec la caméra et le H5n. Ce qui a attiré mon attention est qu'elle faisait cela la nuit afin d'éviter les hautes températures de la journée. Je me suis dit que cette scène montrerait bien l'ambiance nocturne et ce qui motive les gens à fabriquer des fleurs dans l'espace public. De plus, ce serait un bon moment de pause pour le montage. Sa technique de peinture était aussi très spéciale. Normalement, on ouvrirait les fenêtres pour peindre tous ses côtés et recoins, mais elle n'avait pas l'air de s'inquiéter de cela. Elle m'a expliqué que cette maison n'est pas habitée depuis quelques années et que le but de son ouvrage était simplement de faire beau pour les yeux des visiteurs qui auront à passer par là afin d'accéder au village lors de l'évènement. Elle était carrément en train de faire de la scénographie. Le son est excellent – sans voitures, avec un peu de brise, des chiens qui jappent à distance – et je l'utiliserais plusieurs fois durant le film en tant qu'ambiance nocturne. Si je l'avais remarqué sur le moment, j'aurais demandé à Guillaume de faire des prises plus longues.

42

Le lendemain, je suis retourné à l'entrepôt de l'Association pour deux raisons : filmer à la fois la presse en action en train de couper les échantillons de pétales et le gros conteneur du recyclage dans l'arrière-cour. Malheureusement, la presse n'était pas en marche, ils avaient déjà beaucoup trop de découpages en stock. Cependant, il y avait un petit groupe de personnes qui faisaient des fleurs pour une bouteille de vin géante qui serait installée dans le jardin municipal, une publicité pour Adega Mayor, l'un des commanditaires de l'évènement. Il y avait une radio à l'intérieur et je n'ai pas demandé de l'éteindre, ce qui a compliqué le montage de la scène.

En ce qui concerne le recyclage, je leur ai demandé la permission de sortir dans l'arrière-cour afin de filmer le gros conteneur. L'un des employés est venu me le montrer et, sans que je ne le demande, il s'est mis à enlever les couches de carton pour que je puisse voir le papier coloré qui était en dessous. J'ai aussi enregistré les déchets après son départ, mais lors du montage j'étais content de l'avoir dans le cadre, parce qu'il a insufflé plus d'action à la scène.

La journée suivante, nous avons décidé de nous concentrer sur les ambiances de rue afin de montrer le contraste entre la journée et le soir. Tourner aux heures de grande chaleur fut une épreuve, mais je trouvais important de montrer les rues désertes, les persiennes fermées, les portes avec des rideaux d'extérieurs et toutes les autres mesures que la communauté met en place afin de minimiser l'impact du soleil. Le haut contraste entre les zones d'ombre et le blanc des maisons peintes à la chaux a aussi compliqué la prise d'images. Je n'avais pas fait la balance des blancs pour les trois premières prises, mais même après correction en postproduction, on voit bien que le ciel est jauni et brouillé dû à la poussière et à la sécheresse de l'air.

Le soir, notre but était de filmer des vues générales du village et des groupes de gens travaillant sur leurs décorations la porte ouverte ou dans l'espace public. Nous n'avons pas parcouru beaucoup de rues, parce que nous avons trouvé des groupes intéressants dès le début de notre promenade. Je me présentais aux gens que je ne connaissais pas et je leur expliquais le projet. Personne ne m'a jamais interdit de filmer quoi que ce soit, bien au contraire. Nous avons rencontré de nouveaux groupes et nous avons rendu une deuxième visite à la rue *Direita*, où l'on a filmé le groupe d'enfants qui chantaient les *Saías*. Avant cela, on a aussi fait une belle image d'un chat qui regarde l'ombre projetée d'un oiseau par la fenêtre. Je me rappelle qu'on était bien satisfaits de ces tournages ; ça avait valu la peine de braver la chaleur de la journée et de sortir encore le soir.

Le dernier soir, avant que j'emmène Guillaume à Lisbonne pour son départ, nous avons remarqué qu'Odília Vasconcelos travaillait avec la porte ouverte, en passant avec la voiture devant son studio. Nous sommes allés chercher l'équipement pour y retourner. Elle ne travaillait pas sur les fleurs de sa rue, mais sur les fleurs qu'elle allait vendre à sa porte lors de l'évènement. Il s'agit d'une activité que beaucoup de personnes font pour faire un peu de profit, mais aussi pour empêcher que les milliers de visiteurs arrachent les fleurs de leurs rues afin de garder un souvenir. Elle décorait aussi des éventails, des serre-têtes et d'autres petits objets utilitaires. Avant qu'on arrive, elle écoutait une chaîne espagnole à la télévision, ce qui est assez commun à Campo Maior à cause de la proximité avec l'Espagne. Elle a tout de suite éteint la télévision et a voulu allumer la lampe du plafond. Cependant, j'ai demandé de laisser son éclairage d'appoint, une lumière très discrète, parce que je l'avais trouvé très belle sur son visage, sur la table de

travail et sur les fleurs de papier. On a eu l'occasion de la voir dans sa zone de confort, contrairement aux autres tournages qu'on avait faits avec elle dans la rue ou dans la maison en face où sont entreposées les fleurs de la rue. Elle nous a aussi montré son cahier avec un croquis de la disposition des travaux dans la rue et les calculs de quantités de matériel. Nous avons remarqué qu'elle parlait moins cette fois-ci ; c'était un moment plus intime, même si elle décrivait ce qu'elle était en train de faire de temps en temps.

4.6.7 La cinquième période de tournages

45

Je suis revenu à Campo Maior une semaine et demie plus tard, le 19 août, juste à temps pour assister à la réunion des « têtes de rue » convoquée par la mairie dans l'auditoire du Centre culturel du village. Avant la réunion, j'en ai profité pour faire une petite entrevue avec Diodina Gaita, mais j'étais tout seul avec la G16 et je lui ai dit que je reviendrais mieux équipé dans sa rue très bientôt.

La réunion fut très informative, car le maire et le président de l'association ont fait l'état des lieux au niveau de la logistique et de la sécurité. J'ai enregistré toute la rencontre avec le H5n pour consultation ultérieure. Le discours du maire est axé sur l'embourgeoisement de l'évènement. Il est aussi très motivant. Selon lui, sans les « mères » de Campo Maior, l'évènement ne serait pas possible, mettant ainsi l'accent sur l'indéniable apport des femmes dans la réalisation de l'évènement. Ensuite, il explique qu'il faut apporter des changements au modèle actuel afin de garantir la continuité et l'autonomie financière de l'évènement, faisant savoir que les matériaux de chaque rue coûte, en moyenne, 5 000 €.

Durant la période de questions-réponses, j'ai aussi eu l'occasion d'en apprendre plus sur les craintes des habitants par rapport à la vente des billets et à la fermeture du village durant l'évènement. Ils voulaient savoir où garer leurs voitures durant l'évènement, si cela serait gratuit, et si leurs invités seraient obligés de payer des billets.

46

Le lendemain, je suis retourné dans la rue *Capitão Manuel António Vieira*, à laquelle mes parents participaient et où j'ai eu rendez-vous avec ma cousine Maria Luís Ensinas. Elle a gentiment accepté de m'aider à la prise de son quelques jours, avant que Joana Bernardo n'arrive, le 22 août.

Dans la rue, un groupe d'hommes s'organisait pour coordonner l'achat et la distribution de bières durant le soir du montage, la « nuit des bouquets » (*noite da enramação* en portugais). Le groupe de femmes travaillait dans un autre garage, comme d'habitude. Cependant, tout était différent maintenant puisqu'il ne manquait que deux soirs avant le montage et qu'il y avait encore beaucoup de choses à faire. Il y avait donc beaucoup plus de monde et d'agitation. Elles décoraient les structures et les travaux commençaient déjà à envahir la rue par manque d'espace. J'ai seulement fait quelques plans d'ensemble rapides parce que, ce même soir, on allait rendre visite au groupe du mon cousin Paulo et à celui de Diodina Gaita.

Le premier groupe était aussi complet que celui de mes parents, mais les hommes, les femmes et les enfants partageaient tous le même espace. C'est une des visites dont j'ai le plus utilisé d'images, peut-être parce qu'il s'agit du groupe que j'ai suivi de plus près, mais aussi parce que je le trouve très représentatif de la norme au village. Même s'il y avait des voisins que je n'avais jamais rencontrés, ils étaient tellement occupés que ma présence et celle de Maria Luís ont été très peu ressenties. J'ai commencé par filmer le groupe des femmes qui sont à l'entrée et celles qui sont assises au centre, avant de me concentrer sur les personnages masculins qui étaient au fond et qu'on connaissait mieux. Mon cousin Paulo utilisait un tourniquet pour faire des légumes. Après avoir fait le tour de l'intérieur, incluant un gros plan d'ensemble de l'extérieur vers l'intérieur, je me suis rendu compte que quelques hommes avaient déjà commencé à placer les poteaux dans les trous que les employés de la mairie avaient creusés. J'en ai profité pour documenter cela avant de partir vers notre prochaine visite.

En arrivant dans l'entrepôt de la rue *Dr Tello da Gama*, j'ai fait un long plan d'ensemble durant lequel j'ai changé de position une ou deux fois. L'espace était très serré et l'agitation était semblable à celle des autres groupes qu'on avait visités avant. Nous avons décidé d'aller dans une pièce à côté pour faire l'entretien avec Diodina et Ricardo, qui était « tête de rue » avec elle. J'ai posé de bonnes questions, pas trop spécifiques, mais assez directes pour diriger leur discours. Ils comptaient les colonnes parce qu'il faudrait en refaire quelques-unes. Ils étaient gênés d'avouer qu'ils voudraient placer les poteaux et les colonnes décorées un soir avant la nuit du montage. Pour eux, c'était comme de la tricherie. Mais la raison était qu'ils arriveraient tard de leurs emplois et qu'ainsi une partie serait déjà complétée. Diodina nous a énuméré les matériaux utilisés, leur quantité et leur provenance. Les corniches des colonnes étaient en styromousse et elles avaient servi au transport de produits hospitaliers. Ensuite, ils sont allés nous montrer la structure qui serait installée à l'entrée de la rue et qui avait été fabriquée dans les ateliers de la mairie. Ils étaient très reconnaissants de cette collaboration.

Le père de Diodina était présent à ce moment-là et il s'est mis à nous raconter des histoires. Il était blessé émotionnellement depuis la dernière édition parce qu'il était en conflit avec d'autres voisins. Je me souviens avoir pensé qu'il était un peu tard pour le considérer en tant que personnage dans le film, mais son témoignage était notable. Cependant, j'ai rencontré bien des difficultés à cadrer dans cet endroit, peut-être parce que j'étais déjà trop fatigué de la longue soirée de tournage. Par ailleurs, l'espace où cet entretien a été enregistré, à côté de l'entrepôt principal, contenait des véhicules antiques et d'autres objets de collection que je n'aurais pas pu montrer dans le film sans l'autorisation du propriétaire. J'ai ainsi décidé de ne pas l'inclure dans le film.

47

La dernière journée avant le soir du grand montage, je me suis promené tout seul en fin d'après-midi afin de filmer les quelques rues qui prenaient de l'avance en érigeant les poteaux dans les rues, telles que Diodina et mon cousin Paulo dans leurs rues respectives. Il ne restait presque pas de voitures dans les rues du centre du village. La musique sortait déjà des haut-parleurs publics et ce serait le cas pour les dix prochains jours, entre 9h et 21h. En plus de créer de l'ambiance, ces haut-parleurs sont animés par des locuteurs afin de transmettre des indications à la population et aux visiteurs : information sur les stationnements, horaire des événements de la programmation, entretiens avec des membres de la communauté et ainsi de suite. J'ai tourné dans un cul-de-sac à côté de l'école primaire et dans la rue de ma grand-mère Beatriz. J'ai eu la chance de capter le moment exact où le poteau le plus proche de sa porte était en train d'être placé, tandis qu'elle regardait ses voisins et se rafraîchissait avec son éventail.

Grâce à ma tante Liberata Ensinas, la mère de Maria Luís, j'ai eu l'occasion de rencontrer la « tête de rue » de *Praça Velha*, Célia Saragoça. Malgré le fait qu'il s'agisse d'un personnage de très dernière minute, comme je n'ai pas suivi ce groupe, j'ai trouvé qu'il serait inéluctable de l'inclure dans le film à cause de son charisme et de la spectacularité des travaux artistiques du groupe. Nous sommes arrivés après le souper, et Celia m'a fait promettre de ne révéler aucune image ou information avant le lendemain soir, en me disant que j'étais la première personne extérieure à la rue à entrer dans cet espace. C'était un moment exclusif. Toutes les pièces de l'endroit étaient tellement photogéniques que je ne savais pas par où commencer. Après avoir trouvé un bon cadrage pour une première prise, on a commencé l'entretien. Célia a refusé mes orientations parce qu'elle savait exactement ce qu'elle voulait dire. Même si je la redirigeais sur certains points ici et là, je l'ai laissée se mettre en scène et le résultat est très intéressant. Elle et son

groupe étaient installés dans les espaces communautaires du château du village qui leur avaient été prêtés par la mairie. Elle était très enthousiaste de nous montrer comment ils s'étaient organisés, chaque pièce de l'espace servant des propos spécifiques. Il y avait un groupe d'hommes qui construisaient un tank de guerre en carton. On a retrouvé les bancs qu'on avait vus dans la menuiserie de la mairie. Cependant, elle a tenu à faire remarquer que le bois avait été coupé à la mairie, mais que c'est son mari qui les a tous construits. Dans une des pièces fermées, elle nous a montré des énormes toiles imprimées avec les céramiques du jardin du Palais de la République, à Lisbonne. C'était le thème des décorations qu'elle nous révélait enfin. Personnellement, je n'étais pas très impressionné par les toiles, car la grande richesse de son travail résidait plutôt dans ce qui avait été fabriqué à la main, à cause du réalisme et de la délicatesse des plantes en papier qu'elle avait produites, et de la façon créative dont elle recyclait les matériaux. Nous avons fini le tournage dehors, en faisant des plans d'ensemble qui ne sont pas complètement réussis à cause du vent et du manque de stabilité de mon trépied.

Avant de rentrer, j'ai rendu visite à une autre de mes tantes à qui j'avais promis de passer. Ma tante Fátima Caramelo réside dans la même rue que Diodina, mais à l'extrême opposé. Comme la rue est très longue, elle a été sectionnée en plusieurs tronçons. Elle était en train de finir le dernier vase pour l'entrée de la rue, avec une de ses voisines et mes deux cousines. Il y avait aussi une petite fille qui faisait des pirouettes. Le décor était spécial, avec des couleurs vives et un bon éclairage. J'avais inclus cette scène dans les premières versions du film, mais j'ai dû la couper à un moment donné parce qu'elle n'était pas très pertinente pour l'ensemble du récit. De plus, il y avait beaucoup de bruits de ventilation à cause des nombreux congélateurs présents.

48

Le jour J était enfin arrivé, vendredi 21 août, jour du montage. Mariana Fernandes est arrivée pour m'aider à la prise de son. Elle n'a pu rester que deux jours, après quoi elle fut remplacée par Joana Bernardo. Les rues étaient pleines de monde. Toutes les rues devraient être prêtes d'ici le matin suivant. Certaines rues ont bénéficié de l'aide de beaucoup de monde et ont été complétées assez tôt ; d'autres ont eu besoin d'aide de la mairie et ont été complétées durant la nuit.

Nous avons commencé les tournages en fin d'après-midi dans la rue de mes parents, comme c'est devenu mon habitude, car elle est centrale et constituait donc un bon point de départ. Par ailleurs, j'avais une

place pour laisser mon ordinateur et le disque dur externe, ce qui serait pratique pour vider les cartes mémoire et recharger les batteries.

Chaque rue avait une ambiance différente. Dans le square de la mairie, ils avaient déjà placé les fleurs de la couverture. Il y avait beaucoup de jeunes aidantes et la lumière du coucher de soleil rend les images très belles. Juste à côté, dans la rue *Bocada da praça*, celle des fleurs noires, je n'ai malheureusement fait qu'un seul plan qui a été difficile à cadrer à cause de l'inclinaison de la rue. Dans la rue d'à côté, il y avait aussi un grand nombre de personnes en train de placer les fleurs de la couverture. Nous avons parfois l'impression de prendre trop de place, mais tout le monde a été gentil avec nous. Ensuite, nous sommes arrivés à une place où la scène du téléjournal du soir de la télévision publique, RTP, était en train d'être installée. Nous avons ensuite remonté la rue d'Odília Vasconcelos et j'ai eu l'occasion de la filmer avec ses voisins en train d'accrocher les arches sur les colonnes. Quelqu'un a dit qu'il pleuvait et nous avons constaté qu'une tempête était en train de se former dans le ciel. Quand nous sommes retournés dans la rue de mes parents, tout le monde était déjà en panique en train de recouvrir les fleurs déjà placées avec des sacs de poubelle noirs. Dans les haut-parleurs publics, on annonça qu'il fallait arrêter le montage parce qu'il allait peut-être pleuvoir durant la prochaine heure. Nous en avons profité pour aller souper dans un restaurant à côté et l'ambiance était festive. Les gens se mettaient à chanter et j'en ai profité pour filmer le moment.

Après souper, mon but était de visiter toutes les rues où j'avais tourné durant les mois précédents. La pluie n'avait pas fait trop de dommages. Nous avons commencé le parcours dans les rues du haut village et nous descendrions vers les rues du centre historique plus tard. Nous avons alors remonté la rue de ma tante Fátima jusqu'au tronçon de Diodina. Une foule euphorique aidait à la tâche. J'ai filmé mes cousins et ma tante qui avaient beaucoup de difficulté avec les fleurs qui s'étaient emmêlées à cause du vent. Certains réclamaient quelque chose à boire, d'autres discutaient de la meilleure technique pour créer de la tension dans les cordes de la couverture. L'éclairage public filtré par les fleurs rend les images très belles. Diodina n'était pas dans son tronçon, elle était en train de souper. Nous sommes alors partis dans la rue de ma grand-tante Nana, en passant par la rue de ma grand-mère Tita. Nana voulait me montrer les cerisiers complets parce que je ne les avais pas encore vus et elle nous a présenté avec fierté les couronnes de fleurs spécialement conçues pour cette soirée. Je lui ai demandé de nous expliquer comment elles avaient fabriqué les cerises et elle était radieuse en nous l'expliquant. Nous avons continué vers la rue de mon

oncle Paulo qui prend la forme des maisons traditionnelles de l'île de Madeira, en triangle. Il y avait moins de monde dans cette rue, mais tout semblait sous contrôle.

Nous avons ainsi fermé la boucle des rues du haut village. Quand nous sommes arrivés au centre historique, certaines rues étaient déjà recouvertes au complet. Il y avait encore plus de monde, du moins nous avions cette impression à cause des rues plus étroites. Il était difficile de tracer un parcours linéaire, car certaines rues étaient bloquées et nous avons alors décidé de poursuivre librement selon ce qu'on trouvait. Par ailleurs, cela avait le potentiel de nous montrer plus de diversité. J'en ai profité pour filmer les rues sans électricité encore installée, parce que le contre-jour leur donnait un aspect dramatique que je n'aurais pas l'occasion de capter plus tard. Dans le montage final, ces images font suite au moment le plus dramatique du film, quand la pluie tombe de façon plus intense. Nous sommes finalement arrivés à la *Praça Velha* pour filmer Célia et ses voisins. Ensuite nous sommes retournés dans la rue de mes parents afin de recharger les batteries et transférer les images dans le disque dur. Le plan était d'y retourner plus tard, parce que nous avions raté la rue de ma grand-mère Beatriz, mais nous ne sommes pas ressortis, car la fatigue nous a vaincus et nous voulions filmer tôt le matin suivant.

49

Nous nous sommes réveillés aussi tôt que possible afin de filmer les rues désertes, avant que les milliers de visiteurs n'arrivent. C'est à ce moment que j'ai fait les prises de vue qui sont au tout début du film, sans personne dans le cadre, ce qui fait écho à ma pratique documentaire antérieure. Nous avons rencontré le groupe de Diodina dans une autre rue, parce qu'elles venaient de finir la leur et ont décidé d'aller regarder les autres en jouant du tambourin et en chantant. Comme beaucoup d'autres personnes, elles n'avaient pas encore dormi. Mariana F. est partie en après-midi et j'ai profité du restant de la journée pour me reposer et mettre de l'ordre dans le disque externe.

50

Mariana Veloso et Joana Bernardo sont arrivées le lendemain. Nous sommes allés au barrage du *Caia* afin de nous pratiquer avec les appareils. Mariana V. est venue m'aider avec la prise d'image et Joana avec la prise de son. Tout d'un coup, il a commencé à venter et la pluie s'est mise à menacer dans l'horizon. Nous avons eu le temps de commencer les tournages dans les parcs de stationnement pour les visiteurs. Il n'y

avait pas encore beaucoup de monde, mais il y avait déjà beaucoup de roulottes installées et d'autocars arrêtés. Nous sommes ensuite allés souper et, pendant ce temps, il s'est mis à pleuvoir.

En sortant du restaurant avec les caméras, on a remarqué qu'il y avait beaucoup de dégâts. Une grande partie des travaux étaient rentrés chez les personnes ou recouverts de plastique à nouveau. Certaines fleurs avaient été arrachées par le vent, d'autres égouttaient le pigment des papiers colorés, tachant le sol et nos vêtements. Mariana V. avait pris la 5D comme prévu et je la dirigeais, en même temps que je filmais avec la G16. Nous avons filmé des plans rapprochés des décorations endommagées. C'était difficile de transmettre la tristesse de ce moment, car l'eau de la pluie n'est pas évidente dans les images. Au moment du montage, la musique aiderait à faire passer l'émotion que l'image seule ne pouvait rendre. Par ailleurs, au lieu de montrer les deux fois où il a plu durant les tournages, j'ai décidé de donner l'impression qu'il n'avait plu qu'une fois. J'ai été motivé par un souci d'économie du récit, afin de simplifier ce qui s'était passé en réalité. En effet, la première fois la pluie n'a pas fait de dégâts, mais c'est alors que j'ai eu l'occasion de filmer les nuages menaçants, le vent et les gens couvrant les fleurs avec des plastiques. Tandis que la deuxième fois, j'ai pu filmer le moment où la pluie est tombée de façon plus intense, provoquant des dégâts significatifs.

51

Mariana était arrivée avec ses parents en roulotte et je les ai installés dans la ferme de mon père, qui est à 10 minutes à pied de l'entrée du village. Ils étaient à l'ombre d'un figuier qu'on peut voir dans les images à travers la fenêtre. J'en ai profité pour faire un petit tournage à l'intérieur de la roulotte en me disant que ce serait bien de montrer le point de vue des visiteurs. Elle est belle et bien entretenue, avec plein d'autocollants des destinations qu'ils ont visitées dans toute l'Europe. Nous avons mangé ensemble avant de poursuivre le tournage.

Dans le village, tout le monde était en train de remédier aux dommages causés par la pluie. Certaines personnes avaient même des fleurs de rechange ; d'autres ouvraient une à une les fleurs de la couverture, car la pluie les avait refermées. Afin de montrer de plus près cette activité, nous avons enregistré mes mains, ce qui constitue ma deuxième (discrète) présence physique à l'écran (la première étant la scène de la cuisine avec ma grand-mère, où l'on m'entend parler et me voit couper des oignons). Ensuite, je me suis dit qu'on remarquerait mieux les dégâts de la pluie dans la rue de ma grand-tante Nana, vue que les fleurs de la couverture étaient rouges. Quand nous sommes arrivés là-bas, nous avons constaté qu'effectivement

elles étaient toutes décolorées, particulièrement la partie supérieure qui avait été le plus en contact avec l'eau. Plusieurs personnes, ma tante Nana incluse, aidaient à rouvrir les fleurs. Cependant, en ce qui concerne la décoloration du papier, il n'y avait rien à faire ; c'est pour cette raison que la plupart des groupes utilisent le blanc ou des tons très clairs pour la couverture de la rue, parce que les dommages potentiels en cas de pluie sont moins saillants.

Avoir de l'aide à la prise d'image fut aussi un exercice nouveau, car j'avais l'habitude de faire le cadrage et de tout contrôler. Même si je faisais confiance à Mariana V., il m'est arrivé de prendre le relais à la caméra afin de capter des prises de vue spécifiques. C'était aussi une question de rapidité, car à cause de la chaleur, on se fatiguait très vite et, ainsi, au lieu de lui expliquer ce que je voulais, je la cadrais moi-même. Au cours des jours suivants, nous avons réussi à nous adapter et à trouver notre rythme de travail. Une chose était claire, il faudrait éviter les heures les plus chaudes de la journée et privilégier les matins, les fins d'après-midi et les soirs.

52

Le lendemain, nous avons filmé après le coucher de soleil seulement. Je me rappelle avoir été stressé avec cette décision, car nous n'avions encore presque rien filmé et la fête durait seulement dix jours. Cependant, cela nous a permis de bien nous reposer et de profiter un peu des festivités.

Nous sommes arrivés au jardin municipal avec le coucher de soleil et il y avait déjà une foule de personnes, des jeunes pour la plupart. Très vite, nous avons trouvé le premier grand groupe de personnes qui faisait la fête dans leur rue. Ils avaient installé une grande table et tout le monde avait des instruments de musique pour accompagner les chants : des tambourins, des castagnettes et il y avait même un monsieur qui nous montrait comment jouer avec les cuillers. Les passants comme nous s'arrêtaient pour admirer le spectacle et se faisaient offrir du vin. Il y avait une autre équipe de tournage avec un spot de lumière blanche qu'on a dû éviter. Tout le monde était très joyeux et profitait de l'attention des caméras pour chanter ses poèmes.

Ensuite, nous sommes retournés au jardin pour prendre quelques images plus génériques des visiteurs qui accédaient aux rues du centre historique, notamment à travers la rue de mes parents. Les haut-parleurs publics étaient déjà éteints. Nous avons suivi la foule et nous nous sommes arrêtés dans la rue *1 ° de maio*, celle de Lisette et João Manuel. Il y avait un petit concert improvisé avec un amplificateur au fond de la

rue. Nous sommes restés un moment pour documenter ce moment, puis nous sommes partis derrière un groupe qui chantait en marchant, ce qui est la formule la plus traditionnelle. Cependant, tout cela n'était pas facile à filmer à cause de la quantité de monde qui circulait dans des rues trop étroites. Heureusement, nous avons eu l'occasion de répéter cela à plusieurs reprises. Finalement, ces groupes se sont arrêtés aux intersections et se sont mis à danser ou à chanter-répondre avec d'autres groupes qu'ils ont croisés. Le premier grand groupe que nous avons eu la chance de filmer était composé de plusieurs membres de ma famille : mes tantes et mes cousines, mais aussi Diodina et sa famille. Surtout des femmes.

J'ai essayé de filmer avec la G16 pendant que Mariana filmait avec la 5D, mais comme la G16 n'est pas très performante en conditions de faible lumière, je n'ai pas pu utiliser ces images. C'est dommage, parce que j'ai essayé de faire un plan en mouvement autour du groupe de Diodina – pendant qu'elles marchaient en chantant et qu'elles s'arrêtaient pour saluer leurs amis sur le chemin –, malheureusement, le mouvement n'était pas assez fluide pour être retenu dans le montage final.

À l'occasion de l'évènement, plusieurs bars ont aussi ouvert et sont devenus très populaires parmi les plus jeunes. Nous avons décidé d'aller filmer dans le plus populaire d'entre eux, qui était installé dans une cour privée à côté du jardin municipal. Les images sont très belles et j'ai voulu les inclure dans le film, parce qu'il s'agit d'une activité que j'ai vécue moi-même lors des éditions précédentes. Cependant, j'ai fini par les enlever, car les droits d'auteur de la musique et la présence des mineurs alcoolisés pourraient me causer des ennuis lors de la distribution du film.

53

Nous avons repris le tournage le lendemain matin. Durant la journée, la G16 était très utile pour filmer des images de détails et j'en ai fait de très belles. J'ai laissé Mariana filmer ce qu'elle voulait avec la 5D, mais de temps en temps je lui ai demandé de faire quelques cadrages. J'ai dû lui demander de fermer un peu plus l'obturateur, car j'ai horreur des images surexposées. Je trouve qu'il vaut mieux avoir des images sous-exposées que surexposées, car dans les premières on a toute l'information nécessaire pour la corriger en postproduction, tandis que quand les pixels sont brûlés, c'est-à-dire, surexposés au point de produire des pixels blancs, il n'y a rien à faire en postproduction, car il n'y a pas d'information à récupérer.

