

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JARDINS SUSPENDUS :

DÉVELOPPEMENT D'UN DOCUMENTAIRE DE CRÉATION ET PROCESSUS
IDENTITAIRES CHEZ LES PALESTINIENNES DU LIBAN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

MEAGHAN JOHNSTONE

OCTOBRE 2016

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.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes ces personnes indispensables, parmi tant d'autres, qui ont contribué, de près ou de loin, à l'inspiration, à la conception, à la production et tout simplement au bon déroulement de ce projet.

- À mes co-directeurs de recherche : Simon-Pierre Gourd et Jean-Marie Lafortune pour avoir si généreusement partagé leur savoir et leurs ressources avec patience, dévouement et compassion;
- À mes professeurs et collègues de la maîtrise pour avoir enrichi mon esprit à travers leurs idées, leurs questions judicieuses et parfois même leur amitié;
- Aux membres de mon jury, Marie-Christiane Mathieu et Louis-Claude Paquin, pour leurs apports éclairants;
- À Jaime Andres Ruiz, fidèle ami et collègue de la maîtrise, qui a toujours su m'encourager à travers les défis;
- À l'équipe de soutien technique de l'École des médias : Luc Béliveau, Robert Chrétien, Daniel Courville, Abderrahman Ourahou, Danny Perreault et Dany Beaupré pour leur patience et leur appui continus;
- À Hexagram-UQAM, ainsi que Martin Pelletier et Catherine Béliveau, pour les innombrables prêts et le soutien inestimable;
- À Danielle Gariépy et Christine Sarrazin pour leur appui et leur gentillesse;

- Au *Women's Humanitarian Organization* (PWHO) et à Ijma3 pour m'avoir aussi chaleureusement accueillie au sein de leurs organismes;
- À mes amis en production audio-visuelle : Julien Éclancher, Emmanuel Hessler, Katherine MacNaughton, Sébastien Rist, Julien Robert et Andres Salas pour avoir contribué si généreusement de leurs talents à mon projet;
- À Antoine Dion-Ortega pour avoir donné un sens à ce projet. Et pour m'avoir aidé à découvrir la richesse (et les règles) de la langue française.
- À Aude Leroux-Lévesque, irremplaçable amie et cinématographe de ce projet, sans qui je n'aurais jamais eu la force de poursuivre les démarches infinies;
- Et enfin à Kholoud, à Dima, à Ghinwa et à Hussein pour m'avoir invitée dans leur intimité, dont je suis ressortie avec des amitiés précieuses.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : ORIENTATIONS DE LA DÉMARCHE	4
1.1 DESCRIPTION DU TERRAIN	4
1.1.1 Les Palestiniens du Liban	4
1.1.2 Le camp de réfugiés Bourj el-Barajneh	6
1.2 ÉNONCÉ D'INTENTION	7
1.2.1 La mise en valeur des récits féminins	8
1.3 PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE ET CULTURELLE.....	9
1.4 POSTURE ÉTHIQUE	9
1.4.1 Se situer dans la communauté d'accueil	10
1.4.2 Rapports entre hommes et femmes.....	11
1.4.3 Consentement des participants.....	11
1.4.4 Limiter les inconvénients du tournage.....	12
CHAPITRE II : ANCRAGES CONCEPTUELS	13
2.1 LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE.....	13
2.1.1 Vers une définition de la construction identitaire.....	13
2.1.2 L'affirmation collective de l'identité palestinienne dans la sphère publique	15
2.1.3 L'affirmation subjective de l'identité culturelle par les femmes et dans la sphère privée	17
2.2 LA REPRÉSENTATION ET L'ALTÉRITÉ	18
2.2.1 Vers une définition constructiviste de la représentation.....	18
2.2.2 La représentation de l'autre et la relation d'altérité	19
2.3 L'ART ENGAGÉ, L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE ET LE DOCUMENTAIRE DE CRÉATION.....	21
2.3.1 L'art engagé	21

2.3.2 L'esthétique relationnelle et l'expérience de l'œuvre.....	22
2.3.3 Le documentaire de création.....	23

CHAPITRE III : CADRAGE ESTHÉTIQUE - CORPUS DE RÉFÉRENCE À L'OEUVRE..... 26

3.1 <i>TURBULENT</i> . SHIRIN NESHAT, 1998, [installation vidéographique]	26
3.2 <i>CHRONIQUE D'UN ÉTÉ</i> , (Paris, 1960). 1961, E. MORIN, J. ROUCH, [long-métrage documentaire]	28
3.3 DEUX INSTALLATIONS VIDÉOGRAPHIQUES À TROIS ÉCRANS.....	29
<i>THE HOUSE</i> . 2002, EIJA-IISA AHTILA.....	29
<i>TRIPTYCH</i> . 2010, MAGDALENA HUTTER	30

