

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE ÉCRITURE QUI NE DÉSERTE PAS CE QUI LA TRACE :
HOSPITALITÉ NARRATIVE ET MISE EN RÉCIT DE L'ALTÉRITÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN COMMUNICATIONS - MÉDIA EXPÉRIMENTAL

PAR

ISABELLE GRIGNON-FRANCKE

MARS 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Réjean Bénard d'avoir accepté qu'on se rencontre, j'ai eu la chance de te côtoyer suffisamment pour avoir un deuil à faire, c'est beau ce que j'ai à me souvenir de toi.

Merci à la Maison du Père, Marlène, Julie, Carlos, pour l'accueil chaleureux et le temps long alors qu'il nous en manque toujours.

Katharina Niemeyer, merci pour les découvertes théoriques et la présence affectée.
Diane Poitras, merci pour les ressources filmiques et l'ouverture à cette création.

À vous deux, merci d'avoir vu dès le début la difficulté de ce projet et d'avoir accepté qu'il se déploie avec l'ampleur imaginée, Viva Paci et Guylaine Dionne, merci pour les réflexions et les commentaires précieux,

Merci à celles et ceux qui ont participé à la matérialisation de ce projet;

Gabriel Leclerc-Giguère, pour le temps et le support technique et multimédia.

Kenny Lefebvre, pour la disponibilité et l'accompagnement. Jérémy Gorry, Robin Sirois, Guillaume Roy-Fortin, merci d'avoir tenté de décrypter les dessins de Réjean et d'avoir eu la patience de m'expliquer ce que vous voyiez derrière les chiffres.

Laurence Thibault, pour ton regard sensible, ton œil esthétique et ta tendresse depuis des années.

Célia Gouin-Arsenault, pour l'expertise en prosodie et l'accompagnement de ma voix, dans ses intonations tout comme ses interrogations.

Nana Quinn pour les échanges et commentaires avisés.

Flavie Melançon, pour les retraites douces, les silences possibles, et les grands élans de vie. Merci d'avoir vu la ligne d'horizon et d'avoir su me raconter comment c'était beau, pour que je m'y rende à mon tour.

Constance Chaput-Raby, merci de savoir qu'on ne peut pas tout faire seule, de savoir aussi que je n'allais pas demander d'aide, tes bras si volontaires (et ceux de Grégoire Tremblay Meadors, bien sûr) ont fait la différence dans les derniers milles. Thierry Sirois, merci pour l'aide technique de dernière minute, et la présence toujours bienveillante.

Merci à mes ami.e.s, et à ma famille que j'aime tant,

Julie Grignon, pour le soutien indéfectible au travers des années,

Bernard Francke, pour tout ce qu'il reste de toi.

Merci à toutes les personnes qui sont venues voir mon exposition finale, j'ai noté chacun de vos noms, je suis choyée de votre présence.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 [GENÈSE, PROBLÉMATISATION ET CORPUS DE CRÉATION]	2
1.1 Genèse : les narrations objectives	2
1.2 Intentions de recherche et résumé de la création : raconter l'autre	4
1.3 Problématisation et hypothèses : mise en cause des pratiques du réel et ouverture à une reconnaissance insufflée par une mise en récit hospitalière	10
1.4 Corpus artistique et esthétique : s'inspirer de l'absence	20
1.4.1 Manoir : long-métrage documentaire de Pier-Luc Latulippe et Martin Fournier	21
1.4.2 Alep, portrait d'une absence : installation documentaire de Mohammad Al Attar et Omar Abusaada	22
1.4.3 Jane a murder : un récit littéraire de Maggie Nelson	23
1.4.4 Pôle-Sud : théâtre documentaire d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier	24
CHAPITRE 2 [APPROCHES ÉPISTÉMOLOGIQUES ET MÉTHODOLOGIE]	26
2.1 Au risque d'une appréhension subjective de la connaissance	26
2.2 Recherche-crédation : épistémologie pratique et méthodologie de la subjectivité	27
2.3 Recherche-crédation : savoir situés et réflexivité	32
2.4 De l'autoethnographie à l'autothéorie : une approche pour se traverser	35
2.5 Être pris en <i>conte</i> : prérogative du personnage, effet du récit et intimité	42
2.6 Interdisciplinarité et concepts voyageurs	48
CHAPITRE 3 [ASSISES CONCEPTUELLES]	50
3.1 Assises conceptuelles	50
3.1.1 L'altérité et soi : se dire par l'histoire	50
3.1.2 L'hospitalité narrative : entrer en relation avec l'autre	53
3.1.3 Se mettre en empathie : entre limites et actions	59
3.1.4 Trace et mort agissante	63
3.1.5 Corps vulnérables et visibles	65
CHAPITRE 4 [RETOUR SUR L'OEUVRE]	69
4.1 Description de l'œuvre, récit de pratique et retour critique	69
4.1.1 Description de l'œuvre finale : Visibilisation et mort digne	69
4.1.2 Méthodologie, mise en espace, pratique multimédias et enjeux technologiques	70
4.1.3 Se situer face à son sujet : hospitalité de la démarche	72

4.1.4	Mise en récit d'une histoire parfaite : les traces de l'écriture, les traces de l'insaisi	73
4.1.5	Outrepasser le vulnérable	75
4.2	Retour critique sur la réception de l'oeuvre	78
4.2.1	Mise en œuvre de ma vulnérabilité	78
4.2.2	Linéarité non nécessaire	79
4.2.3	Pour en revenir et y aller : le besoin d'un espace tampon	79
4.2.4	Incapacité à finir : soutenir un sentiment collectivement	80
CHAPITRE 5 [CONCLUSIONS]		81
5.1	Synthèse de la recherche-crédation et retour sur la question de recherche	81
5.2	Bilan des limites	83
5.3	Réflexions finales	85
ANNEXE A [PLAN DE L'INSTALLATION]		88
ANNEXE B [RÉCIT DE L'INSTALLATION]		89
BIBLIOGRAPHIE		99

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Plan de haut de l'installation artistique	88
Figure 2.1 Texte introductif tel qu'affiché dans l'installation	90
Figure 2.2 Photographie de la table de chevet remplie d'objets. Lien d'écoute vers un extrait sonore habitant cet espace.	91
Figure 2.3 Photographie d'un lit surmonté d'un drapé de dessin géométrique. Élément central de l'installation	92
Figure 2.4 Vidéo présentée dans une télévision cathodique : capture d'écran et lien de visionnement	93
Figure 2.5 Extrait final de la vidéo présentée in situ.	94
Figure 2.6 Mise en espace d'une projection surplombant la vidéo, projetée en parallèle.	95
Figure 2.7 Quelques dessins scannés et lien d'écoute vers un 2e extrait audio.	96
Figure 2.8 Mur présentant des livrets et épitaphe de papier. Fin de l'exposition.	97
Figure 2.9 Texte mis en page dans le livret. Présentation de l'épreuve finale qui a été imprimée.	

RÉSUMÉ

À la suite de ma rencontre avec Réjean, un homme en situation d'itinérance en fin de vie, je tente de produire une œuvre de nos échanges. De ce terrain documentaire naissent des questions éthiques, pratiques, intimes et politiques autour de la mise en récit de l'altérité : *comment prendre soin des personnages créés?* Ce mémoire-crédation réfléchit au concept d'hospitalité narrative comme une posture — à la fois théorie et geste — qui laisse trace des choix qui affectent l'écriture du réel.

Mots clés : écriture, autothéorie, savoirs situés, intraduisible, altérité, hospitalité, narration, recherche-crédation, vulnérabilité, sensibilité, réciprocité, rencontre, cinéma, littérature, installation, empathie, deuil, personnage, traces.

INTRODUCTION

Ceci est un document d'accompagnement à une démarche de recherche-création. Il s'est écrit parallèlement et à la suite de la création et de la présentation d'une installation documentaire. Cette installation audiovisuelle était constituée de traces de la vie de Réjean, une personne en situation d'itinérance que j'ai rencontrée en 2023. L'installation a été présentée publiquement en avril 2024.

Je vous invite à parcourir le *Récit d'installation*, Annexe B, avant de plonger dans ce texte. Vous pourrez ainsi vivre ou revivre le parcours immersif et mis en espace. Ce documentaire sc nographi  dévoile Réjean par fragments, jusqu'à lui donner une voix, une image, puis une fin. Sa mort, qui advient au milieu de l'expérience muséale, ne solde pas la fin de la rencontre. Au-delà de celle-ci se poursuit un échange affecté. Entre les traces de son passage et mon engagement à le raconter, je cherche la façon dont il aurait voulu s'inscrire sur les autres, la manière de créer en lui faisant suite.

Afin de rendre compte des allers-retours continuels entre théorie et geste pratique, un récit sur mon processus de création entrecoupe le fil plus classique du mémoire. Cet accès à mon carnet de création exemplifie la façon dont résonnent intimement mes rencontres humaines, comme théoriques.

Tout ce qui appartient au récit de création est noté dans une typographie différente, permettant de suivre d'un côté le fil de pensée théorique et discursif du mémoire, et, de l'autre, *le récit de création incarné, remémoré, raconté*.

Légende (  même le corps du texte)

FIL THÉORIQUE : Cadre discursif du mémoire

RÉCIT DE CRÉATION : réminiscence de la rencontre entre Réjean et moi, suivi du processus créatif, notes de nos échanges.

CHAPITRE 1

GENÈSE, PROBLÉMATISATION ET CORPUS DE CRÉATION

1.1 Genèse : les narrations objectives

Dire d'où on arrive est immanquablement complexe : écarter l'anodin, narrer ce qui importe, jusqu'à savoir comment procéder pour sa suite du monde. Se donner genèse est justement le nœud. C'est que j'ai été formée à faire l'inverse. J'ai appris la méthode pour ne pas exister dans le récit. Mais sans présence de soi, comment y inscrire les autres?

En 2019, fraîchement sortie de l'université en journalisme, j'obtiens un entretien d'embauche à *La Presse*, on me demande : *Pourquoi je te prendrais toi?* Je réponds : *Parce que ma mère est sous-ministre adjointe et mon père est sur le bien-être social, je comprends plusieurs réalités.* J'ai été embauchée illico. J'ai déjà fait la file dans une banque alimentaire _ il y a des codes à respecter pour naviguer entre les tables de produits. Je sais aussi me taire lorsqu'invitée dans la loge du Gouvernement pour voir les Canadiens de Montréal _ assister à une partie en dignitaire est un cours accéléré sur la bienséance des privilégiés; on ne crie à aucun but. J'ai grandi en valse entre des parents disjoints de leurs différences devant le regard des autres et à la caisse de l'épicerie. Je deviens alors journaliste me disant que cet emploi de rêve était mis sur ma route parce que j'avais vécu dans les contraires. Mais après cette mise à nu fructueuse en entrevue, plus jamais il ne m'a été demandé d'agir comme un être sensible, qui *rencontre* ces *autres* aux antipodes. Adjectifs rayés, contextes effacés, descriptions éventrées, mes textes foisonnaient de phrases inadéquates. Je n'écrivais pas ce qui était attendu : les faits. Mes journées sur le terrain, racontées le soir à des ami.e.s, n'étaient jamais celles qui prenaient place dans les pages virtuelles de mon média. Je ne savais pas regarder le monde comme il le fallait, en étant de loin ou de marbre. On m'a montré la porte. Je me suis dit qu'autre chose commençait ; mais les lignes d'arrivée et de départ n'existent pas nettement. Je ne souhaite pas argumenter en toute véhémence contre le journalisme, au contraire, une vocation qui déjà s'inscrivait en moi comme la voie du social, un espace de survie du dialogue. Mais, faire abstraction de ma présence, c'est trop à ignorer. Déontologiquement, je glisse entre les inconforts épistémologiques. J'aimerais en débattre, mais il y aura toujours des heures de tombée et une nouvelle à traiter. À l'intérieur des

médias, certains mots ne se disent pas, le temps manque, l'esprit critique, parfois, aussi. Je commence alors un lent détournement vers le documentaire, ou plutôt l'idée du récit. Depuis toujours, j'articule cette question : comment les divergences font-elles société?

Après mon passage dans cette salle de rédaction, je réalise un projet documentaire : *Les Petits Trophées*¹, il s'agit du portrait croisé de deux adultes vivant avec l'autisme. Je fonde également une boîte de production cinématographique, mais ce n'est pas assez pour survivre financièrement, et surtout pas assez pour moi. Pendant près de trois ans, je continue à osciller entre les mondes du « vrai » : du cinéma au journalisme, ma démarche fait boucle. Je prends un emploi à Radio-Canada à la télévision, puis sur le web comme journaliste. Sur mon siège, je rumine un inconfort théorique face à ce monde d'objectivité, mais j'apprécie aussi mes mains et ma tête qui doivent rendre compte de ce qui se passe. J'ai une place au cœur de ce qui advient. Parallèlement je produis six ou sept courts-métrages, des documentaires comme des fictions, ainsi que des projets télévisés. Je tourne ici, mais aussi en Tunisie² et en Égypte³. Comme productrice, j'ai le pas de recul de celle qui en appuie d'autres. Je décortique silencieusement la manière d'écrire le réel des réalisatrices avec lesquelles je travaille. Puis, je m'inscris à la maîtrise, je cherche résolution. En avril 2022, je laisse un temps le journalisme derrière, mais pas très loin. À l'été, deux projets tout intimes se matérialisent. Une pièce de théâtre que j'ai écrite est mise en lecture au théâtre de la Licorne alors que je suis financée pour réaliser un documentaire de création, *L'Artifice*⁴. Mon film se déroule dans les foires itinérantes qui s'arrêtent dans tous les *parkings* du Québec. Ça expose la tension entre rêver d'ailleurs et chérir l'enracinement. Ça présente également des personnes en marge, qui se cachent à l'abri de l'impôt, mais du reste ne sont protégées par rien. Ceux qui se retrouvent devant ma caméra ne sont pas des imputables, des médiatisés ou des militants, ils se trouvent rarement de ce bord-là. Et puis, le reste du temps, loin des écrans, et d'ordinaire, dès que j'en ai l'occasion, j'écris.

¹ Grignon-Francke, Isabelle, réal. 2019. *Les Petits Trophées*. Documentaire. F3M.

<https://f3m.ca/film/les-petits-trophees/>

² *Y'a pas d'heure pour les femmes* tourné dans un salon de coiffure de Tunis, à la veille des élections présidentielles. Référence El Abed, Sarra, réal. 2019. *Y'a pas d'heure pour les femmes*. Documentaire. Travelling.

https://www.youtube.com/watch?v=cu_08-7uuJo

³ El Abed, Sarra, réal. 2023. *Les Collectionneurs*. Les Grands reportages. Radio-Canada.

<https://ici.tou.tv/les-collectionneurs/S01E01>.

⁴ Grignon-Francke, Isabelle, réal. 2023. *L'artifice*. Documentaire. Welcome Aboard.

<https://vimeo.com/817742943/9c9e4e1773?share=copy>

Parfois ce sont des reportages littéraires⁵, le plus souvent des autofictions⁶ que je tente de faire publier dans quelques revues.

En l'espace de trois-quatre ans, mes préoccupations éthiques personnelles et professionnelles ont migré : « *comment décrire l'autre* » est devenu comment « *écrire l'autre* ». Ma quête de fidélité envers la réalité s'est transformée en une envie de fidéliser les échanges de regards sur ce qui se déroule à la fois tout près, mais très loin de soi. La prescription à rendre compte d'événements comme une observatrice absente m'est apparue comme sordide. Je questionne au contraire la façon dont les événements s'inscrivent sur moi, les règles tacites que je me fixe pour bien les narrer. S'esquissent alors des interrogations. *Comment médier une réalité qui n'est pas mienne? Comment écrire et mettre en récit une œuvre depuis une expérience de laquelle je tire témoignage?* Je réécis la question dans ma tête, et dans ma chambre pendant plusieurs mois. Mais peut-être que toutes ces formules ne sont pas encore les bonnes.

1.2 Intentions de recherche et résumé de la création : raconter l'autre

J'ai voulu faire de mon terrain l'altérité. Pour circonscrire ce terrain de l'altérité, j'ai tenté de déceler face à quelle situation je me dépose le plus à distance, mais aussi, ce qui venait chez moi faire blocage. Quelle image fait ressac dans mes pensées? Bref : *qu'est-ce qui m'habite, mais que je n'habite pas*. J'ai rapidement pensé à l'itinérance, une sorte de déboîtement face au monde social, une situation que j'aimerais pouvoir refuser pour d'autres. Il y a dans la précarisation financière quelque chose qui m'est si loin et que j'ai pourtant observé toute jeune, alors qu'un de mes parents se débattait avec les sous. J'entretiens la même tension avec l'idée de la mort. Je ne suis encore jamais morte, mais j'ai accompagné mon père à mourir. Des liens étranges, des fils sensibles me lient à des thèmes que je ne pourrai jamais dire miens, mais qui se campent dans ma tête. Ma recherche-crédation s'est déroulée sur des années par une rencontre vite interrompue par la mort, une rencontre qui s'est toutefois poursuivie au-delà. Mon terrain s'est ainsi effectué auprès d'une personne itinérante en fin de vie. En 2019, alors que je travaille à *La Presse*, je

⁵ Grignon-Francke, Isabelle. 2020. « Témoignage : la prison au temps de la COVID-19 ». In *Les voix qui s'élèvent*. L'esprit libre.

⁶ Grignon-Francke, Isabelle. 2022. « La corruption du beau ». *Revue NYX*, Tâtonnement, n° 15 & Grignon-Francke, Isabelle. 2020. « De l'intérieur ». *Le pied - revue de littérature de l'Université de Montréal*, 98-100.

visite une aile bien particulière de la Maison du Père, un refuge qui accueille des hommes en situation d'itinérance au centre-ville. Cette section du bâtiment offre un lit dans une chambre individuelle pour les sans-abri pouvant brandir la preuve médicale de leur mort imminente. Ils peuvent y rester jusqu'à leur décès. Depuis cette visite, je reconstruis dans ma tête ce que je nomme désormais "mouiroir *de la dignité*". Ce lieu où, pour le reste de leur vie, des personnes retrouvent un chez-soi. J'approche cette ressource d'aide avec l'intention de documenter les derniers jours de la vie d'une de ces personnes. Mon processus de création débute avec la recherche d'un participant. Initialement, mon projet se rêve d'être un court-métrage documentaire, fait pour la salle, il se terminera autrement.

*Récit de création – Celui qui porte la mort à sa connaissance –
Février 2023*

En 2023, je me présente à la direction de la Maison du Père et j'expose ce projet de recherche-crédation. La directrice de l'établissement m'ouvre vite sa porte et me dirige vers une intervenante. Cette dernière me propose de commencer par venir visiter deux personnes qu'elle a en tête. Je prends le temps de les rencontrer. Le critère discriminant pour sélectionner le participant est l'imminence de sa fin de vie, mais aussi la pleine conscience et la relative paix d'esprit face à cette étape à venir. Je rencontre d'abord André⁷. On me le présente par ses diagnostics multiples : cancer du poumon de stade quatre et schizophrénie. Lors de notre premier échange, on parle longuement. Il semble avoir beaucoup à dire. On me dit qu'habituellement, il n'est pas si loquace. Je ne lui parle pas du projet. Il me dit avoir craché son cancer. Il ne semble pas entièrement présent, je ne suis pas limpide en interaction avec lui. Je note dans mon journal « Je me rends compte que je devrai peut-être accompagner vers la mort quelqu'un qui s'y refuse » (24 février 2023).

Lors de notre deuxième visite, il semble déconnecté du réel. Il est enroulé dans ses draps et se cache le visage par à-coups, resurgit. Il a l'air d'un combattant touareg, ses ennemis me sont invisibles. Il m'explique avoir écrit à l'Agence spatiale canadienne. Il sait comment faire des vaisseaux électriques. Il veut leur communiquer son plan. Notre conversation tourne en boucle et devient ionesco-esque. Il me répète avoir expulsé son cancer en une quinte de toux puissante. Je réponds jovialement : « une bonne affaire de

⁷ Nom anonymisé, participation au projet discartée.

réglée ». Je crois qu'il ignore trop fort ce qui lui arrive pour que je puisse poursuivre avec lui.

La même journée, on m'introduit à Réjean. Ça clique tout de suite, mais il semble nerveux. Il veut prendre le temps de bien me rencontrer, qu'on fixe une date à l'horaire. Je suis effectivement arrivée à l'improviste, guidée par l'intervenante. Je lui parle déjà de l'idée du film. Il semble saisir tous les enjeux que je nomme, mais souhaite surtout qu'on convienne formellement d'un meilleur temps pour en discuter.

Mon travail débute dès la séance suivante. En retournant au chevet de Réjean, je sais que j'amorcerai un long périple. J'ai l'impression qu'il acceptera l'étrange jeu de cette recherche-crédation. La suite valide cette appréhension.

Récit de création – Mars 2023.

Les vieux odorants qui fumaient des clopes au portique m'accueillent avec un sourire merveilleux, un sourire ravagé. Mon entrée dans la Maison me prend toujours au cœur. Monte en moi l'envie de pleurer les peaux creusées par l'injustice, mais ce sentiment est vite rabattu, étouffé. Je supporte en demi-mesure ce qui est leur vie et leurs visages, je suis affectée et m'affaisse de ce qu'ils portent comme façade, ce qu'ils présentent au monde comme visage. Déconfite, parfois, je ne peux que leur rendre la monnaie de leur pièce : un sourire présent. Je ne veux pas en rajouter, je veux tout renverser, je me masque de joie de vivre.

Nous sommes le 17 mars 2023, je retrouve Réjean. Je suis au 2^{ème} étage, dans l'entrebâillement de sa porte, il me voit et me permet de rentrer. Il me propose un verre de jus. Je le refuse. Ça deviendra tradition. À chaque rencontre subséquente, il me pointera une compote, ou un bout de fromage ; un item laissé en plan sur son plateau-repas. Je tenterai de lui amener un crayon, un feutre, du papier, des items simples que son milieu de vie n'offre pas. Les objets s'échangent comme pour rendre visible ce que de l'autre nous gardons au-delà du temps passé face-à-face.

Notre deuxième rencontre est agréable. Il s'ouvre tranquillement à moi et relance des questions. Il veut comprendre d'où j'arrive, surpris de mon projet, de mon intérêt envers sa vie. « Qu'est ce qui t'intéresse d'un vieillard comme moi », me dit-il. Il me parle de ses poumons malades. Il travaille un peu à son bureau, il me dit faire

des maths. À un moment, il propose d'écouter la télévision, ce que nous faisons. Il m'explique et précise ce que nous regardons à la télé: un documentaire sur un écrasement d'un avion. Il possède une bonne connaissance technique des moteurs et de l'histoire de l'aviation. On reste un temps sans rien dire. Je quitte quand il ne semble plus avoir l'énergie d'interagir. Je conviens alors du moment de notre prochaine rencontre.

À partir de ce moment-là, je viendrai autant que possible passer du temps avec lui. Dans l'intervalle dans lequel dure cette relation, au moins une fois sur deux, je ne le trouve pas dans sa chambre lors des rendez-vous fixés. Quand je le vois, il vocalise être heureux de ma présence. Outre le consentement demandé pour l'ensemble du projet, je valide avec lui s'il convient de poursuivre pour chaque nouvelle étape du processus : notre prochaine rencontre, un enregistrement sonore, une photo.

J'arrive désormais avec des appareils de captation, pour le son, pour l'image, mon attirail évolue au fil de notre lien qui se solidifie. Durant plusieurs mois, je cogne à la porte de Réjean pour discuter, de plus en plus confiante de notre lien, de moins en moins certaine de l'état dans lequel il se trouvera. Je concilie ma démarche réflexive par des entrées dans mon carnet de bord où je détaille l'effet de notre rencontre sur ma façon d'être présente dans cette création et d'y interpellier Réjean comme participant. Notre rencontre devait initialement se solder par la production d'un court film. Je suis habituée à travailler l'image. Mais ce sont les mots et les objets qui s'imposent. La caméra apparaît très tard dans notre lien, je ne récolte que peu d'images de Réjean, décédé soudainement. Puis, je fais l'acquisition de tous ses objets. La création liée à ce mémoire est un documentaire installatif (mis en espace) constitué de textes, d'images vidéo et d'objets ayant appartenu à Réjean.

Récit de création – mai 2023

J'enregistre assez tôt dans le processus un peu de son. Je retarde l'arrivée de la caméra entre nous. Je ne veux pas déjà nous écarter, ajouter un objet entre nous. J'attends également ma certification éthique finale. Il faiblit entre nos rencontres. Devant la vie qui me presse, je décide d'effectuer un préterrain et de tourner une première fois. Je tourne une première fois le 2 mai 2023. Le 9 mai, nous avons rendez-vous, mais son

travailleur social m'indique qu'il est peut-être trop faible. Je suis moi-même mal en point et clouée au lit, je reste chez moi. Le 15 mai 2023, je reçois un courriel m'apprenant qu'il est décédé le 12 mai 2023. Son décès me surprend, bien qu'il ne contienne rien d'étonnant. Cette mort était attendue, prévue depuis toujours latente.

À ce moment, je n'ai rien fait, je n'ai pas compris surtout où situer l'émotion qui m'envahissait. J'avais les yeux ruisselants. S'épanouissait alors un lien étrange, secret, un peu impossible sans le contexte de cette maîtrise. [...]. Il m'avait dit : je serai plus ici en juin. [...] Je devais le voir demain. Et comme c'est le cas dans la vie ; "si j'avais su" devient une phrase si pleine de soupirs et si illusoire. On ne sait jamais...

Ce qui prend le bord, c'est aussi un plan de création. L'idée (fausse) qu'elle se guide, se prévoit, s'édifie comme on mène un projet comme les autres. La création n'est pas un projet comme les autres. Elle n'existe qu'au présent. Au passé, elle devient œuvre-monument, elle se fige. Prévoir créer est tout aussi inconcevable.

Le 19 mai 2023, je me rends à la maison du Père, j'ai en tête de récupérer les dessins de Réjean. Son intervenant arrête mon élan. Il me dit qu'il n'y avait pas de note pour moi. Puisqu'aucune famille ne s'est manifestée, ses affaires iront à la police. J'imagine la police déplier ses papiers. Le tout finira à la poubelle, tout comme son corps en fosse commune. Je ne sais pas ce qui me guide vers ses objets. Ses dessins me semblent si importants, ils l'étaient pour lui, ils le sont pour moi, par osmose. Je ne sais pas encore quelle forme prendra ma création. J'ai l'impression de devoir mener enquête dans ce qui se trouvait partout autour quand nous étions ensemble : ses notes, son travail appliqué. Je poursuis par courriel des démarches officielles. On me laisse finalement prendre ses affaires le 24 mai 2023. Le 13 juin, je débute une itération de mon installation documentaire. Elle est assez fidèle au prototype mis en espace lors de la présentation finale les 28 et 29 avril 2025. Pendant près de 2 ans, ce projet me flotte en tête mais je n'arrive pas à m'y mettre entièrement. Je laisse tout en plan. Je ne sais pas comment raconter. Je commence pourtant à accumuler des morts, des idées et des objets desquels je veux tirer quelque chose, je me sens redevable envers la boîte au fond de mon garde-robe qui contient tout. Cette boîte que j'ai tant voulu posséder.

L'idée d'écrire *sur l'autre* ou *suite à sa rencontre*, à *notre* rencontre, s'imisce tôt et partout. Dans tous les temps morts de mon travail de réalisatrice et productrice documentaire, je réfléchis aux enjeux sous-jacents au fait d'énoncer : *Qui prend parole? Qui regarde?*⁸ *Qui est regardé? Comment s'écrit le pacte tacite entre protagonistes et créatrices?* Je questionne l'éthique et les motivations qui poussent à rendre compte publiquement d'une vision subjective du réel. Mais quel droit de construire la réalité d'un *autre* depuis mes yeux, et encore plus de la présenter? C'est par le biais d'une installation documentaire audiovisuelle que je travaillerai sur l'écriture des vies *rencontrées*, de réalités *autres* à soi, loin de soi. C'est de cet espacement que naissent mes questions de recherche embryonnaires : *comment créer à partir d'un réel dont on ne fait pas l'expérience directement? Pour qu'une démarche de création sur l'altérité soit bienveillante, doit-elle se coller à une expérience partagée?* Ainsi, cette recherche-crédation prend pour objectif de créer une expérience documentaire audiovisuelle dans laquelle la relation entre créatrice et sujet de la création est réfléchi, bienveillante et féconde. L'hospitalité narrative⁹ (Ricoeur 1990) y est définie comme une méthode pratique pour « rencontrer » le réel. Cette étude créative se fait en déployant l'idée de l'empathie non pas comme un concept fixe, mais plutôt une attitude expérimentale¹⁰ à éprouver dans la mise en récit de l'autre. Ainsi, par une relation-crédation avec/sur l'altérité, j'opère une tentative de réfléchir aux conditions de la mise en place hospitalière et empathique de celle-ci. Réjean apparaît dans ma vie dans le cadre de cette création sur l'altérité. Il est participant, il est sujet de création. C'est pourtant lui qui se raconte et moi qui concilie l'agencement de nos deux vies distinctes qui étrangement se croisent ici.

J'inscris d'emblée mon positionnement comme artiste-chercheuse vis-à-vis mon terrain de recherche : l'itinérance est une situation que je n'ai pas vécue et ne vis pas. J'en ai eu peur, en

⁸ L'idée du lieu depuis lequel on entrevoit le monde est articulée plus spécifiquement avec la notion de *savoirs situés* (Haraway 1988). La relation qui se joue entre sujet de recherche et personne menant la recherche est entrevue par la notion de *réflexivité partagée* (Lumdsen 2019). Les deux concepts étant exposés plus en détail dans le chapitre 2.

⁹ Concept élaboré entre-autre par Paul Ricoeur (1990), l'hospitalité narrative formule un engagement envers l'autre, la promesse de prendre soin de l'identité qu'expose l'autre par sa narration de lui-même. Voir chapitre 3.

¹⁰ L'empathie peut être définie comme une démarche sensible de compréhension du vécu ou des émotions traversées par autrui. Dans le cadre artistique, on peut parler d'empathie narrative, soit le ressenti d'un public face au personnage d'une œuvre. À travers ce mémoire-crédation, on peut ainsi voir l'empathie comme une attitude terrain que j'ai voulu développer mais aussi une qualité que j'ai tenté qu'incarne ma création pour qu'elle réussisse à mettre en lien le public et le participant à ma création ; que le groupe de spectateur.trices expérimente à son tour une forme d'empathie. Ainsi l'empathie est à la fois ma méthode de recherche — elle guide ma pratique — mais, aussi, mon objectif — j'aimerais qu'elle surgisse pour celles et ceux qui feront l'expérience de mon installation documentaire.

revanche. Peur qu'elle advienne pour mon propre père, et qu'une dégringolade le pousse à la rue. A priori inéluctables, sympathies construites, je traverse le processus documentaire consciente des privilèges de ma posture, mais aussi de l'incidence et l'impact de mon identité dans cette approche terrain. C'est dans ce fossé, entre moi et le participant, que se trouve le nœud de cette recherche-crédation. *Existe-t-il une autorisation à raconter l'autre? Comment transmettre par la création l'image et le caractère des personnes que nous avons rencontrées? Quel effet produit cette démarche de création basée sur la rencontre?* La reconnaissance de la vulnérabilité et plus encore sa narration et sa mise en œuvre sont des questions centrales posées par ce mémoire-crédation.

1.3 Problématisation et hypothèses : mise en cause des pratiques du réel et ouverture à une reconnaissance insufflée par une mise en récit hospitalière

Pour interroger ma posture de documentariste, je m'inspire de pratiques sur le réel, plus précisément de deux approches artistiques distinctes : le cinéma direct et la littérature de la non-fiction. Je tente ici de prendre comme assises ces deux démarches artistiques, puisqu'elles me semblent pointer vers un objectif commun : raconter une histoire du réel, prendre comme matière des observations sensibles et oser rêver une transformation du réel par son inscription. Je tenterai ainsi de voir comment ces approches se font écho pour proposer une posture chevauchant les deux pratiques disciplinaires. Sans décrypter les méthodologies et en brosser un tableau de comparables, cet exercice devient une cartographie des œuvres qui m'ont particulièrement touchée par leur capacité à me faire rencontrer les individus mis en mots ou en images.

Première approche artistique : le cinéma direct, cette approche documentaire se caractérise par un tournage léger, une démarche d'observation spontanée, sans entrevue. Il y a une absence à l'écran, comme à la narration de la personne qui enregistre le réel, mais une conscience de la subjectivité présente dans la posture de réalisation (Marsolais 1997). Icône du genre, Pierre Perreault en est un des instigateurs les plus connus, au Québec. D'autres artistes aux réalisations récentes s'inscrivent aussi dans cette démarche (Latulippe 2015; Caissy 2018; Akyol 2016; Caron-Guay 2017; Patry 2020). Perreault définit son travail comme un espace où les personnages

se racontent (Perreault 1982) et expose un désir clair de travailler la parole donnée (Garneau 1997). Il crée un montage, laissant le spectateur croire en une histoire où on ne peut pas distinguer la voix du réalisateur _ entendue ici comme ses suggestions, sa mise en scène, ses idées _ de celles des protagonistes dans l'œuvre finale. Le cinéaste, qui ne veut en aucun cas tomber dans la fiction où il risquerait de « *perdre son âme* » (Perreault, 1982), s'imisce pourtant dans le réel. On le voit par exemple chuchoter quelques suggestions dans l'oreille d'un des protagonistes de *La Bête lumineuse* (Perreault, 1982). Un des participants de ce même film, Stéphane-Albert Boulais, le rêveur-poète invité dans cette partie de chasse, explique : « *je scénarisais donc mon délire* » (Boulais 1988) . Il affirme même « *séduire la caméra* » (Boulais 1988). À savoir si c'était aussi le réalisateur qu'il souhaitait apprivoiser? Où tirer la ligne entre une narration de soi livrée volontairement et la mise en scène de l'histoire d'un autre dirigée indirectement, qu'on fait ployer sous des sourires encourageants ou des regards investis? Entre le désir de raconter le réel _ pour le moins certains aspects du réel _ l'envie de participer à l'écriture du spectacle, et la méthodologie de travail qui nous astreint à disparaître derrière l'autre se situent des enjeux éthiques et esthétiques propres à l'acte filmique et documentaire.