Nous avons seulement eu le temps de filmer dans le square de la bibliothèque municipale, la *Praça Velha* (celle de Célia, à côté du château) et le chemin entre les deux. Cependant, nous avons pris le temps de

faire de nombreuses prises de vue, car ces endroits comptent parmi les plus beaux. Dans *Praça Velha*, étant donné qu'il s'agit d'un grand espace ouvert, il n'y avait pas de couverture et le soleil a commencé à frapper fort à partir de midi. Nous avons quitté l'endroit vers 13h, au risque de nous déshydrater, et nous sommes allés faire quelques commissions dont Mariana avait besoin.

En après-midi, nous avons repris les tournages dans le magasin de Luís Marvanejo, où sa mère était en train de décorer des tambourins. Elle m'a prévenu qu'elle ne voulait pas apparaître à l'écran, mais je lui ai demandé si elle serait à l'aise que je filme ses mains sans montrer son visage et elle a accepté promptement. À nouveau dans les rues, j'ai demandé à Mariana de faire des plans plus serrés sur le monde qui flâne, car les vues générales étaient sans intérêt. Nous sommes allés dans le square de la mairie où nous savions qu'il y avait une énorme variété de belles fleurs à documenter. Nous avons fait à peu près la même chose avec les deux caméras, mais une à la fois, parce que nous n'avions qu'un seul trépied. Les plans plus serrés ont été faits avec la G16, car la 5D n'avait que la lentille fixe 50 mm. Pendant ce temps-là, Joana a enregistré des entretiens qui passaient dans les haut-parleurs publics. Par exemple, il y avait quelqu'un qui expliquait pourquoi l'évènement n'est pas célébré tous les ans, ce qui a été utile dans le film. Nous en avons profité pour filmer la rue de la liberté d'expression (*Bocada da praça*), qui était juste à côté et nous avons continué à prendre des images de détails sur le chemin, jusqu'à ce qu'on trouve un groupe de dames nous interpellant et se mettant à nous raconter des anecdotes. Elles nous ont aussi présenté l'un des animateurs des haut-parleurs avec qui on en a profité pour faire une petite entrevue.

J'avais toujours l'impression qu'on n'avait pas assez d'images. Je me rappelle que j'étais très stressé avec la gestion du plan de tournage et les niveaux d'énergie de mes deux coéquipières qui étaient à la fois bénévoles et invitées. Je ne voulais pas abuser de la bonne volonté de mes collaboratrices. Ce soir-là, nous étions à nouveau très fatigués et j'ai seulement filmé deux plans dans le jardin municipal. Il n'y a même pas eu de prise de son pour ces images. Nous avons décidé de nous coucher tôt, car on allait se lever tôt le matin.

Ce matin-là, il était encore plus tôt que la dernière fois et nous avons réussi à faire un beau tour de trois heures et demie dans les rues encore dépeuplées. Nous avons filmé beaucoup de rues en perspective et je suis très heureux de ces images parce qu'il est possible de voir les points de fuite jusqu'au fond des rues, ce qui est impossible quand il y a des visiteurs qui se promènent. Nous ne nous sommes pas limités aux

rues que j'avais accompagnées afin de montrer toute la diversité des décorations qui existait. Nous sommes même retournés à la *Praça Velha* afin de refaire certains plans avec moins de passants.

La lumière était blanche en début de matinée et elle est devenue plus jaune au fur et à mesure que le soleil montait dans le ciel. Le chaud a commencé à se faire sentir sur la peau autour de 10h, quand les haut-parleurs ont été allumés. Nous étions déjà tannés d'écouter les mêmes musiques qui jouaient en boucle depuis la première journée. Les visiteurs ont commencé à remplir les rues et nous avons fait une pause à l'ombre, devant l'église de São João. Les filles étaient déjà épuisées, mais elles gardaient leur bonne humeur. Avant le déjeuner, nous avons décidé de changer de stratégie en mettant cette fois-ci l'emphasis sur les visiteurs. Nous sommes allés filmer dans le jardin municipal pour la première fois durant la journée. Il n'y avait pas encore le torrent de monde qu'il y aurait plus tard, mais il était déjà possible de voir la foule en circulation, des gens couchés à l'ombre sur le gazon afin de se reposer et quelques-uns qui se rafraîchissaient à la fontaine centrale.

Nous nous sommes arrêtés là et ce n'est qu'après le coucher de soleil que nous sommes allés souper chez ma grand-mère Beatriz avec mes cousins. Ensuite, nous sommes retournés dans la rue de mon oncle Paulo, parce qu'ils avaient soupé dehors avec leur groupe d'amis. Étant donné qu'on était plus à l'aise avec eux, on en a profité pour faire des plans plus intimes, c'est-à-dire des plans plus rapprochés et des prises de vues plus longues. Nous en avons aussi profité pour filmer le moment où les hommes rangeaient certaines structures et décorations afin d'éviter des vols durant la nuit, ce qui arrive souvent. J'ai essayé d'enregistrer mon cousin Paulo qui explique la raison du rangement nocturne, mais malheureusement le haut-parleur est trop proche et le son n'est pas utilisable.

Nous sommes alors partis dans les rues afin de trouver d'autres groupes qui chantaient en marchant, mais nous n'en avons trouvé aucun. Nous nous sommes dit que c'était parce qu'on était jeudi soir et qu'on aurait peut-être plus de chance le vendredi ou le samedi. À la place, nous avons trouvé un spectacle de musique populaire dans le square de la bibliothèque et nous avons filmé les gens qui s'amusaient et qui dansaient. Quand on documente un événement aussi complexe, il est important de profiter des occasions qui se présentent, plutôt que de se décourager parce qu'on s'attendait à autre chose.

Le lendemain, nous sommes allés filmer les billetteries qui étaient installées juste à côté de chez nous, dans l'espace extérieur d'une coopérative agricole abandonnée. De temps en temps, il y avait des clients espagnols qui étaient servis dans leur propre langue, avec aisance, par les proposées à l'accueil. Je trouvais important de faire remarquer dans le film comment les deux langues se côtoient dans la communauté, parce que cela nous informe de la proximité culturelle du Portugal et de l'Espagne, une « fratrie »²⁹ accrue à Campo Maior à cause de la frontière située à 10 km.

Nous avons fait plusieurs plans à l'intérieur parce que l'espace était très étroit et la lumière était difficile à équilibrer : nous étions obligés soit de garder les contre-jours à l'intérieur avec l'extérieur et les clients bien éclairés, soit d'utiliser la lumière de l'intérieur comme référence et d'éviter de montrer l'extérieur parce qu'il serait trop éclaté. J'en ai profité pour poser quelques questions aux employés à propos des réactions des visiteurs. Effectivement, certains étaient très fâchés d'avoir à payer contrairement aux éditions antérieures, en particulier s'ils avaient déjà payé pour se stationner dans des terrains privés, alors que la mairie avait mis à disposition des stationnements gratuits. Malheureusement, la signalétique n'était pas très efficace et certaines personnes profitaient de la situation.

Ensuite nous sommes allés filmer un entretien avec Ana Badalo qui s'est très bien passé, malgré le fait qu'elle essayait fort d'adoucir son accent régional devant la caméra. Elle nous a parlé de son histoire, de son travail à la mairie en tant qu'animatrice de spectacles et de sa vision sur la continuité de la tradition. Le son est affecté par la musique des haut-parleurs, ce qui est une erreur qui aurait pu être évitée en tournant chez elle, juste à côté. Heureusement, j'ai décidé de ne pas utiliser les entretiens dans le film. Cette même soirée, nous sommes allés filmer un spectacle présenté par Ana dans une des scènes installées dans le village. Un groupe choral chantait du *Cante Alentejano*, une chanson populaire de la région qui est aussi classé comme patrimoine immatériel de l'UNESCO. On voit Ana sur la scène avec des invités importants, tels que le maire Ricardo Pinheiro et Rui Nabeiro, l'homme d'affaires le plus important de la région et mécène de l'évènement. Dans la première version du film, j'avais inclus cette scène, mais plus tard je l'ai trouvée superflue, car il s'agit d'un chant qui n'est pas spécifique à Campo Maior. Au final, le rôle que j'avais imaginé pour Ana dans le film a perdu son importance. J'aurais voulu qu'elle soit plus

²⁹ Il n'est pas rare au Portugal d'entendre l'expression « Nuestros hermanos » (« Nos frères » en espagnol) lorsqu'on se réfère au peuple espagnol.

présente et qu'elle m'accompagne à la rencontre des groupes de voisins, ce qui n'est pas arrivé parce qu'il était difficile de coordonner nos disponibilités. Je crois même qu'elle a été déçue par la version finale, car les propositions que je lui avais faites au début n'ont pas abouti. Cela m'a appris que, pour la prochaine fois, il ne faut pas trop alimenter les attentes des collaborateurs avant d'être sûr qu'on les impliquera. Il vaut mieux laisser les relations se bâtir par elles-mêmes et agir en conséquence.

À la suite du spectacle, nous sommes allés rendre visite à Odília. Joana et Mariana ont acheté quelques-unes de ses fleurs et sont tombées en amour avec la personne. Cependant, nous n'avons rien filmé de nouveau chez elle. Nous avons poursuivi avec le groupe des jeunes filles qui faisaient la fête dans la *Bocada da praça*. Nous avons essayé de les filmer pendant qu'elles chantaient, mais ni le son et ni les images ne sont au point, surtout à cause du manque d'éclairage. Cependant, en sortant, nous avons eu la chance de filmer le groupe qui a avancé vers la caméra en chantant. Nous les avons même croisés deux fois dans des rues différentes et je trouve qu'il s'agit des meilleurs plans de ce type. Nous avons filmé encore d'autres petits groupes ici et là, mais le plus spectaculaire fut celui qui marchait vers le square de la mairie en improvisant des chansons-réponses avec Paula Moreira, une chanteuse professionnelle du village. Cependant, on remarque très bien qu'elle a déjà épuisé sa voix à force de chanter. Dès qu'ils se sont arrêtés dans le square, nous avons bien pris notre temps pour les filmer sous plusieurs angles et avec de différentes échelles de plan.

Tout au long des journées de fête, les gens étaient très impliqués, malgré l'épuisement évident sur leurs visages, comme sur le nôtre. Il ne restait que deux jours et tout serait fini. Je me souviens qu'à la fin de la soirée j'avais l'impression d'avoir réussi à filmer de bons plans et nous étions tous les trois très satisfaits de notre travail.

Nous avons commencé la dernière journée complète de festival en après-midi. Il y avait beaucoup de monde partout, parce qu'on était samedi. Le plan était de faire quelques reprises et les dernières images manquantes. J'avais amené la G16 pour faire des plans rapprochés. Les plans longs sur la foule marchent très bien et les images témoignent bien de l'ambiance générale. Nous sommes allés filmer dans la rue d'Odília, parce qu'on ne l'avait pas encore fait. Il était difficile de cadrer de bons plans des éléments décoratifs, parce que tout ce qu'on voit sont des gens qui prennent des photos partout. J'ai décidé de faire des plans statiques des tables, sans personne, afin de les monter après une ou deux images de la rue en

perspective. Ensuite, nous avons flâné un peu à travers le centre du village. Nous transpirions à cause de la chaleur et les filles étaient déjà fatiguées, mais nous avions déjà fait de bons plans, donc nous nous sommes arrêtés en attendant le coucher de soleil.

Le soir, nous sommes allés dans la rue de mes parents. J'ai trouvé que la lumière incrustée dans les colonnes était très originale, mais que le résultat n'était pas beau à l'image, particulièrement parce que la lumière des lampes était très froide. Je regrettais de ne pas avoir pris d'images de cette rue durant la journée, mais il y avait toujours beaucoup trop de monde, étant donné qu'il s'agit d'une rue d'accès au centre historique. Même le soir, les passants trébuchaient dans le trépied. Même si nous étions déjà tous saturés, nous avons encore fait plusieurs plans de fleurs isolées avant de rentrer à la maison.

57

Mariana et Joana sont parties durant l'après-midi et je suis retourné filmer à 17h, parce que je savais que la cérémonie de clôture aurait lieu dans le jardin municipal. Ana Badalo était à nouveau l'animatrice. Les « têtes de rue » avançaient une à la fois, afin de brûler symboliquement une fleur de leur rue. L'ambiance était solennelle ; il y avait même la fanfare municipale. J'ai filmé cet événement avec la G16 sur trépied, parce que les déplacements étaient difficiles et je me suis dit que ce serait plus simple à filmer avec le zoom, plutôt qu'avec la lentille fixe de la 5D. Cependant, j'ai utilisé la 5D pour filmer la suite, avant le coucher de soleil. J'ai même capté le moment où les illuminations publiques s'allument. Les derniers touristes et les résidents cueillaient les fleurs des rues. Certains résidents étaient choqués par la violence de certains visiteurs qui avaient arraché les fleurs de leurs supports avant le moment prévu. J'étais tout seul, mais j'ai réussi à faire plusieurs bons plans. Il me faut reconnaître que je suis beaucoup plus rapide dans la prise d'image quand je travaille seul. Ce sentiment a été réitéré le lendemain, comme nous allons le voir dans le point suivant. En ce qui concerne le son, je ne l'ai pris que directement à la caméra, parce que l'équipe de la mairie a eu besoin du H5n.

58

Le lendemain, les visiteurs et les amis partirent et Campo Maior essaya de reprendre son souffle dans un décor triste. Il menaçait même de pleuvoir. Les fleurs de la couverture et les autres déchets s'accumulaient dans les trottoirs et dans les coins de rue. J'en ai profité pour prendre des plans d'ensemble, mais je me suis plus amusé à filmer les contrastes de couleur et de textures. Je n'avais que la 5D avec moi. J'ai traversé

la rue de ma grand-mère Beatriz et je suis monté jusqu'au château en prenant des vues de chaque rue. Le soleil sortait de temps en temps et les gens s'arrêtaient pour se saluer. J'ai essayé de laisser passer les voitures afin d'avoir des plans plus dégagés et une meilleure ambiance sonore. Des dames passaient le balai dans la rue, devant chez elles, car il y avait des centaines de mégots partout.

Une équipe de travail espagnole faisait la récolte des matériaux avec de gros camions. J'ai décidé de les suivre. Par hasard, ils étaient en train de collecter les déchets de la *Praça Velha* et je suis resté longtemps avec eux afin de prendre plusieurs vues de leur progression et des objets autour de moi. Je leur ai demandé où ils amenaient les déchets afin de prendre de l'avance sur eux. Quand je suis arrivé à l'endroit, j'ai eu le temps de choisir les cadrages et de m'installer. On aurait dit un désert, car il y avait très peu de végétation. Quand ils sont arrivés, j'ai fait plusieurs prises autour des machines et j'ai réussi à filmer les objets que j'avais filmés dans la *Praça Velha* auparavant, comme la boule verte qui roule dans le paysage et qui clôt le film. Je suis resté après que tout le monde soit parti pour faire encore quelques prises de vues.

Il s'agissait presque du dernier jour de tournage et ce fut un exercice d'observation très satisfaisant. Encore une autre fois, j'ai eu l'impression d'être plus rapide et de réussir de bons résultats en travaillant tout seul. Bien que j'apprécie les prises de vue de Mariana, je me rappelle qu'à l'époque je regrettais d'avoir demandé son aide. J'ai toujours ce réflexe quand j'ai quelqu'un d'autre à la caméra dans mes projets. Je me rends compte maintenant pourquoi je considère ma présence derrière la caméra comme un élément important dans mes projets : parce qu'ils sont basés sur mes parcours et sur mon regard particulier sur les lieux. Par ailleurs, mes choix de cadrage sont déjà dictés par un plan de montage que j'ébauche dans ma tête au moment de la prise de vue. C'est donc à travers mes images que je suis capable de véhiculer ce qui souligne de façon plus évidente ma présence dans le film : mon attention au détail, mes compositions, mes encadrements et la façon dont je suis certaines actions, mis tout ensemble, créent une représentation poétique de la réalité qui est la mienne.

Avant de clore la période des tournages, il ne me manquait que le deuxième entretien avec le professeur Francisco Galego et celui avec le maire Ricardo Pinheiro. J'ai visité le premier au début septembre afin de revenir sur le déroulement de l'évènement. Nous n'avions pas encore beaucoup de recul, mais son pessimisme sur la continuité de la tradition persistait, même après lui avoir raconté que j'avais rencontré de jeunes adultes impliqués dans l'organisation. Nous avons aussi discuté de possibles solutions pour le

manque de main-d'œuvre du bas-village. Selon lui, seules les rues du centre historique devraient être décorées, mais il est très difficile, voire impossible, de prendre une telle décision. Le sujet avait déjà été abordé lors des réunions avec les « têtes de rue », mais il n'y avait pas de consensus et la mairie ne voulait pas imposer de règles à une organisation qui est surtout populaire et qui dépend du travail volontaire des habitants. Cependant, en réduisant l'étendue de l'évènement et la quantité de matériaux utilisés, on réduirait le budget, l'empreinte écologique et on augmenterait peut-être la qualité des travaux. C'est à ce moment qu'il m'a fait remarquer qu'il y avait un phénomène de « gigantisme ». Plutôt que de représenter les fleurs de façon naturaliste comme avant, on choisissait souvent de faire le plus gros possible afin de remplir plus d'espace, de faire plus spectaculaire, ce qui avait sûrement été favorisé par la gratuité des matériaux.

À ses yeux, le plus difficile était de garantir une dynamique positive entre ce qui est de l'ordre du patrimoine et du tourisme ou, autrement dit, le progressif embourgeoisement de la tradition. Le côté commercial de l'évènement avait beaucoup dérangé. Il regrettait que les commerçants et les artisans locaux n'aient pas eu le soutien de la mairie pour afficher leurs produits. Il fallait payer pour avoir un kiosque dans la zone des commerces, tel que l'avaient fait les commerçants venus d'ailleurs. Cependant, comme les locaux avaient déjà leurs propres établissements commerciaux, ils se refusaient à louer des kiosques. Le résultat est que, par exemple, le kiosque de chaussures itinérant a vendu des centaines de souliers (on pouvait voir une énorme pile de boîtes vides à côté), tandis que la boutique de chaussures du village a eu un faible rendement. Selon le professeur Galego, il serait de la responsabilité de la mairie de favoriser le commerce local, plutôt que de lui nuire.

L'entrevue avec le maire a été très difficile à planifier à cause de ses disponibilités. Nous étions censés nous voir le matin, mais il a dû repousser le rendez-vous à l'après-midi. J'ai de la difficulté à regarder cette entrevue, parce que je trouve que j'ai été maladroit dans mes questions. De plus, je sentais que Ricardo P. était impatient, sûrement parce qu'il avait d'autres choses à faire. Les calculs n'étaient pas encore finaux, mais il parlait d'un revenu de billetterie d'un million de dollars canadiens et entre cinq cents et six cent mille visiteurs (dans un village de sept mille habitants). Il m'a aussi raconté qu'il y avait un projet pour un Centre d'interprétation de l'évènement, qui a entretemps été complété et inauguré à l'été 2022.

Il y a dans le film quelques images qui ont été tournées trois ans plus tard, en 2018, quand je travaillais déjà sur le montage. Je suis allé dans le même champ de blé où j'étais allé avec mon père afin de filmer le blé prêt à être cueilli. Il me fallait cette image afin de faire le contraste avec les images du blé encore vert, pour montrer le passage du temps.

Je suis aussi allé visiter le sanctuaire de Saint-Jean à côté de la ferme de ma grand-mère. Afin d'avoir accès à l'intérieur, il a fallu contacter le monsieur qui s'occupe de son entretien. J'ai eu son contact à travers ma grand-tante Nana, parce qu'ils chantaient ensemble à la chorale de l'église. Je suis arrivé un peu avant l'heure et j'en ai profité pour filmer les herbes qui étaient très belles avec de la rosée. Quand il est arrivé, il a ouvert l'église et j'ai filmé les peintures et des détails de l'architecture à l'intérieur. La lumière était belle. J'ai même filmé une petite veste qui était utilisée lors des cortèges religieux, mais les images qui sont effectivement dans le film sont celles du sanctuaire parmi les arbres et l'image du saint avec le figuier.

4.7 Mon rapport aux spectateurs - La période du montage

La description de ma relation avec les personnages durant la période des tournages m'a permis de revisiter les contraintes et les choix que j'ai dû faire en conséquence, ce qui est en fin de compte une partie importante de ma présence dans le film. Pour la suite de cette analyse, je vais maintenant faire la description de ma relation avec les spectateurs, afin de revisiter la période du montage. Si la première était une relation que j'ai entretenue dans ma rencontre avec le réel, la deuxième est une relation que j'ai entretenue à travers une série de visionnements critiques. J'ai eu l'occasion de faire ces rencontres parmi mon cercle d'amis, dans le cadre de mes cours, dans les participations à des colloques et, la plus importante, celle que j'ai organisée à Campo Maior en 2018, quand j'ai projeté une première version complète du film aux participants.

Afin de me pencher sur la période de montage qui s'étend entre 2015 et 2019, je vais revisiter les séquences que j'ai exportées à partir du projet principal (voir l'annexe A, p. 194). Au début, il ne s'agit que

de petits essais ou de scènes spécifiques qui me servaient à tester des idées, mais à partir de mai 2018, j'ai commencé à exporter des versions complètes de ce qui deviendrait le film.

Le tout premier montage sur lequel j'ai travaillé a été fait pour la recherche de financement avec *Leopardo filmes*. Il est d'une durée de quatre minutes et il montre la préparation de l'évènement dans l'ordre chronologique. Cependant, l'évènement n'avait pas encore eu lieu et ce qu'on voit n'est qu'un aperçu. Je n'ai pas eu de retour critique pour ce montage, mais en le regardant aujourd'hui, je me rends compte que j'aurais pu faire mieux pour la promotion du film. J'aurais dû privilégier les images plus contemplatives, avec un rythme plus lent, au lieu de vouloir tout montrer rapidement dans une durée très courte. Cependant, je dois être clément sur mon autocritique, parce qu'à l'époque je ne savais pas encore comment l'histoire allait se développer. En réalité, la mise en récit et le ton du film ont seulement été trouvés au cours du montage.

Il faut attendre mai 2016 pour avoir un autre petit extrait qui montre le groupe de filles qui s'est chargé des décorations de la *Bocada da praça*, parce que Sofia Nanita, la « tête de rue », m'avait demandé si elle pouvait regarder quelques-unes de mes images. Afin de satisfaire cette demande, j'ai décidé de monter une scène et de la partager sur Vimeo avec un mot de passe. De cette façon, j'ai pu partager le lien sans avoir à transférer tous les *rushes* et, en même temps, je me suis assuré que les images ne soient pas utilisées dans d'autres contextes. Cependant, le son de la première visite que j'ai rendue au groupe était très difficile à monter à cause d'une agrafeuse pneumatique qui dominait l'ambiance sonore et nuisait à la compréhension des conversations. Je me suis alors concentré seulement sur la deuxième visite, quand les travaux étaient plus avancés et que les filles travaillaient sur les panneaux de l'entrée de la rue. Cette séquence montre bien l'intérêt des nouvelles générations pour la continuité de la tradition et pour cette raison, elle était un bon exemple à mettre de l'avant pour la promotion du film. Sofia a été très reconnaissante de pouvoir regarder ce bon souvenir de leur groupe de travail. Pour moi, ce petit exercice de montage a servi à confirmer que certaines séquences seraient difficiles à monter, particulièrement à cause de l'ambiance sonore.

En mars 2017, j'ai exporté deux autres séquences : une qui montre la fin de l'évènement à travers la cueillette des déchets et une autre qui intègre la scène précédente, mais qui inclut un résumé du processus

de création au complet, c'est-à-dire qu'on voit les groupes en train de fabriquer des fleurs et la ville qui se transforme durant le temps de la Fête.

Le premier a été produit pour être publié en tant qu'essai visuel dans *Wrong Wrong magazine*³⁰, une publication numérique axée sur le domaine de la production artistique contemporaine portugaise. Comme je l'ai dit plus haut, cette journée de tournages s'était très bien passée, non seulement parce que je m'étais retrouvé seul avec la caméra, mais aussi parce qu'il n'y avait presque pas d'êtres-humains dans le cadre de l'image, ce qui correspondait à la méthode de travail avec laquelle j'étais le plus habitué. J'étais donc très motivé de travailler sur cette scène et, étant donné que la vidéo allait être publiée dans un magazine, j'ai fait un montage soigné du premier coup. Ce qui est étonnant, c'est qu'elle deviendrait la fin de *Les yeux de mon amour* presque sans aucune modification. J'analyserai d'avantage cette séquence dans le chapitre suivant (p. 186), quand je démontrerai que les scènes du début et de la fin du film sont très représentatives de ma pratique antérieure et qu'ensemble, elles encapsulent le contenu communautaire, voire plus humain, du récit.

La deuxième vidéo de 2017 a été produite dans le cadre du cours *Le tournant performatif de la recherche en communication* (FCM918M), enseigné par Louis-Claude Paquin à l'UQAM, mais elle a aussi été projetée lors de mon Examen doctoral. J'ai inclus des sous-titres afin que le public francophone puisse comprendre les dialogues. Elle comprend la scène de la cueillette des déchets ainsi que celle des jeunes filles de la *Bocada praça*. Sur une durée de douze minutes, j'ai pu tester beaucoup plus de matériel, comme la séquence du *travelling* que j'avais fait en voiture avec mon père. L'idée était de montrer les rues du village au quotidien avant l'évènement, c'est-à-dire avant qu'elles ne soient recouvertes de fleurs. Cependant, même si j'ai filmé avec la G16, les images n'étaient pas assez stables et je n'ai rien gardé de cette séquence au montage final. En revanche, j'ai inclus la scène du groupe de voisines de ma grand-mère Tita, quand elles chantent au tour de la table en regardant de vieilles photos de l'évènement et en se partageant des recettes. C'est en montrant cette scène que je me suis rendu compte pour la première fois que cette convivialité entre voisins est très émouvante à l'écran. J'ai aussi ajouté quelques ambiances nocturnes et quelques images des ateliers de la mairie. Ensuite, j'ai inclus une partie qui montre la « nuit des bouquets » (encore sans la section de la pluie), enchaînant avec la scène de la billetterie et des visiteurs dans les rues du village. Pour cette séquence, j'ai utilisé un extrait du son des haut-parleurs, parce qu'ils jouaient *Verdes*

³⁰ Disponible en ligne : <https://wrongwrong.net/article/on-a-cloudy-day>

Anos, du célèbre guitariste portugais Carlos Paredes. Il s'agit d'une chanson instrumentale à la guitare portugaise qui représente très bien la nostalgie de l'âme nationale, qu'on appelle *saudade*. Cependant, même si elle fonctionnait bien avec les images, il aurait fallu payer les droits d'auteur et je n'avais pas le financement pour le faire. La vidéo poursuit alors avec les groupes qui chantent dans les rues et le matin du recyclage. J'ai bénéficié de la présentation de cet extrait, non seulement parce que c'était l'occasion de travailler enfin sur le montage, mais aussi parce que j'ai eu le retour critique de mes collègues et professeurs.

64

Avant que j'aie le studio de montage chez Hexagram-UQAM en mai 2018, j'ai eu l'occasion de travailler sur deux autres vidéos : une première avec le groupe de mon cousin Paulo (rue d'*Elvas*) et une autre autour de ma grand-mère Beatriz (rue *Visconde Seabra*).

La première fût présentée dans le cadre du Forum doctoral, le 9 avril 2018, et montre dans l'ordre chronologique toutes les fois où j'ai filmé dans leur rue sur une durée de vingt minutes. On commence donc avec les hommes qui fabriquent des colonnes en carton pendant qu'ils se souviennent de leurs voisins, suivis de la soirée où deux femmes viennent leur apprendre à mieux faire le revêtement des poteaux. Ensuite, nous sommes déjà à quelques jours de l'évènement et tout le monde est dans l'entrepôt jusqu'à tard, enchaînant avec le soir du montage et une dernière scène où l'on assiste à un souper devant chez mon cousin Paulo, en pleine rue déjà décorée. Tout cela a été retravaillé et raccourci jusqu'à la dernière version, mais ce fut une bonne pratique de faire le montage complet avant de décider où couper. J'avais même inclus un entretien avec ma sœur et ma cousine Maria Luis qui racontent une anecdote sur la fois où nous avons visité l'île de Madeira – le thème de la rue – quand nous étions enfants. Cet entretien, ainsi que la scène du souper, ont été coupés en cours de route à cause de leur manque de pertinence. Par ailleurs, la quantité d'autoréférences dans le film restait encore à évaluer ; on dirait que je voulais me voir et m'entendre dans le film, mais je n'étais pas encore sûr de jusqu'où cela pourrait se justifier dans le récit que j'étais en train de créer. Nous reviendrons sur ce sujet plus bas (p. 135) quand je décide de reformuler certains aspects du film, afin de créer une progression décroissante de ma présence dans la diégèse du film et de me concentrer sur le processus de création communautaire.

Le montage des scènes avec ma grand-mère Beatriz a été projeté à deux reprises : la journée d'étude *Autofilmage(s)* (4 mai 2018) organisée par Marion Froger, Viva Paci et Lucie Szechter à l'UdeM et la journée

d'étude *Postures + Impostures : la recherche-création à l'Université* (6 juin 2018) organisée par Catherine Lalonde Massecar et Nicholas Dawson à l'UQAM. Ces deux occasions m'ont permis de rejoindre un public, toujours académique, mais plus large que ma cohorte en communication et mes professeurs à l'UQAM. Il s'agit d'un procédé qui est peut-être propre à la recherche-création, celui de présenter dès que possible des exercices de montage afin d'avoir un retour critique, sans que ce soit encore une version avancée ou presque finale de l'œuvre. En ce qui me concerne, ce furent des moments importants de réflexion sur ma présence à l'écran, puisque cette vidéo me met beaucoup en scène, non seulement dans la cuisine avec ma grand-mère, mais aussi dans le garage de sa voisine où l'on me questionne sur le film lui-même. J'ai fini par enlever cette discussion, mais j'ai gardé tout le reste dans la version finale : le lien entre ce que ma grand-mère dit dans la cuisine à propos de la participation de mon oncle à la guerre coloniale, ouvrant ainsi sur le passé familial, mais aussi sur l'histoire du pays. Dans la version finale, j'inclus une photo de mon oncle avec un singe en Guinée-Bissau, pour que l'on comprenne mieux qu'il s'agit de la personne dont on parle juste avant.

65

J'ai eu enfin accès au studio de montage en mai 2018 et, durant presque deux mois, j'ai travaillé sur le montage de la première version complète. La durée de cette version est d'une heure et demie, mais les versions qui suivront seront toujours plus courtes, jusqu'à la version finale qui fait une heure et quinze minutes avec le générique.

La deuxième version du montage a été conclue en octobre 2018 et elle fait un total d'une heure et dix-sept minutes. La troisième version, qui inclut déjà la narration et la musique, a été conclue un mois plus tard, en novembre, et fait un total d'une heure et quatorze minutes sans le générique. Elle ressemble déjà beaucoup à la version finale.

Entre décembre et février 2019, je n'ai fait que de petits ajustements avant d'avoir le *picture lock*, c'est-à-dire le montage final qui a été envoyé aux collaborateurs pour la postproduction de l'image et du son.

Les étapes de la postproduction ont été complétées entre février et avril. J'ai donc conclu la version finale du montage en mai 2019, sauf pour le graphisme du texte des génériques qui a été finalisé en octobre lorsqu'on travaillait sur les affiches – juste à temps pour la première du film aux Rencontres internationales du documentaire à Montréal (RIDM), le 17 novembre 2019.

Je vais revenir sur chacune de ces versions complètes du film afin de repérer les changements que j'ai apportés jusqu'à la version finale.

4.7.1 La première version complète

66

La première version complète a été présentée aux participants du film le 27 juillet 2018, dans l'auditoire du Centre culturel de la mairie de Campo Maior. J'ai dû faire du porte-à-porte afin de rejoindre tout le monde, mais cela m'a donné l'occasion de reconnecter avec eux et de partager mon enthousiasme pour la suite du projet.

J'avais plusieurs objectifs avec cette projection : je souhaitais avoir non seulement de la rétroaction constructive pour la suite du montage, mais aussi la validation des participants sur la représentation de l'évènement, pour savoir si mon montage décrivait bel et bien les étapes de l'organisation. Pour moi, il a été crucial de tester le film avec ce public local, car ce sont eux, plus que moi, les spécialistes du sujet. Par ailleurs, je voulais confirmer aussi, que mes personnages étaient toujours consentants à leur participation dans le film.

La période de questions-réponses après la projection ne fut pas très longue, mais fort heureusement, j'ai eu plus de commentaires plus tard, en discussions privées. J'ai été surpris de constater que ce que je montrais était une nouveauté pour eux. À cause du secret, chacun n'a la perspective que de sa propre rue. Ainsi, pouvoir regarder comment les autres groupes de voisins s'organisent dans la production de leurs rues était inédit pour le public local aussi.

Certaines personnes étaient déçues de ne pas retrouver leur rue dans les images. Cependant, mon objectif n'a jamais été de faire un repérage complet des décorations. Je n'aurais pas réussi à le faire avec les moyens dont je disposais. Je me souviens qu'il y a eu un total de 99 rues décorées. Par ailleurs, une des forces du film est justement de fournir un aperçu d'ensemble à partir d'un échantillon de quelques rues seulement. En ce qui concerne les personnes qui étaient déçues, je n'ai pu que m'excuser de ne pas avoir inclut leurs rues dans film. Lors de mes prochains projets, il faudra peut-être que je mentionne plus clairement que cela peut arriver lors du montage, selon les besoins du récit.

J'ai reçu deux autres commentaires qui m'ont marqué et qui ont entraîné des répercussions directes sur la suite du montage. Le premier était que la musique extradiégétique, donc la musique que j'ai ajoutée au montage, était parfois « trop » dramatique. À ce moment, cette musique n'était qu'un essai que j'avais composé moi-même. Je voulais que la tension soit croissante au long du film, culminant avec la partie de la pluie. En effet, la seule séquence qui a gardé cette composition dans la version finale est celle-là. Pour les autres séquences, j'ai collaboré avec Chittakone Baccam, un musicien et ami à Montréal qui fait de la musique électronique. C'est justement quelqu'un avec qui j'ai pu partager les images mentales que j'avais pour ces moments de contrepoint parsemés dans le film. Je développerai ce sujet plus bas, quand j'aborderai la version du montage qui inclut enfin ses compositions. Ce que je peux ajouter ici est que les commentaires reçus sur ma composition m'ont confirmé le besoin de collaborer avec Chittakone, parce que l'intervention d'un professionnel de confiance ne ferait qu'enrichir le résultat final du film.

Le deuxième commentaire que j'ai reçu de façon récurrente est que la scène de la cuisine avec ma grand-mère avait l'air déconnectée du reste du récit. Je crois que c'était aussi ma présence à l'écran qui posait problème pour certaines personnes. Le problème n'était pas la présence de ma grand-mère et moi, mais le fait que nous n'apparaissions plus jamais après cette scène (à l'exception de ma grand-mère, très discrètement). Ce que j'essayais de faire était d'exposer mon point de vue personnel, familial et participant, comme point de départ du récit. Cependant, j'ai retenu que je devrais trouver une solution à ce débalancement du récit et, comme nous allons le voir dans les prochaines versions du montage, j'ai décidé d'accentuer la présence de ma grand-mère, mais pas nécessairement la mienne ou, du moins, pas ma présence physique à l'écran. Dans une version postérieure, j'ai décidé de créer une progression décroissante de ma présence dans le récit. Il ne s'agit pas ici de ma présence en tant que réalisateur, car mon style de réalisation est là du début à la fin. La présence que j'ai fait décroître, c'est ma présence à l'écran et dans la narration, afin de faire place à la communauté durant les mois de préparation et au public général quand les visiteurs arrivent. De cette façon, la sphère intime s'amenuise et est seulement là pour placer le point de vue, reproduisant avec le film ce que la communauté fait avec l'évènement, c'est-à-dire une création produite dans l'intimité des foyers et vouée à être partagée avec le grand public.

Malheureusement, personne n'a abordé la question de l'empreinte écologique, soulignée dans la scène finale du film ; j'aurais peut-être dû poser la question directement au public, mais sur le coup je n'y ai pas pensé.

4.7.2 La deuxième version complète

67

En revenant à Montréal à l'automne 2018, je suis retourné au studio de montage pour la suite, avec quelques objectifs à accomplir : couper dans la durée, voire couper certaines scènes, réorganiser l'ordre et introduire un texte ou une narration. J'avais déjà eu le temps nécessaire pour prendre le recul dont j'avais besoin et pour digérer les commentaires de mon premier public. Ainsi, à la fin septembre, j'avais déjà une nouvelle version de douze minutes de moins, après avoir coupé les scènes que je trouvais problématiques à cause de la mauvaise qualité du son, de cadrages moins réussis ou parce qu'elles étaient moins pertinentes. Appelons-la la deuxième version du montage. Entre autres, j'ai raccourci substantiellement les scènes dans le groupe de mon cousin Paulo dans la rue d'Elvas, parce que j'ai réussi à résumer les éléments les plus importants. J'ai aussi enlevé les scènes avec ma grand-mère Jacinta, quand elle montre le grenier où les fleurs de sa rue sont entreposées, car je disposais d'autres scènes semblables. J'ai aussi coupé dans les scènes de nuit de la période de l'évènement, comme le passage du bar avec les jeunes et un des spectacles, celui du *cante alentejano*, puisqu'il n'est pas tant typique de Campo Maior.

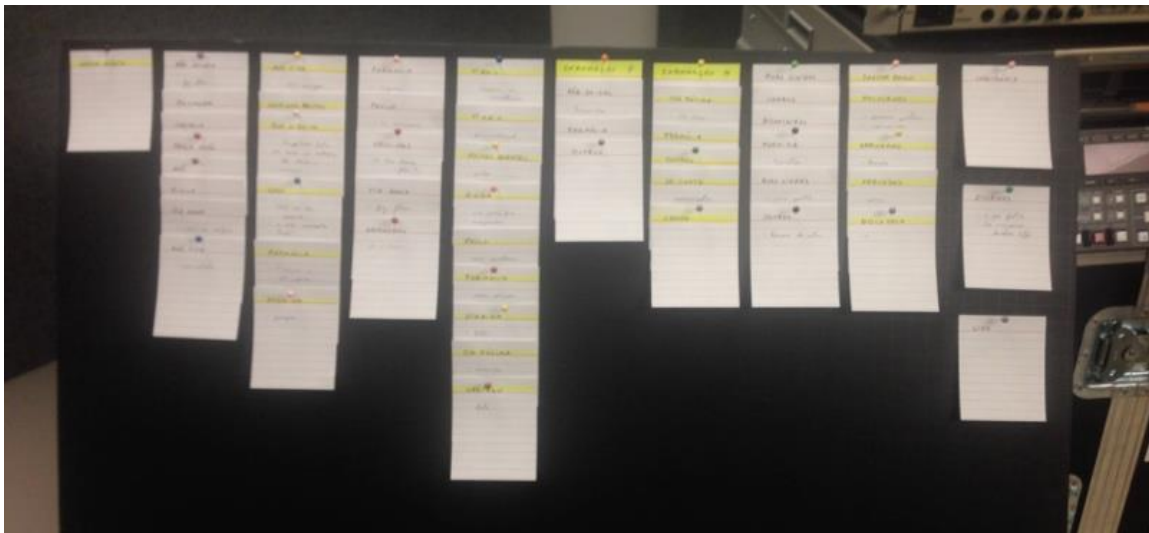


Figure 4.16 - Vue des cartons du montage (2018).

Dès le début du montage, j'ai eu recours à des cartons que j'écrivais moi-même à la main, ce qui me permettait d'avoir un aperçu visuel de l'ordre des scènes et de les réarranger au besoin, avant d'apporter des modifications dans le logiciel de montage. Cependant, cette méthode ne me permettait pas d'avoir la notion de durée de chaque scène ou séquence dans l'ensemble du film et c'est pour cette raison que j'ai

décidé de faire une analyse plus détaillée avant de poursuivre le montage. J'ai ainsi développé une représentation visuelle du film sur Adobe Illustrator.



Figure 4.17 - Schéma des durées (2018).

J'ai divisé la longueur de la barre verte par la durée du film, afin d'avoir la représentation visuelle des durées de référence : une minute, dix minutes et une heure. Ensuite, j'ai pu diviser le film en périodes de jour et de nuit, ce qui m'avait déjà aidé, lors du premier montage, à créer du sens dans l'ordre chronologique du film. Ensuite, j'ai créé une autre barre qui représente les périodes clairement identifiables du récit : l'introduction, la scène de la cuisine, la période de préparation de l'évènement, la nuit du montage, la semaine de présentation au public et la conclusion.

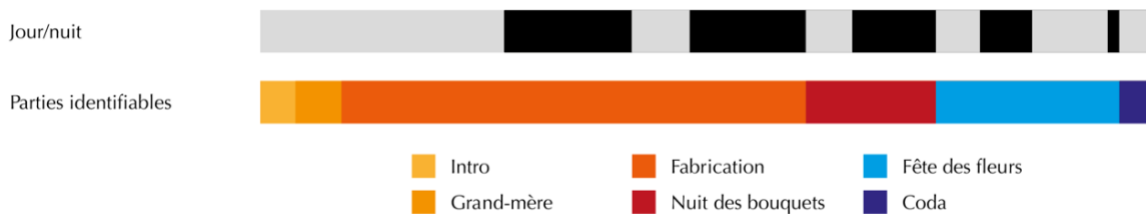


Figure 4.18 - Schéma des durées avec mention de période (2018).

Simplement en regardant ces deux derniers graphiques, j'ai pu observer ce qui m'avait guidé lors du premier montage : on voit clairement qu'il y a deux journées complètes dans la section de la préparation, une autre pour la journée du montage et encore deux lorsque l'évènement est ouvert au public. Outre la logique évidente que cette structure offre au spectateur, elle me permet également de souligner comment la communauté s'organise au cours des différentes périodes de la journée. Par ailleurs, même si ce n'est pas identifié dans le dessin, entre les deux journées de la période de préparation, j'ai pu souligner la transition entre le printemps et l'été, puisque durant la première nuit on voit les gens travailler à l'intérieur,

tandis que durant la deuxième nuit ils s'approprient déjà l'espace public. À ce sujet, j'ai déjà relevé que les images et les sons des paysages naturels durant la journée jouent le même rôle, à savoir celui de marquer le passage des saisons en lien avec le motif principal de l'évènement, les fleurs. C'est comme si la communauté appelait de ses vœux un deuxième printemps après la chaleur sévère de l'été.

Afin d'évaluer la distribution des moments de pause discursive, c'est-à-dire, les moments où personne ne parle ou ne chante, j'ai poursuivi mon analyse comme on peut le voir dans l'image suivante :

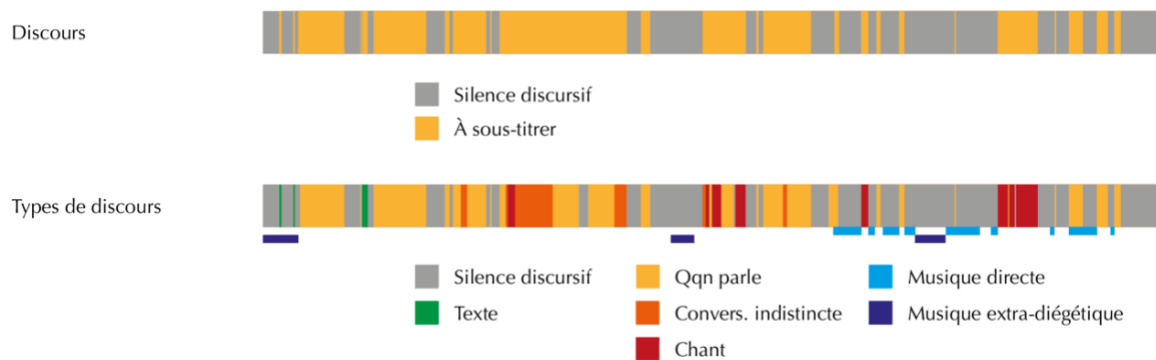


Figure 4.19 - Schéma des durées avec mention du type de discours (2018).

J'ai également noté la distinction entre la musique extradiégétique et la musique de captation directe. On remarquera aussi que, dans cette version, j'avais déjà inclus un texte qui serait éventuellement remplacé par la narration (je reviendrai là-dessus plus bas). Cette représentation m'a permis de voir plus concrètement la distribution de ces éléments. Je me rappelle constater un déséquilibre vers la fin du film, car durant la période de l'évènement, il y a moins d'interventions orales et plus de musique. La deuxième intervention de ma grand-mère, que j'ai incluse dans la prochaine version du film, vient équilibrer cet aspect. Mais, à ce moment-là, j'ai essayé de modifier l'ordre chronologique du film. Je pensais qu'il serait peut-être plus intéressant, voire même plus audacieux, d'alterner entre les images de l'évènement et celles de sa préparation. Ainsi, la prochaine étape fut d'identifier les éléments inséparables, c'est-à-dire les séquences qui me semblaient aller déjà bien ensemble ou qu'il ne ferait pas de sens de séparer.

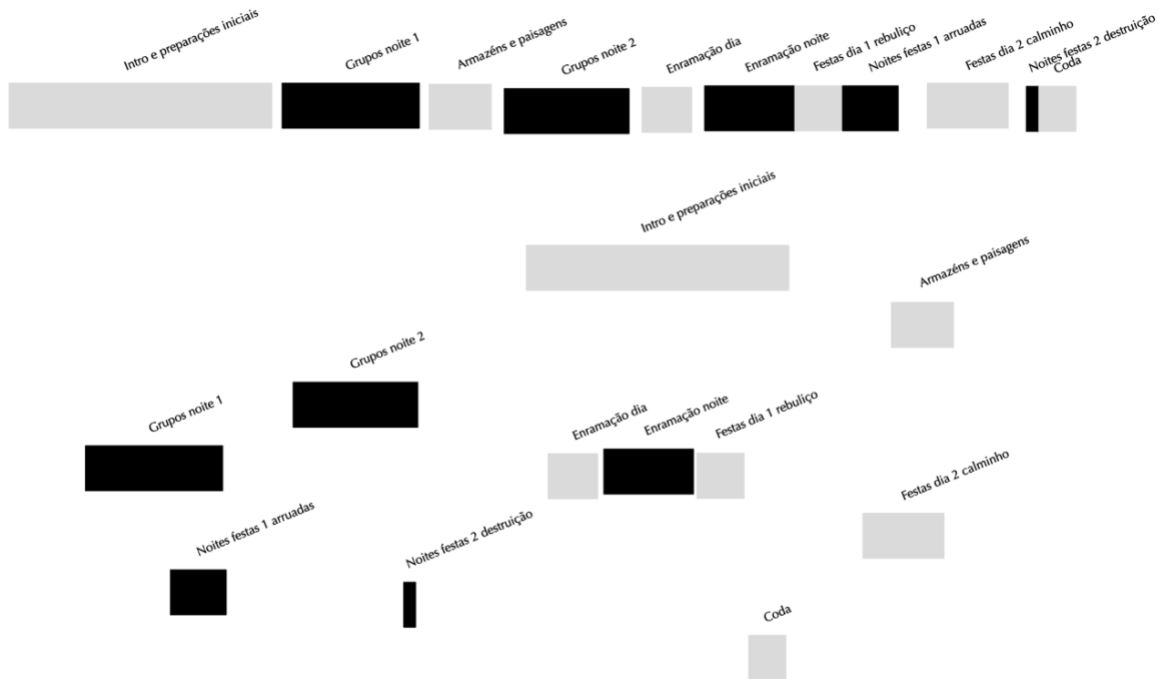


Figure 4.20 - Schéma des éléments inséparables (2018).

Je me suis rendu compte à ce moment-là que beaucoup de transitions étaient déjà sédimentées dans ma tête. Cependant, je n'ai pas envisagé cela comme une limitation, mais plutôt comme un signe que le montage était dans une phase avancée et que je devais écouter mon intuition par rapport à ces séquences que j'avais jugées inséparables. Après avoir imaginé plusieurs combinaisons possibles, je suis arrivé à un résultat que j'ai décidé d'essayer au montage.

Je voudrais me concentrer maintenant sur la reformulation de l'introduction du film. J'ai mentionné plus haut que j'avais inclus de l'information écrite à l'écran dans la deuxième version du montage. Ce choix était basé sur l'information qui me paraissait manquer dans le récit pour la bonne compréhension du phénomène social :

La fête des artistes a plus de cent ans d'existence. Les artisans de Campo Maior ont voulu amener les habitants dans les rues, à la fin de l'été, afin de rendre hommage à Saint Jean Baptiste, saint patron du village. Ils commencèrent ainsi à décorer les rues avec leur art et il n'a pas fallu longtemps avant que toute la population veuille les rejoindre, raison pour laquelle l'évènement est connu aujourd'hui comme la fête du peuple, ou la fête des fleurs, qui sont devenues le motif central des décorations.

Lorsque le printemps arrive, des groupes de voisins commencent à travailler le papier avec le même dévouement que ceux qui cuisinent pour les leurs.

(Traduit du portugais)

Cependant, je n'étais pas encore satisfait de cette version du texte parce qu'elle n'était pas à la première personne. J'ai alors modéré l'accent mis sur l'information de l'évènement, pour faire place à un ton plus poétique et incarné. Le film avait besoin de ce ton personnel, particulièrement si je gardais la scène dans la cuisine avec ma grand-mère. J'ai tergiversé à ce sujet pendant quelques semaines, comme si je ne m'autorisais pas à parler. Il s'agissait pourtant de souligner le point de vue de l'auteur, le fait qu'il est issu de la communauté et que les images du film offrent une vision des coulisses de l'évènement. Cependant, il m'a fallu faire un rêve très vif pour être enfin capable d'écrire ce qui deviendrait la version finale du commentaire hors-champ. Mon grand-père António est venu du monde des morts pour me chuchoter à l'oreille. J'ai même senti sa barbe se frotter contre ma joue. « Fonce ! », disait-il :

Laisse-toi aller, me chuchotait à l'oreille, ce soir-là, mon grand-père António. Mais aller où ? Qu'est-ce qu'il voulait dire ? Laisse-toi aller à la faveur du vent ? Détends-toi ? Laisse le temps tracer ton chemin comme il le fait avec tout ce qu'on n'oublie pas. Et j'ai rêvé de lui alors que je dédie ce film à sa femme, Beatriz, qui croyait que Saint-Jean-Baptiste était né sous un figuier au pied de sa maison d'enfance, une petite ferme dans les alentours du village. Je veux lui dédier ce film parce que c'est avec elle que j'ai eu l'idée de le faire, alors que je la filmais en train de préparer sa spécialité, un rôti d'agneau, qui était le plat préféré de la famille et des amis, et dont le secret réside dans la simple patience et la disponibilité à le retourner pendant qu'il rôtit à feu doux dans le plat en terre.

La contemplation du temps, qu'elle faisait si bien, toujours à la fenêtre à regarder les passants, toujours prête à raconter une histoire et à éclater de rire. Et ce film prétend être un témoin

de la Fête des Fleurs que, depuis petit, je vois se dérouler, même si je n’y participe pas toujours. Après tant d’années à vivre loin, en 2015, j’ai décidé de la documenter. J’ai pensé que c’était une façon de participer à cet effort collectif sans pareil, afin de ne pas l’oublier, afin de ne pas oublier comment, tous les quatre ans, mon peuple crée un jardin de papier à la fin du torride été de l’Alentejo, après six mois de travail. Une tradition affirmée depuis plus de cent ans en l’honneur de Saint-Jean-Baptiste, qui était le voisin de ma grand-mère et le saint patron de Campo Maior.

Il est certain que ce n’est plus la longueur de texte que j’avais envisagée au départ, mais je me suis dit qu’à l’oral, je pourrais m’étendre plus sans trop exiger des spectateurs. De plus, je ne faisais que présenter ma démarche, ce qui est une pratique assez commune dans le cinéma documentaire. Il suffit de penser par exemple à *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch, où le réalisateur met au clair ses intentions au tout début du film, pour ensuite donner la parole à ses protagonistes.



Figure 4.22 - La chapelle des os de Campo Maior.



Figure 4.23 – Vue d’une rue décorée (2015).

C’est à ce moment que j’ai ajouté les images de la chapelle des os du village, puisque la mort venait habiter le récit grâce aux encouragements de mon grand-père, mais aussi parce qu’il y avait une forte ressemblance entre la décoration de cette chapelle avec les ossements et les rues avec les fleurs en papier. Par ailleurs, si l’on parle de cycles de la vie et de la mort, de création et de destruction, ces images me paraissaient un bon point de départ. Comme je n’avais pas changé l’ordre chronologique du récit et que j’avais eu des commentaires à ce propos, il était important de montrer le résultat final avant de montrer le processus de création communautaire. C’est pour cette raison que j’ai introduit ici les images des rues décorées sans encore personne dans le cadre. En revanche, j’ai coupé plusieurs images de paysages naturels en grand plan, afin de mettre l’accent sur les images de détail des fleurs naturelles, l’inspiration première de ce geste créatif et le symbole ultime de l’éphémère, retournant ainsi à l’idée des cycles et de la fragilité de la vie.

Parmi les autres modifications que j’ai apportées dans cette version, il y a par exemple l’inclusion des poèmes populaires et du deuxième entretien avec ma grand-mère. Quant à l’ajout des poèmes, j’avais déjà prévu de le faire depuis que j’avais consulté le recueil du professeur Francisco Galego (2006) à la bibliothèque municipale de Campo Maior. Je trouvais que cela pourrait amplifier la voix des protagonistes du film, en ce qui concerne leurs convictions religieuses, par exemple. J’ai même choisi un poème de ce

recueil qui mentionne l'agneau présent dans l'iconographie de Saint Jean-Baptiste, l'agneau qui est si important dans la gastronomie de la région, comme on peut le constater au début du film dans la scène de la cuisine.

De ma rue j'amène
Des fleurs à Saint Jean-Baptiste
Une pour mettre sur le drapeau,
Une autre pour le petit agneau.
(Traduction du portugais)

Le deuxième entretien avec ma grand-mère, que j'ai ajouté juste avant l'ouverture de l'évènement au public, vient ainsi confirmer la pertinence de son apparition dans le film à travers le lien qui existait entre le saint patron du village et son enfance. Je me suis dit que ce moment permettrait au spectateur de retrouver un visage familier et que cela nous ferait une petite pause entre la préparation et la présentation des travaux. Néanmoins, l'ajout de ce deuxième entretien allongeait le film, ce qui m'a fait couper encore plus dans d'autres scènes. Ce dernier moment de montage a été très gratifiant pour moi, parce qu'en coupant la durée des scènes, je ne faisais qu'épurer le récit. De plus, comme nous allons le voir ensuite, j'avais enfin trouvé ma voix, c'est-à-dire, le ton du récit, qui a été amplifié davantage avec l'ajout de la musique en postproduction.

4.8 La postproduction

69

Ma collaboration avec Chittakone Baccam, aka Hazy Montagne Mystique, a eu lieu entre la première et la troisième version du montage, donc entre juillet et novembre 2018. Je lui ai envoyé une partie de mon projet de thèse, parce que j'étais en rédaction à ce moment-là et je trouvais qu'il exprimait bien mes intentions de réalisation. Il fallait que la musique vienne créer un espace de réflexion intérieur, des moments de pause et de contraste par rapport à l'ambiance festive des images et des chansons populaires. Au fond, je voulais imprégner le récit d'un thème émotionnel très précis, celui de la nostalgie de l'enfance que je ressentais dans les images que j'avais tournées. Il s'agit d'un autre geste d'auteur, finalement, que de vouloir marquer ma présence dans le film via la trame sonore. Je reconnais aussi ce trait dans mes œuvres antérieures, quand je laissais le traitement sonore refléter mon ressenti lors des tournages.