De cette présentation du cinéma direct émerge déjà la notion de mise en récit. La personne participante est interpellée¹¹ par celle à la barre du film. Elle se présente déjà en réponse à quelque chose ou à quelqu'un...mais est-ce que cet interlocuteur fait suffisamment partie de l'histoire? Le cinéma direct demande parfois à la réalisation d'adopter une posture d'effacement. Les identités des personnes derrière la caméra s'estompent au profit du réel qui se joue devant. Même dans les cas où la présence du ou de la cinéaste est existante _ comme pour Perreault, dans la démarche exposée plus haut _ elle n'est pas spécifiquement accusée et l'œuvre finale ne fait pas du réalisateur ou de la réalisatrice un personnage du récit qui se déroule à l'image. Au cinéma, c'est bien plus d'une personne qui *tient le crayon*, c'est une suite de systèmes de captation et d'écriture (son, image, montage) qui participe à l'écriture rendant parfois le questionnement sur l'écriture filmique plus ardue. Je souligne cet étrange pacte qui se noue avec le spectateur, le réel présenté joue de prétentions : inaltéré, sauvegardé, intact comme s'il se dévoilait fidèlement devant la lentille et même après son remodelage au montage.

¹¹ Il s'agit ici de faire référence au concept de scène d'interpellation, tel que l'expose Judith Butler dans *Le récit de vie*. Voir chapitre 3.

Bien sûr, certains films documentaires réussissent et souhaitent, à la manière des écritures de soi, mettre au cœur de leur démarche la façon dont le réel se capte, le moment de prise en charge de cette matière, la création comme sujet d'elle-même (Varda 1967; Imbert 2013) . Ce n'est toutefois pas cette démarche documentaire que je considérerai. Mon intention étant d'asseoir ma pratique expérimentale sur deux assises distinctes. D'un côté, le cinéma direct caractérisé par ce désir d'abstraction de l'auteur·trice au profit d'un terrain laissé aux personnages à l'écran _ et de l'autre, les écritures de soi, exposant au contraire le commentaire de l'auteur·trice et l'effet du réel l'affectant, avec lequel s'inscrit un dialogue.

Ainsi, la deuxième approche artistique du réel que je convoque se trouve du côté de la littérature contemporaine. Les textes tirés de la *vraie vie* peuvent être définis sous la grande famille de la non-fiction _ transposition littéraire de *nonfiction* en anglais, traduit notamment sous la nomination *écritures du réel* en français. Cette catégorie se présente « *comme une posture : celle d'un créateur qui cherche, sollicite et cumule la matière dont il se servira pour composer une histoire vraie grâce à diverses techniques de documentation.* » (Gefen 2021, p.259). Ces écritures du réel s'inscrivent comme un geste d'écriture sur la base d'une expérience vécue. C'est à la fois l'assemblage de la pratique et du vécu ainsi que le décalage les séparant qui fait œuvre : « *L'écriture du vécu se négocie entre les deux, dans cette charnière sans passage, entre le disjoint et le malentendu* » (Martelly 2021, p.7). Façon de « *refaçonner la vie* » et « *d'occasionner la liberté* » (Martelly, p.10, 2021), on y permet aux émotions, aux réminiscences et aux subjectivités d'être moteur de l'écriture, mais aussi d'en être sujet, la matière qui s'y déploie. C'est une façon de penser la représentation des autres et de soi « *par le refus d'une identification fixe et permanente ; en altérant et en pluralisant leur visage, et leurs formes, iels [auteur·trice·s des écritures du soi] revendiquent plutôt le clivage, le morcellement et l'éclatement* » (Dawson, Landry, et Trudeau Beaunoyer 2021, p.13). Les écritures du réel se définissent par cette partialité, cet art du fragment et de l'impermanence.

Ces textes peuvent être des récits intimes énoncés par une narration à la première personne du singulier – je. On parle souvent alors d'*écriture de soi* : une pratique où l'auteur·trice se situe au centre de son œuvre (Arcan 2002; Calle 2003; Levy 2020). Cette forme littéraire, parfois autobiographique, d'autres fois empruntant au feuilleton ou à une pratique de diariste, semble au

cœur de la production littéraire québécoise la plus actuelle, populaire et récompensée¹². Dans une narration personnelle, des auteurs·trices déportent sur des pages leur voix, leur expérience (Biron 2022a; C. Dawson 2020)¹³

Dans d'autres cas, si la narration demeure attribuable à la personne signant le livre, les personnages présentés lui sont extérieurs, ceux et celles qui font le récit sont périphériques, fréquenté·e·s, observé·es par les auteur·trice·s. Le récit se construit comme une enquête tissée entre soi-même et l'autre (Huyghebaert 2019; Turcotte 2023)¹⁴. Ce qui fait œuvre est l'écho du témoignage, le jeu entre la disposition de l'auteur·rice à accueillir une parole et la façon dont celle-ci s'inscrit réciproquement en dialogue. Quelle réponse jaillit de la confidence? Comment cet entretien s'est-il déroulé? Qu'est-ce qui précédait cette rencontre? Qu'est-ce que cette relation artistique? Huyghebaert décrit bien la démarche qui l'a animée dans son livre-enquête *Le drap blanc* où elle retrace la vie de son père décédé:

Il faut avoir une forme particulière de disponibilité pour être capable de réagir à ce qui advient sans tenter de le contrôler, recueillir la parole des autres sans la diriger vers un objectif préalable. Ou alors, il faut tout simplement arriver sur le lieu de la rencontre sans savoir ce qu'on va trouver ni même ce qu'on cherche. J'ai fait beaucoup d'entrevues dans cet état de disponibilité forcée. J'ai impliqué des gens sans pouvoir leur expliquer la nature de leur engagement. C'est probablement effrayant pour eux d'ignorer ce que j'allais faire de leur parole. (Huyghebaert, 2022, p.10)

Malgré un flou relatif à la forme finale de sa création, les entretiens ont été réalisés avec la même ouverture radicale, une considération des silences et des inquiétudes lors de ce temps de l'entrevue. L'impression laissée par ces moments de dialogues se trouve d'ailleurs décrite dans la forme finale de sa publication. L'écriture de la non-fiction m'apparaît comme une réflexion constante sur l'acte d'écrire (ou de créer) et sur la présence de l'artiste dans son geste. C'est une forme littéraire qui permet de réfléchir comment l'autre se transcrit et est mis en récit par une voix subjective d'artiste. Ce qui me marque particulièrement de ce genre littéraire est la transparence de la trace du regard de l'auteur·trice sur son appréhension du réel :

¹² Depuis 2016, cinq des huit romans ayant reçu le prix du Gouverneur Général au Québec peuvent être étiquetés de récit de soi, allant du carnet d'écriture à l'autobiographie : 2016 - Dominique Fortier, *Au péril de la mer*; 2019 - Céline Huyghebaert, *Le drap blanc* 2020 - Sophie Létourneau, *Chasse à l'homme*, 2022 - Alain Farah, *Mille secrets mille dangers* 2023 - Marie Hélène Poitras, *Galumpf*.

¹³ Mais aussi : (B. 2022; Farah 2022; Pierrot 2023)

¹⁴ Mais aussi : (Soucy 2016; Arsenault 2016; Nelson 2005; Fortier 2020)

Pour moi, la non-fiction américaine est le vecteur d'une vulnérabilité assumée de l'écrivain·e, qui passe par le refus de donner au public la meilleure image possible de soi. Cette vulnérabilité est mise au service d'un projet d'exploration où rien n'est interdit, ni le langage soutenu, ni la vulgarité, ni le savant, ni le banal, parce que toutes ces catégories participent à former l'auteur·trice (Côté-Fournier 2022, p.26).

Dans la non-fiction (écritures du réel), la trace de la personne qui observe et médie le réel est le cœur de ce qui est transmis. Ces écritures donnent accès à la mobilité de la réflexion de l'auteur·rice, à cette transformation continue qui s'effectue. En parallèle du geste d'observation, l'écrivain·e questionne souvent sa démarche, sa présence, son identité. Avec la littérature, et plus précisément les écritures de soi, un déplacement s'effectue. L'attitude de l'auteur·trice permet un accès aux singularités des autres décrit·e·s, sans effacer la présence d'un *je* narratif.

L'écrivain s'inscrit dans un acte de résistance, et tout son travail consiste justement à ne pas obéir et à ne pas soumettre son écriture aux contraintes de l'alibi. L'écriture ne peut pas être une simple excuse pour rester sous l'emprise d'états d'âme ou d'affections qui font perdre aux motifs leur autonomie. Elle est davantage une distance que l'écrivain instaure avec lui-même afin d'éviter de se laisser prendre par le reflet de sa propre écriture. Et c'est en ces moments, lorsqu'il prend de la distance avec lui-même qu'il se met en péril¹⁵. L'écriture devient alors un lieu de vie qui rend possible la mise en présence de soi et des autres. En ce sens, l'écriture doit rester une terre d'hospitalité, même si elle est obligée de se soumettre à un «je» qui écrit (Milon 2005, p.22-23).

L'écriture de soi a cette particularité de généralement maintenir jusqu'à sa forme finale un archivage des chemins de pensée empruntés dans cette rencontre partielle avec l'autre, que ce soit le public directement ou les personnages qui entrent en contact avec l'auteur·trice, sujet du «*je*» narratif.

Si des distances apparentes existent entre l'écriture requise par le cinéma direct et celle de la non-fiction, des intersections définissent aussi ces pratiques terrains – qu'elles soient littéraires ou filmiques. Les deux approches ont en commun un objectif bien particulier, celui d'écrire – ou réécrire – une des histoires du réel pour le transmettre et potentiellement le changer. Ainsi, le cinéma direct et les écritures de soi ne sont pas des pratiques artistiques qui présentent un réel

¹⁵ Le lieu dans lequel doit se trouver l'écrivain·e afin d'être à distance des affects mais engagé par son regard sur lui-même est nommé *lointain intérieur* par Alain Milon dans cet ouvrage.

inaltéré. Elles demeurent des approches artistiques et intentionnelles où une réalisation (ou une écriture) existe, et où se répète une série de choix délibérés quant aux qualités du regard à maintenir sur le réel. En analysant les techniques de documentation des œuvres non fictionnelles, Sophie Létourneau, figure de la littérature critique au Québec, dénote :

... [le] patronage du cinéma documentaire de Pierre Perrault dans toutes les pratiques de non-fiction au Québec [...ainsi qu'un] caractère performatif d'un grand nombre d'œuvres qui, tout en représentant le réel, ont également l'ambition de le changer (Gefen 2021, p.259).

Ainsi, c'est la tradition documentaire et filmique québécoise qui aurait été motrice d'une production artistique (qu'elle soit littéraire, théâtrale ou cinématographique) qui travaille à changer le fragment de vie qui se déploie dans l'œuvre. Ce désir (ambitieux? rêvé?) de métamorphose de l'univers porté à la vue d'un public est indissociable d'un appel à l'empathie; celui de l'artiste, dans un premier temps, puis du public.

Le cinéma direct et les écritures du réel sont à leur manière des pratiques terrain qui impliquent la rencontre et se démarquent par une sortie hors de soi, ou de chez soi. L'artiste s'aventure dans un ailleurs qui lui permet de se rencontrer ou de rencontrer l'autre. Perreault écrit : « *J'emprunte leur regard qu'il m'importe de prolonger si possible, de fréquenter, de poursuivre comme une trace* »¹⁶. Sur la base de ce propos, j'entre en dialogue avec les deux approches artistiques pour réfléchir la création sur l'altérité en sondant :

- La trace que l'artiste crée de l'autre.
- La trace de soi communiquée, qui transparait;
- La trace de l'interaction avec l'autre, la mobilité de la réflexion sur la création au moment même où elle se construit.

Ainsi, avec cette recherche-crédation, je tenterai ainsi de voir si me mettre en posture empathique présente une forme de clé pour une meilleure mise en récit de l'altérité? Je laisserai place au développement pluriel de cette notion : cherchant en son sens des interprétations autant théoriques – *Comment fluctuent nos définitions personnelles de l'empathie, de la compassion, ou*

¹⁶ Perreault cité dans (Biron 2022b).

de la pitié? – que des balises pour ma démarche artistique. Comment s'inscrit une relation de reconnaissance de l'autre? Comment la mise en narration d'un autre peut être un projet éthique? Quels personnages construisons-nous des autres? Quelles nécessités d'un droit à tous·toutes d'être personnages d'une œuvre? Dans le cadre de quel type de rencontre l'exposition de la vulnérabilité d'un autre est-elle possible? Y-a-t-il un lien entre l'identité de personnage d'une œuvre et une forme de justice sociale?

Cette recherche-crédation met au banc d'essai l'hospitalité narrative comme parcours vers l'inscription de l'autre dans une œuvre médiatique éthique. Ma création agit comme pratique réflexive de cette notion d'hospitalité dans le récit. La posture que je souhaite prendre engage le geste créatif à être hospitalier, réciproque et transparent dans la façon de se marquer dans l'œuvre. Je pose l'hypothèse que cette triade _ hospitalité, réciprocité et transparence _ permettra de constituer une posture documentaire de la trace qui apporte un certain éclairage sur *la création sur l'autre.*

Je postule ainsi que créer depuis l'autre demande de tisser une narration au-delà des images captées qui arrêtent l'autre en des figures, parfois, incapables d'engager. Je considère l'accueil de l'histoire de l'autre comme un acte volontaire qui considère la place créative de cet autre à même le processus de création. De la rencontre, se co-crédent des bribes de mots et d'images échangées. Lors de la rencontre terrain et du tournage, je me demande dans un premier temps et de façon pratique : *comment se crée là un espace hospitalier pour permettre le témoignage de l'autre et l'échange.* Et dans un second temps, lors du montage, moment d'écriture du récit documentaire, j'y explorerai la place laissée aux failles, aux moments intraduisibles à ce qui m'est étranger, aux silences, à la partialité des comptes-rendus de l'autre auxquels j'ai eu accès. Avec une matière filmique, le geste de création devient double : l'action de la captation (la réalisation, la manière de tourner, le cadre choisi) est additionnée du geste d'écriture dans la manière d'agencer les images au montage. C'est alors un deuxième espace de réécriture du réel qui s'ouvre. Tout ce processus devient finalement un échafaudage de moments dans lesquels doivent s'instituer des conditions qui permettent une création artistique éthique depuis la rencontre d'un autre. *Est-ce*

que l'absence ne devient-elle pas aussi énergie pour la création? Comment documenter la précarité? Comment meurent (et vivent surtout!) les déjà invisibles¹⁷?

J'aborde ainsi cette recherche-crédation en réfléchissant à une écriture documentaire multimédia, non cantonnée à un champ artistique précis, où la réalisation ne sera pas le sujet de l'œuvre, mais ne sera pas non plus dissoute derrière le média : *une posture documentaire de la trace*. Cette posture de la trace se saisit comme une méthode de création engageant des rapprochements possibles entre les diverses voix de la société. L'hospitalité sera considérée comme une qualité éthique et esthétique qui importe dans notre rapport pratique à l'art. Ainsi, cette recherche-crédation se veut un lieu de résolution des enjeux inhérents à la création sur l'autre. Le mot résolution m'apparaît important, car il nomme déjà une piste de solution. De façon didactique, la résolution est la « transformation physique d'une substance qui se résout »¹⁸. La résolution demanderait ainsi peut-être à être transformée, à se laisser atteindre, changer par l'autre? Cette idée de passage par le corps physique engage également la pratique de création dans un cadre expérientiel où la distance sociale, financière, culturelle entre un artiste et la personne rencontrée doit être affectée ou contrecarrée par la proximité intime ou physique propre au moment de la rencontre. De façon volontaire et engagée, il y a une problématisation répétée de la création sur l'autre ainsi qu'une tentative de découverte d'une solution, un dénouement ou du moins une mise à plat du brouillage inhérent au fait de créer sur l'autre.

Je débute cette recherche-crédation avec l'idée d'une nécessité de regard sur soi dans le regard porté sur l'autre, inspirée par cette phrase de cette littéraire québécoise :

Or, il s'est passé d'étrange que c'est lorsque j'ai commencé à écrire sur les autres que je me suis mis à écrire sur moi, parce que je me sentais coupable de les laisser seuls s'exposer au regard, au jugement des autres. (Noël 2022, p.22)

Je souhaite ainsi aller au-delà de l'observation et réfléchir à une posture artistique qui permettrait la liberté franche de rencontrer le réel, de dialoguer avec celui-ci, de provoquer aussi son apparition. Ma réflexion sur la pratique médiatique documentaire souhaite pousser ma création

¹⁷ Les questions liées à la posture de création sont abordées un peu plus loin ce mémoire notamment en s'appuyant sur les écrits de Chang et Haraway.

¹⁸ « n.f. « Résolution ». In *Le Robert, dico en ligne*. Paris. Consulté le 29 octobre 2024. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/resolution>.

au-delà du témoignage. Un peu comme l'inscrit dans cette entrevue Robert Morin, cinéaste québécois de renom menaçant par ses œuvres les frontières entre fiction et documentaire :

Jean-Pierre Boyer [interviewer] : En même temps, as-tu l'impression que c'est au-delà des lieux communs ou de la surface des choses, que peuvent mieux s'exprimer justement l'imaginaire et la morale interne des personnages filmés?

Robert Morin : C'est ce que je cherchais. J'ai pas réussi si souvent que ça, mais c'est ce que je cherchais à montrer. Tu ne peux pas aller une coche plus loin que le cinéma direct en continuant d'observer. À moment donné, il faut que tu interviennes, sans ça, ces gens-là ne vont pas s'ouvrir la chemise. Il faut que tu poses des questions et dises : Moi j'ai pas le goût juste de te filmer en train de faire des haltères. Je ne veux pas que tu le dises à la caméra parce que sinon je ferais des entrevues, et s'il faut que tu t'engueules avec ta femme, pour qu'on se l'explique, tu vas t'engueulez avec ta femme parce que vous vous engueulez tout le temps là-dessus. (Boyer, Montal, Privet 2022, p.46)

J'esquisse cette posture documentaire de la trace en misant sur la complémentarité des deux approches : une captation qui suit certains codes du cinéma direct, mais qui pourrait également avoir à emprunter aux écritures de la non-fiction. Je souligne que de me figurer dans le récit n'est pas un acte d'ego, mais bien une façon de rendre plus intime et subjectif l'acte de création (Létourneau 2022). Ma recherche-crédation est une expérience documentaire sur *l'autre* et sur *soi* au cours de laquelle je réfléchis la mise en œuvre du récit d'un autre, entendue ici littéralement comme *faire* œuvre de sa présence étrangère. Cette rencontre terrain ouvre un champ de possibilités pour réfléchir l'hospitalité narrative, la trace, la reconnaissance de l'autre et sa transmission (voir chapitre 2 et 3).

Mes expériences personnelles m'amènent à faire de la subjectivité et la révélation de soi une posture à porter impérativement pour toute personne qui crée. L'abstraction de soi, souvent empruntée dans un traitement objectif et positiviste des terrains en sciences sociales et en journalisme, m'apparaît comme une omission de ma propre filiation aux enquêtes intimes que je mène et à mes intérêts personnels. Je délaisse ainsi l'idée du *rendre compte* total en critiquant de la posture objective ses incohérences psychologique - le réel est appréhendé depuis la subjectivité de l'observateur (Gauthier 1991) - épistémologique «*on ne peut avoir une connaissance pleine de la réalité*» (Gauthier, 1991, p.108), ainsi qu'éthique et idéologique «*[l'objectivité] contribuerait activement, précisément sous le couvert de ce dégage*

[citoyen], au maintien d'un état de fait très particulier, le statu quo présent» (Gauthier, 1991, p.103). Problématiser la question de la posture documentaire par l'empathie me semble inconcevable sans y laisser de soi, sans creuser l'intime et le lien. Les références à mon récit de vie et à mes expériences feront ainsi partie de ma méthodologie et de mon cadre épistémologique. Michaël Foessel, philosophe français, distingue l'intime du privé. Si le *privé* est un espace à préserver à l'abri des regards et des institutions, il inscrit l'*intime* comme un concept hautement relationnel où s'inscrivent encore des dynamiques sociales et politiques, sujet à des tensions similaires aux injustices présentes dans le monde public (Foessel 2019). L'intime apparaît ainsi comme site d'enjeux démocratiques,¹⁹ puisque les liens personnels instaurent aussi des liens politiques, de reconnaissance et plus encore de justice sociale (Honneth 2013). Dans mon projet de création, le lien que j'entretiens avec Réjean, le protagoniste de mon installation documentaire, s'avère au cœur de la problématique. Les confidences et discussions entre Réjean et moi ont été construites sous la base de dynamiques que j'ai souhaité hospitalières, mais qui étaient assurément affectées d'a priori, de positions de pouvoir (académique, financier, physique). C'est dans ce cadre que s'inscrit l'édification de l'installation finale : par un intime partagé.

À l'instar d'un secret, l'intime n'a de signification que s'il est partagé. En ce sens, le récit de soi entre de plein droit dans le colloque intime qu'un sujet élabore avec ceux qu'il a élus, et auxquels il accorde le droit de devenir des personnages de sa vie (Foessel, 2019, p.17).

Mon projet de recherche-crédation (voir chapitre 4) s'articule ainsi comme une installation sur la mise en œuvre de l'autre dans un contexte précis, celui du legs final, alors que le participant à ce projet est décédé. Je construis une histoire de l'autre depuis notre rencontre, mais aussi à partir de ce qu'il reste de son passage et jusqu'à ce qu'il reste encore de lui. C'est-à-dire que la création aboutit en un lieu où sa présence demeura aussi entière que je l'ai connue. Ses objets, et tant d'artéfacts qui lui sont propres, sont au cœur de cette création. Ce sont là des traces inaltérables et matérielles de sa vie, mais dans lesquelles je verse un sens précis construit sous la base de nos échanges. Cette recherche-crédation s'articule comme un espace itératif de réflexions sur la posture documentaire de la trace, laquelle trouve racine dans un engagement réciproque et

¹⁹ *L'intime est politique* scandait les mouvements de libération des femmes dans les années 60-70. Comment ne pas penser ici au droit des femmes de disposer de leur corps comme elles l'entendent que ce soit dans une pratique sexuelle ludique, de contrôle de la reproduction ou de travail du sexe.

hospitalier à la relation artistique. La visée de ce processus est la construction de ponts entre les altérités par une transmission empathique des récits de vie. Car devant l'indicible et l'impossible représentation de l'autre demeure un champ de possibilités éclatées, plurielles qui se réactualisent au rythme des rencontres affectées. Depuis l'intimité de ma pratique artistique, jusqu'aux moments de conversation et de partage se met sur pied un projet où s'institue une réaction à la chaîne. Je souhaite que l'inscription de l'autre sur moi se poursuive dans sa communication avec un public secondaire — sorte de chaîne de l'empathie, pour raconter encore et abondamment ce qui ne nous est pas nôtre, mais qui, pourtant, le devient. Non pas faire siens les autres, mais trouver une histoire qui puisse exister en tout un chacun, faire communauté d'un récit hospitalier.

Récit de création – Avril 2023

Je suis dans le temps d'arrêt entre le choc de la mort de Réjean et l'envie de prendre acte de notre rencontre. Devant la boîte cachée au fond de mon garde-robe, derrière des bacs de vêtements trop chauds, trop légers, se cache quelque chose dont je ne peux parler tout de suite, ni facilement, ni simplement. Il y avait toute une vie sous les objets de Réjean, une histoire qui doit se déployer devant un groupe. Je résiste encore. Je ne sais pas quel chemin prendre pour rendre collective, plurielle et sociale une histoire de ces petits objets quotidiens. C'est de l'ordre du banal, et pourtant leur intimité me frappe. Je regarde les dessins de Réjean. Un trait sur une feuille qui incarne tout.

1.4 Corpus artistique et esthétique : s'inspirer des absences

C'est peuplée de plusieurs œuvres, l'imaginaire marqué, et mes journaux personnels noircis d'avoir apprécié des créations documentaires pluriformes que j'entreprends mes propres itérations artistiques. Projets installatifs, cinématographiques, théâtraux ou littéraires, ces œuvres se recourent par l'exposition d'un réel dramatisé, loin du *tel qu'advenu*. La vérité est interprétée, limitrophe à la fiction, adjointe d'une vision subjective. Tout le corpus choisi traite de disparitions, quelques projets s'instituent en l'absence même de ceux dont il est question. Ces œuvres m'ont marquée, elles agissent en écho ou en phare. Elles ont cadré ou guidé devant mes décisions artistiques et encouragé la liberté de certains gestes. Tous les personnages qui s'y

trouvent sont des inclassables, des marginaux, des morts ou des précarisés. Ils portent une forme d'invisibilité sociale similaire à la situation de Réjean dans ma démarche.

Dans mes premières rencontres avec Réjean, il ne semble pas saisir exactement ce qui m'intéresse de lui, mais surtout pourquoi je ne suis pas « allée vers d'autres vieux ». Il rit de son âge. Il veut bien paraître et prend soin de poser lorsque je lui demande s'il accepterait un cliché. Il pense même à la direction de la lumière. Il se met en scène en train de partir. Il ne sait pas exactement ce que je capte de lui, je ne le sais pas non plus au début. Je fais confiance à ce qu'il considère important, on s'éternise sur les mathématiques, et il accepte de m'expliquer, même si je m'égare dans ses suites de formule.

1.4.1 Manoir : long-métrage documentaire de Pier-Luc Latulippe et Martin Fournier

Une communauté d'anciens psychiatisés vit au Manoir Gaulin. C'est un ancien motel, une colocation d'adultes qui ensemble perdent une partie de leur statut de malade, de leur étiquette d'inaptitude. Mais un jour, les chambreurs doivent quitter. Leur résidence de la couronne nord-montréalaise a été vendue. Elle sera démolie. Le documentaire accueille les derniers moments de cette vie commune, ceux avant l'errance projetée de ces maganés, désinstitutionnalisés.

La menace d'éviction qui s'accroît durant le film met en évidence la pression exercée par la vie au-delà des murs de la résidence. Il y a une dichotomie entre la vie ailleurs et cet entre-soi dans lequel vivent les résidents âgés. La caméra est mise dans ce monde qui s'écroule. Ces personnes en situation précaire, pourchassées par l'extérieur, devront affronter très vite la cruauté du système, et le manque de ressources salvatrices. La sensibilité de la caméra aux particularités des résidents et la place laissée aux lubies de chacun, aux passions secrètes des résidents permettent l'humanisation, la construction de personnages *qui valent la peine*²⁰. En faisant des recherches sur l'œuvre de 2017, je la vois cataloguée comme un documentaire sur les « mondes parallèles »²¹. C'est bien vrai. La pauvreté est en marge du reste. Mais j'ajouterais ici que ces mondes ne

²⁰ Pour faire ici un clin d'œil à Butler!

²¹ Catégorie dans laquelle a été rangé le film sur la plateforme de diffusion tenk.ca

sont pas égaux, et certainement pas naïvement mitoyens : l'un fait violence à l'autre, ces mondes se croisent.

Ce jeu entre deux espaces ainsi que la visibilisation de personnes vulnérables cadrent avec une approche sensible et empathique. Alors que certaines scènes empruntent les codes du cinéma direct, des adresses à la caméra viennent briser ce quatrième mur. L'effacement du réalisateur permet une rencontre intéressante : le spectateur est obligé au contact des yeux de l'autre. J'apprécie particulièrement les plans dans lesquels une caméra en retrait présentait la chambre des résidents depuis l'embrasure de la porte, le public, tout comme l'équipe de réalisation devant rester dans le corridor, hors de l'espace privé un petit temps, avant d'y entrer.

Récit de création – Réflexion - Février 2023

L'entrebâillement de la porte me semble dans mes visites récurrentes avec Réjean le lieu du consentement à présence, le lieu de mon retrait, mais surtout l'espace où se trace la ligne de sa maison, à partir du pas de la porte, il m'accueille, au-delà je suis chez lui, me pliant à un autre temps.

1.4.2 Alep, portrait d'une absence : installation théâtrale de Mohammad Al Attar et Omar Abusaada

Présentée au Festival TransAmérique en juin 2021, cette œuvre est une installation documentaire poignante. Sur un mur, plusieurs pièces de bois s'emboîtent, tel un casse-tête, pour former une carte géante de la ville syrienne d'Alep. Le public est invité à détacher du mur une section de ce plan, de s'approprier un quartier. Derrière ce morceau de ville est écrit un chiffre qui se réfère à une table. Chaque spectateur s'y assoit seul. Je suis isolée. Une enregistreuse et un casque d'écoute sont posés devant moi, j'écoute. Un homme me parle en arabe. Je ne comprends pas. Puis un comédien, Québécois francophone, prend place. Je le reconnais. Nous sommes en tête-à-tête, pandémie l'impose, séparés d'un plexiglas. Il incarne l'homme de l'enregistrement. Il me décrit sa vie à Alep, sa vie d'avant où tout semble tourner autour d'un restaurant qu'il fréquente, dont il est propriétaire, je ne me souviens plus. Les autres spectateurs ont affaire à d'autres histoires, j'entends des bribes des duos voisins, unilatéralement ça parle de

destruction, de bombardements, de luttes politiques, d'un califat religieux. Quand le comédien me quitte, je suis invitée à répondre à ce Syrien, à lui parler de ma vie. J'enregistre quelques mots, la voix rompue par la force du témoignage précédent. Le seul point de référence que j'entretiens avec cette personne me semble notre amour des bistros, de ces étranges bars où on vit plus qu'on boit. Je lui raconte mes quelques années comme serveuse d'un bar rue St-Denis, surtout les soirs d'hiver, seule avec quelques habitués.

Cette installation documentaire est une idée franche de la notion de dialogue, une entrée dans un ailleurs inconnu. C'est une aussi une pièce théâtrale qui laisse de magnifiques traces du réel, la voix en langue étrangère de l'enregistrement initial, la carte d'une ville que je n'ai jamais vue, que je ne pourrai jamais voir comme elle m'a été racontée. L'intimité du moment de réception du récit est également précieuse, cette idée scénographique m'habite beaucoup par cette adresse directe, ce moment de partage collectif d'une expérience théâtrale pourtant unique pour chaque individu. L'œuvre documentaire présente également l'absence, les voix des protagonistes sont rejouées, réinterprétées. Il y a une création sur le réel qui se fait sans la présence de la personne qui a témoigné d'elle-même, cette médiation ajoute en force, le déplacement alimente l'impact du message.

1.4.3 Jane a murder : un récit littéraire de Maggie Nelson

Ni roman ni recueil poétique, ce livre de Maggie Nelson est un document, une enquête poétique, entre le journal intime et l'essai. Ce livre est un exemple de non-fiction marquant. Paru en 2005, le texte est un aller-retour entre l'autrice et les artéfacts laissés par sa tante. Bien avant la naissance de Maggie Nelson, Jane, sa tante est assassinée en pleine rue. La piste du tueur en série est évoquée, mais aux registres : le crime demeure irrésolu. L'autrice grandit sans connaître cette femme, mais une trace demeure, son journal intime constitué de billets quotidiens et poétiques.

Maggie Nelson entreprend un travail de résonance. Elle investigate autant qu'elle répond à cette inconnue. C'est un travail sur la réminiscence, la perte, le sordide et l'identification. Elle explore par les mots l'idée du rapprochement. Parfois, on croit même qu'elle incarne le personnage de sa tante. Artistiquement, il y a une écriture à 4 mains, la poursuite d'un récit de soi entrepris par une

autre, la survivance de Jane par l'art. L'idée des notes manuscrites, retrouvées puis travaillées est très inspirante, l'écrit est toujours intime, l'écrit à la main l'est encore plus. L'importance de l'archive est centrale dans cette œuvre d'inspiration, mais surtout sa poursuite. Nelson s'est octroyé le droit de créer une narrative très personnelle, l'autobiographique de la vie de sa tante dans la sienne. Elle a laissé place à l'écho de cette *autre*, et elle la rend encore vivante des années après sa mort. C'est un jeu de rencontre.

Les papiers de l'autre, c'est aussi une partie de ce qu'est mon travail de création : une diffusion interprétée de cette trace

1.4.4 Pôle-Sud : théâtre documentaire d'Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier

Présenté dans une première mouture en 2016, au théâtre l'Espace libre à Montréal, ce documentaire scénique traite du quartier de Centre-Sud et de ses habitants. Nous sommes dans l'ancien Faubourg à *m'lasse*, la basse métropole, le lieu des ouvriers, au pied de l'échelle. Sur scène ce ne sont pas des comédiens, mais de réels résidents. Ils s'exercent à une activité de leur quotidien. Il y a une vieille dame pleine de parures, ancienne effeuilleuse, un passionné de pêche, une dame qui veut apprendre à lire. Dans la salle résonne une bande sonore, il s'agit d'entrevues menées par Anaïs Barbeau-Lavalette. Le spectacle est une suite de portraits captivants.