Après avoir écouté la première version, Chittakone m’a envoyé quelques suggestions, mais il m’a aussi dit que je pouvais utiliser des pistes sonores comme je voulais, m’autorisant ainsi à recouper ses sons selon mon besoin. J’ai donc essayé ses musiques sur les différentes parties du film que j’avais identifiées, celles où j’avais déjà mis temporairement ma propre composition à titre d’exemple. Après quelques allers-retours, je me suis concentré sur deux compositions de Chittakone qui étaient plus planantes et douces, avec quelques textures en filigrane qui me plaisaient beaucoup. Je lui ai fait part de mon choix et il m’a envoyé d’autres variations de ces thèmes musicaux. C’est alors que j’ai pu compléter le montage de la troisième version avec la musique, la narration, la nouvelle introduction et le deuxième entretien de ma grand-mère. Comme je l’ai mentionné plus haut, j’ai décidé de garder ma composition sur la scène de la pluie, parce que je m’y étais habitué et je n’étais pas capable de me départir d’elle. En réalité, je trouvais qu’elle transmettait très bien la peine de voir les fleurs de papier en danger de destruction. J’ai aussi décidé de ne pas laisser la musique pure, en mixant quelques paysages sonores naturels. Cependant, j’aurais l’occasion de travailler mieux sur ces aspects avec Marcin Bunar lors du mixage final.

70

J’avais donc une version finale avant Noël 2018, mais j’ai pu apporter de petits ajustements jusqu’au moment du *picture lock*, en février 2019. Par exemple, dans la scène de l’entretien avec Odília Vasconcelos, au lieu de montrer tous les travaux finalisés au début et d’enchaîner avec l’entretien, j’ai redistribué ces images de détail tout au long de l’entretien. Cela rend la scène plus dynamique, puisque l’aller-retour entre ce qu’elle exprime et ce qu’elle accomplit artistiquement est ainsi mieux démontré. Un autre exemple est toute la séquence des activités nocturnes durant l’évènement – les soupers dans la rue, les chansons-réponses et les spectacles – que j’ai ajustée plusieurs fois. J’avais beaucoup de matériel intéressant que j’ai eu de la difficulté à couper, mais la séquence était trop longue et le contenu devenait redondant.

Dans la grande majorité de mes œuvres précédentes, c’était moi qui m’occupais de toutes les étapes de la production et de la postproduction, ce qui m’a donné beaucoup d’expérience, mais m’a aussi permis de comprendre la complexité technique de ces opérations. Heureusement, j’ai eu le soutien financier nécessaire pour finir le film avec des techniciens professionnels. Après le *picture lock*, j’ai envoyé le fichier à Mathéo Lemay pour la colorisation et à Marcin Bunar pour le mixage sonore. J’ai fonctionné de la même façon avec les deux : nous avons eu une première rencontre pour qu’ils me proposent un premier résultat et ensuite nous avons eu deux ou trois rencontres de suivi jusqu’à la version finale. Ce qui est drôle, avec

le recul, c'est que j'ai été choqué durant les premières rencontres, certainement à cause de mon manque d'expérience dans ce genre de collaborations.

En ce qui concerne Mathéo, j'ai trouvé sa première version extrêmement froide. De prime abord, je ne comprenais pas pourquoi il avait procédé ainsi, particulièrement dans les images du soir avec l'éclairage public qui est à l'origine très jaune, voire même orange. Cet éclairage crée une ambiance très typique et évocatrice de mes souvenirs d'enfance. Je voulais la même chose pour les images du jour, parce que le jaune transmet la sensation de chaleur qu'on ressent véritablement sur la peau en étant sur place. Cependant, et ce que je ne comprenais pas, c'est qu'il venait de faire une espèce que calibrage aux valeurs de référence de l'industrie, préparant ainsi une base de travail pour la suite, même si cela impliquait de revenir sur la température de couleur. De plus, cela nous a permis d'apporter des changements sur de gros morceaux de *timeline*, avant de revenir en détail sur les prises de vue individuellement. À la fin, nous étions tous les deux très contents du résultat.

Concernant le son, le processus a été semblable, parce que j'ai aussi été très surpris en écoutant la première proposition de Marcin. Cependant, cette fois-ci, je crois que je n'avais pas su transmettre mes intentions, parce qu'il a fait un traitement de genre cinéma direct, donc sans aucune transition entre les prises de vue, assumant les *jump cuts* sonores. Je lui ai alors dit de prendre comme point de référence le montage sonore que j'avais déjà entamé lors du montage et que je m'attendais davantage à ce qu'il intervienne à un niveau plus technique, à savoir l'égalisation, la normalisation et le bruitage. Nous nous sommes alors rencontrés deux ou trois autres fois, afin d'écouter et d'ajuster les versions qu'il m'envoyait par courriel pour que je commente. Il a fait du bruitage pour les nombreuses scènes où l'on entend du papier, ce qui a été un apport inestimable.



Figure 4.24 - Poste de bruitage de papier dans le studio de son (2019).

Par ailleurs, il m'a aidé à moduler les points d'entrée et de sortie de la musique, tout en incluant des sons ambiants, comme le son du vent et de la pluie. Nous avons aussi identifié les meilleurs extraits des « empreintes sonores » (Schafer, 2010 : 382), ceux qui caractérisent l'identité sonore du village et qu'on a utilisés plusieurs fois durant le film, particulièrement pour les scènes de transition des ambiances nocturnes.

71

Le graphisme et l'impression des affiches ont été faits en octobre 2019 avec la collaboration de Mariana Fernandes et Marta Teixeira da Silva, aka Lavandaria. Dans un premier temps, j'ai envoyé des photogrammes qui me semblaient capter l'esprit de l'évènement et du film, tels que les rues décorées, les groupes de voisins autour des tables, des mains qui travaillent le papier et les moules de découpe des fleurs avec les échantillons de couleurs. On a regardé les photogrammes ensemble et on s'est dit qu'il serait intéressant d'explorer ces formes avec des couleurs vives pour arriver à quelque chose de festif.



Figure 4.25 - Version portugaise et française de l’affiche (2019).

Nous avons choisi un papier jauni afin de transmettre la même chaleur que les images après la colorisation. Les affiches ont été sérigraphiées à Lisbonne et envoyées par courriel juste à temps pour la première du film aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), en novembre 2019.

4.9 Note finale

72

La pandémie provoquée par le Coronavirus n’a pas aidé à la distribution du film. Même avec l’aide de Vidéographe, qui a pris en charge sa distribution, le film est passé seulement dans un autre festival aux États-Unis, Cinema on the Bayou. Il y a aussi eu trois projections au Cinéma Public, à Montréal, durant l’été 2022, mais la première au Portugal n’a jamais eu lieu. J’espère avoir l’occasion de présenter *Les yeux de mon amour* lors de la prochaine édition de la Fête des fleurs. À présent, presque dix ans après les tournages, la pertinence du film demeure la même. De plus, avec le récent ajout de l’évènement à la liste du patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO, et les changements que cela va sûrement provoquer, l’édition que j’ai documentée en 2015 est la dernière d’une ère. J’espère que le modèle d’organisation

saura garder son statut majoritairement populaire, puisque c'est sa plus grande force, celle de rassembler la population autour d'un projet collectif qui, bien qu'éphémère, définit la fière identité des habitants de Campo Maior en renforçant leurs liens sociaux.

J'ai souvent dit au cours de cette thèse que j'avais mis mon processus créatif en parallèle de celui de la communauté. Je perçois ce parallèle à plusieurs niveaux. Premièrement, les deux processus de création sont collectifs. Je n'aurais pas été capable de réaliser ce film sans la collaboration dévouée des personnages que j'ai rencontrés, ainsi que de mon équipe. Deuxièmement, il y a aussi une ressemblance entre le travail manuel de la fabrication des fleurs et le bricolage qu'a été la réalisation du film, produit de façon indépendante selon les moyens que j'avais à ma disposition. Par ailleurs, dans les deux cas, il y a une appropriation et une transfiguration de l'espace public, que ce soit dans l'espace physique du village ou à l'écran. Dans les deux cas, cette transfiguration poétique a pour but de raconter une histoire, de produire un récit. Tel que l'exprime de Certeau :

(...) l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par des marcheurs. De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un récit. (1990 : 173)

Enfin, la teneur de ce récit est aussi, dans les deux cas, une quête identitaire et un éloge au génie de la communauté qui produit un renversement poétique du quotidien du village, capable d'exprimer la fierté d'être un *campomaioire*. Voici, je trouve, le sujet principal du film et la motivation artistique de la population du village.

Cependant, personnellement, je pourrais ajouter d'autres motivations à la démarche artistique qui m'ont fait réaliser ce film en dehors du parallèle avec les motivations des habitants du village. Tout d'abord, le film n'est pas une création artistique éphémère. Au contraire, il se veut un document historique qui témoignera de cette édition de la fête dans l'avenir. Toutefois, j'ai voulu figurer l'éphémère de la nature, de l'art et de la vie. Je ne voulais pas seulement montrer la fête et les travaux de la communauté, mais aussi comment le phénomène se déploie du début à la fin. J'ai alors trouvé des liens entre ce cycle de production artistique et les cycles de la nature (la journée et la nuit, les saisons de l'année), mais aussi de la vie et de la mort, à travers la création et la destruction. Je voulais absolument que le début et la fin se touchent, d'où le choix de laisser la boule de déchets de la fête rouler vers le paysage dans la scène finale, faisant écho à un retour à la nature première, d'où vient le papier qui est utilisé.

Un autre thème que j'ai voulu figurer dans le film est la *saudade*, ou bien la nostalgie de mon enfance. J'ai déjà fait remarquer que le véhicule le plus important de ce sentiment est la musique extradiégétique qui vient parsemer de mélodies aigres-douces l'esprit festif de la préparation de l'évènement. Je pourrais l'appeler le thème de l'immigrant, qui n'est pas évident, mais qui transpire dans cette musique vaporeuse et qui fait écho au départ de mon oncle pour la guerre et au déménagement de ma grand-mère après le mariage. Enfin, il y a l'amour dans mon regard, l'espace que j'ai accordé aux récits de ma grand-mère qui sont fondateurs de ma propre existence et qui lancent le spectateur dans un voyage aux coulisses de notre tradition bien-aimée.

Si je m'attache à l'idée de mon regard comme principal indicateur de ma présence dans le film, il faut aussi remarquer que deux autres idées traversent le film : la survie intergénérationnelle de la tradition et son empreinte écologique. Depuis le début des tournages, j'ai cherché des signes et j'ai pris des décisions basées sur la monstration de ces deux idées. J'ai souvent confronté les personnes plus négatives sur la transmission des connaissances avec des exemples de jeunes adultes qui prennent des rôles actifs lors de l'organisation de l'évènement. J'ai pris le temps de filmer avec eux, ainsi que de montrer la joie des plus jeunes encore, quand on laisse les enfants participer aux soirées de travail, comme dans mes souvenirs d'enfance. En ce qui concerne l'impact écologique de l'évènement, je l'ai pris comme une mission de l'inclure dans le film sans porter de jugement, mais pour qu'il puisse servir comme point de départ d'un débat communautaire. Je suis sûr que les nouvelles générations seront plus sensibles à cet égard et qu'ils seront capables de trouver des solutions pour minimiser cette empreinte.

Au début de ce chapitre, je me demandais si mon regard était assez unique, s'il portait des traces d'un style d'auteur. J'arrive à la fin de la description de ma démarche de réalisation avec la conviction que j'ai produit un document ancré dans ma présence-au-monde et que mon vécu personnel apporte, non seulement de la légitimité, mais aussi des émotions avec lesquelles les spectateurs peuvent s'identifier. Ou du moins je l'espère.

CHAPITRE 5

CADRAGE ESTHÉTIQUE

5.1 Entre Agnès Varda et Pedro Costa

Ce chapitre sert à situer ma pratique artistique dans le paysage du documentaire de création. À cet effet, je vais comparer la réalisation de *Les yeux de mon amour* (2019) à celle de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) d'Agnès Varda et de *No quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa. Il s'agit de deux réalisateurs que j'admire et qui ont assurément influencé ma démarche, particulièrement parce qu'à l'époque où ils ont réalisé ces deux films, je commençais moi-même à faire mes premiers essais de prise d'images. C'est à ce moment qu'on a commencé à voir dans les salles de cinéma et à la télévision des films entièrement tournés en vidéo numérique, une technologie à laquelle, justement, j'avais accès. Avant cela, j'avais l'impression que le métier de la réalisation cinématographique était hors de ma portée puisqu'il était toujours lié à l'intimidante industrie du cinéma de masse. Ces films m'ont alors fait réaliser à quel point le développement de la vidéo numérique provoquait l'éclatement des modes de production, particulièrement vers des démarches plus artisanales, ce qui me permettait de me projeter dans une pratique qui me ressemblait plus et qui était à la mesure de mes possibilités immédiates.

Chacun à leur façon, ces deux films correspondent à un moment charnière dans la démarche des deux réalisateurs. Dans les pages qui suivent, je vais m'intéresser aux raisons qui ont motivé ce changement, mettant en évidence les rapports de ressemblance et/ou de différence entre leurs dispositifs de réalisation et celui que j'ai mis en place dans *Les yeux de mon amour*. Bien que mon film ait été réalisé dix-neuf ans plus tard, le choix de ces deux films me semble très fécond pour l'exercice que je fais, puisqu'ils sont le fruit de productions indépendantes utilisant la vidéo numérique, profitant ainsi des avantages qu'elle offre à la réalisation documentaire : la légèreté de l'équipement, du budget et la liberté que cela permet ; la possibilité de travailler tout seul ou en petites équipes durant de longues périodes ; le fait qu'on peut aussi accorder plus de temps aux gens qu'on filme, car cela n'augmente pas énormément le prix de production ; et la possibilité de regarder les *rushes* sur le coup ou immédiatement après la prise. Par ailleurs, en ce qui concerne leur présence dans le récit filmique, les postures de réalisation de Costa et Varda se situent à l'opposé l'un de l'autre – le premier étant bien plus discret que la seconde – ce qui me permet de situer ma posture dans le gradient créé entre les deux. Mais avant de me lancer dans la comparaison des trois films, je vais m'attarder un peu sur les deux réalisateurs, Pedro Costa et Agnès Varda, afin de relever les conditions qui ont motivé un changement de démarche chez eux à ce moment de leur carrière.

5.2 L'éclipse du 31 juillet 2000

C'est difficile pour moi d'écrire sur Agnès Varda (1928-2019) sans laisser transparaître la grande admiration que je ressens pour elle. Non seulement en raison de l'importance historique, l'originalité et la qualité de son œuvre, mais aussi de la capacité d'adaptation au milieu cinématographique qu'elle a démontrée au cours de 64 ans d'activité professionnelle. Il faut aussi souligner les désavantages systémiques auxquels elle a dû faire face en étant une femme dans une industrie dominée par des hommes, même si aujourd'hui elle est reconnue pour son importante contribution à la Nouvelle Vague française, pour l'ensemble de son œuvre, et qu'elle a reçu d'importantes distinctions du milieu, comme la Palme d'honneur du Festival de Cannes en 2015 (dont elle a été la première femme récipiendaire). Par ailleurs, son talent artistique dépasse le domaine du cinéma, puisqu'elle commence sa carrière en tant que photographe et qu'elle se dédie également à la réalisation d'installations en milieu muséal vers la fin de sa carrière.

Est également remarquable tout le travail de restauration, de conservation et de mise en marché de l'œuvre de Jacques Demy, son époux, ainsi que de la sienne, qu'elle a piloté à travers son entreprise de production Ciné-tamaris. Les œuvres sont maintenant conservées et numérisées, ce qui démontre à quel point elle était consciente de l'importance historique de leur patrimoine cinématographique. De plus, leurs films sont accompagnés de nombreux contenus extras qui vont souvent bien au-delà des bonus typiques de l'industrie, c'est-à-dire des entrevues et des *making of*. À titre d'exemple, je peux mentionner le long-métrage documentaire *Deux ans après* (2002), la suite de *Les glaneurs et la glaneuse*, qui a été publié en tant que bonus dans le DVD de ce dernier et qui a été très bien reçu par la critique, même sans avoir eu une première en salle. Et pourtant, catalysée par les avantages de la vidéo numérique, cette débrouillardise témoigne de la continuelle lutte de la réalisatrice pour financer ses projets, malgré sa notoriété. Comme le remarque Kelley Conway, professeure d'arts de la communication à l'université du Wisconsin-Madison :

Varda's use of digital video tools has helped extend her working life well beyond the traditional length of a filmmaker's career, all without the benefit of enormous production and marketing budgets. Theatrical distribution is increasingly challenging for filmmakers who work on a small scale, but digital technology makes it easier to continue to create new work and to maintain a presence in the media. (2014 : 116)

Après l'échec commercial de *Les cent et une nuits de Simon Cinéma* (1995), un long-métrage à grand déploiement célébrant le premier centenaire d'histoire du cinéma, Agnès Varda change complètement ses

moyens de production et son style de réalisation. Malgré un impressionnant casting – avec la participation de plusieurs comédiens notables, tels que Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni et Robert de Niro, pour n'en mentionner que quelques-uns – le film n'a pas résonné auprès du public ni de la critique, motivant la réalisatrice à abandonner la fiction et à repenser sa pratique. C'est à ce moment-là que les possibilités de la vidéo numérique et son mode de production s'alignent avec les besoins de la réalisatrice. Le résultat, le documentaire *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), est un *road movie* qui s'intéresse aux glaneurs de notre temps qui, par besoin ou par choix, récupèrent des aliments hors calibre laissés dans les champs par les agriculteurs ou même les déchets des vendeurs de fruits et légumes en ville. À la rencontre de ces personnes, Varda s'identifie elle aussi en tant que glaneuse d'images et d'objets, inaugurant ainsi le style documentaire autobiographique qui caractérisera la dernière phase de sa carrière³¹. Après le succès de ce film, elle se dévoue donc à la réalisation de documentaires de création, un cinéma qui met de l'avant la sensibilité et la personnalité artistique de la réalisatrice, ainsi que sa recherche esthétique, empruntant des modes de production indépendants. Et pourtant, ce mode de production n'est pas un choix forcé ou inconscient, puisqu'il libère l'auteure des pressions du cinéma commercial, comme l'impératif d'avoir du succès en billetterie.

Voyons maintenant comment le changement s'opère pour Pedro Costa, qui arrive à une conclusion similaire en même temps. Né en 1959, Costa fréquente l'École supérieure de théâtre et de cinéma de Lisbonne, où il rencontre des professeurs réalisateurs qu'il admire, tels qu'António Reis et António Campos, inscrits dans un courant cinématographique proche de l'anthropologie visuelle. Leur style de réalisation marque l'histoire du cinéma portugais depuis les années 1960 et 1970 et est souvent classé en tant que docufiction. Entre 1989 et 1997, Costa réalise trois longs-métrages selon les normes conventionnelles du cinéma de fiction européen de l'époque – *O Sangue*, *Casa de lava* et *Ossos* –, les deux premiers produits par l'influent Paulo Branco. Durant cette période, le réalisateur a pu développer sa démarche de réalisation et comprendre que ce mode de production ne lui permettait de rendre justice ni à sa vision artistique ni à son éthique professionnelle. Déjà dans *Casa de lava*, mais surtout dans *Ossos*, il essayait de laisser la réalité pénétrer la fiction. Non seulement utilisait-il des acteurs non professionnels dans des décors réels (tel que les îles du Cap-Vert et Fontainhas, le quartier où il réalisera *No quarto da Vanda*), mais il ne pouvait pas s'empêcher de changer le scénario durant la période des tournages afin de rendre compte des réalités locales. Sa posture postcoloniale était en rupture avec le récit portugais des années

³¹ Les films de cette période se distinguent des autres films documentaires et expérimentaux que la cinéaste avait faits auparavant, par leur caractère autobiographique.

1990, parce qu'on glorifiait encore sans recul critique les prouesses des navigateurs portugais qui avaient « découvert le Nouveau Monde » à la fin du XVe siècle et au courant du XVIe. Un exemple très clair de cette mentalité est la réalisation de l'exposition universelle à Lisbonne en 1998, qui avait comme thème « Les océans, un patrimoine pour le futur » sans pour autant adopter une posture autocritique sur le passé colonial du pays. La filmographie de Pedro Costa témoigne d'une posture anticonformiste, puisqu'il se met au service de la représentation des communautés marginalisées, très rarement représentées au cinéma, soit des jeunes toxicodépendants qui habitent dans les quartiers moins privilégiés de Lisbonne, soit des communautés immigrantes de la lusophonie africaine qui partagent souvent avec eux les mêmes quartiers de la capitale du pays.

Selon Nuno Barradas Jorge, chargée d'enseignement au département d'études culturelles, médiatiques et visuelles de l'Université de Nottingham, le changement de démarche du cinéaste lors de la réalisation de *No Quarto da Vanda*, est une réaction aux inconvénients du mode de production de ses trois premiers films – qui ont été tournés en pellicule 35 mm et ont subi d'énormes pressions de temps avec des équipes de tournage à grande échelle. « Instead, he adopted a low-budget filmmaking blueprint characterised by the use of digital video and small-scale collaborative practices, which merged professional and non-professional divisions of labour » (2020 : 4). Dans cette optique, l'adoption de la vidéo numérique n'est pas due à un manque de ressources professionnelles, mais plutôt une solution à l'inadéquation du mode de production. Interviewé par Michael Guarneri en 2015, Pedro Costa dit qu'on n'a pas besoin d'un gros budget pour réaliser un film :

Rather, you need (...) patience, time, love, observation, and a few technical skills. And work, work, work. Stay a bit longer in a place. Stay with the person you are filming a bit longer, and refuse the kind of military raid which cinema has transformed itself into: coming to a location, conquering it, shooting it and then running away – that's how a film crew operates nowadays. (Guarneri, 2015)

C'est dans cet esprit de décroissance du mode de production que Costa sera enfin capable de privilégier un mode de travail caractérisé par la liberté de tourner à l'improviste et sans contraintes de temps, particulièrement en ce qui concerne la quantité de matériel enregistré. Ce seront des conditions nécessaires à la réalisation de *No Quarto da Vanda*, non seulement alignées avec l'éthique professionnelle de l'auteur, mais aussi avec les dures conditions de vie de Vanda Duarte, qui avait déjà joué dans *Ossos*, le film précédent de Costa. *No Quarto da Vanda*, nous donne accès au quotidien de cette jeune femme toxicodépendante qui habite dans Fontainhas, un bidonville situé à la limite nord de Lisbonne.

L'autodestruction qu'elle pratique dans l'intimité de sa chambre fait écho au monde extérieur, puisque le quartier commence peu à peu à être détruit par les bulldozers de la mairie et les habitants sont relogés contre leur volonté. L'incertitude de son avenir et les mémoires de son enfance dans les ruelles du quartier seront évoquées par les discussions qu'elle a avec sa sœur et quelques amis de son entourage.

Ces deux films inaugurent ainsi une nouvelle manière de travailler pour les deux cinéastes qui a été motivée par les avantages de la vidéo numérique au moment de son développement. En regardant les films à nouveau, ce qui m'a surpris dans mon choix a été de réaliser que ce *zeitgeist* (« l'esprit du temps » en allemand) avait laissé une trace symbolique, parce que les deux films font référence à l'éclipse solaire totale qui a été visible en Europe le 31 juillet 2000. Quelle meilleure éphéméride qu'une éclipse solaire pour marquer un changement significatif dans sa démarche artistique, coïncidant de plus, avec le tournant du millénaire ?



Figure 5.1 - Agnès Varda qui regarde l'éclipse à la télévision (Varda, 2000, 01:11:54) et Zita, la sœur de Varda, qui la voit directement à l'aide de lunettes spéciales (Costa, 2000, 01 :55 :42).

5.3 Une base de comparaison

En vue de faire la comparaison des trois films plus en détail, je me base sur le « modèle théorique du dispositif documentaire » créé par Samuel Gantier, Ève Givois, et Bernard Jacquemin. Selon les auteurs, cette cartographie « (...) inédite de l'espace documentaire ouvre de nouvelles perspectives pour documenter, catégoriser et recommander la création documentaire patrimoniale et contemporaine » (2023 : 1) pouvant être utilisée autant par les abonnés à des plateformes de vidéo, telles que Tènk, que par les professionnels du documentaire, comme des programmeurs, des réalisateurs ou des formateurs. Cette catégorisation permet la visualisation des métadonnées collectées sous la forme d'un graphe et est

ainsi capable de révéler les familles de documentaires dont le dispositif de réalisation est similaire, tout comme de reconstituer l'évolution de ce même dispositif. Les auteurs retracent la notion de « dispositif de réalisation » depuis les années 1970, mais font remarquer que c'est à partir des années 1990 que le terme devient important pour les réalisateurs, lorsqu'il devient un outil de légitimation du travail cinématographique documentaire et de distinction par rapport au reportage journalistique télévisuel. « En ce sens, le dispositif consiste à mettre en relation une personne filmant avec des personnes filmées, par le truchement d'un équipement technique, ordonnancé en fonction de contraintes d'ordres matériels, économiques, politiques ou esthétiques » (2023 : 7), ce qui est tout à fait en accord avec la notion de dispositif telle qu'elle est décrite par François Niney dans ses œuvres (voir 3.1, p. 41). Dans le cadre du présent chapitre, cette notion de dispositif et son indexation m'ont été fort utiles, parce qu'elle comprend les différents aspects de la réalisation documentaire qui m'ont permis de comparer de façon systématique les trois films.

Afin de donner une idée du potentiel de cette étude, qui a utilisé un corpus de 331 films du catalogue de Tënk, voici une représentation visuelle de leurs résultats :

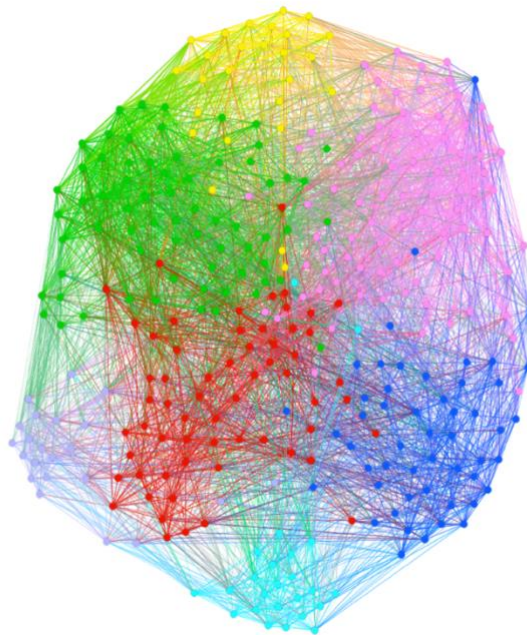


Figure 5.2 – Réseau de documentaires selon le modèle théorique du dispositif documentaire (Gantier, Givois et Jacquemin, 2023 : 16).

Nous pouvons remarquer comment les constellations de films se forment à l'aide du système de classification mis en place par les auteurs. À travers cette spécialisation, ils ont été capables d'identifier sept familles différentes, résumées dans le tableau suivant :

Couleur du groupe	Caractéristiques principales du dispositif	Exemples emblématiques
cyan	Films scénarisés et joués par des comédiens professionnels ou amateurs.	- <i>The Horse</i> (Burnett, 1973) - <i>La Commune, Paris 1871</i> (Watkins, 2000)
rouge	Films proposant une reconstitution historique, qui exploitent des images d'archives.	- <i>No Pasaran, album souvenir</i> (Imbert, 2003) - <i>Chili, la mémoire obstinée</i> (Guzman, 1997)
lavande	Documentaires dont la personne filmant prend part activement à la situation filmée de manière performative.	- <i>Happy Birthday Mr Mograbi</i> (Mograbi, 1998) - <i>Nos traces silencieuses</i> (Bredier et Aziza, 1998)
verte	Films dont la narration est construite autour des personnes filmées.	- <i>Et la vie</i> (Gheerbrant, 2002) - <i>Gigi, Monica... et Bianca</i> (Dervaux et Abdellaoui, 1996)
jaune	Documentaires qui dressent le portrait d'un protagoniste unique, filmé avec un intérêt pour son savoir-faire.	- <i>Anaïs s'en va-t-en guerre</i> (Gervais, 2014) - <i>Georges Rousse</i> (Loizillon, 1986).
rose	Documentaire dont la personne filmant est en retrait, limitant ses interventions afin de s'immerger dans la situation filmée.	- <i>L'Assemblée</i> (Otero, 2017) - <i>I promessi sposi</i> (Parenti et Anolfi, 2007).
bleu roi	Films politiques dont le propos est organisé de manière rhétoriques selon un registre comique, dénonciateur ou polémique.	- <i>L'Île aux fleurs</i> (Furtado, 1989) - <i>Aujourd'hui</i> (Choub, 1930).

Figure 5.3 - Descriptif des groupes de films avec un dispositif similaire (Gantier, Givois et Jacquemin, 2023 : 17).

Je ne vais pas me conformer aux catégories du tableau ci-dessus, parce que mon but n'est pas tant d'arriver à un résultat final, mais de me servir des catégories du système de classification afin de comparer les trois films que j'ai choisis. Voici comment les auteurs formalisent le modèle théorique du dispositif documentaire en articulant six entités distinctes : la personne filmant, la personne filmée, la situation filmée, les matériaux filmiques, le texte filmique et le public. La « personne filmant » est la catégorie qui nous concerne le plus, car elle porte directement sur le degré de présence de l'auteur dans son dispositif : sur les traces de son implication dans la diégèse, l'étendue de son interaction avec les personnes filmées ou la singularité de son regard sur le réel. La « personne filmée » désigne tous les protagonistes du film,

humains et non humains, et il s'agit de la catégorie qui rend compte de leur attitude et de leur degré d'interaction avec la personne filmant. La « situation filmée » fait référence au « monde profilmique », c'est-à-dire l'intérêt de l'auteur pour son sujet et tous les aspects concernant la mise en scène. Les « matériaux filmiques » sont l'ensemble des éléments utilisés dans le film : les instruments de captation de prise de vue et de son, la façon dont ils sont utilisés (donc la posture de l'opérateur), l'usage éventuel d'archives et la manière dont elles sont ou non transformées par la personne filmant, l'usage éventuel de matériaux composés spécifiquement pour le film et, finalement, la façon dont ces matériaux sont manipulés afin de rendre un effet esthétique. Le « texte filmique » comprend les éléments liés à la globalité narrative du film, c'est-à-dire la fonction des différents matériaux filmiques, le montage par son rythme et par les relations sémantiques qu'il crée, ainsi que la forme et le registre du discours. Finalement, le « public » est la catégorie qui systématise les différents aspects de l'instance de réception du film, tels que le contexte de diffusion, mais aussi les potentielles adresses directes formulées par la personne filmant ou par les personnes filmées.

5.4 Le public

Il m'a semblé plus pratique de commencer par la dernière catégorie et de procéder dans l'ordre inverse, car de cette manière nous nous dirigeons progressivement vers les catégories plus pertinentes, c'est-à-dire celles qui concernent le plus directement la présence du réalisateur dans son dispositif : la situation filmée, la ou les personnes filmées et la personne filmant.

Les glaneurs et la glaneuse a connu un énorme succès public et critique, ayant sa première au Festival de Cannes (hors compétition). Il a été récipiendaire de plusieurs prix dans des festivals, mais aussi du prix du meilleur film national du Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision, ce qui fut une première pour un film documentaire (Rich, 2001). Contre toute attente de la part de la réalisatrice, le film est resté plusieurs mois dans les salles françaises :

I thought *The Gleaners* would be a very modest film that nobody would see. I was lucky that the people selecting for Cannes came to see it as a work in progress and they picked it. So we had to finish it. I could've been working on it longer – perhaps looking for more real people on the subject. You have to fill the audience with excitement about meeting different people, thinking about the subject, covering different aspects. I was lucky to meet so many different people. I really think of the audience a lot. I think they should not be bored with the subject. (Anderson & Varda, 2001 : 27)

Cette déclaration démontre à quel point Varda garde en tête son public tout au long du processus de réalisation, mais elle rend aussi compte de la façon dont la sélection du film à Cannes a accéléré la conclusion du montage. Cette urgence de terminer le montage n'a cependant pas empêché la réalisatrice de continuer de chercher et de rencontrer d'autres glaneurs et glaneuses. La réaction du public ainsi que les nombreuses lettres et œuvres d'art qu'elle a reçues après la sortie du film ont motivé la réalisation d'une deuxième partie que j'ai déjà mentionnée, intitulée *Deux ans après* (2002). Cette suite, sortie en tant que contenu extra dans le DVD du premier, est l'occasion pour Varda de faire le suivi de certains personnages du premier film, de remercier son public et même de rendre visite à quelques-uns d'entre eux afin de documenter leurs pratiques de glanage. Il s'agit d'un exemple exceptionnel de dialogue entre le créateur et son public.

No quarto da Vanda est un cas un peu différent. En première au Festival international du film de Locarno, il a reçu des mentions spéciales du jury officiel et du jury de la Fédération Internationale des Ciné-clubs, ainsi que le prix du meilleur film décerné par le jury jeunesse. Dix-neuf ans plus tard, Costa reçoit le Léopard d'or pour son film *Vitalina Varela* (2019) dans le même festival. La reconnaissance de l'auteur se fait sentir plus particulièrement auprès d'un public de critiques de cinéma et de cinéphiles festivaliers qu'auprès du grand public. Cependant, même si ses films ne connaissent pas un énorme succès commercial, sa démarche unique a attiré l'attention de plusieurs théoriciens et philosophes tels que Jean-Louis Comolli et Jacques Rancière. Son rapport au public est très différent de celui d'Agnès Varda, qui cherche, comme on vient de le voir, à ne pas ennuyer son public. Pour lui (Costa, 2005), le cinéma ne devrait pas être une forme de divertissement, une « porte ouverte » qui laisse le spectateur rentrer dans l'histoire et s'identifier au héros tel que dans les films hollywoodiens. Si le public reconnaît tout ce qu'il voit à l'écran, il va tout simplement se projeter dans le récit et ne verra que lui-même. Il faut donc « fermer la porte » aux spectateurs, donner l'impression qu'il y a quelque chose qui ne va pas, ce qui crée une résistance. Dans un séminaire à l'École de cinéma de Tokyo, Costa dit :

We film life, and the more I close the doors, the more I hinder the spectator from taking pleasure in seeing himself on the screen – because I don't want that – the more I close the doors, the more I'm going to have the spectator against me, perhaps against the film, but at least he will be, I hope, uncomfortable and at war. That is, he will be in the uneasy situation of the world. It's not good if one is at ease all the time. (Costa, 2005)

En mettant les spectateurs dans une situation de gêne et sans identification possible avec les personnages, Costa nous oblige à regarder ce qui se passe effectivement à l'écran, à savoir une expérience

cinématographique d'immersion dans une réalité qui n'est pas la nôtre, mais celle des habitants de Fontainhas et de leur témoignage collaboratif (Pantenburg, 2010 : 61). Nous reviendrons à ce sujet plus tard, lorsque je me pencherai sur le courant réaliste dans lequel l'auteur se situe.

Dans le cas de *Les yeux de mon amour*, le rapport au public est beaucoup plus proche de celui d'Agnès Varda, dans le sens où je ne cherche pas du tout à mettre le public mal à l'aise ou en état de conflit. Tel que la réalisatrice, je cherche à rendre mon expérience en communauté durant la préparation de l'évènement le plus accessible possible. Cela étant dit, je fais attention à ne pas donner toutes les réponses en ayant un discours trop explicatif, car je préfère quand les films engagent le spectateur en lui donnant une liberté d'interprétation et des espaces de réflexion. Pareillement, si l'on pense aux sujets des trois films, je trouve que le mien s'éloigne plus de *No quarto da Vanda* que de *Les glaneurs et la glaneuse*, puisque Varda et moi abordons des sujets plus « légers », faisant même l'éloge de la réalité représentée. Mon but est de préserver la mémoire du mode de production de l'évènement et de montrer ses coulisses à un public étranger, afin qu'il puisse s'identifier ou admirer la vie communautaire du village. Et même si je laisse émerger le thème de l'empreinte écologique de l'évènement dans le but d'initier un débat sur les des solutions à trouver dans l'avenir, il est traité dans les interlignes du récit de façon pacifique, afin de ne pas froisser la sensibilité de la population du village. Je suis persuadé que de cette façon, j'ai plus de chances d'initier une discussion productive sur le sujet.

5.5 Les matériaux et le texte filmique

Par texte filmique, ont fait référence à l'ensemble des matériaux filmiques qui participent à la mise en récit du film documentaire. Il est intéressant de constater que Costa n'utilise que des sons directs et des prises de vue réelles, contrairement à Varda et à moi. On verra plus loin comment cette « rigidité », autant que la stabilité des cadrages, contribue à l'esthétique de *No quarto da Vanda*.

Varda utilise une plus grande variété de matériaux filmiques, telle que des pages de livres et la reproduction de peintures ou d'autres œuvres d'art. À part les vidéos d'archive qui ponctuent le montage, le film a été enregistré avec deux caméras différentes : une Sony DCR-TRV950E (celle que la réalisatrice utilise, plus petite) et une Sony DSR-300 (celle que d'autres membres de l'équipe utilisent pour la suivre). Tous les matériaux filmiques contribuent à la mise en récit du film de façon illustrative, avec un montage en alternance entre les images de prise de vue réelle et les reproductions d'autres sources. Afin de remarquer ce procédé, il suffit de voir comment le film commence, sur la couverture d'une édition du

Nouveau Larousse Illustré. Après quelques plans qui servent de fond au générique du film, elle ouvre le volume à la lettre G, à la recherche du mot « glaneur » ou « glaneuse », celui ou celle qui glane. C'est sur ce livre que la réalisatrice trouve les reproductions des peintures qu'elle décide de filmer : *Des glaneuses* (1857) de Jean-François Millet et *La glaneuse* (1877) de Jules Breton qu'elle va voir au musée d'Arras. Un troisième tableau s'y ajoute, celui d'Edmond Hédouin *Glaneuses à Chambaudoïn* (1857), qu'elle fait expressément sortir des archives du musée Paul Dini de Villefranche-sur-Saône pour les besoins du film. D'autres matériaux viennent illustrer le discours de Varda tout au long du récit, comme des vidéos d'archive de glaneuses dans les champs et des animations chronophotographiques d'Étienne-Jules Marey. C'est ainsi que la nature argumentative du film – presque didactique lorsqu'elle nous offre l'opinion d'experts en droit civil, par exemple – nous donne l'impression d'un film d'enquête qui met en parallèle plusieurs formes de glanage. Cependant, elle ne se conforme pas à la première définition du terme : « Recueillir les épis de blé restés sur le champ après le passage des moissonneurs » (Larousse, s. d.), parce qu'elle s'identifie à la pratique elle-même, en étant la glaneuse du titre du film qui récolte des images et des objets. La caméra numérique, qu'elle nous présente après avoir laissé tomber les épis de blé devant la peinture de la glaneuse de Breton, rend évidente la comparaison et contribue à sa pratique, puisqu'elle peut enfin glaner des images de façon plus pratique et immédiate, avec moins de restrictions de temps et d'argent.



Figure 5.4 - Agnès Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000, 00:05:11).

Par ailleurs, c'est ainsi que le registre autobiographique du film nous est présenté, lorsqu'elle nous parle avec fascination de cette technologie : « Ces nouvelles petites caméras, elles sont numériques, fantastiques, elles permettent des effets stroboscopiques, des effets narcissiques et même hyperréalistiques » (00:05:23), nous dit-elle avant de nous faire une démonstration en filmant les traces

de son âge sur ses mains et ses cheveux blancs à la racine. La vieillesse devient ainsi un thème du film et une motivation pour faire émerger toutes sortes d'objets et d'images de ses archives personnelles, ce qui donne un ton rétrospectif au film. La démarche qu'elle emploie ici et que je pourrais décrire comme documentaire autobiographique narré à la première personne, est la forme cinématographique qu'elle utilisera dès lors et le style qui marquera la dernière partie de sa carrière, à travers les films *Deux ans après* (2002,) *Les plages d'Agnès* (2008), *Visages, villages* (2017), *Varda par Agnès* (2019) et même la minisérie télévisée *Agnès de ci de là Varda* (2011). Dans toutes ces productions, la réalisatrice va à la rencontre de ses personnages en reconfigurant le réel représenté par la médiation de ses émotions, de ses souvenirs et de ses expériences de vie. C'est ce à quoi Corinne Maury se réfère lorsqu'elle parle de « ciné-poètes », des réalisateurs « (...) aptes à transmuter à l'écran *une chair du monde poétiquement habité* » (2011 : 11). En ce qui concerne Agnès Varda, le terme qu'elle emploie depuis le début de sa carrière pour décrire le travail du cinéaste et qu'elle utilise parfois dans les génériques de ses films – « cinécriture » – caractérise aussi bien cette posture et appuie sur l'autonomie du langage cinématographique. Dans ses propres mots :

I have fought so much since I started, since *La Pointe Courte*, for something that comes from emotion, from visual emotion, sound emotion, feeling, and finding a shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else. (Quart et Varda, 1986 : 4)

Dans une autre entrevue, elle affirme :

Pour moi un auteur de cinéma est quelqu'un qui trouve sa source dans l'écriture du cinéma. L'écriture n'est pas le scénario. C'est une impulsion qui vient, déjà cinématiquement. La première pensée est peut-être un mouvement d'appareil, un objectif, un plan, un mouvement, avant même d'avoir le scénario. (Decock et Varda, 1986 : 950)

Nous remarquons alors comment pour l'auteure, la « cinécriture » n'est pas l'écriture du scénario et qu'elle commence souvent bien avant, dès l'idéation du film « (...) entre les balades toute seule, les choix, l'inspiration, les mots qu'on écrit (...) » (Lejeune, 1987 : 215). Elle se poursuit tout au long des tournages et particulièrement durant la période du montage, parce que « (...) c'est à ce moment-là que le film se fait et que le dégagement de la sensibilité d'un film se calcule, se travaille, se manipule et se corrige jusqu'au dernier moment » (*ibid.*), dit-elle. Tel que le remarque Homa King, fondatrice du programme d'études cinématographiques de l'université Bryn Mawr, le montage ne se fait pas nécessairement de façon chronologique dans *Les glaneurs et la glaneuse*, mais surtout par « correspondances associatives », soit à l'aide d'une rime visuelle, d'un lien métonymique ou d'un jeu de mots pour relier un segment au suivant (2007 : 425). Voyons comment la réalisatrice alterne entre ses différents matériaux filmiques afin

d'illustrer la forme plus traditionnelle de glanage, c'est-à-dire celle qui correspond à sa première définition dans le dictionnaire. Juste après nous avoir montré la reproduction en noir et blanc de *Des glaneuses* (1857) de Millet dans le *Nouveau Larousse Illustré*, elle nous amène au musée d'Orsay, où l'on peut trouver l'œuvre originale. Elle nous montre en accéléré comment de nombreux visiteurs prennent des *selfies* à côté de la toile, ce qui témoigne de sa popularité. Après quelques instants, un monsieur qui nous empêche de voir prend une photographie et c'est la marque sonore de l'appareil photographique qui nous révèle enfin un détail en couleur de l'œuvre originale.



Figure 5.5 - *Des glaneuses* (1857) de Jean-François Millet dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000, 00:01:11).

Cette séquence se poursuit avec la première entrevue du film, une dame filmée frontalement qui nous raconte comment elle faisait du glanage de blé et de riz avec ses voisines. Sa mère lui disait souvent de finir de ramasser pour ne pas gaspiller, une affirmation qui nous met déjà sur la piste de l'écoresponsabilité, un des liens thématiques qui est commun avec mon film. Elle nous fait alors une démonstration du geste de glaner, se penchant pour prendre des branches sèches par terre, un mouvement que la réalisatrice utilise en tant que rime visuelle afin de nous montrer d'autres matériaux filmiques : des images en mouvement de glaneuses d'un autre temps en noir et blanc (dont je ne pourrai pas préciser la source, mais peut-être issues des archives Pathé cinéma qui sont sur le générique de fin du film), suivies de deux détails d'une autre œuvre de Jules Breton, *Le Rappel des glaneuses* (1859). Cependant, j'ai remarqué que même s'il s'agit de la même peinture, la première image est en noir et blanc tandis que la seconde est en couleur. Ce détail du montage nous informe à quel point la réalisatrice a glané les mêmes images à partir de différents supports, des reproductions dans les pages des livres aux toiles originelles dans les couloirs des musées, tel qu'elle a fait juste avant avec *Des glaneuses* (1857) de Millet. La rime visuelle se poursuit (*ibid.* : 00:03:18), mais cette fois-ci la réalisatrice nous fait remarquer les différences du glanage à d'autres époques et le glanage qu'on peut observer aujourd'hui : une action qui n'est plus majoritairement féminine, une pratique collective qui est devenue solitaire, un geste rural devenu aussi urbain. Tout cela

est illustré à l'aide de nombreux matériaux filmiques montés en alternance sur la chanson *Rap de récup*, performée pour le film par Agnès Bredel et Richard Klugman avec Agnès Varda elle-même. Toute la séquence que je viens de décrire nous informe de la diversité de ses archives et de la façon dont ce montage non chronologique favorise la mise en relation du personnel et du collectif. Les objets qu'on trouve dans sa maison, ses mains qui témoignent de son âge, même les taches d'humidité dans le toit de son salon, trouvent des liens au montage avec d'autres artistes et d'autres glaneurs et glaneuses. Nous remarquons aussi dans quelle mesure l'usage de la vidéo numérique a fortement contribué à ce type de montage mosaïque, ou plutôt comment la vidéo numérique est devenue un outil essentiel pour la « cinécriture » d'Agnès Varda à la fin de sa carrière.

Penchons-nous maintenant sur Pedro Costa, qui a utilisé une Panasonic AG-DVX100 pour filmer *No quarto da Vanda*. Il s'agit d'une des premières caméras à offrir l'option de filmer en vingt-quatre images par seconde, une nouveauté qui tentait de donner à l'image numérique une allure plus proche de l'image captée en pellicule. Il a utilisé le premier modèle de cette caméra, ce qui a probablement dicté le format 4:3 du film, l'option 16:9 n'ayant été disponible que dans les modèles suivants. Comme mentionné plus haut, il utilise exclusivement des prises de vue et de son réelles, c'est-à-dire pas d'images d'archives, pas de reproductions d'œuvres d'art et pas de son ou de musique extradiégétique. Cependant, cela ne veut pas dire que le son est toujours synchrone, mais plutôt qu'il a toujours été capté sur place. La fonction des matériaux filmiques dans le récit est plus plastique qu'illustrative, si on la compare avec celle de *Les glaneurs et la glaneuse*. Il n'y a pas de matériaux filmiques fabriqués expressément pour le film non plus, comme c'est le cas de la musique rap que j'ai mentionnée ci-dessus. Tout au long du film, Costa alterne entre les espaces intérieurs exigus et l'espace public aussi étroit du quartier. L'effet de clair-obscur qu'il réussit à créer en n'utilisant que de simples réflecteurs pour diriger la lumière trouvée sur place, accentue le geste autodestructeur de Vanda consommant de l'héroïne et l'état délabré du quartier où elle a grandi, maintenant en voie de destruction. La forme du discours n'est pas du tout argumentative comme dans le film de Varda, mais plutôt contemplative. Ce registre est soutenu par des prises de vue statiques de longue durée, ce qui donne un rythme lent au montage. Par ailleurs, tout le film se déroule sous forme de scènes épisodiques sans que la continuité narrative soit évidente. Le premier plan nous met tout de suite dans ce mode de représentation : avec une durée de quatre minutes et quarante secondes, sans aucun mouvement ou découpage, nous rencontrons Vanda et sa sœur Zita sur le lit de la première.



Figure 5.6 - Premier plan de *No quarto da Vanda* (2000, 00:00:18).

Elles consomment, et c'est à travers ce rituel de gestes répétés qu'on commence à saisir leurs personnalités et leur dynamique relationnelle. Cette première scène suffit à nous montrer à quel point le montage est différent du film de Varda, qui utilise de nombreuses images de sources différentes dès le début de son film. Cette différence est critique pour accorder au film de Pedro Costa une impression de réalisme très marquée. Selon l'auteur :

Everything feeds into this realism: the way I work, the decision what to spend the money on, which camera you use, which microphone. All that is part of what I call 'realism'. And I know very well that every transgression — of a threshold or a border that I vaguely call realism — makes me risk losing myself and the film. This means: if I have too many people around me, too sophisticated a machine for the location where I'm filming [...] I think, we have established a kind of balance between the technical means, the people and the money, all these things. We have established an equilibrium that runs into the film, I think. In any case, something runs from us into the neighbourhood, and from the neighbourhood, a lot runs back into the camera and to us. (Pantenburg, 2010 : 60)

Costa exprime clairement comment le changement de son mode de production est intimement lié au réalisme véhiculé dans *No quarto da Vanda*. L'utilisation de la vidéo numérique a permis et, en même temps, façonné la démarche qu'il a développée durant cette réalisation. C'est une relation réciproque, un équilibre qui s'est formé entre la nature moins intrusive de la vidéo – puisqu'il a pu filmer tout seul sur une période d'environ deux ans, ce que lui a permis de développer des liens d'amitié et de confiance avec les personnes de cette communauté – et l'esthétique qui en résulte, avec la durée et la stabilité des plans. Par ailleurs, comme le remarque Nuno Barradas Jorge, chercheur en cinéma et chargé d'enseignement à l'Université de Nottingham, « Considering the image definition offered by digital video these prolonged and stationary shots may also allow avoiding pixellation caused by moving the camera » (Jorge, 2020 : 61). On voit à quel point le réalisateur a façonné sa pratique en s'adaptant aux limites de la technologie – qui est déjà une adaptation au milieu de tournage – et comment cela a influencé également l'esthétique du film et l'impression de réalisme qu'il transmet.

Étant un sujet très vaste, je n'aborderai le réalisme au cinéma que sous la loupe de Volker Pantenburg, qui décrit ce qu'il appelle le « réalisme numérique » chez Pedro Costa dans l'article *Realism, not Reality: Pedro Costa's Digital Testimonies* (2010). L'auteur décline le concept à travers différentes facettes afin d'identifier où les effets de réalisme se produisent chez le cinéaste. Il rappelle d'abord que, traditionnellement, il y a deux façons différentes de penser cette question. D'un côté, nous avons la notion de « réalisme indiciel » qui s'inspire de la terminologie de la sémiotique de Charles Sanders Peirce et qui se réfère à une qualité inhérente au caractère photographique du cinéma – c'est-à-dire qu'on voit l'image photographique comme étant inextricablement liée à la réalité physique.

Siegfried Kracauer's 'redemption of physical reality', Stanley Cavell's 'automatic world projection' or André Bazin's 'ontology of the photographic image' all point to this same quality, no matter which metaphor the process attracted (the image as 'trace,' 'imprint' or 'transsubstantiation' of the real). (*ibid.* : 58-59)

Cependant, l'auteur renomme le réalisme indiciel comme un « testimonial realism » afin de rendre compte de la vidéo numérique. Selon lui, cet effet de réalisme ne dépend pas du processus chimique qui permet de fixer une image sur la pellicule, mais plutôt de comment les lentilles optiques permettent la transmission physique de la lumière sur n'importe quel autre format, qu'il soit numérique ou argentique. L'autre école de pensée, qui n'exclut pas nécessairement la première, voit le réalisme comme une façon particulière d'utiliser le médium cinématographique, soit par les choix techniques comme les caméras et le type d'éclairage utilisés, soit par le choix des lieux de tournage et du sujet représenté. Ce réalisme est

souvent associé à des mouvements historiques tels que le Réalisme poétique français des années 1930 et le Néoréalisme italien des années 1940 et 1950. Il s'agit donc d'un type de réalisme qui découle des moyens de production. Le meilleur exemple est l'émergence du Cinéma direct au tournant des années 1960. On avait tendance à croire qu'il y avait plus de chances de capturer quelque chose de « réel » si la logistique des équipements était moins imposante sur les lieux de tournage. La même chose s'applique pour le nombre de personnes impliquées : plus réduite était l'équipe, plus il y aurait de chances que nos personnages soient authentiques devant la caméra. Les avantages de la vidéo numérique et de sa continuelle miniaturisation participent encore plus à cette tendance. Sans la discrétion de la petite caméra, qui a permis à Pedro Costa de filmer tout seul dans des petits espaces et d'accumuler environ 150 heures de *rushes*, il n'aurait pas été capable de développer les liens de confiance qui ont permis de réaliser *No quarto da Vanda*.

Une autre facette importante des effets de réalisme concerne l'utilisation d'éléments disproportionnés dans le récit, que l'auteur de l'article transpose au cinéma à partir d'un commentaire de Roland Barthes sur la description excessive d'un passage d'*Un cœur simple* (1877) de Gustave Flaubert : « (...) details that do not have any narrative or psychological purpose but, as he puts it, 'finally say nothing but this: we are the real' » (Pantenburg, 2010 : 59). Dans le film de Costa, ce qui participe à cet effet de réalisme sont les plans excessivement longs et les dialogues épisodiques qui ne semblent pas participer à une mise en récit. Cette apparente négligence fait un fort contraste avec le montage par correspondances associatives d'Agnès Varda que j'ai exposé plus haut. Si l'on revient à la première scène de *No quarto da Vanda*, qui dure presque cinq minutes, on remarque que ce plan fixe nous oblige à assimiler ce qui se passe dans le cadre, à nous confronter à la situation, plutôt que de participer à un flux narratif. « Vanda's severe coughing and her yawns cannot be subsumed to any psychological or narrative purposes. Rather they inject a strong sense of contingency and bodily presence that rigorously insists on just being there. » (*ibid.* : 60). La durée excessive des scènes fonctionne comme la description littéraire de Flaubert dans l'exemple, donnant le temps au spectateur d'appivoiser les éléments du décor et d'apercevoir la lutte du personnage dans son corps toxicodépendant. Le réalisme du film tire ainsi sa force de l'observation patiente et du partage d'une expérience de vie et de temps qui a besoin d'une certaine durée, non seulement du côté du réalisateur lorsqu'il filme, mais aussi du côté du spectateur lorsqu'il s'y plonge. Cela coïncide avec le rapport au public de cet auteur, c'est-à-dire que son cinéma n'est pas une forme de divertissement, mais plutôt une expérience qui nous sort de notre zone de confort, une porte qu'on retrouve fermée et qu'il faut forcer un peu afin de regarder à l'intérieur.

Dans *Les glaneurs et la glaneuse* et *Les yeux de mon amour*, on ne retrouve pas des éléments disproportionnés dans le récit comme ceux que Pedro Costa utilise afin de produire un effet de réalisme, c'est-à-dire des plans de longue durée et des dialogues apparemment inconséquents. Comme nous avons vu, Varda et moi ne voulons pas mettre le spectateur mal à l'aise devant nos films, ce qui veut dire que nos récits sont plus accessibles et faciles à suivre ou, pour reprendre l'expression de Pedro Costa, nous laissons plutôt la porte ouverte au public. Cependant, les trois films partagent le type de réalisme qui est produit par un mode de production numérique, qui nous a permis de travailler en petites équipes et d'accorder beaucoup de temps d'écoute à nos personnages. Par ailleurs, comme nous le verrons lorsqu'on analysera l'instance énonciatrice (« la personne filmant »), l'inclusion d'éléments autobiographiques dans le récit crée un effet de réalisme qui n'est pas présent dans *No quarto da Vanda*, celui du réalisateur qui s'adresse de sa propre voix au public, validant son point de vue situé : j'étais ici, j'ai parlé avec ces personnes et maintenant je vous le montre. Tel que l'exprime François Niney à propos de ce type de caméra subjective, « [p]our saisir notre énigmatique présence au monde, ses liens universels et ses différences locales, le cinéaste peut ressentir le besoin de marquer sa présence à la scène et à la caméra, l'acte de son regard » (2000 : 213). N'oublions pas non plus ce qu'Agnès Varda dit que sa petite caméra permet de faire : « (...) des effets narcissiques et même hyperréalistiques » (2000 : 00:05:23).