Ce théâtre documentaire est pour moi, une façon d'apprendre à écouter, une obligation à ralentir et à se poser sur le réel pour réfléchir à l'importance et l'intérêt de rentrer en contact avec les inconnus autour de soi. Il y a pour moi une démarche claire de l'empathie : l'empathie envers quoi? Ce n'est pas toujours précisé, il n'y a pas de cause commune précise ou unifiante, outre le fait d'habiter un lieu, le droit d'y exister pleinement. Le montage est également très présent. Les entrevues sonores sont réduites à 8 minutes chacune, elles dureraient pourtant entre une et deux heures. Le duo qui signe le spectacle projette sa propre lecture d'un individu jusqu'à le mettre en scène, lui demander lui-même de se jouer. La tension entre le réel et la fiction est fine. J'y lis également une critique qui répondrait à la question : qui vaut la peine d'exister sur scène? La réponse : tout le monde. Le déplacement de ces entretiens *in situ* projetés dans des haut-parleurs

de théâtre grandit les existences dépeintes. Ici, tout le monde devient personnage de sa propre vie.

Ce corpus d'œuvres d'inspiration s'est constitué avant ma rencontre avec Réjean, avant que la vie ne fasse chavirer mes plans du côté de l'installation documentaire. Au moment de m'arrêter à ses quatre choix, je visais toujours un film. Étrangement, déjà, cette collection d'inspirations semblait pointer vers la mise en espace, ne contenant qu'un seul film. Œuvres sur des absents de la vie, des invisibles des médias, ce sont des créations faites a posteriori d'un exercice de documentation ou d'une prise en charge de l'archive.

CHAPITRE 2

APPROCHES ÉPISTÉMOLOGIQUES & MÉTHODOLOGIE

2.1 Au risque d'une appréhension singulière de la connaissance

Dans le cadre de cette maîtrise, je me suis lancée dans une recherche-crédation médiatique, expérimentale, pluridisciplinaire et multimédia. Rapidement résumée dans le chapitre précédent, ma création est soudée à une approche conceptuelle, mais aussi à une épistémologie dans la façon dont la connaissance éclot depuis un vase créatif. Effectivement, je ne peux pas dissocier réflexion par la pratique et sur la pratique. Les approches qui guident cette recherche-crédation médiatique sont plutôt une articulation entre la théorie, la pratique artistique, et mon identité d'artiste-chercheuse. Je m'inscris dans une démarche autoethnographique, plus précisément encore autothéorique : la vie, le soi, la pratique artistique et les réflexions théoriques font un, dans un geste de dissipation consciente des frontières entre ces éléments (Fournier 2021). Concrètement, la recherche-crédation comme un geste où la création devient réflexive, la pratique crée la question de recherche, tout comme elle tente de la résoudre.

Mon terrain pratique et artistique devient un lieu d'engagement et de dialogue. La relation qui se tisse entre moi et le participant fait voler en éclat les conceptions initiales, démantèle tout plan de création préétabli, mais permet aussi de rapiécer le réel, de veiller à sa poursuite, de rendre hommage, de garder vivant, de résoudre notre rencontre en la métamorphosant. Si une posture artistique se pointe à l'horizon pour solutionner cette question de la création sur l'autre, c'est parce que, depuis la théorie, se sont établies des lignes d'intentions me permettant de circonscrire une pratique expérimentale que je nomme « posture documentaire de la trace ». Cette pratique devient à son tour un véhicule (Paquin et Noury 2020) par lequel je sonde l'hospitalité narrative comme la condition d'une création éthique sur l'autre.

[...] la recherche en première personne parce qu'elle entraîne le chercheur dans un mouvement de transformation est nécessairement heuristique, c'est-à-dire qu'on ne peut empêcher ses questions et ses orientations de se transformer dans le processus même de recherche. (Boutet 2018, p.46)

2.2 La recherche-crédation : épistémologie pratique et méthodologie de la subjectivité

La recherche-crédation est un paradigme postmoderne, qui permet d'embrasser les subjectivités. À partir de 1960, la recherche-crédation s'inscrit dans le monde académique alors que se popularise la notion de postmodernité. Le philosophe français Lyotard, influencé par Deleuze, Arendt, Wittgenstein réactualise, en 1979, les réflexions sur la légitimité des savoirs avec la parution de *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Depuis des années, les théories féministes et décoloniales (Fanon 1961; Saïd 1978; Woolf 1929) avaient déjà contribué à une critique des savoirs dominants et européocentristes en pointant du doigt la façon dont se produit la connaissance, particulièrement lorsqu'elle est introduite par des femmes ou des personnes marginalisées et qu'elle s'appuie sur leur vécu.

Avec *La condition postmoderne* les certitudes scientifiques sont remises en question, on parle plutôt des métarécits qui se créent à la suite de l'expérience humaine. La production du savoir n'apparaît plus comme un processus objectif uniquement, mais bien tel un parcours de connaissance qui se retourne vers soi. Le savoir est multiple.

Mais par le terme de savoir, on n'entend pas seulement, tant s'en faut, un ensemble d'énoncés dénotatifs, il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter, etc. Il s'agit alors d'une compétence qui excède la détermination et l'application du seul critère de la vérité, et qui s'étend à celles des critères d'efficacité (qualification technique), de justice et/ou de bonheur (sagesse éthique), de beauté sonore, chromatique (sensibilité auditive, visuelle). (Lyotard 1979, p.36)

Lyotard expose ainsi un rapport au monde basé sur la mise en récit des discours. Le discours scientifique étant traité comme un discours parmi d'autres.

Le savoir que véhiculent ces narrations, bien loin de s'attacher aux seules fonctions d'énonciation, détermine ainsi d'un seul coup et ce qu'il faut dire pour être entendu, et ce qu'il faut écouter pour pouvoir parler, et ce qu'il faut jouer (sur la scène de la réalité diégétique) pour pouvoir faire l'objet d'un récit. (Lyotard, 1979, p.40)

Aux États-Unis, quelques années auparavant et parallèlement aux recherches de Lyotard, la figure de l'artiste s'ancre de façon critique comme un contre-pouvoir fort qui réussit à pénétrer les milieux académiques²². À noter que c'est au Québec que la recherche-crédation s'inscrit en ces termes dans les premiers programmes d'études vers 1990 (Citton 2024), balisant son apparition structurée dans le réseau universitaire francophone.²³

C'est l'addition constante des éléments théoriques aux productions pratiques qui constitue la particularité épistémologique de cette manière d'entrevoir la connaissance.

[...][U]n projet de recherche-crédation engendre deux types de résultats : d'une part, une réalisation artistique ; d'autre part, une réflexion théorique rigoureuse (et l'on ne parle pas d'une pratique réflexive, mais bien d'un discours scientifique). C'est d'ailleurs tout le défi et la complexité de la recherche-crédation : elle doit marier, au sein d'un même projet, deux épistémologies distinctes, chacune appelant des méthodes diamétralement opposées sur la manière d'obtenir des résultats, eux-mêmes de natures différentes. En revanche, c'est justement cette singularité qui rend la discipline à la fois unique, novatrice et porteuse sur le plan du développement des connaissances en musique (et en arts en général). (Stévance 2012, p.6)

Dépendant de son objet d'étude, la recherche-crédation peut exiger une tentative de se « *bricoler un paradigme* » (Citton 2024), lequel devra être entièrement transparent et intentionnellement réfléchi comme pluriel pour continuer à s'inscrire dans les institutions académiques qui sous-tendent ces processus de recherche. Les plus récents commentateurs critiques exposent bien que « *la recherche-crédation est à concevoir comme un accélérateur de transformation de nos méthodes et agendas d'investigation.* » (Citton, 2024, p.1).

L'approche de la recherche-crédation exige une méthodologie propre à l'artiste-chercheuse qui soit fidèle à la problématisation effectuée, à la collecte de données à faire, à la mise en relation des participants et qui laisse une trace sensible de l'expérience en allant au-delà d'un récit intime.

Nous encouragerons donc les méthodologies hybrides, « bricolées » (Laurier 2006, p. 84) et surtout, personnelles. Mais il est une constante qui fait qu'un écrit ou un dispositif méthodologique appartiendra en propre à la recherche-crédation et c'est de reposer sur une

²² À partir du début des années 70, aux États-Unis, l'artiste par la liberté anti hégémonique de sa posture politique séduit les milieux académiques, alors que plusieurs universités américaines encouragent un accès populaire aux études en art (Delacourt 2019).

²³ À ce moment, le développement des approches subjectives et qualitatives, telle l'autoethnographie, gagne en importance dans les milieux académiques (Citton 2024).

approche phénoménologique. En effet, la recherche ne peut pas n'être qu'un discours sur soi et sur ses pratiques, aussi poétique ou inspirant soit-il, et dans ce sens, elle se distinguera catégoriquement du texte de démarche que tout artiste se doit de rédiger à l'intention des organismes, des producteurs et du public. Nous insistons pour que les données de la recherche-crédation soient traversées par une intention phénoménologique, c'est-à-dire un relevé rigoureux des vécus de conscience liés à l'opérativité créatrice, plutôt que, par exemple, des exposés d'intention, des spéculations explicatives (notamment causales) ou des construits conceptuels ou idéologiques. (Boutet 2018, p.298)

Ma démarche est ainsi minutieusement documentée, mais tente de limiter le moins possible le jaillissement de nouvelles façons de colliger ce qui s'inscrit dans la création et sur le terrain. Cette méthodologie heuristique s'inscrit dans une « *logique intuitive qui laisse place au hasard, à l'accident, et parfois même, au désordre.* » (Gosselin et Laurier 2004, p.13). Le hasard s'est effectivement inscrit au cœur de la démarche. Premièrement, par le caractère imprévisible de mon terrain : présence discontinue du participant à nos rendez-vous, changements rapides de l'état de santé du participant. Puis, la mort frappe plutôt que je ne l'avais envisagée, je me retrouve le bec à l'eau face à mon désir de réaliser une œuvre uniquement audiovisuelle : je n'ai alors effectué que très peu de tournage. L'installation documentaire scénographiée apparaît comme une évidence. Affectée par les traces de Réjean, par ses notes laissées derrière et par l'absence de personne pour les réceptionner, ma pratique prend un tournant, ma création se matérialise autrement.

Encore peu abordée dans la littérature scientifique, la recherche-crédation spécifiquement médiatique s'inscrit dans la veine de la recherche-crédation artistique mais, dans ce cas, « *les médias ne doivent pas uniquement être considérés comme des « instruments » de la création médiatique* » (Paquin et Noury, 2020, p.27).²⁴ L'approche choisie pour cette recherche-crédation est d'entreprendre un questionnement sur un aspect plus large de ma pratique (Gosselin et Laurier 2004) soit la façon de se poser devant les histoires des autres et d'en retracer un sens.

²⁴ Dans mon cas, la médiation de l'histoire racontée est elle aussi sujet du récit. L'agencement des médias se fait dans l'installation de façon croissante : de la note écrite, à l'extrait audio puis à l'image en mouvement. C'est le jeu d'agencement entre les objets de première main — ayant appartenu au participant de cette création — et la matière créée/captée par mon intervention qui permet la problématisation de ma question de recherche tout comme le déploiement de mon installation.

J'inscris ma présence de créatrice (*Pourquoi_je réfléchis à ce sujet?*), permettant l'entrecroisement de l'acte de création et de la réflexion théorique.

Le regard de biais que j'envisageais ailleurs pour réconcilier la recherche et la création se trouve précisément dans cette (dis)joncture du temps, décalage et désarticulation permis/autorisés par le texte²⁵ qui permet la reconfiguration des subjectivités. (Martelly, 2021, p.9).

Dans la forme écrite de ce mémoire, tout comme dans la création audiovisuelle qui en découle, ma présence comme étudiante-chercheuse-autrice-réalisatrice transparait.

Qu'on ait un créateur comme agent premier de la théorisation ou un chercheur qui s'ouvre au feu transformateur de la création, ce n'est ni un chercheur « normal » ni un artiste ordinaire. Il y a là une compréhension implicite que la pratique génère une forme de connaissance inaccessible autrement que par l'étude intime, réflexive, de cette pratique. (Boutet, 2018, p.294)

Le récit qui s'inscrit est personnel, il énonce mon caractère faillible d'énonciatrice, où, constamment, je me révèle. Il s'agit en recherche-crédation d'embrasser son propre caractère pluriel : l'artiste éprouve la chercheuse par une mise en action créative et matérielle de la théorie, tandis que la chercheuse mène une entreprise d'*ébranlement des procédés* de l'artiste, en donnant causes aux effets artistiques.

Le chercheur en recherche-crédation se dirige vers une hybridation des champs de connaissance pour développer ses paradigmes de recherche, et vers une hybridation de sa posture. (L.Burns 2009, p.63)

Le choix de mon sujet de création relève d'une posture d'inconfort face à l'*autre*, mais aussi d'un sentiment de solidarité face au terrain choisi. L'amorce de mon projet s'institue dans une introspection rétroactive sur ma pratique antérieure et ramène à la surface des interrogations vives et intimes. Je pourrais classer les questions de recherche posées dans le chapitre précédent en deux catégories. La première est théorique, je m'engage par des questions sociales, philosophiques et éthiques — *Comment raconter la vie des autres? L'hospitalité peut-elle être une méthode? Faut-il toujours se raconter pour bien dire l'autre? Quelle place pour les représentations de la précarité?* D'un autre côté, la réflexion est artistique, pratique et intime — *Qu'est-ce qu'une posture hospitalière en documentaire? Quelles traces laisser de mon*

²⁵ Dans ce cas, mon installation.

intervention sur le réel? Comment puis-je filmer la mort des autres? Pourquoi ai-je choisi de visibiliser la précarité? Qu'est-ce qui me lie à ce sujet, fait écho? Ainsi, c'est en adoptant une posture épistémologique plurielle, en mobilisant des concepts multidisciplinaires et en étayant en toute transparence l'intentionnalité de leur utilisation que j'approche cette recherche-création.

D'un point de vue méthodologique, la prise de notes est centrale dans ma recherche, j'inscris des notes méthodologiques (l'organisation de mon terrain, ma préparation, façon d'entrer en contact avec le participant²⁶), des notes descriptives du terrain (Deslauriers 1991) à la suite de mes tournages (compte-rendu) et des mémos théoriques et introspectifs. Le tout est conservé dans un journal de création, sorte d'écran de mes réflexions.

On [y] distingue deux types de données: les données descriptives et les réflexions et les analyses personnelles; mais l'intérêt réside dans l'interaction des deux pôles: la narration (comme en anthropologie) et l'analyse qu'en fait le chercheur (comme en *grounded theory*²⁷). (Baribeau 2005, p.11)

Le journal de création est un outil cohérent avec une approche intime et autothéorique du terrain. Il s'agit d'un lieu de conversation pour pousser la réflexion sur l'éthique de ma présence dans la vie de l'*autre*, le participant du projet. Je tente parfois de guider mes réflexions de questions à se poser dans le cadre d'une telle pratique politique et éthique par l'art en m'appuyant sur des ressources, tel le Art research based :

How can one create arts based texts with the greatest catalytic potential for engendering a conversation, texts, that is, in which there is not inscribed a single, monolithic, static, privileged, authoritative, dominant POV? How can we offer a multiplicity of perspectives, each of which is fragile, fluid, tentative, and epistemologically humble? How can we create a text that is simultaneously owned by all collaborators, one that

²⁶ Si ces notes semblent purement logistiques, elles dévoilent plutôt des réflexions centrales sur les possibilités de mise en œuvre de ma création. Par exemple, lors du *Séminaire de développement de projet (EDM7805)*, j'ai effectué un pré-terrain lors duquel je souhaitais collecter des récits audios de personnes en situation d'itinérance. Rapidement, j'ai réalisé que je ne pouvais aborder personne sous la simple base que je les perçois comme de potentielles personnes en situation d'itinérance. J'ai ainsi revu mon approche du terrain en trouvant une façon d'entrer en contact qui ne relèverait pas d'un jugement d'apparence. J'ai finalement abordé deux types de personnes : celles mendiaient, sorte de geste d'ouverture à l'autre (moi) qui semblait m'autoriser la discussion et celle qui venait naturellement vers moi alors que je m'étais assise dans les marches de la Maison du Père, un refuge du centre-ville.

²⁷ « La grounded theory ou théorie ancrée ou analyse par théorisation, concentre la consignation des données sous un seul chapeau, à savoir la rédaction de mémos qui accompagne tout le processus de recherche. Les mémos ont à la fois une visée descriptive, analytique et interprétative » (Baribeau 2005, p.9)

discloses the multiple perspectives of the researcher and the various perspectives of the characters inhabiting the text? And how can the text serve to raise questions about the dominance of the master narrative in the minds of readers as they imagine characters and events outside of the text as analogous to those portrayed within it?²⁸ (Barone 2012, p.9)

2.3 Recherche-création : savoirs situés et réflexivité

Dès l'ébauche de ce projet, il est indiscutable pour moi de devoir y situer ma posture. Mon regard vis-à-vis de la personne en situation d'itinérance qui participe à cette création est celui d'une étudiante blanche aux cycles supérieurs qui n'a pas connu la rue et une pauvreté monétaire individuelle sporadique qui venait toujours de pair avec un filet financier et familial.

Si ma recherche s'inscrit dans la rencontre mutuelle et hospitalière d'un autre, elle n'efface pas ma situation de pouvoir. Face à lui, mes privilèges sont multiples : pouvoir d'observation, privilège de créer, accès à la diffusion, situation de scolarisation, mobilité de mes actions et chance de me projeter dans un futur lointain : je ne meurs qu'à une vitesse lente. Puisque le choix de mon terrain de recherche me semblait *couler de source*, je dois agir en transparence et questionner mes intérêts et préconceptions, les élans empathiques ayant guidé ce choix. Mon regard est ainsi orienté, mon travail de réflexion provient d'un lieu identitaire dont je ne peux me dissocier.

Je m'inscris ainsi dans la poursuite des réflexions féministes de la philosophe américaine Donna Haraway qui a notamment théorisé le concept de *savoir situés* (Haraway 1988). Cette notion ébranle l'idée d'une objectivité des savoirs et engage plutôt les chercheur·euse·s à étendre leur biais en toute transparence avant d'offrir leur lecture ou compréhension d'un sujet. La partialité de notre regard sur un sujet, mais surtout la façon dont nous avons appris à apprendre, à regarder et à lire, construit ce que nous savons. (Haraway 1988). Un même contenu acquis par une personne ne réverbère pas de façon identique sur une autre, ainsi la connaissance est toujours

²⁸ Traduction libre « Comment peut-on créer des textes basés sur l'art avec le plus grand potentiel catalytique pour provoquer une conversation, des textes où ne s'inscrivent pas un point de vue unique, monolithique, statique, privilégié, autoritaire, dominant? Comment pouvons-nous offrir une multiplicité de perspectives, chacune fragile, fluide, provisoire et épistémologiquement humble? Comment pouvons-nous créer un texte qui appartienne simultanément à tous les collaborateurs, un texte qui révèle à la fois les multiples perspectives de la personne menant la recherche et les diverses perspectives des personnages qui l'habitent? Et comment le texte peut-il servir à soulever des questions sur la domination du récit maître dans l'esprit du lectorat, lorsqu'il imagine des personnages et des événements extérieurs au texte comme analogues à ceux qui y sont représentés? »

mobilisée subjectivement. Haraway construit ainsi une épistémologie féministe et *artisanale*²⁹ du regard posé. En plus de remettre en question la valeur des connaissances objectives, son travail est en filiation avec une ontologie relationnelle : par la pluralité, l'évolutivité, et l'hybridité des liens qui permet l'accès à la connaissance (D. Haraway 1984). Sa pensée comprend également une dimension éthique, par une réflexion sur les normes qui permettent l'accès à la connaissance. De plus, elle déploie une sorte de pratique politique de recherche en demandant au chercheur ou à la chercheuse de noter les liens de dominations et de privilèges depuis lesquels se bâtissent ses énonciations, la responsabilisation des agent·e·s de recherche à un impact sur la façon de produire la connaissance (Carlier 2023).

Haraway invite ainsi à pratiquer une *objectivité incarnée*³⁰, en assumant la partialité de notre regard, en joignant à nos paroles et réflexions un positionnement éclairé de nos biais personnels. On ne peut pas ainsi *observer tout depuis nulle part*³¹ (Haraway 1988) .

A commitment to mobile positioning and to passionate detachment is dependent on the impossibility of entertaining innocent "identity" politics and epistemologies as strategies for seeing from the standpoints of the subjugated in order to see well. One cannot "be" either a cell or molecule-or a woman, colonized person, laborer, and so on-if one intends to see and see from these positions critically." Being" is much more problematic and contingent. Also, one cannot relocate in any possible vantage point without being accountable for that movement. Vision is always a question of the power to see-and perhaps of the violence implicit in our visualizing practices³² (Haraway 1988, p.585)

Pour Haraway, il y a ainsi une adresse explicite de la violence des privilèges que porte le regard. Mener une recherche en considérant cette théorie revient à interroger *ce lieu d'où je parle* et à constamment garder en tête la responsabilité que j'ai en « regardant » le réel. Cette imputabilité de sa posture devient encore plus forte dans l'acte de représentation. C'est en ancrant mon regard

²⁹ Traduction libre des termes *crafting epistemology*.

³⁰ Traduction libre des termes *embodied objectivity*.

³¹ Traduction libre de *everything from nowhere*.

³² Traduction libre : « L'engagement en faveur d'un positionnement mobile et d'un détachement passionné dépend de l'impossibilité de présenter comme innocente « l'identité » des politiques et épistémologies comme des stratégies permettant de voir à partir des points de vue des assujettis, afin de bien voir. On ne peut « être » soit une cellule, soit une molécule, soit une femme, soit une personne colonisée, soit un travailleur, si l'on a la prétention de voir et de percevoir à partir de ces positions de manière critique. Le fait « d'être » est beaucoup plus problématique et contraignant. En outre, on ne peut pas se relocaliser dans tous les points de vue possibles et privilégiés sans être responsable de ce mouvement. La vision est toujours une question du pouvoir de voir - et peut-être de la violence implicite dans nos pratiques de représentation. »

propre sur cette rencontre que la théorie prendra vie et dialoguera en toute transparence. Ainsi, c'est par un dialogue avec le participant, un retour constant aux intentions de recherche, et une surveillance accrue (par une analyse des entrées dans mon carnet) de l'évolution de mes pensées et de mon engagement face au projet, que j'effectue une localisation constante de mon positionnement face au participant, de ce que j'entrevois des effets de notre rencontre.

Les récents travaux sur la réflexivité en sciences sociales permettent une définition (et mise en action!) élargie des savoirs situés. Karen Lumdsen, sociologue et spécialiste en méthodologies qualitatives, écrit sur la réflexivité comme une méthode pratique pour mettre en place ces savoirs situés. Elle expose que la réflexivité va au-delà du récit de vie transparent de la personne menant la recherche, mais s'inscrit plutôt dans une « *sensibilité collaborative* » (Lumdsen, Bradford, et Goode 2019, p.24). Il y a une considération de tous les acteurs de la recherche et de leurs intérêts (personnes participantes, institutions, attentes disciplinaires ou contextes académiques...)

Reflexivity is valuable in that it draws attention to the researcher as part of the world being studied while reminding us that those individuals involved in our research are subjects, not objects. By being reflexive we acknowledge that social researchers cannot be separated from their autobiographies and will bring their values to the research and how they interpret the data (Devine & Heath, 1999). Reflexivity highlights the messy nature of the social world and therefore social research, including the complex and myriad power contests and relations which must be negotiated and the implications that must be attended to in the course of our research – from design through to data collection, analysis, dissemination and application. It also extends to the contexts and cultures of knowledge production – including research users, participants, funders, universities, publics, and the disciplinary fields we operate within / between / across. It is increasingly likely today that academics will be working across disciplines, which has further implications for the identity of the researcher and the field/s they inhabit³³. (Lumdsen, Bradford, et Goode 2019, p.2)

³³ Traduction libre : « *La réflexivité est précieuse car elle porte attention au chercheur comme partie intégrante du sujet qui est en train d'être étudié, tout en nous rappelant que les personnes impliquées dans nos recherches sont des sujets et non des objets. En étant réflexifs, nous reconnaissons que les chercheurs en sciences sociales sont indissociables de leurs autobiographies et qu'ils amèneront leurs valeurs dans la recherche et dans l'interprétation des données (Devine et Heath, 1999). La réflexivité souligne la nature désorganisée du monde social et, par conséquent, de la recherche sociale, notamment la complexité et la multiplicité des rapports de force entremêlés qui doivent être négociés, ainsi que les implications dont il faut tenir compte tout au long de nos recherches – dans conception, la collecte, l'analyse, la diffusion et l'application des données. Elle s'étend également aux contextes et aux cultures de production de la connaissance – et s'applique aussi aux utilisateurs de la recherche, aux participants, aux financeurs, aux universités, aux publics et aux champs disciplinaires dans lesquels nous opérons, entre lesquels nous intervenons et à travers lesquels nous interagissons. Il est de plus en plus probable, aujourd'hui, que les universitaires travaillent de manière pluridisciplinaire, ce qui a des effets supplémentaires pour le lien entre l'identité du chercheur et des domaines qu'il explore.* »

Une pratique réflexive demande à la personne à la barre de la recherche de réfléchir alors qu'elle est en train de mener la recherche. C'est une réflexion active alors que se déroule le contexte à penser. La présence de la réflexivité dans le contexte de cette recherche-crédation s'effectue à travers mes notes terrain qui permettent de me situer dans un jeu d'écho constant entre le sujet de ma recherche, les intentions initiales, la rencontre réelle, les attentes...

Récit de création - Janvier 2025

Une fois le décès de Réjean advenu, le ressac de son souvenir vient me prendre lorsque je me plonge dans la rédaction ou la création. Mon contact avec le monde de l'itinérance s'est rompu, je suis retournée dans le monde universitaire presque uniquement. Et combien de fois depuis la fenêtre de la bibliothèque où j'écris le plus souvent, je vois mendier des gens que je ne connais pas. En fait, se révèle cette distance depuis son départ qui me fait à la fois questionner ce que notre relation fut, mon privilège d'être encore ici et mon sentiment d'obligation à faire œuvre de son lègue.

8 janvier 2024 - Bibliothèque de l'UQÀM - Vue sur la rue Berri, coin Ste-Catherine : Je vois un homme en chaise roulante, amputé, il mendie au milieu de l'artère, personne ne s'arrête, ni le trafic de voiture, ni les passants. Il obstrue. Un homme veut l'aider à traverser. Il refuse. L'homme lui donne de la monnaie et quitte. Je suis loin dans une boîte de verre³⁴. Réjean est parti depuis longtemps.

Je tente alors de replonger dans les images de Réjean, les gens qui lui sont similaires me frappent. Je dis *ses semblables*, mais je vois plus de similitudes entre lui et le grand-père bourgeois d'une amie qu'avec des hommes traînant dans la rue qui borde l'université. En janvier, je tente d'ailleurs tranquillement de faire analyser ses dessins, je commence mon parcours dans ses archives, mon intuition narrative dans ce qu'il me reste de nos échanges.

2.4 De l'auto-ethnographique à l'autothéorie : une approche pour se traverser

Je marque, à l'intérieur du cadre de la recherche-crédation et en cohérence avec la notion de savoir situé, une filiation épistémologique et pratique avec l'auto-ethnographie. Ce cadre permet :

³⁴ Y voir ici un parallèle assez clair avec tour d'ivoire, expression faisant référence aux retraits des intellectuel-le-s de la vie pratique et citoyenne, d'une forme de déconnexion face à ce qui se joue dans le monde extérieur.

[...] l'utilisation des expériences personnelles pour décrire et critiquer des croyances culturelles, des pratiques et des expériences [...] [la] réflexivité, [...] la reconnaissance de mon lien avec les autres,³⁵[la] balance, la rigueur intellectuelle et méthodologique, l'émotion et la créativité. (Adams, Jones, et Ellis 2015, p.1-2)

Cette approche s'inscrit dans la poursuite d'un délestage de l'objectivité, et en réaction à la crise des représentations ; la posture des chercheur·cheuse·s devient alors une façon de faire de la recherche (Adams et al 2015). Le travail ethnographique ou documentaire génère une production sur l'*autre* créant une tension politique, puisqu'une propagation potentielle d'un stéréotype est possible. C'est le dépassement de cet état de reproduction malhabile que se souhaite l'auto-ethnographie.

Autoethnography insisted on and provided a forum for addressing the ethics and responsibilities of research with human participants and for vigilantly trying to recognize the ways social positions and identities influences how we read, write, research and evaluate experiences, cultures and research texts.³⁶ » (Adams , Jones, et Ellis 2015, p.16)

L'auto-ethnographie permet ainsi ce balancement entre les sentiments, l'intériorité face au choix d'un terrain, mais aussi une réflexion féconde sur la façon dont s'inscrivent les enjeux qui animent intimement la personne à la barre de la recherche dans un cadre social, culturel ou communautaire.

Mon recours à l'auto-ethnographie apparaît surtout dans les outils de notation et de collecte de données utilisés en pratique (journal de bord, enregistrements audio et visuel, archives matérielles, codification du matériel, analyse thématique, notes terrain). Le caractère biographique intrinsèque à l'écriture d'un récit de pratique amène à penser le chemin vers la connaissance par les étapes suivantes: la connaissance de soi, le questionnement culturel et la connaissance de l'autre.

³⁵ Dans le cas de ce mémoire-crédation, le participant à ma création.

³⁶ Traduction libre : « L'auto-ethnographie a insisté sur la constitution d'un espace pour dialoguer sur l'éthique et les responsabilités de la recherche avec des participants humains afin de tenter de faire preuve de vigilance dans la reconnaissance de l'impact des positions sociales et des identités [des personnes menant la recherche], lesquelles influencent nos façons d'analyser nos pratiques de lecture, d'écriture et la manière dont nous considérons les diverses expériences, cultures et productions académiques ».

Self-discovery in a cultural sense is intimately related to understanding others. If “others” refers to members of one’s own community (others of similarity), the self is reflected in others in a general sense³⁷ (Chang 2008, p.34)

La théorisation provient ainsi d’un regard introspectif et s’institue depuis des expériences personnelles (Ahmed 2017). La philosophe anglo-australienne Sara Ahmed, connue pour ses apports aux théories queers, lesbiennes, postcoloniales et féministes, expose ainsi la nécessité d’éprouver la théorie à soi, à ses expériences « *to abstract is to drag away, detach, pull away, or divert. We might then have to drag theory back, to bring theory back to life* » (Ahmed 2017, p.10)³⁸. L’auto-ethnographie peut également être définie comme une pratique de la rencontre entre soi et l’autre. À travers les cadres spécifiques d’une relation mutuelle s’articulent autant de différences et que de similarités qui permettent de réfléchir l’autre dans une approche empathique.

In addition to genuine encounters, a true understanding of others also requires empathic understanding—“*verstehen*,” in German sociologist-philosopher Max Weber’s term. Empathic understanding is an act of putting aside one’s own framework and “seeing [others’] experiences within the framework of their own” (Geertz, 1984, p. 126). Although perfect *verstehen* is beyond our human capacity, attempts to empathize can reduce incorrect judgments about others and enhance rich understanding of strangers.³⁹ (Chang 2008, p.27)

Ainsi, l’approche auto-ethnographique se présente par un engagement de soi à l’autre nécessitant un dévoilement et un partage. C’est une attitude d’écho entre une personne et son terrain afin que la personne menant la recherche use de son propre vécu pour analyser et interpréter ce qui (lui) advient. L’auto-ethnographie adopte une posture critique épilogue à la rencontre d’une personne ou d’une situation. C’est la rencontre affectée qui devient moteur de la recherche. « *To continue the discussion we need to revisit the concept of self as a relational being.* »⁴⁰ (Chang, 2008, p.27)

³⁷ (Traduction libre) « La découverte culturelle de soi est intimement liée à la compréhension des autres. Si « les autres » réfèrent aux membres de sa propre communauté (les autres semblables), le soi se reflète en eux dans un sens plus élargi »

³⁸ (Traduction libre) « Abstraire, c’est tirer un concept hors de lui-même, c’est détacher, éloigner ou détourner. Nous devrions ainsi ramener la théorie, la ramener à la vie »

³⁹ (Traduction libre) « Outre les rencontres authentiques, une véritable compréhension des autres nécessite également une compréhension empathique - une « *verstehen* », pour reprendre le terme du sociologue-philosophe allemand Max Weber. La compréhension empathique est un acte qui consiste à mettre de côté son propre cadre et à « voir les expériences [des autres] depuis leur propre cadre » (Geertz, 1984, p. 126). Bien que le *verstehen* parfait soit au-delà de nos capacités humaines, les tentatives d’empathie peuvent réduire les jugements erronés sur les autres et favoriser une compréhension plus étoffée des étrangers. »

⁴⁰ (Traduction libre) « Pour poursuivre la réflexion, nous devons repenser le concept de soi en tant qu’être relationnel ».

Si une pratique ethnographique permet d'asseoir un lien entre altérité et soi, j'avance en rencontrant des affinités épistémologiques et pratiques encore plus nettes avec l'autothéorie, laquelle se définit par une juxtaposition délibérée de la théorie à la pratique dans un jeu qui a davantage à voir avec la fusion du soi, de la théorie et de la pratique que l'observation d'un relais entre terrain pratique et analyse théorique distante comme enjoint de le faire l'auto-ethnographie (Fournier, 2021) . L'idée de l'autothéorie et son usage précède l'essai anthologique *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing and Criticism* de l'autrice, réalisatrice et docteure en littérature Lauren Fournier, laquelle fournit un riche état des lieux de la pratique. Nombre de chercheur·euse·s et artistes en ont esquissé précédemment les contours (Anzaldúa 2022; B. Preciado 2008). C'est le cas de Gloria Anzaldúa⁴¹, penseuse et militante chicana, et de plusieurs autres autrices-théoriciennes⁴². Référencée plus fortement dans la première décennie des années 2000, l'autothéorie naît d'un besoin pour plusieurs artistes et personnes évoluant dans les milieux académiques de présenter une superposition de recherches critiques avec des considérations autobiographiques (Fournier 2021)⁴³. L'autothéorie, à la fois ontologie et pratique, est une approche féministe, incarnée et critique qui fait une politique de l'intime dans un geste performatif où s'inscrit la artiste/penseuse dans un aller-retour unifié entre soi et la connaissance (Fournier 2021).

Most simply, autotheory is the integration of the “auto” or “self” with philosophy or theory, often in ways that are dire performative, or self-aware - especially so in those practices that emerge of postmodernism.⁴⁴ (Fournier, 2021, p.6)

Postmoderne, transdisciplinaire, sociale et autobiographique, l'autothéorie porte en son centre une bataille pour la légitimation des approches sur l'art et par l'art qui confrontent/confondent la théorie et l'art pour pénétrer la rigueur des cadres académiques et institutionnels.

⁴¹ «Anzaldúa développera également le concept de l'autohistoria-teoría, une façon de produire du savoir critique et créatif et une écriture enracinée dans la manière dont nous sommes situé·e·s dans notre biographie et notre histoire sociale.» (Bacchetta dans une préface à Anzaldúa, 2022, p.36)

⁴² Des productions écrites d'autres, notamment catégorisées comme "mémoires critiques" peuvent aussi être des exemples d'un travail autothéorique (Nelson 2005; Bal 2015; Kraus 2016; Lorde 1980).

⁴³ L'autothéorie poursuit de façon transdisciplinaire et transmédiatique le projet de légitimation de l'intime comme matière politique à considérer dans la recherche universitaire, une idée supportée par bien des artistes, féministes, personnes racisées et membres des communautés homosexuelles dès les années 60 (Fournier 2021).

⁴⁴ (Traduction libre) " En résumé, l'autothéorie est l'intégration de l'« auto » ou du « soi » à la philosophie ou à la théorie, effectuée souvent de manière délibérément performative ou en pleine conscience de soi - en particulier dans les pratiques issues du postmodernisme. »

Autotheory reveals the tenuousness of maintaining illusory separation between art and life, theory and practice, work and the self, research and motivation, just as feminist artists and scholars have long argued.⁴⁵ (Fournier 2021, p.2)

L'intention d'une unification des mondes pratiques et des réflexions savantes me semble différer des protocoles strictement autoethnographiques qui s'exécutent souvent en étapes distinctes : l'expérience terrain, la transcription et notation de celle-ci, l'analyse ou le retour sur l'instant vécu : « *L'auto-ethnographie est une méthode de recherche qui vise à décrire et à analyser (graphie) l'expérience personnelle (auto) du chercheur dans le but de comprendre une expérience culturelle (ethno)* » (Ellis et Bochner 2006). Je perçois dans l'autothéorie un espace constant d'interférences entre les différents temps de cette pratique, une alliance où le geste artistique (écriture, captation audiovisuelle, performance) interpelle constamment l'expérience de réflexion théorique, proprement humaine. Pour moi, il subsiste une fraction presque impossible de ces différentes activités. Fournier expose d'ailleurs très bien comment Maggie Nelson avec *The Argonauts* « *inscribes queer feminist citation alongside life-writing* »⁴⁶ (Fournier, 2018). En parallèle de la vie, dans un processus synchrone, l'autothéorie a souvent été dépeinte comme une vie qui s'écrit (life-writing), une vie qui se pense (life-thinking) (Fournier 2021). Il a une idée motrice très forte d'un geste qui s'inscrit ou se matérialise de façon plurielle, par une multiplication des langages rendant active la théorie.

I take performance for video and other performative modes within video art, including performance lectures, as a space to reflect on the aesthetics, politics, and ethics of “autotheory” as a self-reflexive practice in the post-medial present⁴⁷ (Fournier 2018)

Pour la cinéaste et chercheuse contemporaine néerlandaise Mieke Bal, l'autothéorie se définit plutôt comme « *a form of thinking and reflecting on which I have made as a continuation of the making* »⁴⁸ (Bal 2015).

⁴⁵ (Traduction libre) « L'autothéorie révèle la précarité du maintien d'une séparation illusoire entre l'art et la vie, la théorie et la pratique, le travail et le soi, la recherche et ses motivations, comme le soutiennent depuis longtemps les artistes et les chercheuses féministes »

⁴⁶ (Traduction libre) « inscrit la dimension féministe queer côté à côté avec la vie qui s'écrit. »

⁴⁷ (Traduction libre) « *Je considère la performance vidéo et les autres modes performatifs dans le champ de l'art vidéographique, incluant les conférences sur la performance, comme des espaces de réflexion sur l'esthétisme, la politique et l'éthique de l'autothéorie en tant que pratique autoréflexive dans une présent post-médiatique.* »

⁴⁸ (Traduction libre) « une façon de réfléchir et de penser qui s'inscrit en continuité avec la pratique ».

Depuis ces suites d'itérations définitionnelles, j'ébauche la mienne : L'autothéorie est une pratique où les affects brodent les nuances entre les concepts pour que se performe une vie où la théorie et les gestes artistiques se meuvent dans le corps et s'y inscrivent comme une expérience marque et demeure. L'autothéorie est la conscience d'un site en soi, source de théorie et de création, moteur tout comme espace visitable et traversé.

Réfléchir, aujourd'hui, en se revendiquant en filiation avec l'autothéorie réfère à une posture éminemment postcoloniale activant une réflexion autour du pouvoir de se dire, du privilège de s'écrire⁴⁹ (Fournier, 2021). Si le soi, « je », est central dans le va-et-vient incarné de la recherche et de la pratique, il ne se dégage pourtant pas d'un nécessaire positionnement social, économique, culturel et sexuel. En 2016, l'artiste Hiba Ali scande la phrase suivante en ouverture d'une série de vidéos nommée *Postcolonial Language* en demandant : « *Do I have the right to enunciate this term? Do I have the privilege, prestige, political authority or affiliation* »⁵⁰ (Ali 2016, cité par Fournier 2021). Le cadre autothéorique engage à une réflexion sur le lieu d'énonciation de son discours artistique dans une transparence tous azimuts des tensions qui sous-tendent le regard porté sur une situation, un mode d'annonce de sa subjectivité similaire aux savoir situés (Haraway 1988). Ainsi, mon rapport au terrain de recherche est également empreint d'un caractère phénoménologique, j'épouse mon expérience de création par le sensible. L'impression personnelle, la marque laissée par la personne avec laquelle je travaille, sert à guider le processus documentaire basé sur le croisement, l'intersubjectivité. Dans l'installation documentaire finale, je présente mes doutes sur la mise en récit que je faisais de la vie de Réjean, l'homme rencontré et raconté par cette installation (voir figure 2.7).

Récit de création – De l'automne 2024 au printemps 2025

Un jour, en regardant ses triangles mathématiques, me vient l'idée de les faire analyser, comme si plus pouvait s'y trouver. Imaginez s'il était un génie! Je me mets à l'espérer. À l'automne 2024, je rencontre des mathématiciens qui analysent le travail de Réjean : un professeur universitaire, un professeur au CÉGEP et un amateur, un «drop-out» fasciné de la physique et des maths. Leurs profils

⁴⁹ J'entends ici « s'écrire » comme tout geste performatif artistique qui permettrait de mettre en œuvre son regard sur soi ou sur les autres.

⁵⁰ (Traduction libre) « Ai-je le droit d'énoncer ce concept ? Ai-je le privilège, le prestige, l'autorité politique ou l'affiliation ? »

diversifiés me donnent l'impression de sonder la matière par tous les chemins possibles. Je suis une piste. Je crois que ses dessins contiennent peut-être une idée qui transformera son statut.

Mon premier rendez-vous est avec l'enseignant au collégial. Il m'apprend que Réjean travaillait avec la théorie des nombres, un type de mathématique très simple. Dans cette branche théorique, plusieurs figures marquantes étaient des quidams. Sans études particulières, ils ont réussi à percer certains problèmes. Je suis excitée par l'idée que dans les papiers de Réjean se trouve une solution. Lorsque je rencontre le mathématicien amateur, il perce rapidement mon jeu. Il me ramène à l'ordre : des génies il n'y en a très peu. On lâche les dessins, la conversation bifurque. Venu de la campagne pour vivre à Montréal, il me parle de sa lente désensibilisation aux sans-abri, de l'effacement de cette envie d'aider, de cette vision qui devient quotidienne. Le dernier mathématicien rencontré, un prof d'université, salue la clarté de la notation de Réjean, son écriture mathématique semble celle de quelqu'un avec une certaine connaissance, peut-être au début d'un parcours de maîtrise, tente-t-il. Il m'explique que les problèmes résolus par Réjean l'étaient déjà. Il n'y a rien de nouveau. C'est pourtant ce qu'on demande à un génie, la nouveauté.

De janvier à avril 2025, je suis dévouée au projet. En visionnant les images de Réjean, je me sens investie d'une responsabilité éthique à finir ce projet : pour qu'il fasse œuvre⁵¹. Rapidement dans le processus de création, il m'apparaît évident que je souhaite replonger le public dans ma position, lui faire vivre la rencontre de Réjean comme je l'ai vécue. Dès les premières itérations de ce projet, je sais que l'histoire racontée contiendra en son cœur une histoire de sa mise en récit, dans un geste d'aller-retour qui souligne à la fois le contexte fabriqué de notre mise en relation, mais aussi l'impression sincère que m'a fait Réjean, le croisement momentané de nos vies.

En survolant l'imposante liasse de dessins mathématiques de Réjean, j'ai voulu broder un sens. La mise en récit me faisait courir vers l'impérativité de conclure pour lui, de le rendre « narrable », un personnage facile, quelqu'un qui aurait réussi, mais dans l'ombre. J'ai voulu mettre sur sa figure en épitaphe le caractère du génie. Ce geste le statufiait pourtant, le fixait en une identité socialement recevable : on se souvient des héroïques. Réjean n'en était pas un.

⁵¹ En référence à l'idée présentée dans « Les morts à l'œuvre » (2023) par Vinciane Despret : les morts peuvent faire agir les vivants.

Lui concevoir une postérité et une trace devient un geste d'autant politique, revendiquant le droit à une histoire différente. Je dois réussir à raconter une histoire sans point d'inflexion positif, ni sommet glorieux. Accepter moi aussi la dureté de sa vie et la banale déconsidération sociale qu'il a subie.

Ce projet s'élabore comme une rencontre sensible et une étude des modes documentaires du rapprochement. Mon geste de dialogue se poursuivra également dans la communication d'une œuvre concrète avec le public.

2.5 Être pris en *conte*⁵² : prérogative du personnage, effet du récit et intimité

C'est une variété d'inconforts passés, intimes ou rencontrés dans ma vie professionnelle qui participent à mon envie d'investir en toute urgence la question éthique de la mise en récit de l'altérité. D'abord, je remarque mon plaisir réitéré à accompagner comme productrice documentaire des projets à l'international (en Tunisie, en Égypte, en République dominicaine) dans des univers qui m'étaient entièrement - et me sont toujours en presque totalité - étrangers. Puis, le constat suivant: dans les films que je porte comme réalisatrice, un filon se brode toujours autour des personnes marginalisées. Mon premier film traite de l'accès au monde adulte à des personnes neurodivergentes (Grignon-Francke 2019). Mon second film suit le quotidien de Kim, un travailleur œuvrant dans les fêtes foraines ambulantes (Grignon-Francke 2023). À l'écran s'inscrit son désir de changer de métier, de s'offrir une autre vie. Dans ces deux films, un jeu d'accès ou d'interdits internalisés et sociaux est exposé. Ce qui coupe les chemins possibles qu'on se rêve d'emprunter, c'est là que mon regard se fixe, c'est ce qui m'accroche, toujours. Finalement, c'est le décès de mon père, un homme malade et pauvre d'argent qui trône au sommet de mes réflexions sur la mise en récit. C'est quelqu'un que j'ai observé souffrir d'une mise à l'écart sociale engendrée par des incapacités physiques comme financières. Je ne sais toujours pas comment raconter cette histoire, qui me semble pourtant un peu mienne. J'ai tenté, puis en suis resté là (Grignon-Francke 2020).

Avec l'installation documentaire à la base de ce mémoire-crédation, je ravive certaines questions sur l'isolement, la pauvreté et la poursuite des discriminations dans l'espace posthume, mémoriel

⁵² Polysémie volontaire. Et si être pris en compte revenait à pouvoir faire partie du conte, de l'histoire...

et artistique. Certaines personnes ayant eu à commenter mes quelques projets artistiques ont pu y attribuer des étiquettes précises, les films étant sélectionnés dans des programmes particuliers : *neurodiversité, marginalité, Moyen-Orient*. Les titres de ces sections spéciales ne m'auraient jamais fait gagner la salle si je n'étais qu'une membre du public. À lire ma feuille de route, les terrains fertiles de mes obsessions créatives n'existent que peu à l'extérieur des étiquettes de la différence. Moi qui croyais travailler plutôt sur le rêve de fuite du quotidien, l'évasion, le jeu entre la liberté et l'impossible.

Un constat intime s'articule : les récits de certaines personnes doivent porter en leur prologue une justification même de leur droit à être sujet de l'histoire. Ma démarche s'inscrit dans l'impression qu'il subsiste un droit différentiel à être personnage du récit. Ou peut-être encore qu'il subsiste une objectification totale des raisons qui amèneraient certaines personnes à y exister. Comme si certaines personnes, lorsque présentes dans une œuvre, devaient y exister par une identité uniquement basée sur leurs réalités particulières, devenant des voix définies de façon capacitiste, raciste, classiste ou sexiste. Le stigma comme seule propriété narrative. Comme si certaines figures narratives faisaient tourner le caractère strictement artistique d'un récit pour le rendre automatiquement pamphlétaire, militant ou contestataire. C'est ce qu'expose l'essayiste américain, autochtone et cherokee Thomas King.

We see race. Never mind that race is a construction and an illusion. Never mind that it does not exist in either biology or theology, though both have, from time to time , been enlisted in the cause of racism. Never mind that we can't hear it or smell it or taste it or feel it. The important thing is that we believe we can see it.⁵³ (King 2003, p.44)

L'histoire revêt un caractère performatif, qu'elle encense ou diabolise, elle crée depuis le récit une chose visible, une réalité. Le storytelling, cette mise en narration, est ainsi un pouvoir ; raconter (et encore plus *se raconter*) n'est ni un geste innocent ni un geste universellement accessible (King, 2003). Les histoires portent en elles le danger de produire « *des vérités fossilisées*⁵⁴ » tel que l'écrit Nathalie Loveless au regard du discours de King (Loveless 2018, p.84). Enjoint à ce bilan, devant ce monde de croyances effectives, un possible subsiste :

⁵³ (Traduction libre) « Nous voyons la race. Peu importe que la couleur de peau soit une fabrication ou une illusion. Peu importe qu'elle n'existe ni dans la biologie ni dans la théologie, bien que toutes deux aient, de temps à autre, été invoquées pour justifier du racisme. Peu importe que nous ne puissions ni l'entendre, ni le sentir, Ce qui compte, c'est que nous croyons pouvoir la distinguer »

⁵⁴ Traduction libre de « *fossilized truths* ».

To say that stories produce worlds is not to say that changing stories is an easy practice, nor innocent, nor always possible. Rather, the work of telling new stories, or new versions of stories that need retelling/re-crafting, is propositional; it requires ongoing engagement and a willingness to denaturalize the social, disciplinary, and ideological structures within which we are embedded⁵⁵ (Loveless,2018, p.84)

Ma recherche fait ainsi de l'expérimentation narrative, un geste politique et éthique. L'histoire racontée et diffusée sera la forme finale de mon projet : le partage public d'une réécriture du réel. Comme King invite à le faire reraconter, redire et réagencer, n'est pas un geste neutre, mais bien à haut potentiel politique (King 2003). « *The crafting of a research question is the crafting of a story that is also the crafting of an ethics*⁵⁶». (Loveless 2019, p.24)

Récit de création – Printemps 2025

À un moment de mon installation documentaire, on entend ma voix qui questionne même ma façon de vouloir diriger le récit de Réjean. À un point de l'histoire, alors que Réjean nous avait quitté et que j'étais là, en plan, avec toutes ses formules mathématiques étranges, j'ai instinctivement voulu questionner ses écrits, découvrir s'il était un génie. J'ai cherché à connecter des points pour qu'on me dise qu'il en était un. Dans le parcours documentaire proposé au public, j'évoque en toute transparence ce lieu vers lequel j'ai voulu me diriger. J'ai aussi cherché à ce que le public tende à faire le même chemin que moi, veuille du récit classique, d'une histoire qui finisse bien. J'ai ainsi joué à même la mise en récit avec les pièges narratifs dans lesquels je me suis moi-même dirigé et que j'ai finalement réussi à voir, tenté de contourner. La construction de cette histoire est ainsi dépliée à même la façon de la raconter.

Avec cette recherche-crédation, je cherche autant une démarche hospitalière sur l'autre que la matérialisation d'une œuvre génératrice d'empathie. Ainsi, l'édification de cette recherche-crédation est une tentative d'esquisse de récits alternatifs de l'itinérance, un

⁵⁵ (Traduction libre) « Dire que les histoires produisent des mondes ne signifie pas que changer les histoires est une pratique facile, ni innocente, ni toujours possible. Le travail consistant à raconter de nouvelles histoires, ou de nouvelles versions d'histoires qui ont besoin d'être reformulées/réécrites est une proposition; cela exige un engagement permanent et une disponibilité à déconstruire les structures sociales, disciplinaires et idéologiques dans lesquelles nous nous inscrivons ».

⁵⁶ Traduction libre de « *La conception d'une question de recherche est la conception d'une histoire qui est aussi la conception d'une éthique.* ». Dans le texte original, *crafting* réfère plus à une notion de fabrication artisanale traduisible par les québécoisismes rafistoler, bizouner, patenter ou gossier, ramenché.

engagement qui m'apparaît comme une voie nécessaire pour questionner mon sujet artistique et éthique.

We [Art based Research] believe that such empathy is a necessary condition for deep forms of meaning in human life. The arts make such empathic participation possible because they create forms that are evocative and compelling.[...] What we are interested in is a provision of a new perspective that makes it possible for those interested in the phenomena the research addressed to have a productive heuristic through which a deepened understanding can be promoted. In that sense, our aspirations are far more modest than those who seek to replicate in prose facts, nothing but the facts. The facts, deconceptualized as they often are, are hardly ever adequate for telling the whole story.⁵⁷ (Barone et Eisner 2012, p.3)

La mise en œuvre d'une rencontre avec l'autre m'apparaît devenir un enjeu de recherche uniquement si celle-ci peut se mener dans un cadre qui va au-delà d'un discours écrit et académique, lequel argumenterait pour définir les conditions d'une éthique de la création sur l'altérité. Ce besoin de diversifier les méthodes dans la façon de faire la recherche est doublé d'une nécessité de multiplier les approches artistiques impliquées dans l'interrogation de mon sujet, d'où le jeu de résonance que je déploie entre cinéma direct et écritures du réel. L'engagement à mettre le processus narratif au cœur d'une performance aux effets sociaux devient plus concret lorsque cette identité narrative apparaît comme condition à être sujet.

Récit de création – Fin de l'hiver 2025

Alors que je suis en train de penser à la matérialisation physique de mon installation, la question du lieu d'exposition devient pressante. Il faut réserver un espace, penser à l'accueil d'un public, réfléchir aux caractéristiques de cet auditoire. On me propose d'exposer au refuge même où Réjean est décédé. La proposition me semble porter en son essence une contradiction. Autant je souhaite présenter ce documentaire à des milieux qui sont d'ordinaire privés de toute diffusion culturelle _ permettant le rassemblement et la mémoire de Réjean auprès de ses comparses de résidence _ autant j'y vois un geste ostracisant encore une fois. Derrière la prise

⁵⁷ Traduction libre : « Nous [Art Research based] pensons l'empathie comme condition nécessaire pour donner un sens profond à la vie humaine. Les arts rendent possible une telle participation empathique parce qu'ils créent des formes évocatrices et engageantes. [...] Ce qui nous intéresse, c'est d'offrir une nouvelle perspective qui permette à ceux et celles qui s'intéressent aux phénomènes abordés par la recherche d'avoir une heuristique productive à travers laquelle une compréhension approfondie peut être se propager. En ce sens, nos aspirations sont bien plus modestes que celles de ceux qui cherchent à reproduire en prose les faits, que les faits. Les faits, aussi déconceptualisés soient-ils, ne suffisent presque jamais à raconter toute l'histoire ».

en compte d'un lieu qui m'a ouvert ses portes, se cache aussi une autre affirmation : une création sur l'itinérance n'a pas sa place ailleurs. Présenter Réjean dans les murs du refuge où il est décédé, l'obligerait à être par-delà sa fin étiquetée de son isolement social. Le personnage de Réjean ne peut-il pas lui aussi avoir droit à la galerie d'art? Je choisis un espace de diffusion en art visuel du Mile-end, un lieu qui n'est pas mien, que Réjean ne connaît pas, je crois. Un lieu pour que son personnage poursuive vers d'autres rencontres.

La théoricienne Donna Haraway expose que l'histoire de l'autre n'existe ainsi pas sans un lien réciproque avec un tiers, c'est la définition qu'elle fait de l'altérité significative (traduction de *significant otherness*) (D. J. Haraway 2016). Toute altérité est ainsi existante dans un partage narratif et une mutualité. Haraway poursuit en exposant que pour réussir une certaine proximité à l'autre dans une entente qui ne ferait pas fi des différences — sociales, culturelles, et le contexte du texte original générique — , il faut porter attention à ce qui émerge des pratiques et ainsi créer des points de croisement entre des entités distinctes et initialement dissociables. Elle plaide pour une responsabilisation face à la différence :

How can people rooted in different knowledge practices "get on together," especially when an all-too-easy cultural relativism is not an option, either politically, epistemologically, or morally? How can general knowledge be nurtured in postcolonial worlds committed to taking difference seriously? Answers to these questions can only be put together in emergent practices; i.e., in vulnerable, on-the-ground work that cobbles together non-harmonious agencies and ways of living that are accountable both to their disparate inherited histories and to their barely possible but absolutely necessary joint futures. For me, that is what significant otherness signifies. (Haraway 2016, p.7)⁵⁸

Encore une fois, elle suggère de considérer la nouveauté de ce qui apparaît dans les agencements créés. « *Situated emergence of more livable worlds depends on that differential sensibility* » (Haraway 2016, p.51)⁵⁹. En appliquant à des cadres humains l'idée d'Haraway sur l'altérité

⁵⁸ (Traduction libre) Comment des personnes enracinées dans des disciplines de savoir différentes peuvent-elles "coexister", alors qu'un recours facile au relativisme culturel n'est pas une option, que ce soit politiquement, épistémologiquement, ou moralement ? Comment la connaissance peut-elle être nourri dans des univers postcoloniaux qui s'engagent à prendre au sérieux la différence? Les réponses à ces questions ne peuvent subvenir que dans des pratiques émergentes, c'est-à-dire dans des démarches vulnérables, qui se font sur le terrain, qui tissent des liens entre des modes de vie éloignés, tout en étant responsables à la fois du caractère disparate des origines de ces histoires tout comme de leur similitude face à des futurs communs presque impossible à envisager mais absolument nécessaire à espérer. Pour moi, c'est ce que signifie l'altérité significative. »

⁵⁹ (Traduction libre) L'émergence spécifique, à une échelle précise, de mondes plus vivables dépend de cette sensibilité différentielle.

significative)⁶⁰ on peut aspirer à des relations empreintes d'une reconnaissance de l'autre par la coconstruction et l'interdépendance⁶¹ (Haraway 2016). Notons toutefois une certaine limite de la pensée d'Haraway qui s'ancre dans une posture technoscientifique et posthumanisme où les possibles qui naissent de l'hybridation entre machine et humain oblitèrent les enjeux matériels et les pouvoirs politiques qui structurent des rapports humains. Le jeu métaphorique et sémiotique développé par Haraway autour de l'idée du cyborg demeure ainsi campé dans le champ de la science et des technologies, qui lui-même ne se soustrait pas aux dynamiques capitalistes, où se présente de forts enjeux dans l'accès inéquitable aux technologies (Hornborg, 2021). La posture sémiotique de la philosophe a ainsi été critiquée pour sa distance face aux actions politiques concrètes ou aux conditions structurelles inéluctables qui jalonnent nos relations (McGuire, 2021).

Toutefois, King comme Haraway définissent, chacun à leur manière, une appréhension du monde et des connaissances qui passe par des récits qui sont loin de porter la passivité qu'on pourrait leur apposer. Les représentations qu'on se fait du monde passent par les histoires qu'on se raconte. Dans la posture documentaire que je développe, par une pratique narrative et théorique expérimentale, j'accorderai une importance centrale à la construction narrative et aux évocations symboliques. Les histoires que je composerai devenant elles-mêmes sites de création d'autres récits reproductibles. L'histoire que je fais de Réjean devient alors une vérité *possible* parmi toutes les histoires qui auraient pu être racontées sur lui.

Si on ne peut pas saisir et mettre en sa propre bouche le propre de l'autre, une dynamique à deux semble pourtant nécessaire pour que se révèle, une partie du récit (n'est-il pas toujours partiel si raconté?). Un retour à la pensée de Foessel sur l'intimité permet d'émettre le partage de l'intime comme critère constitutif de l'émergence d'un récit.

⁶⁰ Son exposé initial fait plutôt état de la différence entre le monde technologique cyborg et le vivant.

⁶¹ Pour Haraway, la production de la connaissance se joint à une réflexion située sur l'émergence de nouveaux possibles au contact de la différence. Le rapport épistémologique qu'entretient Haraway à la connaissance est marqué par l'idée d'interaction et de co-construction du savoir. Elle s'engage dans un rapport pratique aux savoirs où peuvent s'écrire, dans l'interactivité de nos rapports, de nouvelles histoires du monde : «I think the newer stories have a better chance of being true, and they certainly have a better chance of teaching us to pay attention to significant otherness as something other than a reflection of one's intentions (Haraway 2016,p.28) – (Traduction libre) Je pense que les récits les plus nouveaux, sont celles qui ont le plus de chance d'être vrais et ils ont certainement plus de chance de nous apprendre à faire attention à considérer l'altérité significative comme quelque chose d'autre que le mirage de nos propres intentions »

Si les désirs intimes sont partiellement inconscients, c'est qu'il y a un fonds d'inénarrable dans toute vie. L'unique histoire que le sujet ne peut raconter est l'histoire de sa propre émergence comme sujet. C'est précisément pour en faire le récit qu'il a besoin du concours de ses proches. (Foessel, 2019, p.17)

Ces réflexions ouvrent la porte à une idée de l'autre, de la nécessité de partage et de dialogue. Et cette citation de Paul Ricoeur, philosophe français ayant énormément travaillé sur l'hospitalité (voir chapitre 3) me revient encore en tête, une phrase qu'on lui attribue, collée à sa vie comme à son épitaphe, une phrase dite et non datée « *Le plus court des chemins de soi à soi passe par autrui* ». ⁶²

Mais si le récit demande une dynamique pour exister, il est noté que son émergence par une narration, cette mise en fiction ne demeurera que la vérité *révélab*le dans le contexte fixe de cette dynamique spécifique.

Le fait qu'il se raconte n'implique pas que le sujet maîtrise, comme un auteur de fiction, tous les fils de l'histoire, de son début à son dénouement. Butler rappelle qu'une vie excède les comptes rendus qui peuvent en être proposés, précisément parce qu'il existe des normes de la narration acceptable qui émanent de la société plus que du sujet lui-même. Lorsqu'elles exigent une cohérence absolue, ces normes nient la contingence des événements qui tissent l'intime : « il se pourrait que le fait d'avoir une origine signifie avoir plusieurs versions possibles de cette origine [14] ». Dès lors qu'elle devient l'unique critère de l'intelligibilité d'une vie, la transparence à soi plaque sur l'intime une exigence que celui-ci ne peut jamais remplir : celle d'être à tout moment l'auteur unique de ses actes et le maître de ses désirs. (Foessel, 2019, p.17)

Si un sujet nécessite un *autre* pour devenir personnage, le récit qui émerge de la rencontre demeure une des versions possibles de tout ce qui aurait autrement existé auprès d'un autre. L'histoire n'est pas innocente, elle fait exister (et circuler) une des vérités possibles.

2.6 Interdisciplinarité et concepts voyageurs

L'approche épistémologique qui s'inscrit dans ce mémoire-crédation est subjective, féministe, phénoménologique, et autothéorique, qui plus est, ce projet global s'inscrit dans un cadre

⁶² Le lien entre l'altérité et la révélation de soi sera défini dans la partie sur les assises conceptuelles, voir chapitre 3.

interdisciplinaire par la mobilisation de plusieurs disciplines pour arriver à une construction circonscrivant l'ensemble des savoirs nécessaires à l'édification de cette recherche.

Ces paramètres épistémologiques ont un impact sur le cadre conceptuel que je mobilise. Ce versement vers l'interdisciplinarité existe en ligne avec le travail de la théoricienne et littéraire néerlandaise Mieke Bal qui conçoit la pertinence des *concepts voyageurs* (travelling concepts); ces définitions conceptuelles qui se déplacent entre les disciplines pour se voir apposer des interprétations et sens nouveaux depuis la discipline qui les intègre (Bal 2002). C'est de l'écart culturel, contextuel et historique entre la définition initiale du concept et sa réappropriation subséquente, à distance du contexte originel, que s'opère une transformation et une multiplication de l'intervention possible de ceux-ci dans des champs éloignés du savoir. Les concepts voyageurs exposent le potentiel du déplacement transdisciplinaire dans leur capacité à révéler autrement des compréhensions du monde : « *Les concepts ne sont pas seulement des outils. Ils posent des questions sous-jacentes de l'instrumentalisme, du réalisme du nominalisme et la possibilité d'une interaction entre l'analyste et l'objet.* » (Bal 2002, p.33). J'utiliserai ainsi des définitions plurielles en référant à des disciplines différentes pour circonscrire plusieurs concepts, en plus de me permettre de façon transparente et annoncée d'y glisser des interprétations intimes, puisque « *la première connotation [de chaque mot] touche à l'obsession de la subjectivité* » (Bal 2002, p.54).

CHAPITRE 3

ASSISES CONCEPTUELLES & CORPUS ARTISTIQUE

3.1 Assises conceptuelles

3.1.1 L'altérité et soi : se dire par l'histoire

Cette création documentaire apparaît comme une dynamique qui nécessite l'observation et la mise en récit de l'*autre*, mais dont le fondement est une rencontre affectée, un face-à-face où chacun se révèle.

Réfléchir à l'autre, à l'altérité, revient à chercher l'élément qui le distingue de soi, comment se constitue ce *bras de distance*, si distance réelle il y a. La prémisse de mon travail a été de chercher ce qui m'était autre, pour arriver à déployer des questionnements éthiques et artistiques. J'entame ainsi des réflexions sur ce vis-à-vis : où se trace la ligne entre *soi* et l'*autre*. Deux penseurs abordent la question de l'altérité comme un point d'ancrage éthique : Emmanuel Lévinas et Paul Ricoeur. Ces philosophes humanistes s'outillent du langage et de l'écrit pour mener leurs réflexions.

Lévinas conceptualise l'idée de l'autre en ébauchant le concept du *visage*, cette manifestation phénoménologique de l'autre. Pour Lévinas, c'est par l'expérience de l'autre qu'une responsabilité nous est assignée et que survient l'identité. Le *visage* est la partie irréductible de ce qu'il est, une expression qu'on ne peut masquer de sa vulnérabilité, c'est le bouleversement de soi par l'autre. « *Le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens, il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé* » (Bouqentar 2021) . L'autre ne sera jamais détenu par soi, il est extérieur et existe avant une quelconque rencontre avec une tierce personne.

Ce que le visage de l'autre me révèle, son altérité fondamentale, de cela je ne peux qu'en soupçonner la trace. En écrivant soupçonner, en parlant de soupçon, il me semble que je mets le doigt dans le registre essentiellement éthique dans lequel se développe cette réflexion. (Salmon 2012, p.106)

Ainsi Lévinas soulève un enjeu éthique inhérent au positionnement de l'altérité. Affirmant ne pouvant détenir l'autre, la pratique de représentation devient ainsi une responsabilité éthique, la personne qui s'engage dans la création esquisse ce qu'il suspecte de l'autre.

Judith Butler, philosophe américaine, à l'œuvre particulièrement féconde dans sa réflexion sur l'identité de genre et la précarité humaine, traite de l'altérité en exposant que c'est l'adresse qui permet la formation du sujet. Par l'interpellation, l'autre devient sujet, il donne une réponse, rend compte de lui-même (Butler 2007).

Ce n'est que face à l'interrogatoire, face à cette attribution faite par l'autre "était-ce toi?", que chacun de nous commence à se narrer ou découvrir que, pour de pressantes raisons nous devons devenir des êtres nous racontant (Butler 2007, p.11)

Dans *Vie précaire*, Butler relance l'idée du visage lévinassien et expose comment ce concept participe à définir l'impossibilité de toute représentation de l'autre.