Situons maintenant ma pratique lors de la réalisation de *Les yeux de mon amour* par rapport aux deux films en ce qui concerne les matériaux filmiques et le texte filmique. Comme nous l'avons vu, même si Agnès Varda filme avec une caméra, elle est souvent accompagnée d'une petite équipe qui filme avec un deuxième appareil, ce qui lui permet de faire de l'auto mise en scène plus facilement que si elle était seule. Pedro Costa, au contraire, est tout seul à la prise de vue et souvent tout seul sur les lieux de tournage, ayant ponctuellement une ou deux personnes pour l'aider à la prise de son. Sur cet aspect, je me situe plus proche de lui, puisque j'ai fait moi-même la prise de vue à l'exception de la semaine de l'évènement où j'ai eu l'aide de Mariana Veloso à la captation. Tel que je l'ai décrit antérieurement dans les *Notes sur ma présence* (chapitre 4), j'ai privilégié aussi les images statiques, mais j'avais la Canon G16 avec stabilisation pour faire des mouvements de caméra et des images de détail qui ne sont pas nécessairement faits sur trépied. En ce qui concerne la diversité des matériaux filmiques, je me situe encore à mi-chemin entre les deux réalisateurs, peut-être plus proche de Pedro Costa dans ce cas, puisque j'utilise seulement quelques photographies d'archive de famille afin d'illustrer certains éléments des entrevues avec ma grand-mère. Le meilleur exemple serait la photographie de mon oncle avec un petit singe en Guinée-Bissau (2019, 00:08:47), que j'utilise pour faire un lien direct entre ce que ma grand-mère dit juste avant – le fait

que, contrairement à ses collègues de l'armée, il n'était pas capable de les manger malgré la faim – et la scène suivante où on le voit faire des chaines en carton noir pour la fête. Même si je le fais seulement quelques fois, on pourrait comparer ce procédé avec le montage par correspondances associatives d'Agnès Varda, qui lui sert à mettre en relation le personnel et le collectif. Dans *Les yeux de mon amour*, il s'agit justement d'un passage de la sphère intime et familiale, qui ouvre le film à un événement historique et ensuite au sujet du film : l'activité communautaire de fabrication des décorations. On retrouve ensuite les chaines noires de mon oncle entreposées à côté du premier groupe qu'on visite, celui des voisines de ma grand-mère.

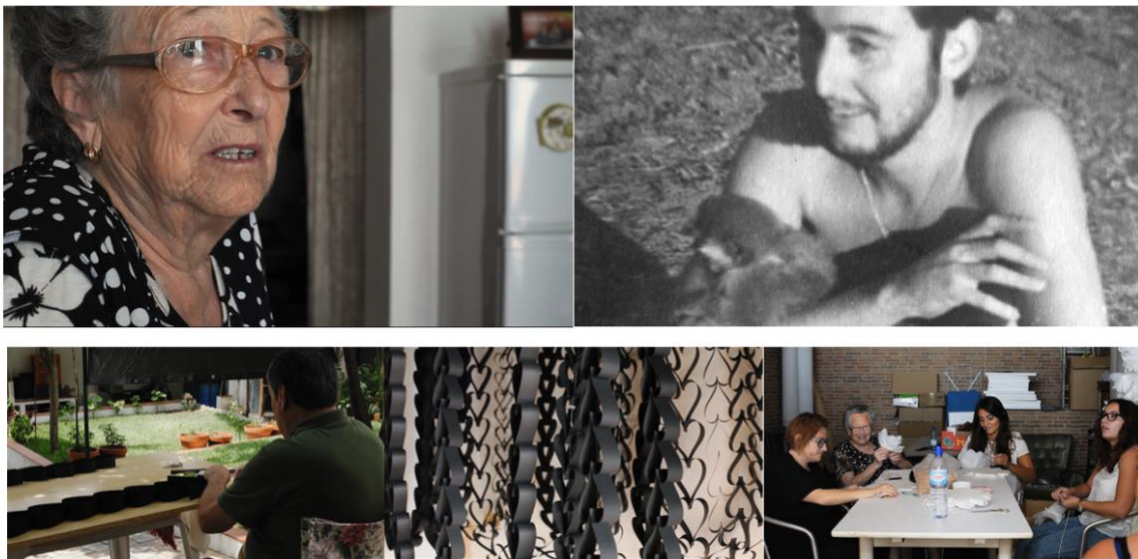


Figure 5.7 - Images de la séquence décrite de *Les yeux de mon amour* (2019, 00:05:59).

En général, mon texte filmique a une fonction illustrative comme dans *Les glaneurs et la glaneuse*, puisque j'essaye de documenter le processus de création communautaire dans son ordre chronologique, faisant un aller-retour entre la sphère intime et la sphère communautaire. Cependant, sa fonction dans le récit est descriptive, voire contemplative, contrairement à sa fonction dans le film de Varda qui est argumentative. Entre autres, j'ai décidé de ne pas inclure dans le montage final les explications de représentants que j'avais interviewés, c'est-à-dire l'historien, le maire et le président de l'association qui organise l'événement. J'ai opté pour un montage qui met plus en lumière les émotions des personnages, parce que je voulais que le spectateur s'identifie à l'esprit de communauté, plutôt que de lui donner toutes les informations techniques ou historiques sur l'événement. Dans ce sens, le film nous met dans un esprit contemplatif qui se rapproche de *No quarto da Vanda*, mais il ne va pas aussi loin en ce qui concerne la

durée des plans et l'absence de continuité temporelle du récit. Contrairement à Costa – et même à Varda qui fait aussi un montage non chronologique –, j'ai décidé de garder la chronologie des événements d'organisation de la Fête comme élément organisateur du récit, utilisant les saisons de l'année pour souligner le passage du temps, tant au niveau visuel que sonore. Cette décision, que j'ai décrite en détail dans le chapitre antérieur avec l'analyse du premier montage complet du film (p. 136), m'a parue être le moyen le plus simple de guider le spectateur à travers les étapes du travail de création communautaire du village.

Avant de passer à la situation filmée, j'ajouterais seulement que j'ai inclus un matériel filmique qui a été produit expressément pour le film, la musique extradiégétique composée par Chittakone Baccam. Cette collaboration a été nécessaire parce que je sentais que l'esprit festif de l'évènement, amplifié par les musiques populaires et les chants enregistrés en direct, gagnait à être ponctué par un thème émotionnel plus personnel. Encore une fois, je reviens à la relation entre le personnel et le collectif, qui est si forte dans *Les glaneurs et la glaneuse*, mais qui est plus subtile dans mon film. Je me pencherai plus en détail sur ce sujet lorsque je comparerai le type de présence de la personne filmant.

5.6 La situation et les personnes filmées

Penchons-nous maintenant sur les personnes filmées et sur les phénomènes qui se déroulent devant la caméra, que les auteurs du « modèle théorique du dispositif documentaire » nomment la situation filmée ou le « monde profilmique » (Gantier, Givois, et Jacquemin, 2023 : 10). J'ai décidé de combiner ces deux catégories – la situation et les personnes filmées – parce que je vois des liens très forts entre elles et je ne saurais pas comment les dissocier. En autres, comme je l'ai abordé dans l'introduction à propos de ma pratique antérieure – avec la notion de « cinéma des lieux » (p. 7) –, je me suis rendu compte de la relation réciproque qui existe entre les communautés et les espaces qu'elles habitent. Ainsi, les personnages de mon film sont autant le village que ses habitants, dans le contexte particulier d'un projet d'art communautaire. Chacune à leur manière, les communautés représentées dans *No quarto da Vanda* et dans *Les glaneurs et la glaneuse*, sont aussi inséparables de leur contexte : Vanda en tant que personnage notable d'un quartier en voie de disparition et l'acte du glanage comme pivot d'une communauté qu'Agnès mobilise pour la réalisation de son film. Avant de poursuivre, voyons comment les auteurs du modèle proposent d'aborder les deux éléments en question afin de guider notre réflexion. La « situation filmée » se décline en analysant la nature de l'intérêt du réalisateur pour le sujet de sa représentation et la modalité de la mise en scène, c'est-à-dire comment il rencontre et engage ses protagonistes durant la

période des tournages. La « personne filmée » analyse le type et le statut des protagonistes, ainsi que leur attitude et leur degré d'interaction devant la caméra avec la personne filmant. Je vais donc me pencher sur les motivations des réalisateurs et comment ils établissent des relations de confiance avec leurs personnages.

En se mettant en scène dans *Les glaneurs et la glaneuse*, Agnès Varda rend évident son intérêt personnel pour les questions qu'elle aborde : le glanage et la récupération. Critique, mais sans accuser personne de façon directe, elle pose son regard poétique et parfois même ludique sur l'industrie de l'alimentation et de son approvisionnement. Une main filmant l'autre, comme elle le dit plusieurs fois durant le film, elle essaye d'attraper les nombreux camions qui circulent sur les routes.



Figure 5.8 - Photogrammes de la séquence décrite de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000, 00:43:28).

Elle est sur la route, justement, pour aller à la rencontre d'autres personnes qui font du glanage ou, comme elle, une forme de glanage particulière en produisant des œuvres d'art à partir de matériaux réutilisés. La nature de son intérêt pour la communauté représentée est ainsi de l'ordre du savoir-faire ou du savoir-être. Sa motivation personnelle devient vite un discours universel, par l'entremise de sa personne en relation avec tout une communauté de glaneurs qui seraient autrement déconnectés, mais qui sont maintenant liés aux objets de collection et aux archives personnelles de la réalisatrice. En allant au fond de la question en mode enquête, elle part en voyage à plusieurs reprises, parfois à la rencontre de personnes qu'elle avait déjà rencontrées ou dont elle avait entendu parler, mais toujours ouverte aux rencontres imprévues. Cette méthode de travail qui intègre les déplacements et la découverte a permis à la réalisatrice de tisser les liens de sa communauté de glaneurs.

Selon Kelley Conway :

Instead of shooting an entire film in the customary twelve weeks, Varda's work rhythm now consists of periods of traveling and shooting, then returning home to edit, and then setting off again to shoot some more. For the making of *The Gleaners and I*, Varda traveled around France off and on for close to [a] year, finding her subjects and filming them intermittently. (Conway, 2014 : 115)

Son âge, couplé à son caractère jovial, exerce sûrement une influence sur l'aisance avec laquelle on la voit développer des relations de confiance avec ses personnages, même s'il y a une caméra connectée. Elle les interpelle par le biais d'entretiens, parfois improvisés, mais très souvent préparés à la suite d'une première rencontre, lorsqu'elle fera un suivi. Voyons dans ses propres mots, en entrevue avec Melissa Anderson pour la revue *Cinéaste* en 2001, comment elle utilise de petites ruses afin d'établir des liens de confiance avec ses futurs collaborateurs. Dans ce cas, elle cherchait quelqu'un qui pourrait témoigner de ses conditions de vie habitant dans les roulottes qu'elle avait trouvées sur le bord de la route :

(...) What I did was, I drove along - anyplace - I saw a lot of trailers, I parked my car, and I asked for somebody who didn't exist. I asked for, say, "Philippe Garnier" (...). I went in like this, lying, in a way, but they started speaking to me (...) After a while somebody would say, "Would you like to sit?" (...) Being alone when you do location scouting is one thing, but people scouting is much better if you're alone. Sometimes I had my little camera, sometimes I didn't. Sometimes I said, "Do you mind if I take some shot?". (Anderson et Varda, 2001 : 26)

Nous constatons comment le voyage et les rencontres fortuites peuvent jouer un rôle important dans la construction d'un récit d'une telle sorte. Comme je l'ai déjà mentionné à propos de l'importance de la « marche » (de Certeau, 1990) dans mes procédés de tournage (p. 57), j'ai profité moi-même du hasard des rencontres afin de (re)découvrir les rues de mon village et ses habitants.

En revanche, pour Pedro Costa les choses se sont passées d'une tout autre façon. Je ne veux pas dire qu'il ne profite pas des rencontres et des découvertes du hasard, mais que ses relations se sont développées bien au-delà de quelques entretiens pour la caméra. Après la réalisation de *Casa de Lava* (1994), un film tourné à Cap-Vert, Costa se fait demander par les participants locaux de ramener des cadeaux et des lettres à leur famille et aux amis cap-verdiens vivant dans la région métropolitaine de Lisbonne. C'est ainsi que le réalisateur obtient accès à certains quartiers comme Damaia, Cova da Moura et Fontainhas, considérés comme hors limites en raison de la grande criminalité qu'ils abritaient à l'époque. Ce sont les particularités sociales de Fontainhas qui marquent le réalisateur et c'est là qu'il rencontre Vanda, sa sœur

et d'autres personnes qui deviendront les personnages de son film suivant, *Ossos* (1997), partiellement tourné à Fontainhas. Pour Pedro Costa, travailler avec des acteurs non professionnels est une façon de laisser le réel pénétrer la fiction, mais c'est seulement quand il laisse tomber les scénarios tout faits, comme dans *No quarto da Vanda* (2000), qu'il réussit enfin à rendre compte des réalités locales qui entourent ses personnages.

Il rencontre donc Vanda en 1995, mais ce n'est qu'après la sortie d'*Ossos*, qu'ils commencent à travailler sur *No quarto da Vanda* (2000), qui a été tourné sur deux ans. La durée de la période de tournage en dit beaucoup sur le niveau de confiance qu'il a développé avec le personnage principal, sur la familiarisation qu'il a pu avoir avec le quartier, mais aussi sur l'ampleur de sa recherche esthétique qui inclut le passage au numérique. L'intérêt du réalisateur pour la situation filmée devient ainsi très clair : mettre sa recherche esthétique au service des communautés marginales et donner une tribune à ses protagonistes afin de rendre leur réalité visible.

Le tournage d'*Ossos* avait déjà fait preuve des difficiles conditions d'accès au quartier :

The shooting of *Bones* took place between November 1996 and February 1997 (...). Beforehand, the production team sought out the support of the community centre, while simultaneously 'negotiating' with key figures connected with the local informal economies (Costa 2012; Machuel 2012). Adapting to the limits imposed by the drug trafficking routines, the film crew had to unobtrusively impose their position on the location. As cinematographer Emmanuel Machuel explains, 'we respected the somewhat tacit rules: "No filming on X day at X time." We didn't go where we weren't supposed to be' (Machuel 2012). (Jorge, 2020 : 50)

Rendu aux tournages de *No quarto da Vanda*, Pedro Costa était devenu un habitué du quartier et désormais accepté par la communauté. Il avait laissé tomber l'imposante présence d'une équipe de tournage pour travailler en petite équipe ou même, très souvent, tout seul. Il passait beaucoup de temps chez Vanda Duarte, mais aussi dehors, selon ce qu'il se passait dans la vie du quartier et de ses habitants qui pourrait être inclus dans sa routine de tournage. Voyons comment le réalisateur décrit cette période :

I would take the No. 58 bus. I'd come in [through] one of the entrances to the Fontainhas neighbourhood. [...] In the morning there were two bars [open] [...]. I'd have some coffee. I'd come back through there... to Vanda's house ... Vanda and Zita would be asleep. Knock knock. No answer. I go inside. [...] I'd set up my things [...]. And if [Vanda] woke up, I'd film a bit of what took place. If she didn't wake up, I'd take the camera... and go out... [...] I'd go to Pango's house, who lived over there, with someone else called Paulo who had crutches. [T]hen I'd go

that way... out in the middle [of Fontainhas]. I'd simply wait there with my camera. I'd film. Someone would come speak to me. [Later] I'd go back to the girls' house. (Jorge, 2020 : 62-63)

Il a ainsi intégré la vie de la communauté afin de dessiner le portrait de son personnage. On remarque leur intimité dans la proximité des plans, causée aussi, bien sûr, par le confinement des espaces, mais surtout par la confiance qu'il a réussi à développer. Pourtant, comme nous allons le voir tantôt à propos du type de présence de la « personne filmant », la complicité de Pedro Costa avec ses personnages n'est pas véhiculée dans le récit à travers la mise en action de son identité narrative, comme c'est le cas chez Agnès Varda. Au contraire, il ne met pas sa démarche personnelle de l'avant à travers la narration ni ne se met en relation physique avec les personnages devant la caméra. En regardant le film en tant que spectateur, même si l'on est conscients de l'« effet catalytique » (Desanti, Decock et Rouch, 1968 : 77) de la présence de la caméra et de son opérateur derrière elle, il devient très clair que le réalisateur a choisi de se soustraire au maximum du récit, afin de laisser la place à ses personnages et à une réalité sociale qui dépasse sa présence temporaire sur les lieux. Je trouve que c'est dans cet aspect que réside la motivation première de Costa, à savoir donner une tribune à ses protagonistes et rendre leur réalité visible – une motivation qui est d'autant plus significative puisque l'on parle de communautés marginales.

En ce qui me concerne, je peux dire que ma motivation pour la réalisation de *Les yeux de mon amour* se déploie sur plusieurs aspects : non seulement je voulais conserver la mémoire de l'évènement pour la postérité, mais je souhaitais aussi dévoiler comment cette remarquable œuvre d'art collective est fabriquée. Par ailleurs, il s'agissait d'une façon de me rapprocher de ma communauté d'origine par l'entremise de mes compétences cinématographiques et, ainsi, de célébrer notre identité culturelle. Pour toutes ces raisons, « la nature de mon intérêt » pour la communauté représentée, selon les termes des auteurs du modèle théorique (Gantier, Givois, et Jacquemin, 2023 : 10-11), est plus proche de celle d'Agnès Varda puisqu'on éprouve un sentiment d'appartenance à nos communautés respectives – moi qui ai grandi à Campo Maior et Varda qui a glané toute sa vie. C'est pourquoi nous nous sommes permis d'avoir une voix dans nos films en tant que réalisateurs-narrateurs. Pour autant, je ne veux pas dire que la démarche de Pedro Costa est moins personnelle que la nôtre, mais simplement que nos choix de réalisation ont été motivés par des sentiments différents, sentiments qui valident notre présence énonciatrice dans le récit filmique. De plus, nous faisons tous les deux le partage élogieux d'un savoir-faire, ainsi que d'un savoir-vivre en communauté, tandis que Costa nous pointe une réalité qui est dure à regarder.

En ce qui concerne la modalité de la mise en scène, nous constatons tout de suite que, dans les trois cas, elle est improvisée avec les personnages dans leur propre environnement, c'est-à-dire que nous nous sommes déplacés pour aller à leur rencontre. Cependant, on peut constater que Costa a tourné durant plus longtemps (deux ans) que Varda (près d'une année) et moi (6 mois). Il y a plusieurs facteurs qui ont pu influencer ce choix de réalisation et je ne pourrais pas tous les retracer, mais on peut dire que Costa a filmé durant plus longtemps, parce qu'il fallait qu'il se fasse accepter par une communauté à laquelle il était étranger. De plus, le fait de se concentrer sur un personnage en particulier, contrairement à Varda et moi qui réalisons un film choral, amplifie l'intensité du lien de confiance qu'il a développé avec Vanda Duarte, une amitié qui dépasse les limites de l'écran. Ainsi, malgré sa non-apparence et son choix de ne pas s'inclure en tant qu'entité énonciatrice, la durée de la période de tournage démontre à quel point sa démarche est aussi fort personnelle.

Avant de passer à la dernière catégorie du modèle théorique, comparons le degré d'interaction des protagonistes avec les auteurs. Nous pouvons constater que, logiquement, elle est proportionnelle à la présence du réalisateur devant la caméra. L'attitude des protagonistes de Varda est beaucoup plus interactive puisqu'elle se met souvent en scène et en dialogue avec eux. Dans mon cas, leur degré d'interaction est très modéré, mais il y a un mélange de situations : parfois de l'entretien, quelques adresses directes à ma présence derrière la caméra et parfois de l'observation non participante. Enfin, chez Costa, on ne constate aucune interaction avec la personne filmant, ce qui est cohérent avec son attitude durant tout le film, toujours en retrait.

5.7 La personne filmant

Revenons maintenant sur plusieurs aspects brièvement soulevés ci-dessus, qui indiquent la présence du réalisateur dans la fabrication de son film : le degré d'appartenance du réalisateur à la communauté représentée, l'auto mise en scène, l'instance énonciatrice, ce que j'appellerai le regard du cinéaste ainsi que l'utilisation du son et de la musique.

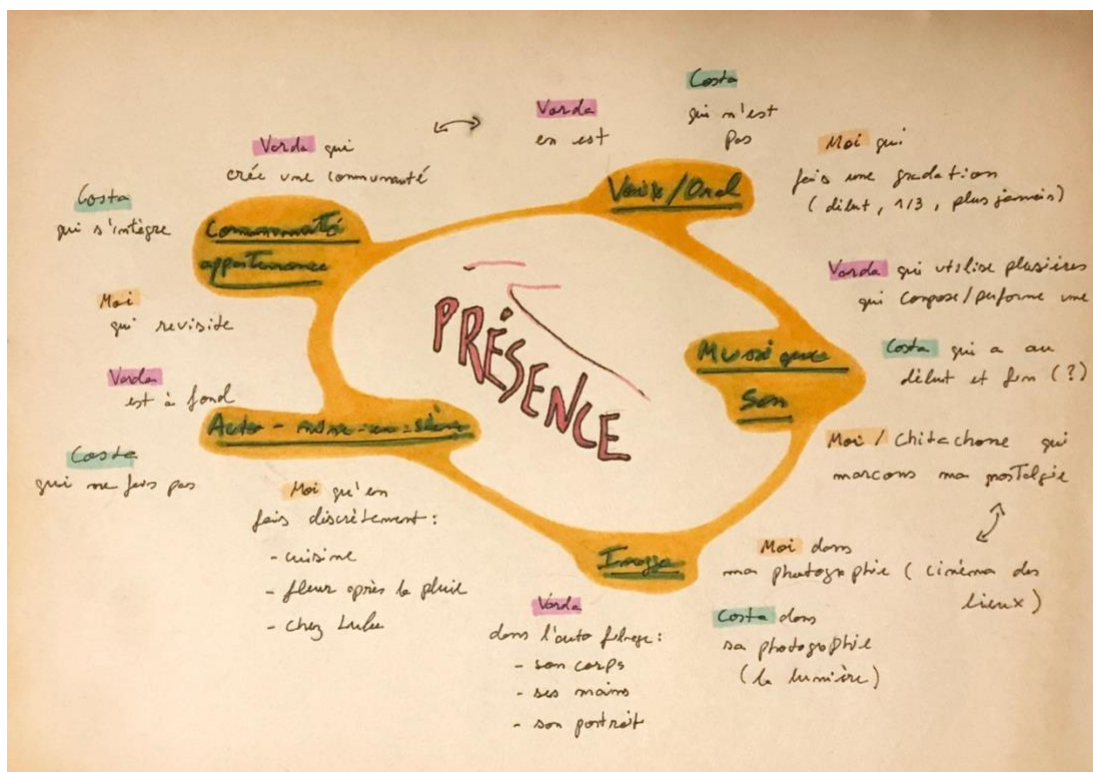


Figure 5.9 - Carte heuristique illustrant les éléments qui indiquent la présence du réalisateur dans la fabrication de son film.

En ce qui concerne l'appartenance à la communauté, il est intéressant de constater les différences entre les trois films. Nous avons vu que Pedro Costa s'est fait accepter dans une communauté qui n'était pas la sienne, une démarche qui lui a pris plus de deux ans, si l'on considère qu'il a découvert Fontainhas et ses habitants après le tournage de *Casa de Lava* (1994). Agnès Varda, de son côté, a réussi à créer une communauté qui n'existait pas, en connectant les glaneurs et les glaneuses qu'elle a rencontrés à travers son récit, ses objets et ses images. On peut ainsi dire que, plus qu'appartenir à un groupe, elle est le pivot de la communauté qu'elle représente à l'écran. Dans mon cas, je revisite ma communauté d'origine en tant que collaborateur, afin de faire le portrait d'une démarche artistique qui nous représente culturellement. Ces trois rapports différents à la communauté exercent une influence sur la posture de réalisation de chacun d'entre nous et sur la façon dont nous nous sommes mis en scène : Pedro Costa, qui ne se met pas en scène du tout afin de laisser la place centrale du récit à Varda et à sa communauté ; Agnès Varda, qui se met en scène sans réserve, en étant le personnage qui instigue et lie la communauté, exemple parfait de ce que François Niney appelle « interférence » (2009 : 41); et moi, qui me suis mis en scène de façon plus discrète, juste assez pour valider et situer le regard subjectif que je porte sur la communauté. Non seulement j'ai évité d'entrer dans le cadre de l'image (à l'exception de la scène dans la

cuisine de ma grand-mère où l'on voit mes mains), mais j'ai aussi minimisé la quantité de fois qu'on s'adresse à moi. Par ailleurs, en ce qui concerne la présence du réalisateur à travers la narration, on observe la même tendance, c'est-à-dire que : Costa est totalement absent dans son film, Varda est prédominante dans le sien et je me situe entre les deux, peut-être plus proche de Varda puisque j'inclus des traces de mon implication dans la diégèse. Comme je l'ai expliqué antérieurement (p. 135), j'ai créé une progression décroissante de ma présence dans la diégèse afin de faire place au processus de création communautaire. Cette gradation qui va de l'intime au public, passant par le communautaire, est très contrastante si l'on prend en compte le fait que je débute avec un rêve (quoi de plus intime?) – mon grand-père décédé qui me chuchote à l'oreille –, mais que je ne reviens plus oralement après le premier tiers du film. Jusqu'ici, nous remarquons qu'en ordre décroissant, c'est Agnès Varda qui est la plus présente, suivie par moi, qui joue justement avec le niveau de présence au cours du film et de Pedro Costa, qui est très peu présent dans la diégèse de son film.

Cependant, l'implication du réalisateur dans la diégèse n'est pas tout ce qui indique la présence du réalisateur dans la fabrication de son film. Il nous reste à examiner son regard, c'est-à-dire, comment il transpose le réel à l'écran à travers son point de vue d'auteur, ainsi que la façon dont le son et la musique sont agencés. De toute évidence, le regard de l'auteur est là dans les trois films : il nous informe sur la présence d'un artiste derrière l'appareil, sur ses partis pris et ses choix de réalisation. Il est donc inutile d'essayer de mesurer le degré de présence de l'auteur en ce qui concerne cet aspect. Cependant, on remarque des singularités dans le regard de chaque auteur : la posture politique de Pedro Costa qui mobilise un dispositif pictural rappelant certaines qualités esthétiques de la peinture ; Agnès Varda qui se distingue par l'auto mise en scène, filmant son corps, témoignant de son vécu ; et moi, qui porte le lieu au rang de sujet, partageant l'espace-temps diégétique avec la communauté qui l'habite et le transforme.

Penchons-nous donc sur le regard de l'auteur et comment le son a été agencé dans chaque film. Contrairement à sa relative absence dans la diégèse du film, la prépondérance du regard de Pedro Costa est plus prononcée, ce qui est probablement dû à l'austérité de son dispositif de tournage. Ses plans fixes de longue durée à l'éclairage quasi naturel, profitant de la texture de la vidéo numérique, évoquent les qualités plastiques de la peinture à travers l'effet dramatique du clair-obscur et de la composition de natures mortes, comme nous pouvons le constater dans les exemples ci-dessous :



Figure 5.10 - Photogrammes de *No quarto da Vanda* (2000 : 00:48:24 et 02:25:36).