La réalité n'est pas communiquée par ce qui est représenté au sein de l'image mais pas la mise en question de la représentation qu'elle transmet (Butler 2005, p.180)

La reconnaissance par la représentation devient un arrêt de la mobilité de l'autre. Butler invite à accepter l'autre en son caractère toujours partial, fragmentaire.

De son côté, le philosophe français, Paul Ricoeur, dépeint une constitution du soi par l'autre. Ricoeur présente une définition de l'altérité qui atteste de l'agentivité du soi, son engagement à être sujet de soi-même. Pour Ricoeur, l'identité est la somme de l'*idem* (mêmeté), ce qui perdure, les caractéristiques physiologiques, les habitudes, l'interaction avec l'environnement, et de l'*ipsé* (ipséité), soit le maintien de soi par son engagement à l'autre, par la promesse faite, une sorte d'identité éthique profonde qui tient compte des actes desquels nous sommes imputables. L'autre est ainsi au cœur même de la structure de l'identité, de soi.

L'altérité ne s'ajoute pas du dehors à l'ipséité, elle appartient au sens et à la constitution ontologique de l'ipséité. (Ricoeur 1990, p.367)

L'autre est ici ce qui nous permet de nous désigner identitairement dans le temps, il permet la poursuite de l'identité. Pour réconcilier les deux pendents de l'identité - l'*idem* et l'*ipse* - Ricoeur fait appel à la narration. L'altérité est nécessaire pour *se dire, se raconter*. Il y a une réciprocité centrale à cette relation. Il faut ainsi être affecté de l'autre pour mieux se comprendre intimement.

L'identité narrative fait tenir ensemble les deux bouts de la chaîne : la permanence dans le temps du caractère et celle du maintien de soi. (Ricoeur 1990, p. 195-196).

C'est le regard introspectif sur l'altérité, la reconnaissance de l'autre et de la pluralité qui permet de s'engager à être soi-même. L'altérité s'institue ainsi comme un concept personnel, intime, qui demande de projeter la propre frontière de son identité pour identifier ce qui ne fait pas partie de soi, ou d'un groupe. L'élan vers l'autre, est ainsi une forme d'engagement, et fait écho à un vivre ensemble, à une éthique.

Récit de création – Notre similitude - Réminiscence de l'hiver 2023

Ce qui est apparu des premiers instants avec Réjean, c'est ce qui nous liait bien plus que le contexte extrêmement différent de nos vies. Définir un autre est rapidement venu à me réfléchir dans un jeu de similitude et de différence.

Lors de notre deuxième rencontre, à peine entrée dans sa chambre, il m'a parlé des derniers jours de mon père, j'avais dû l'évoquer à la rencontre précédente, lui dire qu'un décès dans la pauvreté était pour moi un lieu commun. Il avait besoin de savoir ce que je connaissais de la souffrance d'un condamné pour cancer du poumon. Je lui ai raconté. De cette situation supposément distante, j'étais pourtant proche. Me retrouver au chevet de Réjean ajoutait une certaine pérennité à mon propre rapport au souvenir de mon père et me faisait réfléchir à la mise en récit de cet "irracontable personnel" (mémoire empreinte de tristesse, deuil agissant), en travaillant sur un "irracontable social" (invisibilisation de la précarité, absence médiatique d'une itinérance sensible⁶³ et mort vécue

⁶³ Je note itinérance *sensible* à contrario de l'itinérance *visible* terme utilisée notamment en référence aux méthodes de recensement de l'itinérance lors des mises à jour statistiques. Pour dresser un portrait statistique de cet enjeu sur le terrain, le dénombrement est fait depuis la présence manifeste et identifiable des personnes itinérantes.

derrière les portes closes⁶⁴). Cet autre vivait dans ce qui était un peu plus mien que ce que j'avais évalué.

Ma méthodologie terrain me guide à chercher *ce qui n'est pas moi, ce qui m'habite, mais que je n'habite pas*. Je [me] suis poussée ainsi à rencontrer Réjean. Notre rencontre réactivant en jeu d'écho. Tout semble se répondre. Si à la vue du *visage* de l'autre (Réjean) une responsabilité éthique m'est astreinte, elle devient double par la création qui suivra cette rencontre. Si cet *autre* ne peut être contenu, représenter ce que j'en *soupçonne* est peut-être une façon de m'inscrire dans cette posture documentaire de la trace que j'esquisse. Les définitions de l'altérité *conceptuelle* me surprennent de leur adéquation avec la situation vécue dans la création. Nous nous rencontrons dans un cadre étrange où chacun de nous s'interpelle, se présente, se narre, se constitue.

3.1.2 L'hospitalité narrative : entrer en relation avec l'autre

Pris au pied de la lettre, l'hospitalité est le fait d'ouvrir sa porte, d'accueillir. L'article des sociologues Uhl et Abrassart ajoute un éclairage particulier aux définitions potentielles des hospitalités. En analysant le travail de Pierre Bourdieu, sociologue contemporain, Uhl et Abrassart dénotent une certaine impossibilité pour le chercheur à réfléchir une *hospitalité altérité*, soit une sympathie entre personnes ne partageant pas les mêmes codes sociaux. Or, pour Bourdieu, l'hospitalité ne pourrait être que *mêmeté* – en référence au même, pareil à soi.

L'hospitalité altérité se définit comme « [...] *l'hospitalité entre deux personnes aux positions sociales éloignées, ou entre deux nations aux histoires différentes* » (Abrassart et Uhl 2018, p.8). Ricoeur de son côté se saisit de l'hospitalité envers l'autre comme une attitude possible, réalisable par la narration, le récit. Reprenons ainsi la définition de l'identité évoquée par Ricoeur, le maintien de son caractère (*idem*) et de sa parole (*ipsé*) se déploie aussi dans le rapport de réciprocité à l'autre, et celui-ci se matérialise dans l'amitié :

⁶⁴ En février 2023, juste avant mes premières rencontres avec Réjean, ma lecture de chevet est *L'année de la pensée magique* de Joan Didion. Dans cet ouvrage, elle relate le décès subit de son mari, les jours qui s'ensuivent et son deuil à porter en secret, à cacher du regard public « *Il est arrivé un moment où la peine avait encore le droit d'être visible, où le chagrin n'était pas privé, où la mort se portait, se visitait.* » (p.74 à 78)

Une chose est la persévération du caractère ; une autre la persévérance de la fidélité à la parole donnée. Une chose est la continuation du caractère ; une autre la constance dans l'amitié. (Ricoeur, 1990, p.148)

Pour Ricoeur, recevoir l'autre, être hospitalier envers cet individu — hors de moi, mais par lequel je me constitue — est possible grâce à une réconciliation par l'identité narrative. Ricoeur soutient que le geste de raconter, la mise en action de la théorie narrative permet un rapport spécifique à la constitution de soi (Ricoeur 1990). *L'hospitalité narrative*, peut ainsi être définie comme un engagement envers l'autre, la promesse de prendre soin de l'identité narrative de celui ou celle qui témoigne. Je souhaite amener la réflexion sur l'hospitalité narrative jusqu'à en faire un dispositif qui se retrouvera au cœur de l'acte documentaire de mon projet, en rendant visible par des mécanismes artistiques des personnes en marge d'une vie publique institutionnalisée.

Ricoeur amène l'hospitalité altérité comme une posture éthique qui engage à recevoir l'autre avec tout ce qui lui est particulier, ce qui le distance de soi, ce qui lui est étrange. Pour le philosophe, par une démarche d'hospitalité altérité, l'identité narrative de l'*autre* peut exister dans le récit, lequel est un des outils pour créer le lien social : « *la clôture du récit est mise au service de la clôture identitaire de la communauté* » (Ricoeur 2000, p.104)

Dans cette recherche-crédation, c'est cette hospitalité narrative, aussi hospitalité altérité qui est performée et réfléchiée dans le contact entre le participant et moi-même. Cette hospitalité est conditionnelle à une rencontre sincère, transformatrice.

Le geste risqué et pourtant inconditionné d'un hôte ouvrant sa porte au voyageur, l'asymétrie entre celui qui offre un refuge et celui qui est reçu. [...] sans visiteur en personne, sans risque d'être transformé par de véritable hospitalité. (Abrassart et Uhl 2018, p.2)

Butler, rappelons-le, navigue l'idée d'une altérité et d'une narrativité toujours partielle. Elle relève l'importance de ne se laisser convaincre d'aucune narration de soi immobile ou finie. Elle traite ainsi d'une forme de responsabilité narrative, laquelle assumerait d'une histoire qu'elle soit toujours fraction d'un tout qui ne peut être circonscrit par le récit. C'est cette partialité qui permettrait alors une éthique relationnelle (Butler, 2007).

[...] "je" apparaît encore comme la perspective narrative, et cette addition ne peut se

raconter totalement au moment où elle fournit le point d'ancrage de la perspective de cette narration. (Butler, 2007, p.40)

Sans définir plus longuement ce que serait l'éthique relationnelle de cette narration, mais pour revenir plus près du contexte de création dans lequel s'inscrit la théorie, notons la dimension morcelée du portrait narratif de l'autre, mais également l'aspect dialogale de l'hospitalité narrative telle qu'entendue dans ce mémoire. L'essayiste et philosophe sud-coréen Byung-chul Han dénote une habitude collective actuelle à se coller toujours au même que soi, à ignorer l'autre déprimant notre rapport au monde. Pour lui, la narration passe d'abord par un jeu d'écoute essentiel pour continuer à être en lien. « *L'écoute a une dimension politique. C'est une action, une participation active à l'existence d'autres que soi, mais à leur souffrance aussi* », (Han 2020, p.121). Ce qu'il y a aussi d'hospitalier, c'est le silence, élément essentiel à cette relation au récit, souligne Han.

De son côté, Jacques Derrida, philosophe français de la déconstruction, réfléchit la question de l'hospitalité en engageant à une conception du monde qui ne serait pas duelliste. Anne Dufourmantelle, philosophe et psychanalyste française, résume ainsi un séminaire de Derrida sur l'hospitalité « *Ce que Derrida nous fait comprendre c'est qu'au proche ne s'oppose pas l'ailleurs mais une autre figure du proche.* » (Derrida et Dufourmantelle 1998, p.52).

Si j'inscris la prise de soin de l'identité narrative de l'autre dans ma création, je demeure consciente des limites que le mot hospitalité sous-tend. Dans la relation d'hospitalité accueillant/accueilli inscrit de prime abord un débalancement, par le contrôle de l'espace de la relation détenu par la personne accueillante. Derrida expose comme l'hospitalité est une question fortement liée à l'exclusion (Derrida et Dufourmantelle 1998). Avec l'hospitalité, mentionne-t-il, il y a une idée d'exclusion, un choix des invités qui peuvent entrer *chez soi*, bref une question de *seuil* qui lie indéfectiblement hospitalité et hostilité.

Dans le cadre de ma création, si j'accueille Réjean dans le récit, je lui demande à la fois de m'accueillir chez lui, je vais le visiter. À travers notre relation, il y a une confiance primordiale à établir, mais également un processus répété et continu de consentement, le droit inéluctable pour l'autre de fermer sa porte.

L'hospitalité élabore la base d'une relation, mais il faut concéder la surprésence des hôtes dans l'édification théorique du concept, comme l'exposent plusieurs chercheurs-artistes contemporains. « *La littérature sur l'hospitalité provient de personnes de pouvoir qui peuvent accueillir, l'accueillir ne réfléchit pas la relation* ». (Félix Chartré dans N. Dawson 2022).

L'hospitalité, c'est également cette posture que j'adopte dans le processus de médiation, dans la rencontre de l'autre et dans le montage - moment d'écriture de l'œuvre. La recherche de réciprocité de mon approche est adjointe d'une sensibilité à la réversibilité de nos postures. La frontière sociale qui existe entre moi et l'autre est une notion à penser, car l'hospitalité s'inscrit dans un souhait de « *se rencontrer sans solidifier les structures à partir desquelles on se rencontre, au contraire la rencontre menace les structures à partir desquelles on se rencontre* ». (Olivia Tapeiro dans Dawson, 2022).

Je perçois ma création comme une performance sur l'empathie. Mettre en péril la distance structurelle et sociale entre moi et l'autre fait partie des motivations de mon élan.

Or, l'hospitalité ne peut être offerte qu'ici maintenant, quelque part. L'hospitalité donne comme impensé dans sa nuit, ce rapport difficile, ambivalent au lieu. Comme si le lieu dont il était question dans l'hospitalité était un lieu qui n'appartenait originellement ni à l'hôte ni à l'invité, mais au geste par lequel l'un donne accueil à l'autre - même et surtout s'il est lui-même sans demeure à partir de laquelle puisse être pensé cet accueil. (Derrida et Dufourmantelle 1998, p.60)

Dans cette recherche-crédation, le lieu dont il est question est ce récit, cette installation documentaire dans laquelle j'accueille Réjean, mais aussi cette chambre très précise dans laquelle il me reçoit. C'est une série de gestes d'hospitalité au temps présent qui construit une mise en récit finale dans l'espace installatif de ma présentation. Là encore, je tente de laisser place à un accueil du spectateur·trice, pour que l'expérience du récit se fasse en leur présence. L'hospitalité narrative devient dans cette recherche-crédation un concept porteur d'une manière d'être, une balise éthique qui me fait agir différemment comme artiste, en toute conscience de mon privilège d'avoir été accueillie par Réjean, d'accueillir ensuite son récit, mais également de mobiliser ce témoignage en m'assurant qu'il participe à une reconnaissance *pleine* de l'identité *relative* de Réjean, qu'il soit donc, oui, personnage, mais surtout pluriel, in-contenu, écouté, mobile.

Récit de création – Réminiscence de l'hiver 2023

La première fois que j'ai voulu prendre une photo de Réjean, la bobine n'était pas bien installée dans ma caméra argentique. Rien ne s'est imprimé. Peut-être était-il trop tôt. Peut-être était-ce un rappel à l'image insaisissable. Ce moment a toutefois guidé la construction de l'installation. Réjean, malade, est porté par un corps qui déraile, ce n'était pas l'image qui devait se présenter comme premier média. Accueillir le public à la rencontre hospitalière de Réjean passait par la voix de Réjean, dans un non-lieu, dans un espace absent de corps. Dans l'installation, sa voix blague. On le rencontre par l'humour, puis ses objets arrivent et son image en tout dernier. La maigreur de Réjean, et ses yeux frappent toujours. Il faut le connaître par autre chose, ne pas commencer par le récit d'un malade, penser l'hospitalité de son identité narrative autrement. Sa voix permet de le rencontrer par sa tête (son caractère) avant ses bras.

L'hospitalité de la rencontre documentaire n'est ensuite que fortuite si le travail final de création n'en laisse pas la trace. Une fois l'autre « reçu », comment réfléchir l'agencement des témoignages livrés? Comment ramender⁶⁵ un filet dans lequel je pourrais *capter* - en référence au capteur numérique de la caméra - ce qui m'est *livré* sans *prendre en otage* un propos pour en imposer le mien. Et cette phrase me reste en tête :

Et il faudra toujours trahir quelqu'un pour qu'advienne l'histoire. Ce qui change d'une personne à une autre, ce sont les privilèges ou leur absence, et aussi le bruit, l'écho des choses (Colonna 2021, p.20).

L'histoire s'édifie avec l'oubli, la redite, le surlignage, l'emphase ou l'ignorance de certaines parties du matériel, c'est la question de la partialité d'un discours. Une image partielle est parfois dérangeante d'incomplétude, trop fragmentaire pour bien se saisir d'une réalité, mais c'est dans la partialité du réel qu'est peut-être la clé. Car, il nous est interdit de postuler *une* vérité totale. On peut alors reprendre le concept de vérité étayé par le linguiste et philosophe Lacan. La vérité, si elle en est une, ne peut que mi-dire, car si elle disait tout, elle n'en serait plus une (Lacan 1974). Peut-être alors que mi-dire est un stratagème pour ne jamais *médire*. Avec la création sur le réel viennent les risques de la représentation malhabile, de la perte de sens, des glissements

⁶⁵ Ce mot m'est apparu dans le livre *Pas dormir* de Marie Darrieussecq, je le l'invoque à nouveau ici sorte de petit clin d'œil à une de celles qui s'offre tout entière et au « je » nommant dans son texte partout l'*autre* de par l'impression qu'il laisse sur sa vie.

ravageurs.

Kenneth Goldsmith, poète et essayiste américain, avance encore plus loin cette idée d'écriture du réel « *Raconter une histoire vraie est un acte non naturel* » (Goldsmith 2015, p.13). Il expose bien l'impossibilité de calquer à la perfection, de transposer par les mots. Issu du milieu dramaturgique, l'écrivain s'inscrit dans une posture définitivement post-moderne, il milite pour un art de la copie, pour la reproduction tous azimuts comme une façon de créer. Pour lui créer à partir du travail de l'autre, transférer, remixer sont tous des procédés définitivement actuels pour aborder la création. Mais, il met en garde. Dans le processus de création ou de distribution d'une œuvre artistique, il y a la potentialité désastreuse que l'auteur utilise le discours d'un autre et qu'il le rende sien, le dépossède de son sens et de sa réalité, on définit ici le déplacement : « *Le déplacement au lieu de répondre à la différence entre compréhension et considération répond à la différence en l'avalant toute entière .* » (Goldsmith 2018, p.25). Goldsmith traite de l'écriture et de la traduction de façon assez formelle, en référant au passage entre les langues. Mais ses écrits se révèlent évocateurs lorsque transposés dans l'idée plus large de la médiation. Pour éviter ces déplacements qui dépossèdent l'auteur de sa parole, le poète propose une écriture qui rendrait toujours compte de la version précédente d'un discours, une sorte de marque de ce qui précède, dans le processus de création. Il note la part d'*intraduisible* dans toute œuvre, le caractère propre et inaltérable de certaines énonciations. Les détails, les particularités, la langue de l'autre sont autant de choses qui doivent rester présentes : intraduisibles.

C'est exactement ce que je souhaite avec mon installation documentaire : faire œuvre de l'autre en présentant des traits caractériels de ce « personnage » qui me semblaient essentiels sans pourtant comprendre entièrement leur portée. Dans l'installation, une place immense est laissée à l'univers des équations mathématiques, dada suprême de Réjean. Je laisse intacts certains moments presque oniriques où s'exprimait ce langage géométrique sans que personne ne le saisisse, car un saisissement est impossible. L'hospitalité s'est révélée en laissant place à des *intraduits* de l'identité narrative de cet autre.

3.1.3 Se mettre en empathie : entre limites et actions

L'empathie aux premiers abords me semble un mot répété dans la bouche du personnel scolaire de l'école primaire alternative où je l'ai appris. *Est-ce que tu aimerais ça, toi, qu'on te dise des choses comme ça ?* C'était ce type de phrase, prononcée avec un ton réprobateur, qui soldait tous conflits. Prétendre comprendre l'autre jusqu'à lui imaginer une voix, pose des enjeux intersubjectifs à la base de conflits complexes et de la capacité même à faire société, à vivre en commun.

Problématiser l'empathie par l'intersubjectivité m'amène à revenir à Husserl. Pour le philosophe et phénoménologue, le monde « extérieur » à soi se comprend par son propre ego. Ainsi, le rapport à l'autre se façonne dans un jeu de ressemblance, de familiarité. L'empathie, est, pour ainsi dire, mêmeté, liée au pareil que soi. C'est un processus par lequel l'ego prend conscience de l'autre dans une suite de perceptions (Husserl 1929). « *Chez Husserl, l'existence d'autrui est liée à l'ego d'où part le transfert de sens, mais ce transfert est une véritable transgression.* » (Dupuis 2011, p.12). Il y a une connaissance phénoménologique de l'autre qui apparaît comme une fusion à l'autre. Ricoeur critique d'ailleurs la façon dont Husserl perçoit cette fusion avec l'autre, cette union qui postule que l'on peut justement *sentir/comprendre* jusqu'à *saisir* l'autre.

Pour Ricoeur, le rapport phénoménologique à l'autre ne peut se faire en l'objectivant. La connaissance de l'autre ne peut être totale, on ne peut en avoir une perception claire. Pour le philosophe, la perception d'autrui est différente des autres expériences qu'on fait du monde. Ainsi l'empathie passe par une reconnaissance, un respect d'autrui (Ricoeur 1986). Pour Ricoeur, comme pour Lévinas, autrui laisse sa trace, mais demeure une forme d'énigme qui ne peut être entièrement déchiffrable par l'expérience intersubjective.

Vivre une expérience empathique ne se résume pas à souffrir pour quelqu'un. Ricoeur expose comment la souffrance diminue le potentiel d'agir (des restrictions à dire sa douleur, à se raconter, à faire physiquement) en plaçant la personne qui souffre dans un état perpétuel de souffrance. Mais, la vue de cette souffrance peut *appeler* l'autre (Ricoeur, 1990). Ricoeur poursuit ainsi une réflexion sur la compassion face aux autres en exposant la nécessité d'accompagner ceux qui souffrent, et ceux qui meurent, dans l'entièreté de ce qu'ils sont; soit

des êtres encore en vie. Il ne s'agit ainsi pas de « *gémir avec* » mais de « *lutter avec* » (Ricoeur 2007, p.46).

Poursuivre vers une définition de l'empathie s'inscrit au-delà de *savoir l'autre* et engendre l'idée d'action présente notamment dans la sociologie pragmatique de Boltanski. Il voit par le geste une façon de s'inscrire comme un acteur social (Boltanski 1990). La communication de la souffrance est ainsi une façon de prendre action.

L'accès à la vérité ne passe ni par l'exploration argumentative de principes conventionnels, ni par le rapprochement avec des objets sous contrainte de généralisation, mais par le dévoilement de l'intériorité dans l'extériorité. La vérité est manifestation. (Boltanski 1993, p.156)

Tranquillement s'esquisse alors une définition active de l'empathie qui considère la relation intersubjective à l'autre, mais aussi les possibles engendrés par la description de son état face à la rencontre de l'autre. Pour Boltanski, la sublimation de la souffrance par l'esthétisme peut mener à une *parole agissante* (Boltanski 1993). Mais il met toutefois en garde, la compassion pour l'autre est singulière et peut difficilement permettre une généralisation de l'empathie développée (Boltanski 1993). L'esthétique qui découle de la souffrance peut ainsi mener à une inhibition des possibilités d'agir et un caduc embellissement, une souffrance magnifiée. La tâche de l'artiste est de montrer la souffrance en devenant le méta descripteur de celle-ci, en étant « *celui qui se regarde voir* » (Boltanski 1993 p.220). Cette façon de faire voir la souffrance permet l'atteinte de la réflexivité et rend dès lors pertinente la présentation des souffrant-e-s :

L'opération esthétique [...] consiste à faire passer l'objet dans l'intériorité du sujet, pour en l'en sortant, en révéler l'imprésentable. C'est cette opération, et celle-là seulement qui sauve la souffrance de l'insignifiance (de l'absurde, du nihilisme, etc.). La souffrance est regardée en face et, une fois écartés les personnes fictives du persécuteur et du bienfaiteur, et leurs reflets illusoire - la victime enragée et le misérable reconnaissance - affrontée dans sa vérité c'est-à-dire en tant que pur mal. Mais c'est regardant voir le *mal* que le spectateur peut dévoiler la célérité du mal en et accomplir ainsi l'opération esthétique fondamentale qui, dans cette topique, vide l'indifférenciation de l'objectif et du subjectif. C'est en tant qu'elle sert cette opération que la souffrance du malheureux est pertinente. (Boltanski 1993, p.220)

Le pouvoir de compassion et d'identification survient par la communication, cette présentation, du *malheureux*⁶⁶. C'est la trace qui s'inscrit dans la rencontre avec la souffrance qui est alors pertinente dans le cadre d'analyse esthétique proposée par Boltanski. Mais qui dit *raconter* ne dit pas embellir. La narrative doit se construire pour proposer une histoire qui ne soit pas facile à regarder, qui ne rende pas bénigne la souffrance.

Beautifying is one classic operation of the camera, and it tends to bleach out a moral response to what is shown. Uglifying, showing something at its worst, is a more modern function: didactic, it invites an active response.⁶⁷ (Sontag 2003, p.64)

Raconter l'*invivable*⁶⁸ doit s'inscrire de façon à générer l'action, à rendre imputable dans un engagement moral à résoudre ce qui indigne.

Regards suffering as something that is a mistake or an accident or a crime. Something to be fixed. Something to be refused. Something that makes one feel powerless.⁶⁹ (Sontag, 2003 p.78)

Susan Sontag, une essayiste américaine s'inscrivant dans le courant postmoderne et anti-impérialiste, aborde la création d'images comme une action qui va de pair avec la responsabilité d'agir. Pour Sontag, l'acte de capter l'image renforce le statu quo « *Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers* »⁷⁰ (Sontag 2003 p.79). Elle accuse le voyeurisme de la souffrance par la posture privilégiée d'être à la fois choyé de ne *voir* des expériences assez tragiques pour être documentées, et aussi gracié de pouvoir s'en détourner.

It assumes that everyone is a spectator. It suggests, perversely, unseriously, that there is no real suffering in the world. But it is absurd to identify the world with those zones in the well-off countries where people have the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators, of other people's pain, just as it is absurd to generalize about the ability to respond to the sufferings of others on the basis of the mind-set of those consumers of news who know nothing at first hand about war and massive injustice and

⁶⁶ Terme utilisé par Boltanski pour traiter de celles et ceux qui souffrent.

⁶⁷ (Traduction libre) « L'embellissement est une opération classique de la caméra, qui tend à atténuer la sensibilité morale à l'égard de ce qui est montré. Enlaidir, montrer quelque chose dans son pire état, est une fonction plus moderne : didactique, elle invite à une réponse directe. »

⁶⁸ Concept théorisé notamment par Butler, voir section 3.1.5

⁶⁹ (Traduction libre) La souffrance est considérée comme une faute, un accident ou un crime. Quelque chose à corriger. Quelque chose à éviter. Quelque chose qui nous fait sentir démuni.

⁷⁰ (Traduction libre) « La compassion est une émotion instable. Elle doit être transformée en action, sinon elle faiblit ».

terror. There are hundreds of millions of television watchers who are far from inured to what they see on television. They do not have the luxury of patronizing reality⁷¹. (Sontag, 2003, p.86)

Sontag critique ainsi la prise d'images comme une action qui « *turn an event or a person into something that can be possessed* »⁷² (Sontag 2003, p. 64). Son travail pose les questions suivantes : est-ce qu'une image documentaire peut générer de l'empathie? Est-ce que de voir souffrir les autres mobilise les personnes qui regardent? Elle offre une brèche de réponse en réfléchissant à la force d'engagement du récit :

Could one be mobilized actively to oppose war by an image (or a group of images) as one might be enrolled among the opponents of capital punishment by reading, say, Dreiser's *An American Tragedy* or Turgenev's "The Execution of Troppmann," an account by the expatriate writer, invited to be an observer in a Paris prison, of a famous criminal's last hours before being guillotined? A narrative seems likely to be more effective than an image. Partly it is a question of the length of time one is obliged to look, to feel. No photograph or portfolio of photographs can unfold, go further, and further still⁷³ (Sontag 2003, p.95)

C'est la narration du réel qui permettrait l'engagement et non pas sa captation et sa diffusion immédiate. Une réalité plaquée dégage le public d'une responsabilité au lieu de l'y lier.

Dans ma création, je réfléchis longuement à la première apparition d'une image de Réjean, souhaitant qu'une histoire se dégage de lui avant que sa figure soit vue, qu'un visage apparaisse. Je préfère qu'on sache ses objets et son timbre de voix avant de voir ses rides, ses yeux et la maigreur de son corps. Le public l'imagine et l'invoque avant de l'observer.

⁷¹ (Traduction libre) « On suppose que tout le monde est spectateur. On suggère, de façon perverse et peu sérieuse, qu'il n'y a pas de véritable souffrance dans le monde. Mais il est absurde d'identifier le monde aux zones des pays riches où les gens ont le privilège douteux d'être spectateurs, ou de refuser d'être spectateurs, de la douleur d'autrui, tout comme il est absurde de généraliser la capacité de répondre aux souffrances d'autrui sur la base de l'état d'esprit des consommateurs d'informations qui ne savent rien de la guerre, de l'injustice massive et de la terreur. Des centaines de millions de téléspectateurs sont loin d'être insensibles à ce qu'ils voient à la télévision. Ils n'ont pas le luxe de se défaire des impacts de la réalité ».

⁷² (Traduction libre) « Faire d'un événement ou d'une personne quelque chose que l'on peut posséder. »

⁷³ (Traduction libre) « Pourrait-on être mobilisé activement contre la guerre par une image (ou un groupe d'images) comme on pourrait se ranger du côté des opposants à la peine capitale en lisant, par exemple, « Une tragédie américaine » de Dreiser ou « L'exécution de Troppmann » de Tourgueniev, récit dans lequel l'écrivain expatrié est invité dans une prison parisienne pour observer les dernières heures d'un célèbre criminel avant qu'il soit guillotiné ? Un récit semble plus efficace qu'une image. C'est en partie une question liée à la durée à laquelle on nous contraint à être exposé à cette réalité, à la voir, à la ressentir. Aucune photographie ni même un album entier ne peut se déployer, aller au-delà, et encore plus loin. »

3.1.4. Trace et mort agissante

Les définitions de l'empathie ci-haut discutées par Boltanski, Ricoeur et Sontag amènent à réfléchir à une relation empathique à l'autre basée sur la rencontre sincère, mais également la trace de celle-ci. Ce qui se brode entre les concepts d'altérité, d'hospitalité et d'empathie est une franche distinction entre *comprendre l'autre* et se mettre en action *depuis l'autre*. De façon esthétique et artistique, cela signifie de bannir une mise en images qui retire à la personne son statut de sujet. Je travaille une approche narrative qui n'efface pas l'autre et laisse la trace des procédés dramatiques utilisés par la personne qui crée le récit.

Lors de mon tournage, j'étais au chevet d'une personne en situation d'itinérance et en fin de vie. Je capte l'agonie plus que la mort, alors que les silences me laissent deviner la vie passée. Je projette dans ma création tout ce que je ne vois pas. La rue, la faim, la mise à l'écart, l'errance sont autant de sujets que je n'ai pas captés, mais qui étaient bien présents. Tout comme l'amour, l'amitié, la vie, les rêves et les déceptions. Dans cette installation documentaire, grâce à l'alliance des objets aux prises de vues et avec l'addition d'une scénographie, je souhaite proposer une courbe narrative qui plongeait dans un temps de veille similaire à ce que j'ai vécu. Je veux que la trace de cette rencontre permette à autre chose de se déployer. Le spectateur est au chevet de la banalité de l'agonie, il est devant ce temps long où je me suis retrouvée aussi. Son apport est restreint, tout comme le mien l'était.

Documenter la mort se dépose comme un cas extrême de création sur une situation dont je ne fais pas l'expérience, ne serait-ce que dans la distance évidente comme vivante qui me sépare de la mort. Pour Derrida, réfléchir à l'hospitalité, c'est aussi laisser place à ce qu'il reste des morts, à leur *spectre*. Le spectre ici entendu comme ce qui continue d'exister dans la vie, une fois la personne partie, ce qui perdure au-delà des structures desquelles elle était, elle-même, peut-être exclue de son vivant.

Mais il faut avancer plus loin et penser aussi à l'hospitalité, penser la mort. Il n'y a pas d'hospitalité sans mémoire. Or, une mémoire qui ne rappellerait pas le mort et le mortel ne serait pas une mémoire. Que serait une hospitalité qui ne serait pas prête à s'offrir au mort et au revenant? [...] La mort qui vous visite est le spectre [...] « C'est dans cette logique d'invitation rendue, de la restitution, de la reddition que s'inscrit la logique de l'enclave » C'est-à-dire un lieu qui ne détient plus sa souveraineté, un lieu clivé, cerné,

partagé, un lieu hanté. Un lieu de hantise, précisera-t-il est un lieu sans fantôme. « Le spectre hante un lieu qui existe sans lui, il vient là où on l'a exclu. (Derrida et Dufourmantelle 1998, p.128-130)

Hanter un lieu duquel un sujet est exclu, c'est ce que je fais en tenant cette exposition au cœur d'une salle de diffusion du Mile-end. Je tiens chapelle ardente dans un lieu nouveau pour Réjean. Cette idée d'un spectre actif qui *hante* me fait réfléchir à l'impact présent des absents. Vinciane Despret, psychologue et philosophe française, repousse l'idée que les morts sont dès le trépas passifs, finis. Certaines personnes décédées poussent leurs proches à agir sans qu'elles n'aient donné de prescriptions claires à la façon d'œuvrer dans le réel (Despret 2023).

Des morts qu'on espérait tranquilles, dont on escomptait qu'il acceptent leur sort - qu'ils acquiescent en silence à leur exclusion et qu'ils laissent les vivants vaquer à leurs affaires - se mettent un jour, à réclamer [...] comme s'ils attendaient, tapis quelque part dans une archive, dans des failles d'oubli (je devrais dire des faillites fragiles d'oubli) que quelqu'un s'en inquiète, entende cette réclamation muette, s'en émeuve ou s'en scandalise et les ramène dans le présent. La mémoire se fait alors active. (Despret 2023, p.97)

Despret envisage le pouvoir transformateur des morts pour les collectivités et la poursuite des liens sociaux. Ces morts qui « insistent » peuvent être mis en œuvre et continuer d'opérer dans un rapport réciproque entre les personnes vivantes et celles qui ne le sont plus.

J'entretiens en ce sens un lien fort avec cette idée d'une poursuite de notre lien avec les personnes décédées, qu'elles demeurent instigatrices souterraines de certains projets aux répercussions effectives, matérielles et réelles.

Récit de création – L'insuffisance des images

En travaillant avec un participant au seuil de la vie, j'anticipais dès le départ que notre dernier face-à-face ne serait pas prévisible. La fin de cette création se situe dans la mort, une finalité dont je ne pourrai documenter que l'annonce. Je me fiais aussi sur le pronostic de Réjean. Chaque mois, il faisait l'hypothèse de voir ou non, le mois suivant. « Pour moi, je vais pas me rendre au 31 », m'a-t-il déjà dit. J'ai agi en toute vigilance. J'ai souhaité que chaque moment de tournage et chaque rencontre contiennent tout d'une dernière fois, qu'il se suffise. En quittant la chambre, lors de ma première journée de tournage, en trimballant ma caméra dans le métro, j'avais peur

de perdre mes images, de la défaillance technique. J'oubliais qu'il existait beaucoup au-delà du matériel tangible.

Alors que la théorie modifiait aussi mon rapport au terrain (attention à la captation d'images sans la capture figée de l'identité, espace réservé aux parties intraduisibles de l'autre, sensibilité à la vulnérabilité présentée), les médias captés remaniaient aussi mon lien avec la théorie. Les archives récupérées de Réjean m'ont fait approcher autrement la théorie, elles sont devenues une trace agissante au-delà de sa mort, lui permettant de se révéler, me permettant de continuer à le rencontrer. C'est à ce moment que je creuse l'idée de la mise en œuvre des morts.

Récit de création – Retour sur l'entrée du journal du 27 octobre 2022

« Les hommes qui se retrouvent dans ce système ne croient pas qu'ils méritent d'être accompagnés à la mort. Ils ont l'impression de s'être battus toute leur vie contre leurs démons (dépendances) et d'avoir échoué » C'est ce que me dit des personnes à la tête de l'administration du refuge lors de notre première rencontre. Si le sentiment d'échec personnel m'avait marqué, j'entrevois désormais, alors que ma création est faite, notre rencontre comme un nouveau possible, un nouvel espace s'ouvre en considérant le pouvoir d'action posthume.

Le résultat de l'installation documentaire créé suite à ma rencontre avec Réjean ne pourra jamais lui être communiqué. Il y a ainsi une posture testamentaire dans cette création. L'idée est de rendre accessible une mort, de rendre-compte de mon rapport intime avec ce deuil tout en médiant cette expérience. Je tente de la passer au public, de lui faire voir les traces qui demeurent de cette personne participante sur ma vie.

3.1.5 Corps vulnérables et visibles

Par cette recherche-création, la mise en récit de l'*autre* s'effectue en accordant une place importante à l'intersubjectivité des relations et s'inscrit dans une ontologie sociale du corps vivant. Par la phénoménologie, je mets l'expérience vécue entre moi et la personne mourante au cœur du traitement médié de ces événements. C'est par les aspects sensibles de notre relation qu'un croisement de nos réalités advient.

La vie d'une personne vulnérable et mise en marge implique une désarticulation face à la vie sociale normative. La présence de cette personne dans l'œuvre est faite en constatant « *le traitement différentiel de la vie* » (Butler 2005, p.59). La vie qui s'éteint dans le corps de la personne filmée est affectée d'un stigma qui la dévalue au sein des structures sociales dans lesquelles je produis ce travail. La visée de cette création s'articule dans une politisation de la vulnérabilité, faisant suite à la philosophie sensible de Butler qui atteste de la dimension publique du corps (Butler, 2005, p. 52). Je réfléchis ainsi à une idée de la frontière entre ce que Butler nomme les êtres « *dignes d'être pleurés* » (Butler 2005, p. 48) — ceux qui peuvent être *nécrologiés* — et les *impleurables*, ceux qui meurent comme ils ont vécu : parallèlement. Marquer le rapport de domination qui s'institue entre les corps sociaux dans nos communautés est une façon de souhaiter la transgression des espaces clos, le dialogue et la rencontre (Miano 2012). Il y aura un processus d'énonciation de ces *vies* invivables (Butler et Worms 2021) une croyance que ces fragilités et ces précarités requièrent d'un nous collectifs pour être « *sauvegarder* »⁷⁴:

Certains avanceront que si quelqu'un traverse une expérience invivable, alors celle-ci ne sera pas entièrement accessible à la conscience ou au langage. Selon cette version de la théorie du traumatisme, l'invivable introduit une rupture de l'expérience. Si par conséquent on cherche d'une manière ou d'une autre à raconter cet invivable, alors il faudra trouver le moyen de rendre sensible cette déchirure au travers du langage sans prétendre la recoudre ou la rapiécer par le récit qu'on en fait. (Butler et Worms, 2021, p.33)

Ma réflexion sur les *altérisés*, les personnes mises en marge d'un social *qui compte*, se construit de façon dynamique, là où le *même* s'oppose au *différent*, dans cet espace où des groupes se divisent, je souhaite inscrire la notion de possibles sociaux.

Gloria Anzaldúa, essayiste et poète chicana⁷⁵ en études culturelles qui s'inscrit dans les courants féministes, antiracistes et décoloniaux, a développé plusieurs concepts autour de la notion de frontière. Elle-même habitante du Texas, près de la frontière mexicaine, son travail invite

⁷⁴ Butler fait la distinction entre l'action de « sauvegarder » et celle de « préserver ». Sauvegarder une vie relève ainsi à la rendre « viable », et peut inclure un processus actif et transformateur, alors que « préserver » une vie renvoie à l'idée d'un maintien d'une stagnation qui peut laisser l'être humain en train de « vivre » une vie invivable, soit une vie désincarnée et dénuée d'intersubjectivité.

⁷⁵ Femme d'origine mexicaine née aux États-Unis. Ce terme est utilisé pour marquer le lien politique et culturel envers le Mexique inexhaustible qui est au cœur de l'identité de ces personnes. La reprise de ce terme par des mouvements militants en fait également une forme d'attitude, de posture pour certaines personnes.

constamment à créer des liens entre les mondes parallèles, depuis les interstices entre les groupes. Elle expose comment les frontières censées diviser les espaces, les groupes et les cultures devraient plutôt tendre à être des lieux qu'on habite, sur lesquels on bâtit, qu'on traverse sans cesse. C'est sur les lignes tracées arbitrairement par les pouvoirs en place que nous devons habiter collectivement pour tenter de bâtir des ponts. Si je situe tout au long du mémoire-crédation la binarité *soi et autre*, c'est pour que cette distinction serve d'assise à un travail qui « *passerait entre les mondes* » (Keating 2002) en créant des « *ponts artificiels* »⁷⁶. Si le militantisme postcolonial d'Anzaldúa s'inscrit dans un rapport culturel qui va bien au-delà de l'idée de pauvreté travaillée par ma recherche-crédation, je retiens de sa pensée politique l'audace de se tenir de l'autre côté de la frontière de l'étranger, d'aller faire lien avec ce qui est cloisonné, mis à distance, rendu tiers par les structures politiques.

Et avant qu'une croûte se forme, l'hémorragie reprend et le sang vital des deux mondes⁷⁷ se mélange pour former un troisième pays - une culture de la frontière. On établit des frontières pour définir les lieux qui sont sûrs et ceux qui ne le sont pas pour distinguer un *nous* d'un *eux*. Une frontière est une ligne de démarcation, une bande étroite abrupte. Une terre frontalière est un lieu vague et indéterminé formé à partir du résidu sensible que laisse une limite contre-nature. Un lien en transition constante. Ceux qui l'habitent sont les prohibés, les bannis. (Anzaldúa 2022, p.56)

Ma réflexion sur l'altérité se fera en réfléchissant au potentiel de mobilité et d'éclatement des lignes tracées entre les êtres *dignes* du social et les autres. Montrer la précarité de la vie c'est aussi critiquer les conditions d'existence pour réclamer réparation (Butler 2005). Donner une identité narrative, par la mise en récit, aux personnes en situation d'itinérance, c'est également les faire exister ailleurs, de façon romanesque.

La tâche qui nous incombe consiste à établir des modes de vision et d'écoutes publiques qui puissent répondre au cri de l'humain à l'intérieur de la sphère de l'apparence, sphère dans laquelle la trace de ce cri a été soit exagérée de façon hyperbolique, afin de rationaliser un nationalisme insatiable soit totalement effacée ce qui en définitive revient au même. (Butler 2005, p.180)

En faisant référence aux articles évoquant les disparus des attentats du 11 septembre, Butler renchérit : « *[Ces récits] mettent en scène et fournissent les éléments narratifs qui définissent*

⁷⁶ Traduction libre « unnatural bridges ».

⁷⁷ Elle parle ici des États-Unis et du Mexique.

« *l'humain* » en tant qu'il est digne d'être pleuré. » (Butler, 2005). Par des processus de visibilisation, il y a le souhait qu'une personne déportée hors de la vie sociale puisse « *hante[r] ses frontières comme la possibilité persistante de sa perturbation et de sa réarticulation* » (Butler 2019, p.21). L'exposition à la vulnérabilité d'autrui deviendrait, en continuité avec l'œuvre d'Arendt, une forme de première revendication éthique qui m'est adressée (Butler 2015, p.32). La visibilisation de cette vulnérabilité se fait non pas dans un voyeurisme duquel on peut se détourner (Sontag 2003), mais dans un désir de médier cette vulnérabilité pour rappeler comment certaines dispositions du social l'accroissent ou la provoquent (Butler 2016).

To summarize : vulnerability is not subjective disposition. Rather, it characterizes a relation to a field of objects, forces and passions that impinge on or affect us in some way.⁷⁸ (Butler 2016, p.25)

Butler souligne que la vulnérabilité provient de l'exposition d'un corps physique à un environnement social qui échoue à le protéger (Butler 2016). Le corps physique, empreint des marques du vulnérable, est en relation avec des structures sociales et matérielles qui provoquent et impactent ce corps dans une relation de dépendance. La visibilisation du vulnérable participe à la construction d'une résistance, à son support.

Media can function as part of *infrastructural support* when facilitates modes of solidarity and establishes new spatio-temporal dimensions of the public sphere, including not only those who can appear within the visual images of the public, but those who are, through coercion, fear, or necessity, living outside the reach of the visual frame.⁷⁹ (Butler 2016, p.14)

Ainsi, elle avance que la visibilité accordée à la vulnérabilité devient un mode d'action qui fait résistance à certaines défaillances du social.

⁷⁸ (Traduction libre) En bref, la vulnérabilité n'est pas une disposition subjective. Elle caractérise plutôt une relation à un champ d'objets, de forces et de passions qui nous touchent ou nous affectent d'une manière ou d'une autre.

⁷⁹ (Traduction libre) Les médias peuvent fonctionner comme une infrastructure de soutien qui facilite les modes de solidarité et établit de nouvelles dimensions spatio-temporelles de l'espace public, en faisant apparaître de nouvelles versions de certaines images au public, mais aussi, en y incluant des images de ceux qui, par coercition, par peur ou par nécessité vivent en dehors de la portée de ce qui est vu, à l'extérieur du champ de vision.

CHAPITRE 4

RETOUR SUR L'OEUVRE

4.1 Description de l'œuvre, récit de pratique et retour critique

4.1.1 Description de l'œuvre finale - Visibilisation et mort digne

Mon installation documentaire finale se déploie dans une grande salle d'un centre de diffusion artistique⁸⁰. Le public est invité à entrer dans l'espace par petit groupe et à faire le tour de la présentation. Je les accueille en leur précisant que leur chemin serait guidé par des stimuli visuels, sonores ou lumineux pour qu'il découvre les diverses zones de l'espace (Annexe I - Plan de l'installation). Dans mon mot introductif, je leur souligne aussi qu'un pamphlet est à prendre à la fin de l'exposition, que je les invite à lire le texte à même l'espace. L'installation est divisée en quatre zones. Dans le premier espace, le public est invité à lire un texte qui explique brièvement ma démarche, ce qui m'avait menée jusqu'à Réjean. (Annexe II - Récit de l'installation). Une lumière s'allume et les dirige alors vers un deuxième espace : la table de chevet de Réjean, remplie d'artéfacts, de billets de loterie, de crayons. (Annexe II). Un extrait audio débute alors. Réjean expose un peu sa maladie. Un échange entre nous deux permet d'installer l'idée de cette mise en image alors que je lui demande « *Est-ce que je peux prendre une photo de toi?* ». Puis un écran de télévision, posé sur un lit, trônant devant un imposant mur de dessins, s'illumine. On y voit Réjean exposer plus précisément ses faiblesses physiques, puis, vite, bifurquer vers les mathématiques. Le public est assis devant le lit, au chevet de Réjean comme je l'ai été. Alors qu'on le voit expliquer son raisonnement, le mur de dessins s'allume, rétroéclairé. Le nombre de dessins est immense. À un certain point, la vidéo s'arrête. On ne voit que des photos figées qui défilent longuement sur l'écran cathodique : la chambre vide, le corridor, le nom de Réjean sur une plaquette devant sa porte. Je suis venue visiter Réjean, il n'y était pas. Sa respiration, forte, aride, accapare l'espace sonore, son essoufflement se fait sentir. Un courriel est alors projeté sur le mur de dessins : un intervenant social m'annonce dans un phrasé alambiqué la mort de Réjean. Un silence, puis, ma voix prend le relais. J'explique avoir récupéré les affaires de Réjean. Je fais l'inventaire de ses objets, de ses écrits. Je note que le seul élément non mathématique présent

⁸⁰ Le Gu, un espace de diffusion dans le Mile-End à Montréal.

dans ses écrits laissés derrière est le dessin d'une tulipe. J'explique avoir fait analyser tous les dessins : « *Je consulte aussi un amateur passionné de math. Il me dit que les génies il n'y en a que très peu. Je suis démasquée. Réjean n'a rien découvert de nouveau. C'est ce qu'on demande au génie, la nouveauté. C'est ce que je demandais à Réjean aussi une meilleure histoire à raconter.* » (Annexe II). J'expose et critique cette pression du récit à vouloir raconter une histoire autre que celle qui m'a été offerte, à vouloir magnifier le réel peut-être? Le contenir dans un récit qui soit heureux, qui le métamorphose en génie, comme pour justifier sa place? Je confronte son invisibilité sociale, en voulant le faire réussir à travers des normes elles-mêmes à revoir, idéalement à déconstruire. Je constate que la pérennité, le deuil, la dignité de la mort s'inscrit de façon différentielle (Butler 2005). Je suis tombée dans le piège de souhaiter raconter ce qui est attendu. Dans la dernière zone de l'exposition, le public se déplace vers un présentoir de bois. En son cœur figure une tulipe⁸¹ placée devant un très fragile papier de riz sur lequel on peut lire : « *À la mémoire d'un homme brillant fasciné de mathématiques qui a démontré l'égalité possible* » (Annexe II). Sorte d'épithaphe finale, je veux présenter le côté immensément fragile de Réjean face au monde social. Son nom n'est inscrit sur aucune pierre. Il y a pourtant eu près d'une centaine de personnes qui sont passées le rencontrer, cette exposition comme une chapelle ardente. La phrase imprimée souligne aussi l'idée polysémique derrière le terme *égalité*. Alors que Réjean était passionné des mathématiques, il disait déplacer des droites pour créer des rapports d'égalité. Je trouvais si évocatrice l'idée motrice qu'en déplaçant les choses, une égalité soit possible. C'est une des choses qui a guidé ma pratique de création, un déplacement des points de vue, une réflexivité (Lumsden, Bradford, et Goode 2019) sur mon positionnement continu (Haraway 1988) qui ferait envisager autrement le rapport entretenu avec les personnes en situation d'itinérance, âgées ou simplement et tragiquement isolées.

4.1.2 Méthodologie : Mise en espace, pratique multimédias et enjeux technologiques

Comment effectuer éthiquement le déplacement de l'autre dans une structure artistique (dans mon cas une installation audiovisuelle et scénographiée)? La forme muséale permet une multiplication des formes et médiums afin de donner une multitude de canaux d'expression à

⁸¹ C'est le seul élément non géométrique dans les notes de Réjean. La tulipe se trouve aussi au cœur de l'exposition, sur le mur, au centre de l'amoncellement de dessins

cette œuvre réflexive sur la posture de rencontre. Ce choix permet également un jeu dans la façon dont la personne spectatrice reçoit l'œuvre. Elle peut être invitée à reproduire les conditions de ma rencontre avec le participant en se mettant à son chevet, comme j'ai eu à le faire. Par un jeu de substitution de regards naissent alors les questions de singularité, de transposition, d'universalité et de partage de l'expérience vécue.

Le contexte particulier⁸² de mon projet m'amène à effectuer en solitaire plusieurs étapes de conceptions artistiques lors desquelles je suis souvent accompagnée d'une équipe. Je fais ainsi le tournage, la prise de son, le montage, la scénographie ainsi que l'écriture nécessaire à cette installation.

En choisissant de bifurquer vers une mise en espace, de nouveaux possibles surviennent. Je peux révéler avec un rythme différent les divers éléments. Voudrais-je que tous les espaces soient initialement visibles pour le public dès son entrée en salle? Je choisis de dévoiler étape par étape les divers éléments pour que le public rencontre Réjean comme je l'ai rencontré, tranquillement, par petits fragments. Dans ce jeu de dévoilement, je laisse le public comprendre tranquillement que les objets qu'il a devant les yeux sont de vrais artefacts ayant appartenu à Réjean. La petite table de chevet aperçue dans l'espace 2, revient dans l'extrait vidéo, prouvant son appartenance à l'environnement réel de Réjean. Les crayons feutres et billets de loterie initialement sans intérêt frappent davantage l'imaginaire lorsqu'on conçoit, après coup, leur caractère d'artefacts, leur *réalité* dans cette mise en scène. Les objets et écrits ayant appartenu à une personne que l'on comprend décédée, semblent revêtir une symbolique supplémentaire.

La mise en récit est établie afin que la visite se déroule selon un sens précis, en minutant à la seconde le déclenchement de certains stimuli. J'ai de l'aide pour la programmation technique de l'installation afin d'activer selon une séquence temporelle linéaire les divers éléments (lampe à allumer, vidéo à démarrer, bande audio à faire jouer). Le contrôle de tous ces éléments s'effectue via une interface de base qui faisait réagir des *Raspberry Pi*, soient de petits processeurs

⁸² La proximité que j'avais avec Réjean et le contexte sensible de sa fin de vie m'ont rapidement amenée à faire le choix de ne pas introduire d'autres personnes dans l'espace. Cette décision a eu un impact technique sur la qualité, parfois moins bonne, de certaines captations. Je contrôlais à la fois la prise de son et l'image en solitaire, tout en souhaitant garder un contact visuel avec Réjean. Je voulais interagir sans laisser mon attention se focaliser sur des éléments techniques, sur ces machines qui nous divisaient.

miniatures, branchés aux divers éléments à mettre en marche. Ces contrôleurs reçoivent la commande depuis un ordinateur central agissant comme une console. Ainsi, une fois le groupe entré dans l'exposition, je n'ai qu'à actionner une seule fois une commande. Les éléments se mettent alors à jouer, les uns à la suite des autres, en respectant les temps de lecture, d'écoute ou de silence définis précédemment.

4.1.3 Se situer face à son sujet : hospitalité de la démarche

Dans cette installation, je dévoile mon propre sensible pour accueillir le public au chevet de Réjean tout comme je l'ai fait. La rencontre est progressive. Dans le premier extrait audio, je demande à Réjean si je peux le photographier, longtemps le jeu de cette prise de photo nous fait imaginer Réjean, avant de le voir. Les demandes s'ajoutent pour arriver à une certaine proximité. L'intime se révèle tranquillement par le récit (Foessel 2019) et c'est l'interpellation de l'autre qui l'amène à apparaître (Butler 2007).

Je rejoue l'idée de l'accueillant/accueilli, au cœur de la notion d'hospitalité, en exposant comment Réjean m'a acceptée auprès de lui. Si j'ai été une oreille pour lui, je ne me cache pas du bénéfice que j'ai eu à son partage. Dans l'extrait vidéo, il dit « *Que vous soyez là, que vous soyez pas là, ça change pas grand chose...* » (Annexe II). S'il expose le tout avec ouverture et dans ce que j'interprète comme un désir sincère de poursuivre nos échanges, il ne cache pas non plus l'immobilité de sa vie et l'impact restreint que j'ai. Ainsi, nos échanges me permettent de situer le privilège de ma posture face à la sienne (Haraway 1988) et la précarité du contexte des échanges.

Dans un geste de mise en pratique d'une certaine hospitalité altérité (Abrassart et Uhl 2018), je cherche à mettre en narration quelque chose qui est, en partie, loin de moi. Je tente de laisser une trace de ce que représente cet autre qui m'accueille dans sa vie et que j'accueille dans ce récit. C'est cette hospitalité narrative (Ricœur 1990) qui fait surgir un personnage, fragmentaire, complexe, construit depuis mes intentions propres. Réjean, inconnu du public, devient sujet de cette installation par une narration subjective effectuée sur la base de notre rencontre.

En effectuant un retour aux approches littéraires de la non-fiction, je vois en l'hospitalité une idée d'accepter, écouter et laisser libre cours à la transformation de soi par l'autre.

Est-ce que l'hospitalité de soi n'est pas l'affirmation de soi quand elle est une reconnaissance de ce que les autres nous apportent. L'événement singulier de ce retour se traduit dans l'acte d'écriture par l'acceptation de ce qui nous est étranger et différent, autre gratitude à l'égard de ce que l'autre nous a permis d'écrire (Milon, 2002, p.42).

4.1.4 Mise en récit d'une histoire parfaite : les traces de l'écriture, les traces de l'insaisi

Dans mon installation j'accorde une importance particulière à ce que je ne saisisais pas de Réjean, et même à certaines choses auxquelles je n'étais pas entièrement sensible. L'organisation méticuleuse de sa table de chevet lui semblait cruciale, je la reproduis. Ses dessins que je ne comprends pas, qui demeurent inaccessibles à lire pour quelqu'un qui n'aurait pas un minimum de connaissances mathématiques, sont partout dans l'installation. C'est là toute une somme d'empreintes de son identité que je maintiens in-traduites, intouchées. Le poète Kenneth Goldsmith dans *Against Traduction* expose comment la traduction est souvent une appropriation injustement constituée des paroles d'un autre ou encore une incompréhension de l'autre (Goldsmith 2018). Goldsmith tente d'engager des traductions qui soient créatives et présentent simultanément le déplacement effectué, qu'elles s'écrivent en même temps qu'elles tracent le chemin entre elles et leur version originale. C'est de l'écart entre la nouvelle création et la version originale que naît une fécondité dans l'écriture.⁸³ C'est ce que je tente de créer, notamment en laissant une immense place à l'exposé mathématique que fait Réjean de son travail. À un point de la vidéo, le public perd un peu le sens de ce qui est expliqué. Moi-même, lors de la captation, je ne savais plus quoi questionner pour réussir à saisir. Je laisse la place à ce non-saisissement, je me retire tranquillement de la chambre. Au cadre, Réjean se distance. Je voulais ici faire naître une interrogation, que le public veuille mener enquête sur ce qu'il ne saisit pas tout comme je mène enquête...Puis, qu'on accepte ensemble de ne pas tout comprendre de

⁸³ Il dénote d'ailleurs que la fécondité d'une création peut naître en laissant tel que tel un passage, en laissant incompréhensible pour certain un bloc de texte, une idée, en toute conscience qu'il introduit des bâtons dans les roues d'un public, qu'il génère peut-être une frustration à l'approche de cette création (Goldsmith 2015).

laisser aller certaine chose, de les maintenir des éléments du côté de cette *autre* que la création tout comme nous-mêmes ne contiendront jamais.

Dans une version française de *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa, le groupe chargé de la traduction se pose des questions similaires. Il est bien dur de « francophoniser » (Anzaldúa 2022, p.9). Les créations de la poétesse et essayiste jouent sur la pollinisation des langues, sur la sonorité de mots dans une langue qui n'est pas celle du lectorat. Cette façon de joindre l'espagnol et l'anglais, propre à la réalité frontalière texane, est d'autant plus une façon d'habiter cette frontière qui se veut structure de division. La traduction du texte propose finalement de faire une contextualité-avec-intelligibilité qui « *respecte les silences d'Anzaldúa* » (Anzaldúa 2022, p.35). À travers sa pratique artistique-théorique, Anzaldúa souhaite présenter son identité entière sans la blanchir ou la coloniser pour cet autre, entendu ici comme un Américain anglophone. Il y a un maintien d'une certaine ambivalence de sens qui pousse à faire appel aux sensations. Je veux à mon tour prendre soin de certains silences et présenter des zones grises. Entre certaines transitions, par exemple, il y a volontairement quelques secondes de battement, pour faire vivre cette expérience de l'échange à deux avec ce qu'elle contient aussi, des moments vides.

En montrant à un collaborateur mes vidéos en amont de l'exposition, il me demande si j'ajouterai des sous-titres à la vidéo. Je m'assure que non, je m'assure de laisser flotter quelques syllabes, je laisse certains obstacles. À la fin du segment présenté dans la télévision, je laisse aussi place à une forme d'imaginaire alors que les haut-parleurs projettent le souffle de Réjean qui se saccade, s'accélère. Ce qu'on entendait toujours, tapi sous les mots clairs de Réjean, c'est ce souffle. Est-ce bien le sien? Plusieurs me l'ont demandé.

À la fin de l'exposition, le mot *égalité* posé sur l'épithaphe en papier de riz joue sur une *homophonie*, sorte de traduction non linéaire proposée comme alternative par Goldsmith (Rueff et Samoyault 2020). Cette réinterprétation du terme m'est propre. Si les erreurs de traduction viennent de déplacements factices, d'appropriation claire, je conçois aussi qu'elles puissent s'introduire à nos pratiques créatives par une inexpérience de l'autre. Ce que je me suis engagée à traduire, à mettre en récit de Réjean, c'est notre relation, donc l'expérience que j'ai de cet

autre. Je trace ainsi une ligne de distinction entre ce qui relève de ma voix ou de celle de Réjean, ce qui est commentaire, écriture, de ce qui est matière brute, de première main, inaltérée.

4. 1.5 Outrepasser le vulnérable

L'un des aspects primordiaux dans cette recherche-crédation était de faire habiter à Réjean un autre espace que celui de la maison pour personne en situation d'itinérance⁸⁴ dans laquelle il est décédé. Je souhaitais ainsi agir sur deux plans.

Premièrement, en présentant dans un espace voué à la création le récit que je fais de ma rencontre avec Réjean. Je souligne ainsi le caractère potentiellement temporaire de cette situation d'itinérance. Cette précarisation est mobile. Donner droit à Réjean, même au-delà de la mort, d'exister dans un espace qui ne le définit pas automatiquement par sa pauvreté financière et le type d'hébergement structurant sa fin de vie, est une façon de lui permettre une identité narrative singulière. Réjean n'est pas un itinérant, mais il l'a un jour été. Réjean n'a pas toujours été mort. Réjean, parfois, est un amateur de mathématiques qui m'offre du jus quand je le visite. Il est plus qu'une étiquette, et je veille à garder son statut mobile. En faisant histoire d'une vie, on l'occulte un peu du temps, qui est fatal à tous, on bâtit des « *ponts sans fin* » (Despret 2023).

Une histoire cela déplie le temps, connecte plusieurs passés, et autant de futurs et de présents et de futurs... [ça] ne touche dès lors non plus seulement à ce qu'on oublie du passé, mais à ceux qu'on oublie du présent. Et c'est avec eux que l'histoire [...] doit se faire, et non pas seulement se remémorer. (Despret 2023 p.36)

Dans un second temps, cette présentation dans un espace qui n'est pas connoté avec une quelconque idée militante de la lutte sociale me permet d'introduire ce récit à celles et ceux qui

⁸⁴ Récemment nous avons introduit dans le langage commun et institutionnalisé les termes en « *situation de* » devant certaines situations tel le handicap ou l'itinérance. Cette addition servirait à deux choses: définir le caractère temporaire de la situation ou encore mettre de l'avant l'incapacité des structures sociales à prendre soin de la différence de ces personnes en créant un préjudice impactant les capacités à fonctionner normalement de la personne qui les subit. « *La situation de handicap est le résultat d'une interaction entre les incapacités d'une personne, ses activités et son environnement. Elle met l'accent sur l'importance d'agir sur l'environnement de la personne. Selon ce concept, si l'environnement physique et social est adapté, il n'y a pas de situation de handicap [...]. La situation de handicap est circonstancielle. Elle peut aussi évoluer au cours de la vie d'une personne, selon les obstacles qu'elle rencontre dans son environnement pour réaliser ses activités* ». (Site du gouvernement du Québec - Définition du terme personne handicapée.

(<https://www.quebec.ca/famille-et-soutien-aux-personnes/participation-sociale-personnes-handicapees/definition-personne-handicapee> - consultation le 20 juin 2025)

ne sont pas initialement sensibles à ces enjeux politiques. L'idée de la rencontre ou du pont social (Anzaldúa 2022) se trouve ainsi plus franchement inscrite à même ma présentation. Il y a pour moi un intérêt à faire vivre une expérience *artistique* qui puisse être la mise en sujet d'une personne qui porte en son histoire des enjeux politiques et sociaux précis sans se présenter initialement comme un manifeste. Je souhaite dans cet espace générer une rencontre et susciter un intérêt pour Réjean comme sujet singulier et mis en œuvre, non pas comme porte étendard d'une situation sociale spécifique. Avec cette recherche-crédation je souhaite raconter une autre histoire de Réjean, lui donner droit à une propriété narrative qui ne soit pas uniquement dans le stigma (King 2003).

La mise en visibilité de la vulnérabilité de Réjean est traitée comme un point angulaire de cette installation. L'existence et la présentation d'images de Réjean s'instituent dans un désir actif de souligner la précarité dans laquelle il a vécu pour souligner plus largement « *notre commune vulnérabilité humaine.* » (Butler, 2015, p.57). En reprenant l'idée de Lévinas, Butler expose bien comment la vue du visage d'un autre permet de se responsabiliser de ce que représente sa présence de ce que doit être une vie qui vaut la peine d'être vécue.

Certains visages doivent être admis dans l'espace public, doivent être vus et entendus pour qu'advienne un sens plus aigu de la valeur de la vie, de toute vie (Butler 2005 p.21).

L'installation se veut une communion sur la vulnérabilité, une façon de faire communauté autour de cette douleur.

D'une certaine façon, nous vivons tous avec cette vulnérabilité singulière, cette vulnérabilité d'autrui qui fait partie de la vie corporelle, cette vulnérabilité à quelque chose venue d'ailleurs qui nous atteint soudainement et que nous ne pouvons anticiper. Cependant cette vulnérabilité atteint un point extrême dans certaines conditions sociales et politiques notamment là où la violence est un mode de vie et où la sécurité ne peut guère être assurée. L'attention portée à cette vulnérabilité peut servir d'appui pour réclamer des solutions politiques non militaires tout comme le déni de cette vulnérabilité par un fantasme de domination institutionnellement établi peut alimenter la machine de guerre. (Butler 2015, p.56)

Ainsi, bien que nous vivions une extériorité géographique par rapport aux guerres, tel est l'exemple de Butler, nous pouvons aisément transposer ce rapport guerroyant à des structures de

dominations qui mettent à mal la sécurité et la dignité d'autrui, comme l'incapacité à trouver refuge ou la vie dans la rue.

Par mon installation, je cherche également à transmettre un récit en le mettant directement en contact avec un public, en lui donnant un accès aux artefacts de première main pour permettre de comprendre une situation sans pouvoir détourner le regard (Sontag 2003). En dirigeant aussi précisément le public à travers les diverses étapes de sa rencontre avec Réjean et en créant une oeuvre avec un début et une fin, dans laquelle on ne peut pas se déplacer à sa guise, je veux empêcher « *le double privilège d'être spectateur et de pouvoir se soustraire du rôle de spectateur* »⁸⁵ (Sontag 2003, p.86).

Finalement, dans un geste de clôture pour cette installation, je crée un petit espace rappelant un peu esthétique du columbarium : un présentoir avec des pamphlets similaires, mais tous uniques, est éclairé dans un coin. Une lumière pointe vers la petite feuille fragile à la mémoire de Réjean. Le public est invité à prendre un texte et à le lire en silence, ensemble, mais individuellement, c'est ce que je leur prescris avant l'entrée en salle. Je trouve important cette minute de silence. C'est dans ce dernier lieu que je souhaite marquer un dernier salut à Réjean, inscrire un peu plus précisément certaines pensées. C'est aussi l'occasion d'offrir à tous les visiteurs une petite rognure de ses notes mathématiques, que nous partageons cet étrange legs qui m'a été fait. Ce temps fait pour soi et réfléchit de façon à susciter l'émotion, à ce que la trace de Réjean accompagne le public hors de l'exposition.

Pleurer une perte et transformer cette douleur elle-même en ressource pour la politique, ce n'est pas se résigner à l'inaction ; c'est plutôt s'engager dans le lent processus au cours duquel nous en venons à nous identifier à la souffrance elle-même (Butler 2015, p.57)

Ce parcours documentaire est construit pour générer une empathie relative, tisser un lien, ne serait-ce qu'un lien-éclair entre des mondes qui autrement ne se croisent pas (ou se détournent⁸⁶). Moi-même transformée, affectée de cette rencontre, je souhaitais prolonger l'expérience pour le public aussi, lui donner le droit de revisiter les émotions senties lors de cette installation en

⁸⁵ Traduction libre : « *the dubious privilege of being spectators, or of declining to be spectators* »

⁸⁶ Facile est l'observation d'attitude de détournement à la vue de personnes en situation d'itinérance dans les grands centres : fuite du regard, surdité aux discours des personnes mendiante, désolation passive...

tombant au hasard de leur maison sur ce petit feuillet une autre fois...Jusqu'à le jeter peut-être, mais en réfléchissant à ce moment, à cet espace de présence.