Comme nous l'avons vu antérieurement, la force expressive des images de Costa est le résultat du changement de mode de production et, à son tour, ce changement rejoint l'éthique professionnelle de l'auteur. Nous voyons de cette façon comment sa posture éthique est intimement liée au résultat esthétique et comment ce dernier est la trace la plus forte de sa présence dans la fabrication de son film. L'ensemble de l'œuvre de Pedro Costa, toujours vouée à représenter les opprimés et les oubliés de la société contemporaine, est exemplaire en ce qui concerne la question du rapport esthétique/politique. Néanmoins, rendre visibles les minorités marginales de notre société à travers l'esthétisation de leur misère peut paraître contradictoire pour certains. Un auteur qui avait renoncé à composer des décors et à exploiter la misère comme objet de fiction risque de se faire accuser d'agir de la même façon à travers le documentaire. Tel que le remarque Jacques Rancière, on peut répondre à ces accusations d'esthétisme indiscret en remarquant que l'auteur filme les lieux comme il les a trouvés et qu'il s'y est installé « (...) pour y voir vivre leurs habitants, entendre leur parole, saisir leur secret » (2011 : 140). Derrière ce geste politique, on trouve un auteur qui croit à l'art comme une manière de partager « (...) la richesse d'expérience sensorielle disponible dans les vies les plus humbles » (*ibid.* : 149) :

La mise en valeur des vertes de la chambre de Vanda accompagne la tentative que font Vanda, Zita, Pedro ou Nurro pour mettre leur vie en examen et en reprendre ainsi possession. La nature morte lumineuse, composée avec une bouteille en plastique et quelques objets de récupération sur la table en bois blanc d'un squat est en harmonie avec l'entêtement du rouquin [Russo] qui, malgré les protestations de ses camarades, nettoie avec son couteau les taches sur cette table vouée aux dents de la pelleteuse. Mais aussi, il faut que ce qui est prélevé de richesse sensible, de puissance de parole et de vision, sur la vie et le décor des vies précaires leur soit rendu, soit mis à leur disposition, comme une musique dont elles puissent jouir ou une lettre d'amour dont elles puissent emprunter les termes pour leurs propres amours. (*ibid.* : 148)

Nous voyons ainsi comment Costa met son cinéma au profit de la communauté représentée. Tel que le décrit Rancière dans la citation ci-haut, il cherche des correspondances entre les décors trouvés sur place et ce que les personnages sont en train de vivre, évoquant leurs mémoires d'enfance pendant que leur quartier est en voie de disparition.

Ces correspondances entre les qualités esthétiques de l'image et la vie intérieure des personnages sont aussi visibles dans leurs gestes. Nous avons remarqué comment la consommation de Vanda fait écho à l'écroulement du quartier, mais il y a aussi l'entêtement de sa sœur Zita, qui passe tout le film à démêler un brin de laine, et celui de Russo, qui insiste à nettoyer avec son couteau une table qui aura sûrement le même destin que le quartier, qui font écho à une espèce de déni, à un désespoir ou bien sont seulement des signes d'occupation du temps dans l'attente d'un futur incertain.



Figure 5.11 - Photogrammes de *No quarto da Vanda* (2000 : 02:29:45 et 02:38:33).

Il faut toutefois remarquer que la restitution que Costa fait en présentant la réalité de cette communauté à l'écran ne se résume pas seulement à la distribution d'un film achevé. Il suffit de penser au temps qu'il a passé avec ses collaborateurs afin de saisir avec justesse leurs histoires. Il ne leur impose plus la machine du cinéma industriel avec toutes ses contraintes économiques, techniques et matérielles, mais s'adapte plutôt à la réalité qu'il rencontre. Par ailleurs, son engagement est si acharné qu'il va au-delà de la réalisation du film, puisqu'il développe de vraies relations d'amitié avec ses collaborateurs. Il accompagne le déroulement de leurs vies hors film, menant éventuellement à la réalisation d'autres films, comme c'est le cas de Vanda Duarte qui a participé à plusieurs d'entre eux, mais aussi de Ventura, le retraité cap-verdien protagoniste des films qui font suite à *No quarto da Vanda*, montrant par exemple le quartier où la communauté sera relogée. Comme le remarque Rancière « [l]e cinéma se rév[è]l[e] ainsi, au sein même

d'un système de production tourné vers le profit des possédants, comme un art de l'égalité » (2011 : 149), lorsqu'une manière de faire – l'art de Pedro Costa – s'adapte et se fait accepter par la réalité qu'elle rend visible, une communauté marginale (ou peut-on dire victime?) de la société capitaliste. La présence de Costa, son regard, viennent ainsi garantir que leur souffrance n'est pas totalement vouée à disparaître sans trace, qu'elle sera en partie préservée, non seulement pour eux, mais dans la mémoire collective de notre société.

En ce qui concerne l'utilisation de la musique, elle est très brève et subtile dans *No quarto da Vanda* et est toujours amenée par prise directe, soit parce qu'il y a un téléviseur connecté ou qu'il y a quelqu'un qui la fait jouer, comme la scène où l'on voit les gens danser dans un café. Il y a une exception à cette règle : la seule musique extradiégétique qui fait surface après la dernière image du film, qui est celle d'une ruine. Il s'agit de l'Op. 28 de l'œuvre de György Kurtág *Officium Breve in memoriam Andræ Szervánszky* (1988–1989) qui joue au complet sur un écran noir durant une minute et vingt-sept secondes, juste avant le générique final. Nous pouvons interpréter ce choix de montage comme un indice de la présence de Costa. Cependant, le fait qu'il décide de l'ajouter à la toute fin indique que ce geste se veut séparé du film, en guise de *postscriptum*, afin de ne pas mélanger le récit de la communauté avec les références érudites de l'auteur. Il s'agit donc d'un autre mécanisme de négociation de la place de l'auteur dans le récit que Pedro Costa met en place. En effectuant une recherche en ligne, j'ai découvert une publication sur la page personnelle Facebook de l'auteur, datant du 16 septembre 2016³², qui peut nous donner une idée de ce que ce morceau de musique évoque chez lui, grâce à la citation de l'extrait d'un poème³³ qui accompagne le lien vers la musique :

Un fossé si profond qu'il te pousse dans un long oubli.
J'ai mal à l'intérieur de moi de voir ces mauvaises choses que je ne voulais pas voir.
Tes beaux cheveux tombent de mes mains comme de l'herbe séchée.
Parfois, je perds mes forces et je pense que je vais m'oublier.

³² <https://shorturl.at/wPXZ9>

³³ Pedro Costa compose ce poème pour *Juventude em Marcha* (2006) – le dernier film de la trilogie de Fontainhas qui inclut *Ossos* (1996) et *No quarto da Vanda* (2000) – à partir d'un amalgame de lettres d'immigrants, comme celles qu'il avait distribuées après la réalisation d'*Ossos* et qui lui avaient donné accès au quartier. Mais il est aussi basé sur une lettre envoyée par Robert Desnos à Youki, son amante et figure artistique du Montparnasse des années 1930, depuis le camp de Flöha où il avait été enfermé durant la Seconde Guerre mondiale. Pour plus d'information à ce sujet, on peut lire ce qu'a écrit Jacques Rancière dans un article de la revue *Trafic* (numéro 61, printemps 2007), disponible en ligne : <https://diagonalthoughts.com/wp-content/uploads/2013/01/ranciere-la-lettre-de-ventura.pdf> (consulté le 24 octobre 2023).

Pour ce qui est du regard d'Agnès Varda, je tiens à souligner la façon dont elle se met en mouvement vers le monde à travers sa propre sensibilité, voire sa propre matérialité, son corps, son visage, ses mains. Ses interventions autobiographiques orientent le discours tout au long du film, intégrant une réflexion sur le passage du temps. En se filmant chez elle, six minutes après le début du film, elle dit « Non, non, ce n'est pas "Ô rage!" ; non, c'est n'est pas "Ô désespoir!" ; c'est n'est pas "Ô vieillesse ennemie !" ; ce serait peut-être même "vieillesse amie!", mais tout de même, il y a mes cheveux et mes mains, qui me disent que c'est bientôt la fin ».



Figure 5.12 - Photogrammes de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000 : 00:06:05, 00:06:36 et 00:06:40).

Lorsqu'on arrive au plan sur sa main, on se rend compte qu'on n'est plus chez la réalisatrice, mais dans la voiture, et la caméra fait un mouvement vers le haut afin de nous révéler la route en déclarant : « Bon, pour le moment on roule vers la Beauce, réputée pour ses blés (...) ». Cette articulation entre son corps et son chemin, entre sa réflexion domestique et le passage à l'action, est la figure poétique qu'elle utilisera tout au long du film pour relier les objets qu'elle a glanés tout au long de sa vie à ceux qui en glanent d'autres. Et en sortant du confort de son foyer pour se mettre en relation avec eux, Varda fait éclater ce qui serait autrement un simple discours autobiographique, afin de se situer et de rendre compte de la complexité du réel qu'elle habite.

À un autre moment dans le film (2000 : 00:33:16), on la voit arriver du Japon avec une valise pleine de souvenirs. Elle dit alors que, n'ayant pas une bonne mémoire, ce seront ces objets glanés qui résumeront le voyage. Mais avant d'ouvrir la valise, on la voit déverrouiller la porte, rencontrer ses chats, ses plantes et contempler les taches d'humidité du plafond en s'imaginant qu'il s'agit de peintures abstraites. Ce qui est remarquable dans cette séquence, c'est la façon dont elle poétise ces gestes banals, ces choses du quotidien. Une fois la valise ouverte, parmi les objets enfin révélés, elle nous montre une enveloppe qui contient des reproductions de peintures de Rembrandt :

Voilà c'est ça qui est formidable : dans un grand magasin de Tokyo, au dernier étage, voilà, il y avait des Rembrandt, de vrais Rembrandt. *Saskia*, un détail et puis, et puis ma main en détail. C'est-à-dire c'est ça mon projet, filmer d'une main mon autre main, entrer dans l'horreur. Je trouve ça extraordinaire. J'ai l'impression que je suis une bête, c'est pire, je suis une bête que je ne connais pas. Et voilà l'autoportrait de Rembrandt. C'est la même chose en fait, c'est toujours un autoportrait. (2000 : 00:34:22)

Visuellement, on la voit manipuler les reproductions devant la caméra jusqu'à ce que sa main occupe encore tout le cadre de l'image et qu'elle se laisse fasciner par l'impression de découvrir son propre corps. C'est ça son projet, dit-elle, et en retirant sa main on tombe sur l'autoportrait de Rembrandt. On voit alors comment la caméra numérique lui permet d'explorer son propre corps, de se (re)découvrir en temps réel à travers le petit écran LCD rabattable. Elle réalise qu'elle est en train de faire un autoportrait. J'oserais même dire qu'elle reconnaît que toutes ses œuvres le sont, puisqu'elle ajoute « c'est toujours un autoportrait ». Je serais d'accord avec elle dans le sens où toute œuvre d'art contient des traces de la présence de l'artiste qui la fabrique. Dans le cadre de cette recherche, on s'intéresse à la réalisation documentaire, mais on pourrait s'intéresser à la fiction, ou à n'importe quelle autre forme d'art non cinématographique. Revenant au projet documentaire de Varda, il ne s'agit pas seulement de son portrait, mais de celui des autres qu'elle rencontre en menant son investigation sur les formes de glanage contemporaines. On quitte à nouveau son foyer avec une correspondance associative, cette fois-ci en passant de la reproduction de Rembrandt à une toile dans le Musée Utrillo-Valadon. Il s'agit d'un autoportrait de Maurice Utrillo qui tient dans sa main ses outils de travail, un pinceau et une palette, comme Agnès Varda au début de son film quand elle laisse tomber les épis de blé pour se faire filmer avec sa nouvelle caméra numérique (Figure 2.1, p. 39). C'est comme ça que sa quête continue, alternant toujours entre son monde intérieur et le monde extérieur, celui où elle se met en relation avec les autres.

Il faut que je décrive une dernière scène, plus proche de la fin du film, où l'on témoigne du mouvement contraire, c'est-à-dire où elle passe de l'extérieur à intérieur. Ce n'est pas la première fois qu'on la voit ramener des objets chez elle, comme une peinture de glaneuses dans un champ de blé qu'elle a trouvé par hasard dans une brocante sur le bord de la route : « [c]'était un objet-tableau qui nous avait appelés, parce qu'il avait sa place dans le film » (2000 : 00:40:05). Mais la scène que je veux présenter est quand un de ses personnages trouve une pendule vide pendant qu'il fouille les encombrants. « Elle ne lui a pas plu » (*ibid.* : 01:13:02), dit-elle en la ramassant pour soi-même et en la ramenant à la maison, « [u]ne pendule sans aiguilles, cela me convient, on ne voit pas le temps qui passe ».



Figure 5.13 - Photogrammes de *Les glaneurs et la glaneuse* (2000 : 01:13:15, 01:13:25 et 01:13:28).

Nous la voyons alors chez elle placer l'horloge dans la traverse basse d'une fenêtre. Le temps ne file pas dans le chronomètre, mais on la voit elle, glisser en pose derrière la transparence des objets. C'est ainsi qu'elle se met en scène, en faisant de petites performances pour la caméra, nous rappelant qu'il n'y a rien qui reste, que le temps ne peut pas s'arrêter. Elle filme ensuite d'autres objets, comme les pommes de terre en forme de cœur qu'on l'a vue glaner au début du film et qui commencent à germer et à pourrir. Elle ajoute : « [j]'aime filmer les pourritures, des restes, des débris, des moisissures et des déchets. Mais je n'oublie pas – pas du tout! – qu'après les marchés, il y en a qui font leur marché dans les déchets ». Et c'est ainsi qu'elle nous fait sortir à nouveau de chez elle pour aller voir les déchets d'un marché urbain à l'air libre. Il s'agit toujours du thème de la vieillesse, des choses abimées auxquelles elle s'intéresse et du lien qu'elle tisse entre les aliments périmés que l'industrie jette à la poubelle et les objets récupérés qu'elle collectionne pour se souvenir du passé et pour faire de l'art. Au montage, le son et la musique soulignent cette alternance, passant de moments où l'on s'intéresse à l'autre en lui donnant la parole à une musique instrumentale et introspective durant les moments de narration ou de contemplation, ou encore à des moments où l'on écoute la chanson thème du film, *Rap de récup*, performée par Agnès Bredel, Richard Klugman et Agnès Varda elle-même.

En ce qui me concerne, j'ai composé la partie musicale qui accompagne le moment le plus dramatique de mon film, quand la pluie brise une partie des travaux floraux. Cette petite composition a été faite à partir de *samples*³⁴ de drones³⁵ que j'ai trouvés disponibles en ligne et a aidé à établir le ton pour la composition des autres sections, celles que Chittakone Baccam a créées. Comme je l'ai déjà mentionné, ces

³⁴ Le *sampling* est une technique qui se base sur l'emprunt d'échantillons préexistants afin de créer une nouvelle œuvre musicale.

³⁵ Le mot « drone » signifie en anglais « faux bourdon » et il est utilisé en musique (minimaliste) depuis les années 1960, faisant référence à des sons qui vibrent continuellement sur la même note ou le même accord.

compositions sont une trace de ma présence qui prévaut tout au long du film, contrairement à la narration et à la dimension plus personnelle du récit qui suivent l'évolution des sphères personnelle, communautaire et publique. Je passe donc d'une introduction très intime pour arriver au communautaire et, plus tard, quand les visiteurs arrivent, le communautaire lui aussi déborde dans le public. Mais alors, pourquoi est-ce que l'utilisation de la musique contredit cette règle que je me suis très clairement imposée au montage?

Il me semble que la réponse à cette question est attachée à ma pratique artistique antérieure, qui continue indubitablement à déterminer mon regard. J'ai déjà dit que la musique extradiégétique, par sa nature dramatique et introspective, venait créer un contraste avec la musique plus festive de la prise directe. Je voulais infuser le récit de mon ressenti lors du tournage, voire lors du montage du film. Ce ressenti est celui d'une insondable nostalgie de l'enfance car la réalisation de ce film est un retour à mes racines : j'ai revisité mon village ; j'ai réactivé de vieilles connaissances ; j'en ai aussi fait de nouvelles ; j'ai confronté celui que je suis devenu à la communauté qui m'a formé jusqu'à mes 17 ans ; je me suis réintégré en tant que cinéaste et j'ai participé à la préparation d'une fête qui définit notre identité culturelle. Avec le recul que j'ai maintenant, je me rends compte que le thème de la nostalgie d'une enfance perdue s'est tranquillement installé dans le film durant la période du montage, mais ce n'est que quand j'ai commencé à mixer la musique qu'il a enfin trouvé une expression plus concrète. Or, le dispositif que j'avais créé au tour de la notion de « cinéma des lieux », bien que plus concentré sur les endroits que sur les êtres humains, consistait précisément à transfigurer le réel à l'écran à partir de mon ressenti sur les lieux, particulièrement à travers la création d'ambiances sonores qui seraient capables de faire le portrait des lieux dont j'essayais de cerner l'essence. J'ai donc l'impression que, même si j'ai dû adapter mon approche aux lieux afin d'intégrer la dimension humaine et autoréférentielle dans le récit, j'ai conservé le gros de ma pratique antérieure dans une couche sous-jacente. C'est naturel, j'imagine, mais voyons comment je l'ai mis en œuvre dans les scènes d'ouverture et de fermeture de *Les yeux de mon amour*.



Figure 5.14 - Première et dernière images de *Les yeux de mon amour* (2019 : 00:00:46 et 01:12:39).

Le film commence sur un écran noir, avec une première ambiance sonore qui est le son direct de la chapelle des os du village, un silence d'intérieur sépulcral, mais habité par le son de pigeons et d'autres oiseaux passant à travers la fenêtre fermée. On m'entend aussi chuchoter « Deixa-te ir » (laisse-toi aller), mais ce n'est que lorsque je le dis la troisième fois, à voix haute, que la première image du film se révèle (Figure 5.14, à gauche), comme si l'on se réveillait du rêve que je m'apprête à raconter. Il s'agit de mon grand-père António qui me dit cela tout en douceur, mais d'une façon si vive que je me rappelle encore avoir eu l'impression de sentir son souffle à l'oreille. Ensuite, une série de plans fixes des parois et du toit de la chapelle recouverte d'ossements accompagnent la narration où je mets au clair mes intentions et je présente la fête (voir le texte de la voix hors-champ, p. 141). La musique arrive à la fin de cette séquence en préparation de la transition vers les images des rues décorées. Cependant, elle n'occupe pas tout l'espace auditif, elle se fond tranquillement aux sons de nature et à l'une des « empreintes sonores » (Schafer, 2010 : 382) de Campo Maior que j'ai identifiées, la cloche de l'église qui sonne sept fois pour indiquer qu'il est tôt le matin. Comme dans les films que j'ai réalisés avant, il n'y a personne dans le cadre, seulement l'esprit des défunts que j'invoque et le résultat du travail artistique communautaire dont nous allons voir le processus. Mais l'introduction n'est pas encore finie, nous partons ensuite dans les paysages aux alentours du village, afin de voir d'où vient l'inspiration de la communauté. Je présente le printemps, qui sera le contrepoint de la sécheresse de l'été plus tard dans le film. Nous voyons alors des chênes verts en fleur, les épis de blé encore verts dans les champs et des fleurs de toutes les couleurs. Je peux dire que je fais aussi des correspondances associatives comme Agnès Varda, puisque je passe des décorations de la chapelle aux décorations de la fête, et ensuite des fleurs artificielles aux fleurs naturelles. L'introduction finit justement avec un fondu enchaîné d'un coquelicot, qui est une icône de notre région, sur une image du château du village, aussi iconique dans notre paysage urbain.

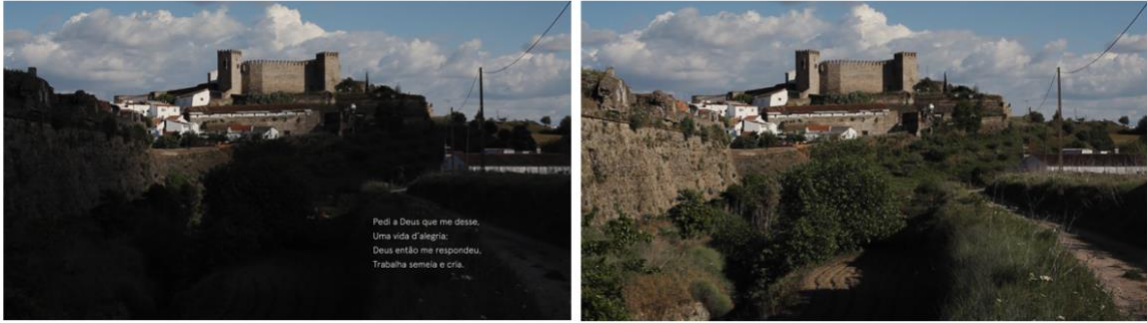


Figure 5.15 - Photogrammes de *Les yeux de mon amour* (2019 : 00:04:26 et 00:04:46).

Après le fondu enchaîné, une grande partie de cette image est dans l'ombre, facilitant la lisibilité du premier poème populaire du film. Mais, à l'aide d'un accéléré et après quelques secondes de lecture, la musique et l'ombre se dissipent, car le nuage passe, nous révélant l'intégralité du paysage et du son ambiant, comme une invitation à rentrer dans le village à la rencontre de sa communauté, débutant par la cuisine de ma grand-mère.

L'introduction que je viens de décrire ressemble à ma pratique antérieure, non seulement dans l'absence d'humains dans les images, mais aussi dans la façon dont le montage sonore fait ressortir des tonalités émotionnelles et accorde un sens à ce qui serait autrement une simple description d'espaces représentés. Par ailleurs, les images de cette séquence n'ont aucun mouvement de caméra, ce qui témoigne aussi de mon bagage dans le domaine de la photographie. J'ai fait le même type de montage dans la dernière scène du film, celle de la cueillette des déchets. Comme Agnès Varda et Pedro Costa, moi aussi j'aime filmer des restes et des débris. Puisque le récit se déploie en ordre chronologique, ces images sont aussi les dernières que j'ai tournées, juste après le tourbillon qu'a été la fin de la fête. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre antérieur (p. 127), cela m'a fait du bien de me retrouver tout seul à nouveau, avec mon trépied et ma caméra, afin de faire un dernier exercice d'observation. J'ai pu le faire à mon rythme, laissant le lieu parler de soi, sans avoir à me concentrer sur les personnes. La séquence commence avec une dame qui passe le balai en plein milieu de la rue, car il y avait des centaines de mégots incrustés dans les fissures du pavé. C'est la vie du village qui essaye de reprendre sa normalité. Un autre monsieur arrache des fleurs de papier d'une structure en bois qu'il veut sauver du recyclage, à la suite de quoi des déchets colorés défilent à l'écran, rythmés sur le son des cloches de l'église qui revient et indique qu'il est onze heures du matin.



Figure 5.16 - Photogrammes de *Les yeux de mon amour* (2019 : 01:10:32, 01:10:36, 01:10:41 et 01:10:44).

La musique n'arrive qu'à la fin, juste avant l'écran noir où défile le générique. Tout le paysage sonore est composé à partir des sons de prise directe, même quand je commence à suivre les camions qui font la cueillette et que le son de leurs moteurs occupe une grande partie de la trame. Au début, je me disais que cela poserait un problème, parce qu'on pourrait les trouver trop bruyants et monotones, mais il y a quelque chose de réconfortant et de velouté dans leur fréquence qui m'a convaincu de les garder dans l'ambiance sonore. Plusieurs personnes m'ont dit que cette scène finale de destruction teintait le film d'une négativité non appropriée, que je devrais plutôt mettre l'accent sur l'aspect festif de l'évènement. Avec le recul, et après les commentaires d'autres spectateurs qui ont peut-être mieux compris mes intentions, je suis content d'avoir suivi mon intuition. Il n'y a rien de plus éphémère qu'une fleur, même si elle est faite en papier. En suivant la production de l'évènement de sa création à sa destruction, j'ai mis en parallèle la vie matérielle des travaux communautaires et celle des êtres de la nature, qui inclut de toute évidence notre propre existence. C'est ce que j'ai voulu signifier avec la dernière image du film (Figure 5.14, p. 185, à droite), qui suit une décoration qui s'échappe du cadre et que j'ai suivie avec la caméra afin de montrer son agentivité inusitée, comme si elle voulait retourner à la nature dont elle est issue, bouclant ainsi la boucle que j'avais entamée dans l'introduction. Le début et la conclusion du film se touchent ainsi, parce qu'elles parlent de la mort, de l'éphémère de la vie et de la nature cyclique des actes de création, qu'ils soient mis en œuvre par les humains ou par ce qui nous dépasse dans la nature. Le fait que j'ai

encapsulé le contenu communautaire à l'intérieur de ces deux séquences, qui rappellent beaucoup ma pratique antérieure, reflète simplement à quel point je suis plus à l'aise dans cette méthode de travail. J'espère que malgré cela, j'ai été à la hauteur du défi que je me suis lancé en voulant réaliser un film chez moi, dans un exercice de mise en scène de mon village et de ma communauté d'origine.

5.8 Note finale

Cette comparaison entre le dispositif de *Les yeux de mon amour* et celui des films d'Agnès Varda et de Pedro Costa a été fort pertinent dans la contextualisation de mon processus de création. Le choix de ces deux films, qui incorporent un changement de mode de production, a servi à repérer comment les caractéristiques de la vidéo numérique façonnent, en même temps qu'elles permettent, la mise en place de dispositifs de réalisation plus artisanaux. J'ai eu l'occasion d'approfondir ma connaissance sur les enjeux qui mettent en relation la personne filmant et les personnes filmées, soit dans le développement des relations de confiance qui rendent la collaboration possible, soit dans la transfiguration qu'on fait de ces relations lorsqu'on monte le film. Par ailleurs, je suis maintenant plus conscient d'où se situe ma pratique dans le paysage du documentaire de création contemporain, parce que j'ai pu constater les différentes façons dont les réalisateurs peuvent se rendre présents dans leurs films et comment ceci nous informe sur leur motivation et sur leur éthique professionnelle.

J'ai toujours apprécié la façon dont François Niney définit l'art documentaire en tant qu'« investigation poétique du monde réel » (2000 : 82) et je réalise maintenant que c'est parce que cela s'aligne parfaitement avec l'intérêt et la curiosité qui guident ma motivation créative. Ce qui me met en mouvement vers le monde et vers les autres est le sentiment de partir dans une nouvelle aventure toutes les fois que commence à travailler sur un nouveau film. Une recherche minutieuse doit être faite afin de rendre compte de la complexité des relations à la réalité observée, parce qu'avec l'excitation de la découverte viennent le défi et la responsabilité de trouver une forme cinématographique capable de la transfigurer à l'écran. L'épreuve supplémentaire à laquelle j'ai dû faire face avec l'inclusion de la communauté dans le récit choral de *Les yeux de mon amour* a débloqué un aspect de mon approche des lieux qui enrichira ma pratique future. Cependant, que j'intègre ou non des personnages humains dans mes films, je sais maintenant que ma présence physique derrière l'appareil est indispensable à mon processus de découverte, parce que c'est au moment du tournage que mon regard prend forme et témoigne ainsi de ma présence-au-monde.

CONCLUSION

Quand je me suis inscrit au doctorat en communication, j'arrivais avec un problème à résoudre. Je m'étais donné le défi de réaliser un film sur une tradition dans mon village natal et l'expérience du tournage m'avait fait remettre en question ma capacité à accomplir la tâche. Issu des études en design et communication, ma connaissance du cinéma était fondée sur mes centres d'intérêt personnels et ma pratique artistique s'inscrivait plus concrètement dans le domaine des arts visuels. Mes connaissances sur la mise en scène documentaire étaient restreintes : sans trop comprendre pourquoi, j'avais tendance à « cacher » tout indice de ma présence derrière la caméra et pour ce faire, j'évitais la confrontation directe de ma caméra avec les humains des communautés que je filmais ; je me concentrais alors sur la découverte des lieux que ces personnes habitaient, attentif aux traces de leurs pratiques quotidiennes, véhiculant mon ressenti à travers le traitement sonore et sa relation à l'image. Or, cette posture ne fonctionnait plus face à la collaboration que j'avais entamée avec la communauté de Campo Maior, puisqu'elle faisait appel à la présence des humains dans le film – non seulement à celle de mes collaborateurs, mais aussi à la mienne.

Le problème que j'avais à résoudre était de réfléchir à ma posture en tant que cinéaste, afin de mieux m'outiller pour le développement de ma pratique future. Plus concrètement, il fallait que je reconnaisse que ma démarche était nourrie par une forte motivation d'opérer moi-même la caméra et que ce regard subjectif laissait nécessairement des traces dans le récit filmique. Il fallait que j'accepte les effets que ma présence avait sur le réel au moment du tournage et que je comprenne comment elle peut contribuer à la création du dispositif filmique lors du montage. C'est ainsi que la question de la présence-au-monde du cinéaste s'est présentée comme motif de ma recherche doctorale, parce qu'à travers l'étude de ce sujet, j'aurais l'occasion d'explorer et de comprendre les potentialités de son expression, et je serais en mesure de mieux façonner les dispositifs filmiques selon mes intentions, ma posture éthique et les réalités locales que je rencontrais.