Afin de solder le tout, je souhaite également entreprendre les démarches pour que l'épithaphe de Réjean existe de façon pérenne près de la Maison du Père. Si l'idée de marquer le décès d'une seule personne peut sembler saugrenue, elle devient le reflet de centaines d'autres. Ce geste est créé dans l'intention de rendre collectif le deuil des *impleurables* (Butler, 2025). De voir dans ce geste de mémoire l'importance de porter attention aux vulnérabilités et d'inscrire dans une histoire collective des visages différents (King 2003).

4.2 Retour critique sur la réception de l'œuvre

Lors des deux journées de présentation de cette installation, les 28 et 29 avril 2025, je calcule qu'environ une centaine de personnes se sont rendues sur place pour vivre l'installation. Chaque demi-heure, je fais entrer les gens par groupe, allant d'une seule personne à une vingtaine. Entre les groupes, je tente de prendre note des commentaires que je reçois, mais aussi de ma réaction à ces retours.

4.2.1. Mise en œuvre de ma vulnérabilité

À un moment, plusieurs personnes arrivent en même temps, surtout des gens du milieu du cinéma, pour la plupart des collègues m'ayant connue sous différents chapeaux dans le monde professionnel (productrice, réalisatrice, journaliste). Bref, des personnes avec lesquelles j'entretiens des rapports sincères, mais en la présence de qui je ne m'étends pas sur mes réflexions intimes et théoriques. Je suis surprise par leur venue, ma maîtrise étant un à-côté que je ne révèle pas toujours, une identité si différente à porter. Le groupe énergique, brouillon et bruyant lors de son entrée en salle en sort silencieux. Je ne sais plus trop comment approcher le groupe. Certaines personnes évitent mon regard. Je comprends alors comment la mise à nu est grande. Combien ce travail provient de réflexions profondes, intellectuelles, mais aussi intimes. À travailler un agencement technique précis et à théoriser ma pratique, j'en oublie l'affect. J'ometts de me souvenir que je présente aussi ce qui m'est le plus connu, le plus simple : ma propre vie, ma sensibilité, la présence de mes deuils...Tous ces sujets demeurent dans le

quotidien des indiscutés, intimes d'une certaine façon, bien que je les utilise comme poétiques/politiques à travers cette œuvre. Les intentions profondément théoriques qui ont été l'élan déclencheur de ma poursuite au cycle supérieur se sont muées en un travail singulier et traversé par mes affects. Ce que je dévoilais aussi dans l'exposition, c'est une aisance à inscrire la mort comme un des vecteurs de la vie. C'est là un sujet qui semble pour plusieurs éminemment glissant, non malléable, à maintenir à distance.

4.2.2 Linéarité non nécessaire

La mise en récit se déballe comme un parcours, étape par étape pour découvrir Réjean au rythme de notre rencontre. Derrière la console, je n'agis qu'une seule fois au le départ de l'installation, les éléments s'activant dans un ordre précis et minuté. Il m'arrive parfois tout de même de devancer l'allumage d'une lampe. Lorsque les gens pénètrent l'espace en groupe restreint, il me semble plus rapidement terminer leur lecture, et creuser plus rapidement de leurs yeux les objets personnels laissés sur la table de chevet.

Je suis surprise d'apprendre que certaines personnes ont décidé de se promener à leur guise dans l'installation, en débutant parfois même par l'espace final où trônait l'annonce de sa mort. Ces personnes semblent avoir compris au même degré que les autres le projet. Le public ayant fait son propre chemin à travers l'espace dénote même des détails très précis de l'installation, des éléments moins évidents, cachés. La linéarité du récit m'apparaît désormais plus secondaire que ce que je n'aurais imaginé. Une errance à travers les objets de Réjean semble intéressante. J'envisage dès lors la possibilité que cette histoire se raconte à travers une chronologie plus libre, modulée par la flânerie des personnes qui visitent l'exposition. Cette installation pourrait, par exemple, dans une autre mouture, être un récit visitable en continu, qui s'inscrit dans un lieu où la mobilité du spectateur n'est pas prise en charge.

4.2.3 Pour en revenir et y aller: le besoin d'un espace tampon

La salle d'exposition est un espace très sombre, j'ai coupé toute lumière provenant de l'entrée de la salle avec d'épais rideaux en velours noir. Dehors, les gens patientent au soleil. À la sortie de

l'espace d'exposition, les gens émergent comme on sort d'une nuit mouvementée, les yeux mi-clos, me donnant l'impression de vouloir être invisible. Dans le ballet entre les visites, un œil extérieur peut clairement discerner les gens ayant vécu l'installation des personnes en attente d'y entrer. Les deux ne me semblent pas pouvoir partager le même espace.

Je note rapidement que l'espace de présentation limite la possibilité d'établir une zone tampon, une zone pour accepter qu'on aille vivre quelque chose, pour accepter qu'on ait reçu une histoire, qu'on a rencontré quelqu'un. J'ai l'impression que les personnes visitant l'exposition auraient besoin de parcourir un petit sentier avant d'en revenir ou d'y aller, une marche pour accepter le tout.

4.2.4 Incapacité à finir : soutenir un sentiment collectivement

Certaines personnes ne se rendent pas au bout de l'exposition. La dernière station invite le public à prendre un petit pamphlet et à lire en silence un texte qui résume ma place au chevet de la mort, ma démarche de création et mes inspirations théoriques comme artistiques. Ce moment se passe en silence autour d'une petite épitaphe. Je crois que d'être en solo, silencieusement, mais de vivre en groupe quelque chose qui touche à l'intime, un intime qu'on croit si privé et différent de celui de son voisinage, participe à un inconfort. En parlant quelques semaines plus tard avec quelques visiteuses, elles disent se souvenir précisément des gens avec lesquels elles étaient dans leur groupe, pourtant constitué d'inconnu·e·s.

Certaines personnes quittent rapidement avec le pamphlet non lu. D'autres le traversent en diagonale. Je souligne la complexité du caractère conclusif de cette installation. La dernière information nouvelle transmise dans l'installation est l'annonce d'une autre mort, c'est-à-dire ma proximité avec une mort similaire à celle de Réjean, celle de mon père. En terminant là-dessus, je souligne à nouveau ce qui réside en l'ultime altérité pour un vivant, savoir l'autre mort.

CHAPITRE 5

CONCLUSIONS

5.1 Synthèse de la recherche-crédation et retour sur la question de recherche

Initialement formée comme journaliste, désormais artiste documentaire et ayant publié quelques textes autobiographiques, les réflexions sur les écritures du réel ont toujours fait partie de ma vie. Écrire l'autre devenait tranquillement le projet de ma vie, une pratique nouée d'enjeux éthiques sur la représentation de l'altérité, la subjectivité, le privilège du regard, l'impératif à s'absenter ou à laisser trace de soi. *Comment porter attention à l'autre sans lui porter atteinte? Comment créer sur l'autre sans le fabriquer entièrement?* En agençant les écritures sur le réel de la non-fiction et le cinéma direct, j'ai esquissé une approche artistique, la nommer m'aidait à guider mes réflexions. Je l'ai étiqueté ainsi « pratique documentaire de la trace. »

Lors des cinq ans qu'aura duré cette maîtrise, j'ai creusé ma pratique de documentariste en tentant de tisser une ligne de sens autour de la question de la création sur l'altérité. J'ai voulu par une mise en récit et en espace réfléchir une pratique documentaire de la trace qui serait située (Haraway 1988) et réflexive (Lumdsen 2019). Cette pratique s'est instituée en prenant assise sur l'hospitalité narrative (Ricoeur 1990) comme concept théorique pouvant mener à une posture pratique, voire une éthique qui considérerait le récit de l'autre et la potentialité politique de le faire devenir personnage (King 2003). Par cette installation, j'ai laissé planer sur la création la source de son écriture et ses zones d'intraduisibles (Goldsmith, 2015) en laissant en filigrane tout ce qui me liait à l'œuvre, ce qui m'engageait à l'intimité de l'autre par le récit (Foessel 2019).

En choisissant le cadre de création, j'ai réfléchi à ce qui m'était autre. J'ai creusé mon récit de vie, en réfléchissant à la notion d'altérité. Tout pointait vers l'idée de l'itinérance et de la fin de vie. J'ai ainsi entrepris un terrain pratique en réfléchissant à mes propres biais, en cherchant les échos subjectifs de mes choix pratiques et artistiques dans une démarche d'autothéorie (Fournier 2021). Ma rencontre avec le participant, un homme mis devant une mort imminente, m'a fait théoriser la visibilisation de la vulnérabilité et la résistance de l'inscription de la fragilité (Butler

2005). Depuis la rencontre entre le participant et moi, j'ai tenté d'articuler une œuvre qui soit créatrice de ponts sociaux, fasse se déplacer la distance ou la frontière qui sépare les personnes les plus précarisées, eux, de nous, académique, portant nombre de privilèges. J'ai souhaité que l'espace se partage le temps d'une installation, que nous habitons ensemble une zone commune (Anzaldúa 2002). Ma mise en espace considérait le risque de ne pas figer l'image du participant, de ne pas le réduire en un objet pouvant être possédé (Sontag 2003) . J'ai souhaité que ma posture empathique, incarnée par une révélation sensible et agissante (Boltanski 1993) motive l'empathie du public face à la mort de Réjean. Cette fin de vie s'inscrit comme le point non final d'un parcours qui se poursuit, la mort de Réjean étant encore motrice, mise en œuvre dans la vie (Despret 2023). Si ma rencontre avec Réjean se transfère dans les yeux d'un public nouveau, c'est que son spectre demeure, que l'hospitalité face au récit de Réjean ne se fait pas sans devoir de mémoire (Derrida et Dufourmantelle 1998). Ainsi, j'ai clos la création dans un geste de continuation, laissant l'espace pour le deuil de cet *impleurable* (Butler 2005). Ma recherche-crédation a été un lieu de mise à l'essai de l'hospitalité narrative comme une théorie pouvant se pratiquer. J'ai souhaité ainsi performer et définir la posture documentaire de la trace comme façon de mettre à l'essai une mise en récit qui soit hospitalière.

J'ai dégagé de mon expérience pratique et théorique quelques réflexions sur la création sur l'altérité. Je conclus d'abord en soulignant l'importance du média comme une infrastructure de soutien qui participe à l'émergence d'une histoire nouvelle (Butler 2016). Arriver à une définition fixe d'une nouvelle posture documentaire me semble éluder de mon questionnement la spécificité de chaque geste créatif et globaliser une méthode difficilement transposable unilatéralement. Je note quelques impératifs dans mon engagement à laisser des indices de mon passage sur le réel. Une posture documentaire de la trace, engagée à produire une création hospitalière sur l'autre doit ainsi se réfléchir en prenant comme assise, entre autres, les éléments suivants :

- L'importance de porter attention aux possibilités politiques générées par la nouvelle histoire sur le réel qui est écrite, celle-ci devant révéler/créer un nouvel espace de vérité.
- Le discernement et le maintien intact, des éléments les plus singuliers de l'autre, en toute reconnaissance de l'insaisissabilité de la personne ou de la situation dépeinte.
- La nécessaire rencontre transformatrice et réciproque qui permet la création sur autrui.

- La réflexivité continuelle qui s'articule dans le jeu d'écriture et l'écho de cette création sur soi.
- Le positionnement de sa subjectivité et de ses biais avant, pendant et après la pratique artistique, tout en notant la mobilité de cette pratique et des intentions qui la sous-tendent.

5.2 Bilan des limites

Ce mémoire-crédation demeure singulier, un fragment de ce que pourrait être une recherche plus soutenue sur l'hospitalité narrative, une création qui porte la marque de ses propres inaboutis et des tensions qui s'inscrivent entre mes intérêts de recherches et ma propre subjectivité. Des limites théoriques, pratiques et techniques sont à souligner.

En voulant travailler sur le cas limite de la fin de vie comme cadre pour une recherche sur la pratique documentaire sur l'altérité, je savais que certaines conclusions ne pourraient pas s'effectuer. Je travaille sur une pratique hospitalière de la création sur l'autre en sachant que je n'aurai pas le retour de cette personne sur mon travail. En voulant réfléchir à la mise en place d'une pratique documentaire hospitalière, qui garde en place les traces laissées par mon écriture du réel et révèle de façon sécuritaire l'identité de Réjean, j'ai été particulièrement attentive tout au long du travail, à l'esthétisation, aux glissements et surtout à la transparence de ces transformations apportées par ma pratique artistique. Travaillant avec une personne qui allait décéder de façon imminente, j'ai tenté que chaque rencontre contienne tout d'une dernière fois. Bien sûr, si j'ai souhaité que l'éthique et la relation de réciprocité soient au cœur de mon travail, difficile est la mesure de l'impact avéré, positif ou négatif que j'ai bien pu avoir dans la vie de Réjean ; le retour de celui-ci sur nos échanges étant impossible. En travaillant sur une personne en fin de vie, je savais déjà que je me posais devant ce qui était peut-être de l'ordre de l'altérité suprême. Devant la mort, il y a quelque chose d'*insensé*, d'*in-situable* comme dirait Lévinas. Avec mon installation je rôde autour de cette pensée, bien que peu déployée dans le mémoire, elle m'a semblé une ouverture intéressante. Si je ne peux en aucun cas situer la mort de l'autre, je peux me situer face à sa vie et prendre la responsabilité de son identité de vivant. C'est un peu ce

que j'ai eu l'intention de faire en travaillant autour des notions d'empathie et d'hospitalité narrative, j'ai voulu prendre soin du personnage de Réjean, de son vivant et de son droit à une certaine postérité en organisant une histoire certes de son agonie, mais qui demeure du côté de la vie.

La question comporte la réponse en tant que responsabilité éthique, en tant que dérobade impossible. Mais cette relation avec l'autre dans la question que pose la mortalité d'Autrui peut perdre sa transcendance de par la coutume qui l'organise. (Levinas 1992, p.133)

Ce que Lévinas mentionne me semble aller de sens avec l'idée d'un irracontable, de l'intraduisible. Avec cette recherche-crédation j'ai pu *flirter* sur une frontière, celle de l'autre, en racontant de façon, je l'espère féconde, notre rencontre. Je souhaite que ressorte de cette installation l'humilité avec laquelle je me présente, ne voulant ni arrêter l'autre à ce qu'il a été de son vivant, ni le figer dans une mort. Avec cette œuvre, je présente une vulnérabilité que j'espère motrice et engageante.

Therefore vulnerable times can encompass many different historical moments and temporalities. If we think of vulnerability as a radical openness toward surprising possibilities then we might be able to engage it more creatively as a space to work from as opposed to something to be overcome⁸⁷ (Hirsch 2016, p.81)

Difficile toutefois de mesurer la réception de cette œuvre et l'espace de possible, de lien ou simplement l'affect généré. J'ai toutefois tenté un outrepassement du sujet, entendu comme thème, de la mort ou de la pauvreté pour rendre Réjean, ou notre rencontre, sujet véritable de cette création.

Du côté pratique, le contexte de diffusion non optimal de cette installation (l'aire disponible limitée empêchant une zone tampon avant d'arriver dans l'exposition, l'environnement sonore bruyant...) ainsi que mes compétences techniques limitées (première expérimentation en solo du montage vidéo, mixage sonore ardu, première expérience de mise en espace incluant de la

⁸⁷ (Traduction libre) Par conséquent, les périodes de vulnérabilité peuvent englober de nombreux moments historiques et des temporalités différentes. Si nous considérons la vulnérabilité comme une ouverture radicale à des possibilités émergentes, alors nous pourrions peut-être l'aborder de manière plus créative comme un espace à partir duquel travailler plutôt que comme quelque épreuve à surmonter »

programmation) ont également obligé certains éléments de l'exposition à demeurer assez bruts, plus artisanaux dans leurs rendus finaux. En travaillant une création qui utilise autant de médiums différents, j'ai rapidement confronté des limites techniques dans ma compétence à utiliser des technologies diverses. Dès l'étape du tournage, la prise de son a été assez complexe et aurait mérité d'être peaufinée. Plus tard, c'est en montage que j'ai eu plus de difficulté à démarrer le tout. Pour ce qui est de la programmation de l'installation qui demandait le déclenchement minuté de divers appareils, j'ai reçu de l'aide technique qui m'a permis de matérialiser ce que j'avais en tête. Par contre, le temps restreint de cette collaboration a empêché une conceptualisation plus approfondie des possibilités offertes par les différentes méthodes de contrôle. Après mes deux journées de présentation, de nouvelles itérations de cette mise en espace me sont dès lors parues évidentes.

Finalement, d'un point de vue plus pratique et au regard de mes intentions de recherche, je constate qu'en finalisant ce processus, il est bien complexe d'établir une définition de ce que pourrait être une posture de documentaire de la trace. Encore plus complexe serait d'en circonscrire les limites pour échafauder des lignes directrices transférables à des pratiques sur le réel aussi éloignées que peut l'être le cinéma de la littérature. Bien que certains points d'ancrage ont émergé — attention portée aux possibilités politiques des personnages et histoires créés, discernement d'éléments singulièrement intraduisibles, nécessité d'une réciprocité avec autrui, réflexivité sur l'écriture, positionnement de sa subjectivité ses biais, mobilité de la pratique — une posture documentaire de la trace ne semble pas pouvoir précisément être définie en des caractéristiques fixes, mais des balises de réflexion sont sur la table pour réfléchir les démarches d'écriture du réel.

5.3 Réflexions finales

Je conclus ce mémoire-crédation en replongeant dans mon carnet, là où le fil de ma pensée s'archive. Ma première entrée me marque :

Je lis un texte de Leigh Gilmore⁸⁸ dans une revue sur les études autobiographiques « When violence is part of “what happened” then the testimony must be part of “what’s next” »⁸⁹. Est-ce que l’acte de témoignage documentaire offrira de la personne participante un réel souffle vers le futur?

Cette phrase contient tout de ce qui m’a amené à mobiliser années, livres et rencontres pour me lancer dans cette maîtrise. Comment bien *recevoir* l’autre pour *concevoir* une œuvre de ce témoignage qui permettra une suite et non pas un arrêt sur image, une fixation? Plus récemment, un petit essai, *Nos cabanes* de Marielle Macé laisse sa marque dans ma tête. Elle mentionnait qu’il ne fallait pas plus de connaissances, pas plus de savoir-faire, mais trouver des solutions pour une écoute améliorée, métamorphosée qui porterait attention à tout, même à ce qui ne parle pas.

L’écologie⁹⁰ aujourd’hui, ne saurait être seulement une affaire d’accroissement de connaissances et des maîtrises, ni même de préservation ou de réparation. Il doit y entrer quelque chose d’une *philia*; une amitié pour la vie elle-même et pour la multitude de ses phrasés, un concernement, un souci, un attachement à l’existence d’autres formes de vie et un désir de s’y relier vraiment (Macé 2019, p.89).

À cheval entre diverses identités, à la fois journaliste, documentariste, productrice et autrice, j’ai toujours réfléchi à mes interactions avec le réel. Si mon avidité curieuse m’a fait bâtir des ponts, ma posture comporte aussi des fautes et des angles morts, des privilèges. Marquée par l’insensibilité de l’un à l’égard de l’autre – l’autre comme personne réelle, l’autre comme conflit politique ou réalité historique – j’ai toujours perçu mon travail comme une façon de faire voisiner les points de vue. La question de la sensibilité me semble hautement politique. Elle appartient foncièrement à un aujourd’hui si actuel, à un demain assuré. La trace de mon écriture du réel, mise en transparence dans ma création, m’a permis un espace pour créer un chemin *de l’entre-deux* : entre moi et l’autre. Puis, l’exposition est devenue une passation, une histoire entre l’autre (moi) et l’autre (lui, Réjean) dans laquelle j’ai souhaité que se projette le public, qu’il aiguise son empathie à la vue de ce dialogue, qu’il en fasse partie. Au sortir de ma création, je ne

⁸⁸ Cette littéraire et professeure de littérature américaine est principalement connue pour son apport aux théories féministes autobiographiques, notamment pour son apport aux récits qui ont émergés lors du mouvement de dénonciation des gestes à caractères sexuelles #MeToo (#MoiAussi).

⁸⁹ (Traduction libre) « Quand la violence est une part inhérente de *ce qui s’est passé* alors le témoignage doit participer à *ce qui va advenir* ».

⁹⁰ Elle réfère à l’écologie et aux crises environnementales, mais l’ensemble du plaidoyer se transpose aisément à tous les types de crise qui menacent qui la vie, le commun, notre suite collective du monde.

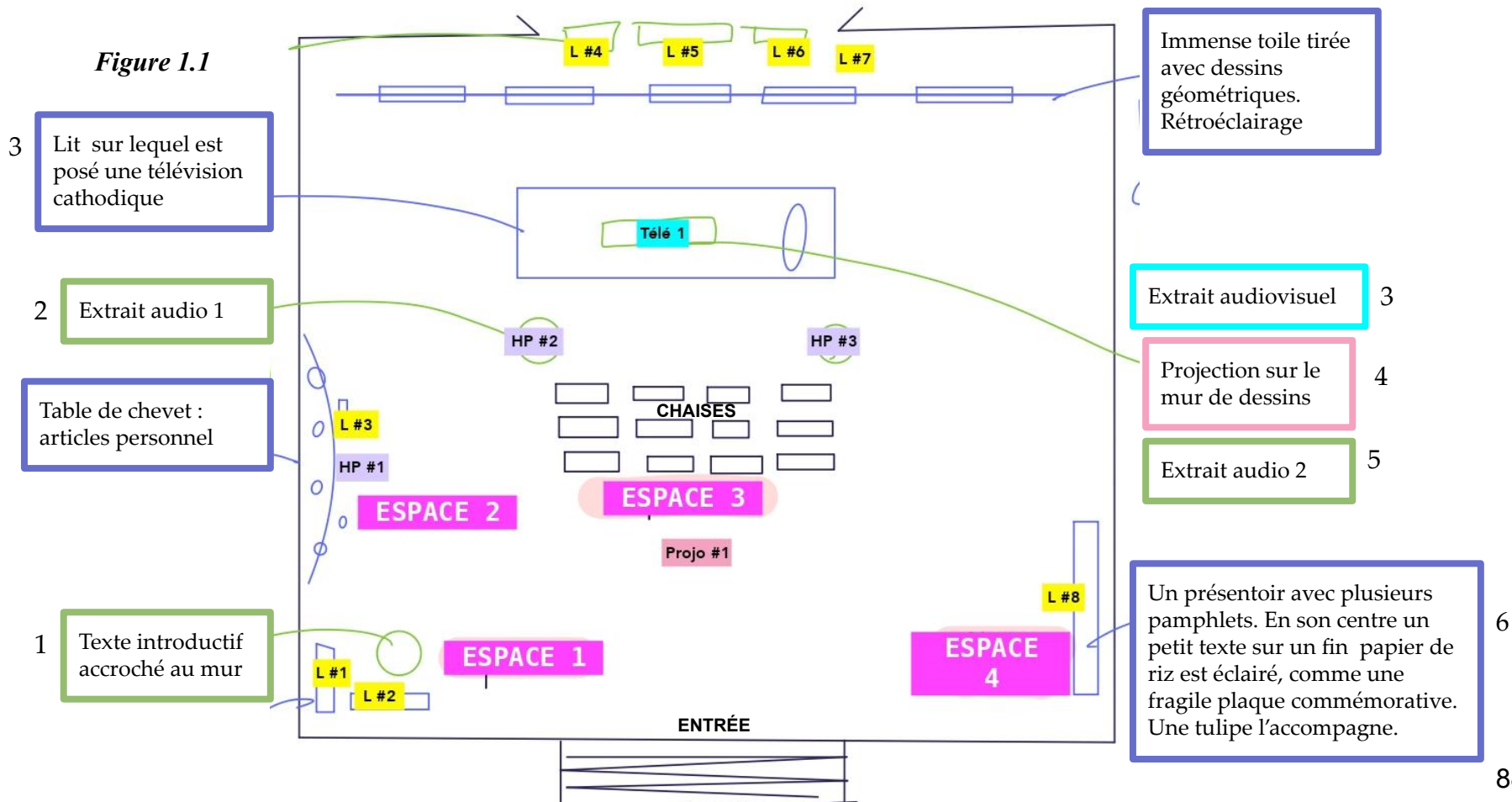
me suis pas résolue à une méthode terrain, je n'ai pas non plus pris racine en une posture de création sur le réel, mais je finalise ses lignes en notant la responsabilité sensible de nos prises en notes des témoignages des autres, et surtout le soin nécessaire à attribuer aux personnages-réels que l'on se fait du récit des autres.

Mes pensées se dirigent aussi immanquablement vers Réjean, qui a accepté de participer à cette recherche-crédation, ou plutôt, a accepté que je participe à sa vie et que sa mort continue à s'inscrire dans la mienne.

Il m'apparaît désormais toujours nécessaire, en clin d'œil ou en totalité, de laisser des indices des mises en scène/en mots/en œuvre effectuées sur le réel des autres. Je situe mes pratiques sur le réel, comme des espaces où je pourrai être prise en filature ; des terrains où le public aura assez de prises de vue sur mon écriture transparente pour enquêter à son tour sur les déplacements effectués, sur les libertés de fictionnalisation prises, sur l'immanquable présence de certains biais qui me rendent d'autant plus responsable d'une écoute sensible du monde ; d'une écriture qui ne déserte pas ce qui la trace.

ANNEXE 1

Plan de l'espace: exposition telle que présentée à l'Espace Gu



ANNEXE 2

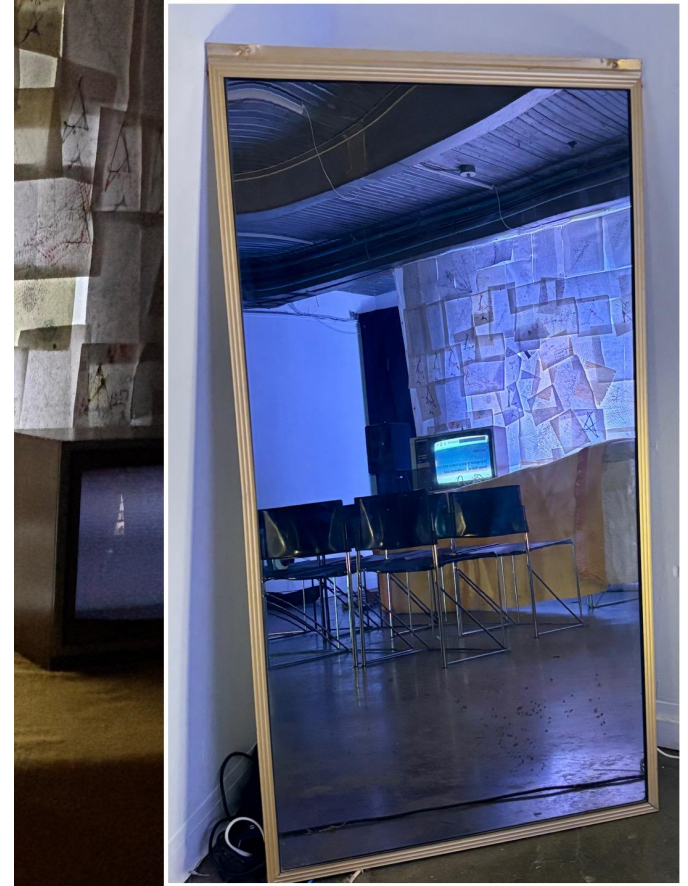
Récit de l'exposition telle que présentée à l'espace Gu

Les autres ne s'inscrivent que sur soi, est une exposition documentaire mêlant audiovisuel, projection, lecture de texte imprimé et mise en espace scénographié. Le récit raconté se dévoilait alors que le public était amené à découvrir l'espace en suivant des signaux sonores et visuels (une lampe qui s'allume, une voix qui guide vers la suite).

En 2020, j'ai accompagné jusqu'à la mort Réjean, une personne en situation d'itinérance. Lorsqu'il est parti, j'ai conservé tous ses objets. Ce parcours installatif positionne le spectateur au coeur de cette rencontre, à même la chambre à coucher de la Maison du Père où nous avons discuté. Le public circule entre ses objets, ses notes, ses dessins et s'installe même au pied de son lit.

En découvrant, les intérêts de Réjean et particulièrement sa pratique de résolution de problèmes mathématiques, j'ai souhaité l'inscrire en génie. C'est l'avenue que je voyais pour réussir à mettre en récit notre rencontre fragmentée, entre les rêves, l'illusion, et la maladie. Je me suis butée à mes propres a priori, à ma façon de tordre certaines choses pour les narrer. Ceci est une histoire, avec tous les risques que raconter comporte : comment porter attention sans porter atteinte?

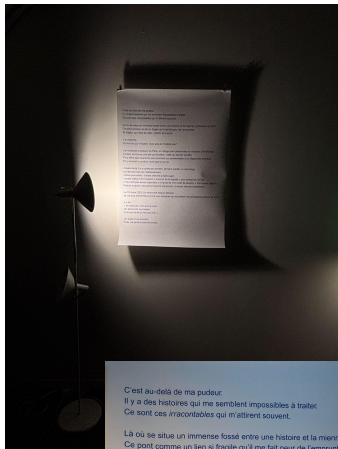
Cette installation est une expérience de mise au chevet de l'altérité, une veille de la mort et une rencontre intime. L'exposition se conclut comme une sorte de chapelle ardente soulignant l'importante rencontre qui se joue dans le geste de mémoire. Cette recherche-crédation réfléchit et met en oeuvre l'idée de l'hospitalité narrative comme pratique réflexive pour créer des ponts avec autre que soi. Il existe des possibles empathiques, si on prend bien soin du récit raconté.



1. Mise en contexte

Initier la rencontre

Lecture 2 min.



C'est au-delà de ma pudeur.
Il y a des histoires qui me semblent impossibles à traiter.
Ce sont ces *irracontables* qui m'attirent souvent.

Là où se situe un immense fossé entre une histoire et la mienne, j'entrevois un pont.
Ce pont comme un lien si fragile qu'il me fait peur de l'emprunter.
Si fragile, qu'il faut le créer, l'établir et encore.

J'ai cherché.
Qu'est-ce qui m'habite, mais que je n'habite pas?

J'ai contacté la Maison du Père, un refuge pour personnes en situation d'itinérance.
Là-bas, se trouve une aile particulière : celle du dernier souffle.
On y offre des chambres permanentes sur présentation d'un diagnostic terminal.
On y promet le confort, mais pas la survie.

J'avais tenté, il y a quelques années, de faire publier un reportage sur les services de l'établissement.
J'étais journaliste. J'avais cherché à faire sujet.
J'avais utilisé la formulation « mourir de la dignité » pour présenter ce lieu.
« Ce n'est pas assez important », m'avait dit mon chef de pupitre. « Pas assez urgent ».
Depuis toujours, des gens meurent dignement, d'autres meurent autrement.

Le 10 mars 2023, j'ai rencontré Réjean Bénéard.
Je me suis présentée comme une étudiante qui souhaitait l'accompagner jusqu'à sa mort.

Il a dit :
« On sait pas c'est quoi la mort.
On peut juste la projeter.
À ce qui paraît ça fait pas mal. »

On s'est revus souvent.
Puis, j'ai gardé toutes les traces.

C'est au-delà de ma pudeur.
Il y a des histoires qui me semblent impossibles à traiter.
Ce sont ces *irracontables* qui m'attirent souvent.

Là où se situe un immense fossé entre une histoire et la mienne, j'entrevois un pont.
Ce pont comme un lien si fragile qu'il me fait peur de l'emprunter.
Si fragile, qu'il faut le créer, l'établir et encore.

J'ai cherché.
Qu'est-ce qui m'habite, mais que je n'habite pas?

J'ai contacté la Maison du Père, un refuge pour personnes en situation d'itinérance.
Là-bas, se trouve une aile particulière : celle du dernier souffle.
On y offre des chambres permanentes sur présentation d'un diagnostic terminal.
On y promet le confort, mais pas la survie.

J'avais tenté, il y a quelques années, de faire publier un reportage sur les services de l'établissement. J'étais journaliste. J'avais cherché à faire sujet.
J'avais utilisé la formulation « mourir de la dignité » pour présenter ce lieu.
« *Ce n'est pas assez important* », m'avait dit mon chef de pupitre, « *Pas assez urgent* ».
Depuis toujours, des gens meurent dignement, d'autres meurent autrement.

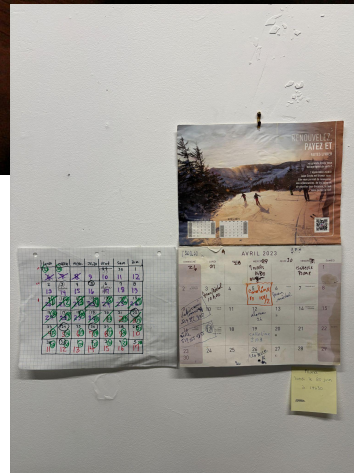
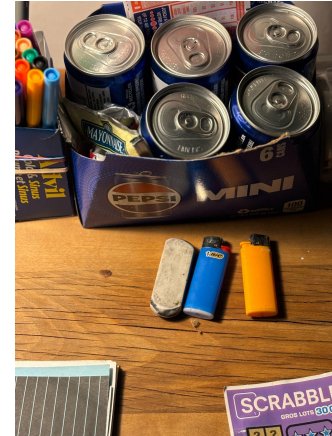
Le 10 mars 2023, j'ai rencontré Réjean Bénéard.
Je me suis présentée comme une étudiante qui souhaitait l'accompagner jusqu'à sa mort.