Les limites de cette réflexion ont été définies par les particularités d'une pratique à petit budget, menée par une équipe modeste avec les technologies numériques qui m'étaient accessibles à l'époque. Cependant, ces contraintes financières et matérielles m'ont permis d'avoir une totale autonomie au niveau créatif, libre de pressions commerciales. L'importance de cette liberté est cruciale, parce que j'ai pu me concentrer entièrement à la réflexion sur ma pratique. Par ailleurs, c'est notamment à cause de ces

mêmes contraintes que j'ai trouvé la motivation de m'inscrire au doctorat en communication à l'UQAM, lorsque j'ai compris que je trouverais dans ce programme l'espace de réflexion et le soutien matériel que je cherchais.

Les outils théoriques que j'ai acquis durant ce parcours sont venus éclairer certains aspects de la réalisation documentaire, tels que les effets de la présence de la caméra, les modes de prise de vue, les relations filmeur/filmé/spectateur ainsi que les mécanismes qui permettent de mettre en scène la présence-au-monde du cinéaste. De plus, la rédaction d'un récit de pratique antérieur m'a permis de dévoiler et de comprendre le savoir-faire qui était caché dans les gestes et les choix artistiques que je faisais auparavant de façon intuitive. Le bricolage méthodologique que j'ai pu emprunter, a été en mesure d'accueillir les réflexions théoriques en cours, mais aussi de les mettre à l'épreuve à travers plusieurs des montages que j'ai présentés dans des contextes variés (voir annexe A). Cela m'a permis de discuter avec mes collègues, professeurs et collaborateurs autour de courtes expériences de montage dans lesquelles je testais différents niveaux de ma présence dans le récit. Je considère que cet aspect particulier de la recherche-crédation a beaucoup contribué à ma réflexion et il n'aurait pas été aussi prévalent si le film avait été réalisé en dehors du contexte académique, où les films ne sont habituellement prêts à recevoir des commentaires que lorsqu'une première version intégrale est complète.

Ce processus d'auto-découverte m'a fait comprendre que la présence-au-monde du cinéaste dans la fabrication d'un film documentaire est toujours en relation. Même dans ma pratique antérieure, quand je demeurais en retrait en essayant d'effacer tout indice de ma présence, constituait, elle aussi, une façon d'être en relation avec le réel. Ces relations ne se résument pourtant pas au moment de la prise de vue, elles doivent être comprises par rapport à deux moments distincts de la réalisation documentaire : la période du tournage, lors du rapport au réel filmé, et la période du montage et de postproduction, lors de sa reconfiguration à l'écran.

En ce qui concerne la période du tournage de *Les yeux de mon amour*, j'ai pu découvrir que mon élan artistique est motivé par une posture d'investigation qui requiert mon engagement physique sur le terrain et derrière la caméra. Cette attitude me permet de repérer les histoires latentes des lieux et des communautés auxquelles je rends visite, parce que c'est à travers les relations que j'entretiens avec les personnes et les parcours qu'elles me suggèrent que le récit du film prend forme. Comme j'ai déjà mentionné ci-haut, le fait d'accepter et de comprendre le potentiel effet catalytique de la présence du

filmeur et de sa caméra m'a aidé à mieux déceler comment cette présence peut être mise en place pour tailler le résultat final du film. Par exemple, j'ai pu constater que la présence de la caméra pouvait motiver certaines personnes à se mettre en scène de façon plus active, ce qui a contribué à la mise en récit de la pratique artistique du village. Savoir agir dans ces situations, c'est-à-dire de m'intégrer dans les communautés en développant des relations de confiance, d'être en dialogue avec les personnes et de suivre leur mouvement, est une compétence que j'ai pu développer durant le tournage de *Les yeux de mon amour*, et que je compte continuer de développer dans ma pratique future.

Nonobstant le fait que le découpage du réel commence au moment de la prise d'images et de sons, ce n'est que sur la table de montage que le récit peut enfin être ficelé et que le film prend sa forme. En compagnie de la posture d'« investigation poétique du monde réel » (Niney, 2000 : 82) vient la responsabilité de trouver un dispositif filmique capable d'opérer sa transfiguration à l'écran. La réflexion sur ma pratique m'a appris que le cinéaste doit alors agencer sa présence selon son degré d'appartenance à la communauté représentée et ce, à travers les figures poétiques et l'instance énonciatrice de son choix. De cette façon, il doit être conscient que le dispositif filmique qu'il a créé informe le spectateur sur quel régime de croyance accorder au film et qu'une démarche rigoureuse et transparente reflète son engagement éthique envers ses collaborateurs et son public.

Par le biais de l'étude de la présence-au-monde du cinéaste dans son film, cette thèse a contribué au développement de ma pratique documentaire. Les connaissances que j'ai acquises au cours de ce chemin font de moi, aujourd'hui, un cinéaste plus confiant et compétent. Néanmoins, je suis conscient que d'autres expériences professionnelles que j'ai eues durant la rédaction de cette thèse ont bénéficiées de mon apprentissage, mais aussi contribuées à l'évolution de ma posture en tant que cinéaste et même à mon épanouissement en tant qu'être humain. J'ai eu l'occasion d'apprendre davantage et d'enseigner l'histoire du cinéma documentaire, ainsi que d'accompagner le travail pratique d'étudiants en cinéma, en tant que chargé de cours (FCM2105) et assistant d'enseignement (EDM8102) à l'UQAM. Par ailleurs, j'ai eu le privilège de visiter la communauté atikamekw de Wemotaci, la communauté innue de Matimekush-Lac John et la communauté naskapie de Kawawachikamach en tant que cinéaste-mentor pour le Wapikoni mobile³⁶. Ces expériences de collaboration avec les artistes des communautés autochtones du Québec, ainsi que celles faites en milieu universitaire avec les étudiants, m'ont fait

³⁶ Le Wapikoni mobile est un organisme autochtone à but non lucratif qui soutient l'épanouissement personnel, créatif et professionnel des membres des Premiers Peuples par la création audiovisuelle. <https://wapikoni.ca/>

découvrir le plaisir que j'ai d'aider au développement de projets cinématographiques, l'aptitude que j'ai de comprendre le processus créatif des autres, ainsi que ma capacité à stimuler leur imagination créative pour trouver des solutions aux problèmes posés par la pratique. Ces prises de conscience ont été possibles grâce à mon parcours doctoral et à ma réflexion sur la pratique. Non seulement je ne suis plus en retrait par rapport aux personnes que j'intègre dans mes films, mais j'ai fait preuve de ma capacité à m'intégrer dans différentes communautés, mettant mes compétences au profit des processus de collaboration artistique et de cocréation.

Arrivé à la fin de mon parcours doctoral, je vois deux autres questions émerger de ma pratique. Premièrement, il serait pertinent de s'intéresser de façon plus dédiée aux défis de réaliser des films avec ses amis et sa propre parenté. Ce n'est pas rare, surtout en documentaire, de trouver des films qui sont faits de cette façon, soit en collaboration avec, soit sur la famille du cinéaste. Ayant vécu cette expérience avec la réalisation de *Les yeux de mon amour*, j'ai pu identifier certains questionnements soulevés par ce type d'exercice. Par exemple, si d'un côté les bases d'une relation de confiance sont déjà établies, les biais qui existent dans les dynamiques familiales peuvent aussi nuire à l'évolution de ce lien de confiance. De la même façon, l'apparent avantage de connaître le sujet du film préalablement peut aussi nuire à la découverte de nouveaux points de vue sur la question. Par ailleurs, nous ne pouvons pas exiger le même type d'engagement à un ami qui se prête bénévole qu'à un collaborateur professionnel rémunéré. J'ai été confronté par ce dilemme, par exemple, durant la période de la fête quand Mariana Veloso et Joana Bernardo sont venues gentiment me donner un coup de main. La résistance physique demandée par les longues heures de travail, souvent sous un soleil inclément, a grandement affecté le résultat des tournages. Il serait intéressant de se pencher sur ces questionnements afin de comprendre comment les relations de parenté et d'amitié affectent la démarche du cinéaste dans sa rencontre avec le réel, afin d'identifier les avantages et les pièges à éviter dans ce type de pratique.

Deuxièmement, je me questionne sur l'impact que les films documentaires ont sur les réalités locales représentées. J'ai déjà dit dans cette thèse que je voudrais que *Les yeux de mon amour* puisse contribuer à la réflexion sur l'impact écologique de la Fête des fleurs de Campo Maior. Je pense qu'il peut encore être pertinent de promouvoir un débat public dans le village à la suite d'une projection du film dans la salle du Centre communautaire. En effet, j'attendais la prochaine édition de l'évènement pour lancer ce défi à l'équipe de communication de la mairie, mais depuis 2015 elle n'a jamais été réalisée.

Les raisons de cette démotivation populaire ne sont pas claires. Il est certain que la pandémie provoquée par la COVID-19 a affecté la décision, puisque la fréquence de l'évènement est habituellement de quatre ans et 2019 aurait été le choix logique pour la suite. Cependant, et malgré la reconnaissance de l'UNESCO en tant que patrimoine immatériel de l'humanité, attribuée à l'évènement en 2021, la population du village ne s'est plus jamais mise d'accord pour réaliser l'évènement. De plus, le mécène local qui finançait une grande partie des matériaux et motivait ainsi l'organisation populaire, Rui Nabeiro, est décédé en 2023. Les personnes avec qui j'ai parlé craignent qu'il n'y ait pas assez d'habitants connaisseurs de la tradition dans le centre historique du village pour décorer leurs rues. De plus, ils résistent à l'idée de faire une version plus modeste, parce qu'ils craignent les critiques négatives des visiteurs qui sont habitués aux grandes pompes des éditions antérieures.

J'aimerais faire une suite à *Les yeux de mon amour* qui investigate les raisons de cette démotivation. Je crois que la fabrication de ce nouveau film et la projection du film antérieur, ont le potentiel de motiver la reprise de l'évènement, ou du moins, d'aider à comprendre ce qui se passe dans la communauté et quels sont les avenir possibles. Par ailleurs, l'inclusion de ce projet cinématographique dans le cadre d'une recherche académique pourrait contribuer à la réflexion sur l'impact du film dans la réalité locale. Il ne s'agirait pas d'une recherche-crédation dans ce cas, parce que le sujet de l'étude ne serait plus la pratique cinématographique en soi, mais l'impact de son déploiement dans la communauté et sa capacité à trouver des solutions. Ainsi, une recherche-action ou une recherche collaborative seraient sûrement plus adéquates pour encadrer cette étude.

Je ne suis pas encore engagé dans la réalisation de ce nouveau projet, mais je me rends compte que le seul fait d'y réfléchir témoigne du changement de posture qui s'est opéré au cours de mes études doctorales. Quand j'ai commencé, je ne savais pas comment concilier les êtres humains avec ma pratique artistique antérieure et maintenant, parce que je connais les enjeux de ma présence-au-monde dans la réalisation documentaire, je suis me sens prêt à déployer des projets documentaires collaboratifs capables d'avoir un réel impact sur les communautés représentées.

ANNEXE A

Liste d'artéfacts produits durant la fabrication de *Les yeux de mon amour* (2019)

Date	Titre	Durée	Présentations
2015.08.11	Premier aperçu	4 min	Réalisée pour la recherche de financement.
2016.05.16	Groupe « Meninas Pretas »	2 min 55	À la demande personnelle de Sofia Nanita, la responsable du groupe de la <i>Bocada da praça</i> .
2017.03.04	« On a cloudy day »	3 min 36	Essai visuel publié dans le magazine numérique <i>Wrong Wrong</i> , le 20 mars : https://wrongwrong.net/article/on-a-cloudy-day
2017.03.14	Deuxième aperçu	12 min	Projetée le 14 mars 2017 dans le cadre du cours « FCM918M Le tournant performatif de la recherche en communication » avec sous-titres. Projetée le 3 octobre 2017 lors de l'Examen doctoral (ce montage montre déjà tout le processus de création de l'évènement et inclut « Une journée nuageuse »).
2018.02.18	« Primo Paulo »	19 min 27	Projetée le 9 avril 2018 dans le cadre du Forum doctoral.

2018.02.10	« Avó Beatriz, rua de Pedroso »	10 min 16	Projetée le 4 mai 2018 lors de la journée d'étude « Autofilmage(s) ». Projetée le 6 juin 2018 lors de la journée d'étude « Postures + Impostures : la recherche- création à l'Université ».
2018.07.02	1er montage complet	1 h 29 min	Projetée au Centre culturel de Campo Maior, le 27 juillet.
2018.10.05	2e montage	1 h 17 min	Version de travail.
2018.11.14	3e montage, avec voix off	1 h 12 min	Version de travail.
2018.12.03	Extraits sous-titrés	8 min	Projetée le 5 décembre 2018 à l'oral du Projet de thèse.
2019.02.10	4 ^e montage	1 h 14 min	Version presque finale (sans postproduction), avec la première version des sous-titres complets en français.
2019.04.30	Version finale	1 h 14 min	Projections publiques (RIDM, Cinema on the Bayou, Cinéma Public).

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Aumont, J. (2009). *Matière d'images, redux*. Éditions de la Différence.
- Anderson, M. et Varda, A. (2001). The modest gesture of the filmmaker: an interview with Agnès Varda. *Cinéaste*, 26(4), 24-27.
- Bachelard, G. (1965). *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*. Librairie José Corti.
- Badiou, A. (2010). Le cinéma comme expérimentation philosophique. Dans Badiou, A. et Baecque, A. D., *Cinéma* (p. 323-373). Nova éditions.
- Barbash, I., & Castaing-Taylor, L. (1997). *Cross-cultural filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. University of California Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-fiction Film* (Second revised edition). Oxford University Press.
- Barrett, E. (2014). Situating creative arts research as "successor science". Dans L. Ravelli, B. Paltridge et S. Starfield (dir.), *Doctoral writing in the creative and performing arts*. Libri.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma.
- Berbary, L. A. (2011). Poststructural Writerly Representation: Screenplay as Creative Analytic Practice. *Qualitative Inquiry*, 17(2), 186-196.
- Berbary, L. A. (2019). Creative Analytic Practices: Onto-Epistemological and Theoretical Attachments, Uses, and Constructions Within Humanist Qualitative Leisure Research. *Leisure Sciences*, 41(3), 148-166.
- Berkeley, G. (1970). *Trois dialogues entre Hylas et Philonous*. Aubier-Montaigne.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Brault, M. & Perrault, P. (1962). *Pour la suite du monde* [Film]. ONF.
- Bresson, R., et Le Clézio, J.-M. G. (1995). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- Breton, J. (1859). *Le Rappel des glaneuses* [Peinture]. Musée d'Orsay, Paris.
- Breton, J. (1877). *La glaneuse* [Peinture]. Musée d'Orsay, Paris. (Lieu de conservation : Musée des Beaux-Arts, Arras).
- Butler, J. (2020). *The force of nonviolence: an ethico-political bind*. Verso.
- Calvey, D. (2021). Sensory ethnography: a creative turn. *Journal of Organizational Ethnography*, 10(3), 346-357.
- Castaing-Taylor, L., et Paravel, V. (2012). *Leviathan* [Film]. Cinema Guild, SEL.

- Castaing-Taylor, L., et Paravel, V. (2022). *De Humani Corporis Fabrica* [Film]. Grasshopper Film, Gratitude Films, SEL.
- Chapman, O. et Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, analysis and "family resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37, 5-26
- Cloutier, M. (2023). Habiter le monde en poète. *Relations*, 821, 12-15.
- Certeau, M. de. (1990). *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*. Gallimard.
- Cohen, N., et Reverseau, A. (2013, 15 décembre). Qu'est-ce qui est 'poétique' ? : excursion dans les discours contemporains sur le cinéma. *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, 7.
- Colleyn, J.-P. (dir.) (2009). *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*. Cahiers du Cinéma.
- Conway, K. (2014). Responding to globalization: the evolution of Agnès Varda. *Substance*, 43(1), 109-122.
- Costa, P. (1989). *O Sangue* [Film]. Tropico Filmes.
- Costa, P. (1994). *Casa de lava* [Film]. Gemini Filmes, Madragoa Filmes, Pandora Filmes.
- Costa, P. (1997). *Ossos* [Film]. Gemini Filmes, Madragoa Filmes, Zentropa Entertainments.
- Costa, P. (2000). *No quarto da Vanda* [Film]. Contracosta Produções.
- Costa, P. (2019). *Vitalina Varela* [Film]. OPTEC Filmes.
- Costa, P. (2005). A Closed Door That Leaves Us Guessing. *Rouge*.
http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html
- Crary, J. (1988). Techniques of the Observer. *October*, 45 (été), 3-35.
- Daren, M. (1945). *A Study in Choreography for Camera* [Film]. Production indépendante.
- Dastur, F. (2005). *À la naissance des choses : art, poésie et philosophie*. Encre marine.
- Decock, J. et Varda, A. (1993). Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes. *The French Review*, 66(6), 947-958.
- Desanti, D., Decock, J., et Rouch, J. (1968). Jean Rouch: Cinéma et Ethnographie. *African Arts*, 2(1), 36-80.
- Elsaesser, T. (2010). *Film theory: an introduction through the senses*. Routledge.
- Fano, M. (1981). Le son et le sens. Dans D. Chateau, A. Gardies, et F. Jost (dir.), *Cinémas de la modernité, films, théories : colloque de Cerisy* (p. 105-122). Klincksieck.
- Ferrand, N. (2003). Présence du monde, présence au monde : les enjeux du poème chez Philippe Jaccottet. *L'information littéraire*, 55(3), 16-25.
- Fiant, A., Hamery, R. et Massuet, J.-B. (dir.). (2017). *Point de vue et point d'écoute au cinéma : approches techniques*. Presses universitaires de Rennes.
- Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North*. [Film]. Criterion Collection.
- Flaubert, G. (1986). *Un coeur simple*. L'École des loisirs.

- Forestier, F. (2013). Une logique de l'apparaître non phénoménologique? *Eikasia*, 49 (mai), 265-280.
- Forestier, F. (2015). *Le réel et le transcendantal*. Millon.
- Fortin, S. (2008). *Danse et santé : Du corps intime au corps social*. Presses de l'Université du Québec
- Galego, F. P. (2004). *Campo Maior: as Festa do Povo das origens à actualidade*. Livros Horizonte.
- Galego, F. P. (2006). *Campo Maior: cantar e bailar as saias*. Livros Horizonte.
- Galego, F. P. (2013, 29 janvier). Cantigas a Campo Maio (VI). *AlémCaia*.
<http://alemcaia.blogs.sapo.pt/95328.html>
- Gantier S., Givois E. et Jacquemin B. (2023, 22 juillet). Cartographier les dispositifs de réalisation des films documentaires. *Mise au point*, 17.
- Gardies, A. (1999). *Décrire à l'écran*. Nota bene.
- Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. J. Chambon.
- Guarneri, M. (2015, 16 juillet). Pedro Costa: Documentary, Realism, and Life on the Margins. *BOMB – Artists in Conversation*. <https://bombmagazine.org/articles/pedro-costa/>
- Gunning, T. (2007). Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. *differences*, 18 (1), 29-52.
- Guynn, W. H. (1990). *A Cinema of Nonfiction*. Fairleigh Dickinson University Press.
- Hamilton, J. G. (2011). The Voices of the Exegesis. Dans F. Ken et L. Justice (dir.), *Practice, Knowledge, Vision : Doctoral Education in Design* (p. 340-343). Polytechnic University, School of Design.
- Hamon, P. (1991). *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Macula.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Hédouin, E. (1857). *Glaneuses à Chambaudoine* [Peinture]. Musée d'Orsay, Paris.
- Heidegger, M. (2004). Bâtir, habiter, penser. Dans *Essais et conférences* (p. 170-193). Gallimard.
- Howes, D. (2022). *The sensory studies manifesto: tracking the sensorial revolution in the arts and human sciences*. University of Toronto Press.
- Jorge, N. B. (2020). *The Films of Pedro Costa: Producing and Consuming Contemporary Art Cinema*. Edinburgh University Press.
- King, H. (2007). Matter, time, and the digital: Varda's *The Gleaners and I*. *Quarterly Review of Film and Video*, 24(5), 421-429.
- Knowles, J. G. et Cole, A. L. (2008). Arts-Informed Research. Dans J. G. Knowles et A. L. Cole (dir.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues* (p. 55-70). Sage Publications.

- Larousse. (s. d.). Glaner. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 7 décembre 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/glaner/37089>
- Larousse. (s. d.). Poésie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 7 décembre 2024 sur <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/po%C3%A9sie/80884>
- Le Coguiec, É. (2006). Récit méthodologique pour mener une autopoïétique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 111-118). Presses de l'Université du Québec.
- Le Robert. (s. d.). Saudade. Dans *Dico en ligne Le Robert*. Consulté le 7 décembre 2024 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/saudade>
- MacDougall, D. (2005). *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton University Press.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*. Seghers.
- Maury, C. (2011). *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Yellow now.
- Maury, C. (2022). *The sense of place in contemporary cinema*. Edinburgh University Press.
- Mercury, J.-Y. (2005). *La chair du visible : Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty*. L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M., Parant, P., et Bertina, A. (2009). *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M., et Lefort, C. (2010). *Œuvres*. Gallimard.
- Millet, J.-F. (1857). *Des glaneuses* [Peinture]. Musée d'Orsay, Paris.
- Morris, E. (1988). *The Thin Blue Line* [Film]. American Playhouse, Third Floor Productions.
- Nichols, B. (1988). The Voice of Documentary. Dans A. Rosenthal (dir.), *New Challenges for Documentary* (p. 48-62). University of California Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Klincksieck.
- Norman, K. (1996). Real-World Music as Composed Listening. *Contemporary Music Review*, 15(1-2), 1-27.
- Noury, C., Cloutier, M. et Roy, M.-C. (2018). *Trousse d'accompagnement en CRRC : Synthèse des enjeux de conduite responsable en recherche-crédation et propositions d'outils réflexifs*. Montréal, Québec : Projet de recherche la conduite responsable en recherche-crédation : Outiller de façon créative pour répondre aux enjeux d'une pratique en effervescence.
- Pantenburg, V. (2010). Realism, not Reality: Pedro Costa's Digital Testimonies. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 24(24), 54-61.

- Paquin, L.-C. (2017). *Méthodologie de la recherche création*. Louis-Claude Paquin.
http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_methodologie.pdf
- Paquin, L. C. et Noury, C. (2018, 14 février). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques ?
Découvrir. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Paquin, L.-C. (2019). *Faire le récit de sa pratique de recherche-création*. Louis-Claude Paquin.
http://lcpaquin.com/methoRC/Recit_de_pratique_prepubl.pdf
- Paquin, L.-C. et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer, édition spéciale : La communication à l'UQAM*, 2020, 103-136.
- Parry, D. C., et Johnson, C. W. (2007). Contextualizing Leisure Research to Encompass Complexity in Lived Leisure Experience: The Need for Creative Analytic Practice. *Leisure Sciences*, 29(2), 119-130.
- Pasolini, P. P. (1976). Le cinéma de poésie. Dans *L'expérience hérétique : langue et cinéma* (p. 135-155). Payot.
- Pasolini, P. P. (1981). Entretien avec Pasolini par B. Bertolucci et J.-L. Comolli. Dans A. Bergala et J. Narboni (dir.), *Pasolini cinéaste* (p. 35-42).   ditions de l'étoile.
- Perrault, P. (1982). *La bête lumineuse*. [Film]. ONF.
- Pierron-Moinel, M.-J. (2010). *Modernité et documentaires : une mise en cause de la représentation*. L'Harmattan.
- Pineau, G. (2007, 10 janvier). Les réflexions sur les pratiques au cœur du tournant réflexif.
 Communication à la Facultad de Ciencias Humanas y Educacion. Universidad Diego Portalis Chili.
<https://web.archive.org/web/20190214152720/http://www.barbier-rd.nom.fr/Pineau.chilireflexions.pdf>
- Pinson, J.-C. (1995). *Habiter en poète*. Champ Vallon.
- Pink, S. (2015). *Doing sensory ethnography* (2nd edition). Sage.
- Poitrais, D. (2014). *Le traitement de la nuit au cinéma, deux postures épistémologiques* [Thèse de doctorat, Université du Québec    Montréal]. Archipel. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/11046>
- Quart, B. et Varda, A. (1986). Agnès Varda: A Conversation. *Film Quarterly*, 40(2), 3-10.
- Rancière, J. (2011). Politique de Pedro Costa. Dans J. Rancière, *Les écarts du cinéma* (p. 137-153). La Fabrique   ditions.
- Resnais, A. (1956). *Nuit et Brouillard* [Film]. Criterion Collection.

- Rich, B. Ruby (2001, 9 avril). Gleaners Over Gladiators. *The Nation*.
<https://www.thenation.com/article/archive/gleaners-over-gladiators/>
- Richardson, L. et St. Pierre, E. A. (2005). Writing: a Method of Inquiry. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincon (dir.), *The SAGE handbook of qualitative research*. Sage Publications.
- Rouch, J. (1958). *Moi, un noir* [Film]. Les Films du jeudi.
- Sawchuk, K., et Chapman, O. B. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances”. *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26.
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Éditions Wildproject.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books : Arcana Editions.
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Éditions Logiques.
- Silveira, R. (2006). *Bendato* [Installation audiovisuelle]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2007). *Concreto* [Film]. Production indépendante. <https://vimeo.com/910189>
- Silveira, R. (2008). *Ni Dilli* [Film]. Production indépendante. <https://vimeo.com/1334217>
- Silveira, R. (2009). *Abrigo* [Film et Installation audiovisuelle]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2010). *POLIGRAD* [Film]. Production indépendante. <https://vimeo.com/60172546>
- Silveira, R. (2012). *Divertimento* [Film]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2013a). *Oriente, Lisboa* [Film]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2013b). *Oriente, Lisboa : o sítio como protagonista de um filme* [Mémoire de maîtrise, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa.
<http://hdl.handle.net/10451/8857>
- Silveira, R. (2014). *Les jours avant le printemps* [Film]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2015). *Venha chuva* [Installation audiovisuelle]. Production indépendante.
- Silveira, R. (2017, 20 mars). On a cloudy day [Film]. *Wrong wrong magazine*.
<https://wrongwrong.net/article/on-a-cloudy-day>
- Silveira, R. (2019). *Les yeux de mon amour* [Film]. FRONT Productions.
<https://vitheque.com/fr/oeuvres/les-yeux-de-mon-amour>
- Silveira, R. (2021). *Julien contre Bernatchez* [Film et installation audiovisuelle]. Intimités numériques.
<http://intimite.bigdata.grisq.org/les-films-2/julien-contre-bernatchez>
- Snow, M. (1967). *Wavelength* [Film]. Production indépendante.

- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye : a phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts : embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: The senses in anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Stoller, P. (1997). *Sensuous scholarship*. University of Pennsylvania Press.
- Sumartojo, S., & Pink, S. (2019). *Atmospheres and the experiential world: theory and methods*. Routledge.
- Thrift, N. (2008). *Non-representational theory: space, politics, affect*. Routledge.
- Truax, B. (1996). Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, 15(1-2), 49-65.
- Vannini, P. (2024). *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*. Routledge.
- Varda, A. (1955). *La Pointe Courte* [Film]. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (1995). *Les cent et une nuits* [Film]. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (2000). *Les glaneurs et la glaneuse* [Film]. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (2002). *Deux ans après* [Film]. Ciné-tamaris.
- Varda, A. (2008). *Les plages d'Agnès* [Film]. Ciné-tamaris, ARTE.
- Varda, A. (2011). *Agnès de ci de là Varda* [Mini-série télévisée]. Ciné-tamaris, ARTE.
- Varda, A. et JR (2017). *Visages, villages* [Film]. Ciné-tamaris, Social Animals, Arches Films.
- Varda, A. (2019). *Varda par Agnès* [Film]. Ciné-tamaris, ARTE, MK2 Films.
- Vermersch, P. (2007). Bases de l'auto-explicitation. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, 69, 1-31.
- Vermersch, P. (2008). Décrire la pratique de l'introspection. *Expliciter le journal de l'association GREX Groupe de recherche sur l'explicitation*, 77, 33-59.
- Vertov, D. (1929). *L'Homme à la caméra* [Film]. Studio Dovjenko, VUFKU.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary time: film and phenomenology*. University of Minnesota Press.
- Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition. *Organised Sound*, 7(1), 51-56.