Il a dit :
« *On sait pas c'est quoi la mort.
On peut juste la projeter.
À ce qui paraît ça fait pas mal.* »

On s'est revus souvent.
Puis, j'ai gardé toutes les traces.

Figure 2.1

2. Arrivée dans l'espace intime
Table de chevet & extrait sonore
7 min.



*pepsi, gratteux, numéro pour prochain billet de loterie,
boîte de sirop pour la toux comme porte-crayons, feutres,
cigarettes, cahier de note, élastique,
calendrier avec l'inscription de nos rencontres*

figure 2.2

Lien audio :

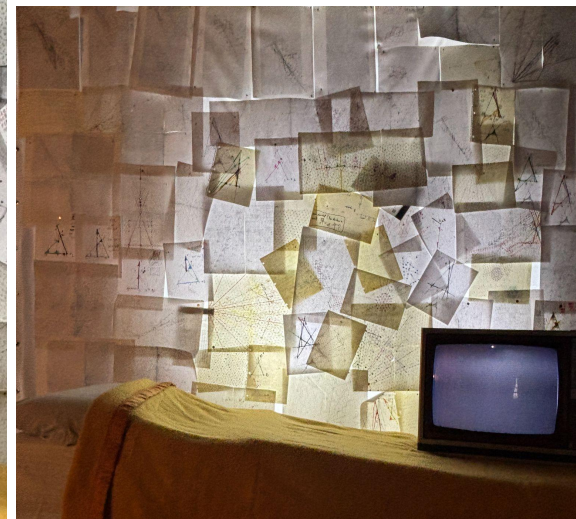
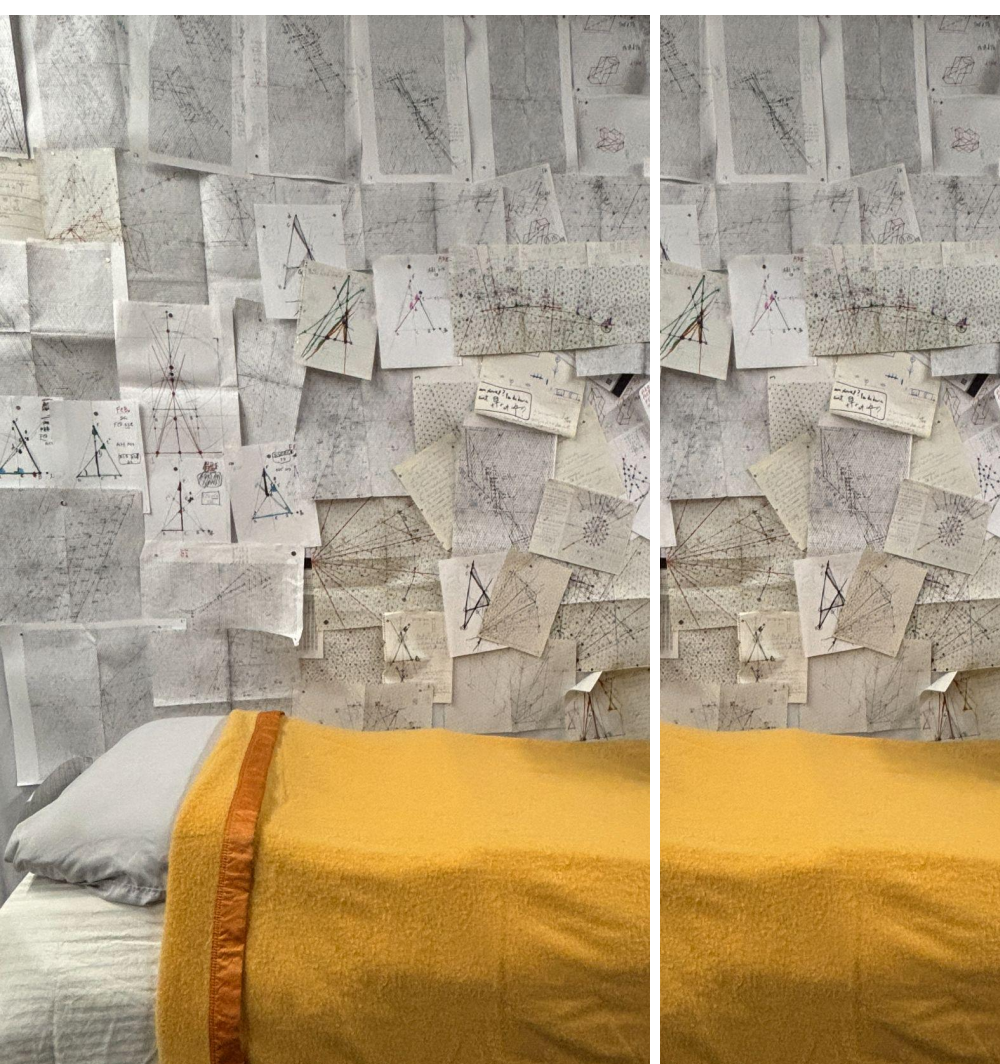
https://drive.google.com/file/d/1gMMCCaw_vtYGpVN_E04njYGipToyFaZ23/view

Extrait sonore - 05:15



3. Mise au chevet extrait vidéo et scénographie 9 minutes

figure 2.3



Le public est invité à s'asseoir. Une rangée de chaises est placée devant un lit sur lequel est posé une télévision. Derrière, un mur immense de dessin géométriques est rétroéclairé. Une télévision diffuse des extraits de Réjean qui me parle. Il expose sa maladie, puis tranquillement ne parle que de mathématique. Il tente de trouver des rapports d'égalité entre des droites dans des triangles. On le voit tracer des lignes, colorier.



[extrait vidéo](#) 09:20

Vidéo présentée
dans une télévision,
au bout du lit.



Figure 2.4

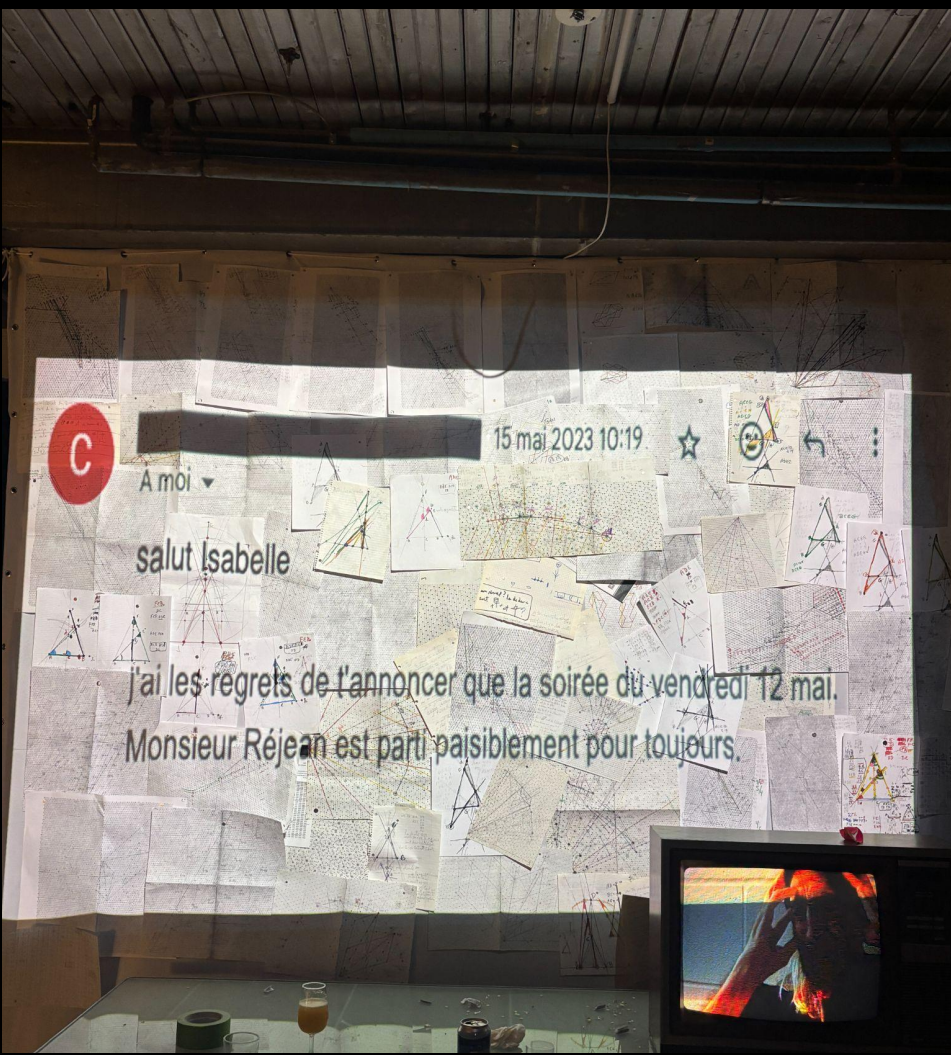
Lien vidéo : https://drive.google.com/file/d/1_U5zI5JrA5hG5AqpVxzJ2VmL-KbKb1wuW/view

4. La fin
série de photos et projection
3 minutes

Dans la **télévision** posée sur le lit, le visage de Réjean a disparu pour laisser place à une série de photos de sa chambre, sans lui. On reconnaît les objets de sa table de chevet vue précédemment. On voit son lit défait.



figure 2.5



Puis, sur l'imposant mur de dessins géométriques une phrase est projetée: un courriel annonçant sa mort. À l'audio, on entend sa respiration qui s'accélère, puis cesse.

figure 2.6

5. La recherche du génie
 extrait audio
 3 minutes

Ma voix explique tranquillement comment j'ai voulu creuser ce qu'il avait laissé derrière, trouver une histoire de sa mort qui me serait moins dur à vivre. J'explique les recherches que j'ai faite pour trouver un autre sens à tous ses écrits mathématiques.

«J'ai récupéré les affaires de Réjean.
 Ça tenait en deux boîtes
 J'ai fouillé les papiers.
 Il y avait un de mes élastiques à cheveux, des modes d'emplois,
 aucune lettre à ses proches et des tonnes de dessins
 géométriques.
 Il y a le numéro de téléphone d'un James et le numéro de
 téléphone d'Alana.
 Il écrit souvent le mot infini.
 Le seul dessin non-géométrique est une fleur, une tulipe.
 Il a surtout des problèmes mathématiques.
 Il dédiait ses problèmes mathématiques à Euler. Il écrivait
 souvent «Bonjour Euler».

J'ai rencontré 3 experts, j'ai scanné les problèmes.
 On m'informe
 Réjean faisait de la théorie des nombres. C'est un type de
 mathématique très simple et créatif. Un mathématicien aussi
 philosophe a tenté de prouver l'existence de Dieu. Les
 professeurs de mathématique que je consulte son épaté par la
 notation de réjean, par sa mise en scène mathématique.
 Je consulte aussi un amateur passionné de math. Il me dit que
 les génies il n'y en a que très peu.
 Je suis démasquée
 Réjean n'a rien découvert de nouveau.
 C'est ce qu'on demande au génie, la nouveauté.
 C'est ce que je demandais à Réjean aussi une meilleure histoire
 à raconter.»

Handwritten mathematical notes and calculations:

1. $1/9 \perp 8/11$, $8/11 = 1/16$ ($2/15$) 2-3

2. $1/6 \perp 15/18$, $15/18 = 3/27$ ($3/27$) 3-4

3. $22 \cdot 25 \perp 1 \cdot 23 \neq 5 \cdot 38$ ($4/13$) 4-5

4. $29/32 \perp 1/30 = 1/49 \neq 1/32$ ($5/19$) 5-6

5. $1/9 \cdot 1/11 = 1/16$, $1/23 \cdot 1/30$

6. **Haut**
 $1 \cdot 12$
 $13 \cdot 10 \perp 5 \cdot 17$
 $1 \cdot 3$
 $8 \cdot 11 \perp 1 \cdot 16$
 $1 \cdot 4$
 $15 \cdot 18 \perp 3 \cdot 27$
 $1 \cdot 5$

7. $4 \cdot 9 \perp 1 \cdot 11$
 $1 \cdot 11 = 4 \cdot 9$ ($2/3$)
 $13 \cdot 10 \perp 5 \cdot 17$ ($1/7$)
 $1 \cdot 18 = 7 \cdot 14$ ($3/5$)
 $20 \cdot 17 = 7 \cdot 28$ ($2/11$)
 $1 \cdot 25 = 10 \cdot 19$
 $24 \cdot 27$

8. **BAS**
 $1 \cdot 9$ 5-6 1/3
 11 115-10

9. **Table des 90°**
 $1 \cdot 9 \perp 6 \cdot 11$
 $11 \cdot 115 \cdot 10$

BONJOUR EULER

SUR LES PARALLÉLOGRAMMES
 ENTIERS

NOTONS PAR $[a, b, c, d]$ LE OU LES PARALLÉLOGRAMMES
 DE CÔTÉS $[a, b, c, d]$ ET DE DIAGONALES $[e, f, g, h]$.

APPLIQUANT LA LOI DES COSINUS AUX
 DEUX TRIANGLES ABC ET ABD IL VIENT:

$a^2 + b^2 - 2ab \cos(\theta) = c^2$
 $a^2 + b^2 - 2ab \cos(\pi - \theta) = d^2$

OR,
 $\cos(\pi - \theta) = -\cos(\theta)$

III. D'où:
 $a^2 + b^2 - 2ab \cos(\theta) = c^2$ } $0 < \theta < 90^\circ$
 $a^2 + b^2 + 2ab \cos(\theta) = d^2$ } $0 < \cos(\theta) < 1$

DE (1) ET (2) ON TIRE LES IDENTITÉS D'EULER-IOBE:
 $a^2 + b^2 - 2ab \cos(\theta) = c^2 > a^2 + b^2 - 2ab = (a-b)^2$
 $c > a-b$
 $a^2 + b^2 + 2ab \cos(\theta) = d^2 < a^2 + b^2 + 2ab = (a+b)^2$
 $d < a+b$

Lien audio :
<https://drive.google.com/file/d/12U7pUAWNrvzHJ1OYPkETTqFRKkxBTZDu/view>



extrait audio - 01:55

figure 2.7

figure 2.8

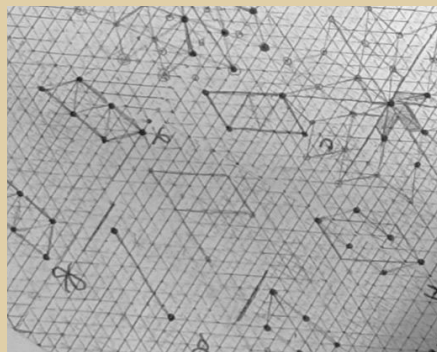
6. Plaque commémorative scénographie et texte à prendre 2 minutes

La tulipe au coeur vient rappeler l'extrait audio précédent. Le seul dessin non géométrique de Réjean est une tulipe. Elle est au centre du mur de dessin. Le texte de la plaque commémorative joue sur la polysémie du mot *égalité*. Si Réjean utilisait ce terme de façon mathématique, on le conçoit aisément en terme d'égalité sociale.



Au début de ce projet, je tournais en boucle dans ma tête une question centrale : *comment écrire l'autre?* Le geste d'une création sur l'altérité m'apparaît toujours injuste, impossible à exécuter entièrement. Je me confonds devant cet autre qui demeure toujours indiscernable, en mouvement, bien sûr inatteignable. Et il y a moi, qui souhaite faire oeuvre de sa réalité, comme si le devenir-personnage était une forme de droit fondamental.

J'ai peur de cette étrange mouvance à ne créer qu'à partir du déjà-connu : une restriction à la rencontre. Cet horizon m'apparaît comme le plus grand des dangers, un recul du lien social, un effondrement d'une considération pour ce qui ne nous est pas voisin. J'éprouve la nécessité de comprendre ce qui ne me regarde pas et de me trouver ailleurs que dans les lieux où je suis attendue.



Y-a-t-il une manière de tracer des lignes de sens entre les mondes les plus disjoints? Y-a-t-il une façon de construire un récit qui soit hospitalier face au témoignage reçu, éthique dans sa construction subjective? Y-a-t-il des formes de narration qui permettent de souligner le flanc à flanc de nos vies, les points de croisement possibles? *Dire l'autre* c'est souligner une rencontre, transformatrice certainement.

J'ai eu l'impression de résoudre une partie de mon interrogation en inscrivant ma pratique comme un *documentaire de la trace*. J'ai cherché comment laisser des indices, laisser disparaître les gestes et ne pas effacer tout du jeu de torsion. J'ai voulu qu'on voit la réécriture : que des artefacts demeurent de ce que je ne comprends pas, que certaines choses ne soient ni accessibles, ni traduisibles, mais présentes.

J'ai cherché ce qui n'était pas moi.

Si j'ai creusé mon lien avec un homme comme Réjean, c'est que ce vécu ne m'est pas entièrement étranger. Que peut-être au contraire, il est le symbole d'une partie de mon parcours intime que je n'arrive pas à rapiécer. Quand j'ai rencontré Réjean, il m'a parlé de son cancer, c'était le même que mon père. Notre lien s'est solidifié alors que je lui racontais sa dernière journée. Je crois que ça le rassurait que je sache un peu comment ça allait finir. Il n'était pas les premiers yeux que je voyais perdre leur souffle. Je reconnaissais dans sa respiration un bruit familier : celui d'un moteur qui cale et prend le large.

J'arrive difficilement à raconter la perte, à vivre les fins. J'ai préféré la mémoire et le récit, avec tous les risques qui viennent du fait de rendre quelqu'un personnage. Le souvenir est toujours fictif. Cette petite installation est une histoire, une rencontre qui a abouti ici.

J'ai voulu raconter l'autre uniquement, c'était ici l'erreur.

Peut-être que les autres ne s'inscrivent que sur soi.

Merci d'avoir partagé ce temps.

Ceci est un petit bout de l'imaginaire de Réjean.

--

Les thèmes dépliés dans cette recherche-crédation sont entre autres : l'hospitalité narrative, la mise en récit de l'altérité, l'intraduisible et l'empathie, le tout dans une perspective autothéorique et féministe. Voici une liste non exhaustive des auteur.trice.s et artistes convoqué.e.s : Judith Butler, Donna Haraway, Sara Ahmed, Mieke Bal, Paul Ricoeur, Susan Sontag, Kenneth Goldsmith, Jacques Derrida, Nicholas Dawson, Lauren Fournier, Mohammad Al Attar et Omar Abusaada, Maggie Nelson, Pierre-Luc Latulippe, Anaïs Barbeau-Lavalette et Émile Proulx-Cloutier.

Isabelle
Avril 2025 - Montréal

Grignon-Francke

Petit texte sous forme de pamphlet

Un morceau d'un dessin de Réjean était glissée dans le pamphlet, le public quittait ainsi avec un petit bout de son imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

Abrassart, Christophe, et Magali Uhl. 2018. « De l'hospitalité sociologique à l'hospitalité narrative : quels dispositifs de médiation ? : En suivant Donner la parole de Raymond

Al Attar, Mohammad, Omar Abusaada, et Bissane al Charif. « Alep, portrait d'une absence ». Théâtre documentaire présenté à Festival Trans-Amérique, Edifice Wilder - Espace danse, 2021.

Ali, Hiba. *Postcolonial Language*. Vol. Vtape 8834, 2016.

Depardon ». *SociologieS*, mars. <https://doi.org/10.4000/sociologies.6897>.

Adams, Tony, Holman Jones, et Carolyn S. Ellis. 2015. *Autoethnography : understanding qualitative research*. Oxford university press.

Ahmed, Sara. 2017. *Living a feminist life*. Duke University Press.

Akyol, Zaynê, réal. 2016. *Gulistan : terre des roses*.

Anzaldúa, Gloria. 2022. *Terres Frontalières/La frontera : La nouvelle mestiza*. Traduit par Nino S. Dufour et Alejandra Soto Chacon. Cambourakis. sorcières.

Arcan, nelly. 2002. *Putain*. Points.

Arsenault, Mathieu. 2016. *Le Guide des bars et pubs de Saguenay*. Montréal: Le Quartanier.

B., Daphné. 2022. *Maquillé-e*. Montréal: Marchand de feuilles.

B. Préciado, Paul. 2008. *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique*. Grasset.

Bal, Mieke. 2002. « L'interdisciplinarité : travailler avec des concepts ». . . *La circulation des savoirs*.

———. 2015. « Documenting What? Autotheory and Migratory Aesthetics ». Dans *A Companion to Contemporary Documentarty Film*, édité par Alexandra Juhasz et Alisa Lebow, Wiley and Sons, 133-34. New York.

Barbeau-Lavalette, Anaïs, et Émile Proulx-Cloutier. « Pôle sud : documentaires scéniques ». Théâtre documentaire, Espace Libre, 2018.

Baribeau, Colette. 2005. « L'instrumentation dans la collecte de données ». *Recherche qualitative* Hors série (2): 17.

Barone, Tom, et Elliot W. Eisner. 2012. « What Is and What Is Not Arts Based Research? » Dans *Arts Based Research*. 2455 Teller Road, Thousand

Oaks California 91320 United States: SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781452230627>.

Biron, Charlotte. 2022a. *Jardin radio*. Montréal: Le Quartanier.
———. 2022b. « Un contrepoint dans le journal. Le reportage littéraire au Québec. » *Lettres*, n° 185-Les écritures du réel (juin).

Boltanski, Luc. 1990. *L'amour et la justice comme compétence*. Métailié. Paris.
———. 1993. *La souffrance à distance*. Folio essais. Gallimard.

Boulais, Stéphane-Albert. 1988. « Le cinéma vécu de l'intérieur : mon expérience avec Pierre Perreault, suivi de Autocritique. » Thèse de maîtrise - Lettres françaises, Ottawa: Université d'Ottawa.

Bouqentar, Lamiae. 2021. « Écriture auto-ethnographique et positionnement : réflexivité entourant l'arabité et le queer ». *Alterstice: Revue internationale de la recherche interculturelle* 10 (1): 95. <https://doi.org/10.7202/1084805ar>.

Boutet, Danielle. 2018. « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi ». *Approches inductives* 5 (1): 289-310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>.

Butler, Judith. 2005. *Vie précaire : le pouvoir du deuil et de la violence après le 11 septembre 2011*. Éditions Amsterdam. Paris.

———. 2007. *Le récit de soi*. Pratiques théoriques. Paris: Presses universitaires de France.

———. 2016. « Rethinking Vulnerability and Resistance ». Dans *Vulnerability in resistance*, Duke University Press, 12-27. Londres et Durham.

———. 2019. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*. Amsterdam.

Butler, Judith, et Frédéric Worms. 2021. *Le vivable et l'invivable*. Puf. Question de soin. Paris.

Caissy, Jean-François, réal. 2018. *Premières armes*.

Calle, Sophie. 2003. *Douleur exquise*. Paris: Actes sud.

Carlier, Denis. 2023. « Positionnalité dominante et rapports de pouvoir en science politique ». *Politique et Sociétés* 42 (1): 41. <https://doi.org/10.7202/1092963ar>.

Caron-Guay, Hubert, réal. 2017. *Destierros*. Documentaire. F3M.

Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Developing Qualitative Inquiry, v. 1. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.

Citton, Yves. 2024. « Ce que la recherche-création fait aux thèses universitaires ». *AOC*, 18 mars 2024.
<https://aoc.media/analyse/2024/03/17/ce-que-la-recherche-creation-fait-aux-theses-universitaires/>.

Colonna, Daria. 2021. *La voleuse*. Po tes de brousse. Montréal.

Côté-Fournier, Laurence. 2022. « Des vulnérabilités à partager ». *Lettres Québécoises*, Les  critures du réel, 185 (juin):24-25.

Dawson, Caroline. 2020. *L     je me terre*. Montréal: Les  ditions remue-ménage.

Dawson, Nicholas, réal. 2022. « S'entendre. Archives d'amitié et d'hospitalité ». Balado. *La théorie un espace hospitalier : Félix Chartr -Lefebvre et Benoit Jodoin*. Montréal: Offta.
<https://open.spotify.com/episode/1cIY2bI4L3Y88NhSIBHXI7?si=JYskbVRxSBigHUqa-U1AKg>.

Dawson, Nicholas, Pierre-Luc Landry, et Karianne Trudeau Beaunoyer. 2021. *Se faire éclatée : expérience marginales et écritures de soi*. Groupe NotaBene. Montréal.

Delacourt, Sandra. 2019. « L'artiste-chercheur ou quand les sciences sociales deviennent forme ». *AOC*, 31 octobre 2019.
<https://aoc.media/analyse/2019/10/31/lartiste-chercheur-ou-quand-les-sciences-sociales-deviennent-forme/#>.

Derrida, Jacques, et Anne Dufourmantelle. 1998. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida   répondre : De l'hospitalité*. Petite bilbioth que des idées. Calmann-Lévy.

Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative : guide pratique*. Thema.

Despret, Vinciane. 2023. *Les morts à l'oeuvre*. Les empêcheurs de penser en rond. La Découverte.

Didion, Joan. *L'année de la pensée magique*. Le livre de poche. Grasset, 2005.

Dupuis, Michel. 2011. « L'empathie comme outil herméneutique du soi: Note sur Paul Ricœur et Heinz Kohut ». * tudes Ricoeuriennes / Ricoeur Studies* 1 (1): 9-20.
<https://doi.org/10.5195/ERRS.2010.23>.

Ellis, Carolyn S., et Arthur P. Bochner. 2006. « Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy ». *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4): 429-49.
<https://doi.org/10.1177/0891241606286979>.

Fanon, Franz. 1961. *Les damnés de la terre*.  ditions Maspero.

Farah, Alain. 2022. *Mille secrets mille dangers*. Montréal: Le Quartanier.

Foessel, Michaël. 2019. « Partager l'intime: Sensibilités » 6. <https://doi.org/10.3917/sensi.006.0010>.

Fortier, Dominique. 2020. *Les villes de papier*. alto.

Fournier, Lauren. 2021. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. MIT Press.

Garneau, Michèle. 1997. « Pour une esthétique du cinéma québécois ». Montréal:

Université de Montréal.

Gauthier, Gilles. 1991. « La mise en cause de l'objectivité journalistique ». *n: Communication. Information Médias Théories*, 12 (2): 80-115.

Gefen, Alexandre. 2021. *Territoires de la non-fiction: Cartographie d'un genre émergent*. BRILL. <https://doi.org/10.1163/9789004439313>.

Goldsmith, Kenneth. 2015. *Theory*. JBE Books.

———. 2018. *Contre la traduction : Le déplacement est la nouvelle traduction*. Jean Boîte. Paris.

Gosselin, Pierre, et Diane Laurier. 2004. « Des repères pour la recherche en pratique artistique. » Dans *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, 165-83. Montréal: Guérin.

Grignon-Francke, Isabelle, réal. 2019. *Les Petits Trophées*. Documentaire. F3M. <https://f3m.ca/film/les-petits-trophees/>.

———. 2020. « De l'intérieur ». *Le pied - revue de littérature de l'Université de Montréal*, 98-100.

———, réal. 2023. *L'Artifice*. Documentaire. Welcome Aboard.

Han, Byung-Chul. 2020. *L'expulsion de l'autre*. Presses universitaires de France.

Haraway, Donna. 1984. « Manifesto for A Cyborg Feminist. 4 ». Dans .

———. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14 (3): 575.

<https://doi.org/10.2307/3178066>.

———2016. *The Companion Species Manifesto : Dogs, People and Significant Otherness*. Piclky pradigm Press. Chicago: University of Minnesota Press.

<https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816650477.001.0001>.

Hirsch, Marianne. 2016. « Vulnerable times ». Dans *Vulnerability in resistance*, Duke Press University, 352.

- Honneth, Axel. 2013. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris: Gallimard.
- Hornborg, Alf. 2021. «Objects Don't Have Desires: Toward an Anthropology of Technology beyond Anthropomorphism». *American Anthropologist*. n° 123, 753-766.
- Husserl, Edmund. 1929. *Autour des médiations cartésiennes*. Millon.
- Huyghebaert, Céline. 2019. *Le drap blanc*. Le Quartanier. Série QR.
- Imbert, Henri-François, réal. 2013. *No pasaran, album souvenir*.
- Jean-Pierre Boyer, Fabrice Montal, Georges Privet. 2022. *Robert Morin : entrevue(s) - Moments donnés*. Vidéographe Éditions. Montréal.
- Karaki, Samah. 2024. *L'empathie est politique : Comment les normes sociales façonnent la biologie des sentiments*. JC Lattès. Nouveaux jours. Paris.
- Keating, AnaLouise, éd. s. d. *The Gloria Anzaldua Reader*. Duke University Press. Londres.
- King, Thomas. 2003. *The Truth about Stories: A Native Narrative*. House of Anansi Press.
- Kraus, Chris. 2016. *I love dick*. Flammarion.
- Lacan, Jacques. 1974. *Télévision*. Paris: Seuil.
- Laflamme, Yvonne. 2009. « La science de l'art / l'art de la science. Une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création ». Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, par Pierre Gosselin et Éric Le Coguic, 141. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- Latulippe, Pier-luc, réal. 2015. *Manoir*. Documentaire.
- L.Burns, Sophie. 2009. « La parole de l'artiste chercheur ». Dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 57-64. Montréal.
- Létourneau, Sophie. 2022. « Un ciel sans limites ». *Lettres Québécoises*, Les écritures du réel, , n° 185 (juin), 6-7.
- Levy, Deborah. 2020. *Ce que je ne veux pas savoir*. Du sous-Sol.
- Lorde, Audrey. 1980. *The cancer journal*. Aunt Lute Books.

- Loveless, Nathalie S. 2018. « Haraway's dog : Research-creation as interdisciplinary method ». Dans *Pour une éthique partagée de la recherche-crédation en milieu universitaire*, édité par Sophie Stévançe, Presses de l'université Laval, 83-102.
- . 2019. « Haraway's Dog ». Dans *How to Make Art at the End of the World : A Manifesto for Research-Creation*, 19-37. Duke University Press.
- Lumsden, Karen, Jan Bradford, et Jackie Goode. 2019. *Reflexivity: Theory, Method, and Practice*. 1^{re} éd. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315692319>.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Collection critique. Paris: Éditions de minuit.
- Macé, Marielle. 2019. *Nos cabanes*. Verdier.
- Marsolais, Gilles. 1997. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Les 400 coups,. Laval.
- Martelly, Stéphane. 2021. « Time is out of joint - Préface ». Dans *Se faire éclaté.e : expériences marginales et écriture de soi*, Nota Bene, 5-11. Indiscipline. Montréal.
- McGuire, Randall H. 2021. «A Relational Marxist Critique of Posthumanism in Archaeology». *Cambridge Archaeological Journal*, 31, n° 3, 495–501.
- Miano, Léonora. 2012. *Habiter la frontière*. Tête-À-Tête. Paris.
- Milon, Alain. 2005. *L'écriture de soi, ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*. Encre Marine. Paris.
- Nelson, Maggie. 2005. *Jane : a murder*. Soft Skull Press.
- Noel, Alex. 2022. « Entrer dans la photo ». *Lettres Québécoises*, n° 185-Les écritures du réel (juin), 21-22.
- Paquin, Louis-Claude, et Cynthia Noury. 2020. « Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique ». *Communiquer*. <https://id.erudit.org/iderudit/1068861ar>.
- Patry, Steve, réal. 2020. *Tant que j'ai du respire dans le corps*. Documentaire. F3M.
- Perreault, Pierre, réal. 1982. *La bête lumineuse*.
- Pierrot, Emmanuelle. 2023. *La version qui n'intéresse personne*. Série QR. Montréal: Le Quartanier.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*. Paris: Le Seuil.
- . 1990. *Soi-même comme un autre*. L'Ordre philosophique. Paris: Seuil.
- . 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Le seuil. Paris.
- . 2007. *Vivant jusqu'à la mort ; suivi de Fragments*. Seuil. Paris.

Rueff, Martin, et Tiphaine Samoyault. 2020. « « Refuser parfois la traduction, aller au-delà d'elle »: Dialogue entre Martin Rueff et Tiphaine Samoyault autour de Traduction et violence », Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2020 ». *Po&sie* N° 174 (4): 7-17. <https://doi.org/10.3917/poesi.174.0007>.

Saïd, Edward. 1978. *L'orientalisme : L'orient créé par l'Occident*. Point. Paris.

Salmon, Maria. 2012. « La trace dans le visage de l'autre ». *Sens-Dessous* 10 (1): 102. <https://doi.org/10.3917/sdes.010.0102>.

Sontag, Susan. 2001. *On photography*. Picador.
———. 2003. *Regarding the pain of others*. Picador. New York.

Soucy, Érika. 2016. *Les Murailles*. VLD Éditeur.

Stévance, Sophie. 2012. « À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire ». *Intersections: Canadian Journal of Music* 33 (1): 3. <https://doi.org/10.7202/1025552ar>.

Turcotte, Élise. 2023. *Autoportrait d'une autre*. Montréal: Alto.

Varda, Agnès, réal. 1967. *Oncle Yanco*. Documentaire.

Woolf, Virginia. 1929. *Une chambre à soi*. 10/18 éd. Paris.