CHAPITRE IV : *JARDINS SUSPENDUS*, LE PROJET 32

4.1 ASPECT DESCRIPTIF.....	32
4.1.1 Description de l'œuvre.....	32
4.1.2 Public visé.....	33
4.1.3 Domaine de diffusion.....	34
4.2 ASPECTS ESTHÉTIQUE ET NARRATIF.....	34
4.2.1 Aspect esthétique	34
<i>Son</i>	34
<i>Image</i>	35
4.2.2 La forme narrative	36
<i>Son</i>	37
<i>Image</i>	38
4.3 MÉTHODOLOGIE DE L'ŒUVRE.....	38
4.3.1 Processus de création	38
4.3.2 Expérimentations	39
4.3.3 Processus de montage	41
4.3.4 Techniques d'entrevue.....	42
4.3.5 Groupes témoins et évaluation du prototype	43
4.4 COMPTE RENDU DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE SUR LA DÉMARCHE.....	44
4.4.1 Analyse des réponses au sondage	44

4.4.2 Retour sur la dimension thématique	46
4.4.3 Retour sur la dimension esthétique	47
4.4.3 Défis et limitations du projet	49
CONCLUSION.....	51
APPENDICE A : IMAGES ET SCHÉMAS.....	53
APPENDICE B : DÉTAILS TECHNIQUES DU PROJET.....	71
APPENDICE C : QUESTIONNAIRES	75
APPENDICE D : CONTENU MULTIMÉDIA	89
APPENDICE E : CONTENU MULTIMÉDIA	90
BIBLIOGRAPHIE.....	91

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche-création est un documentaire de création et se présente sous la forme d'une installation, projet e sur trois écrans, dans un espace immersif visuel et sonore. *Jardins suspendus* n'est pas un film descriptif mais plutôt une expérience de découverte sur la complexité identitaire de la culture palestinienne au Liban, à partir des perspectives subjectives de trois femmes.   travers une expérience esthétique sensible, le spectateur est invit e à construire et à déconstruire sa propre perspective de l'Autre et à prendre conscience de son interaction active avec le dispositif médiatique dans ce processus interprétatif.

MOTS-CLÉS : Documentaire de création, identité, art engag e, installation multi-écrans, subjectivité.

INTRODUCTION

À l'été 2006, j'ai participé à un stage de coopération avec des réfugiés palestiniens du sud de Beyrouth. À travers mes interactions quotidiennes, j'ai pris conscience de la complexité identitaire de cette communauté, déchirée entre les souvenirs entretenus de la Palestine et le contexte fragile du Liban. Malgré ces observations personnelles, j'ai éprouvé de la difficulté à retrouver des représentations médiatisées sensibles à cette complexité. Au contraire, la tendance était de réduire l'identité palestinienne à une simplification homogénéisante de la réalité. Par ailleurs, les sous-groupes à l'intérieur même de ces communautés, telles les femmes, se trouvaient éclipsées derrière des représentations plutôt politiques.

La contradiction entre mon expérience personnelle de la culture palestinienne, et ces images réductrices m'a poussée à interroger le rôle des médias dans la représentation de l'autre. Plus précisément, mes passions pour la vidéo et la communication interculturelle m'ont motivée à développer ma propre forme documentaire en vue de sensibiliser les spectateurs à la subjectivité de trois femmes de la communauté Bourj el-Barajneh, au Liban.

En lien avec l'axe expérimental de cette maîtrise, cette idée initiale s'est complexifiée à travers un questionnement sur la forme de diffusion du film documentaire. Ce projet est donc devenu une expérimentation sur le dispositif lui-même, dans le but de catalyser une expérience sensible de l'identité des femmes palestiniennes réfugiées au Liban, à partir d'une œuvre audio-visuelle immersive.

Cette recherche-crédation se distingue d'une approche journalistique ou scientifique, puisqu'elle n'offre ni analyse critique, ni portrait ethnographique rigoureux de la

culture palestinienne du Liban. Au contraire, l'approche de création expérimente plutôt l'aspect relationnel du film documentaire. Ainsi, l'installation soulève de nombreuses questions sur le sujet sans pourtant offrir de réponses.

Certains facteurs incontournables, tels la courte durée du séjour, le fait d'être étrangère et de ne pas maîtriser la langue arabe, limitent nécessairement la portée du projet. De ce fait, les séquences vidéo capturées sont limitées à ma propre expérience de cette réalité.

Par ailleurs, le choix de mettre en valeur des perspectives féminines m'oblige à insister moins sur les autres points de vue dans la communauté. Cela dit, ce projet ne se veut pas représentatif de l'ensemble de la communauté mais propose plutôt quelques portraits intimes afin de cheminer vers une déconstruction des généralisations.

Finalement, *Jardins suspendus* ne prend aucune posture critique sur le conflit israélo-palestinien, bien que le simple fait de focaliser la culture palestinienne risque parfois d'être interprété comme un geste politique en soi.

Dans le présent travail d'accompagnement au projet, nous allons en décrire les fondements et les bases théoriques, énoncer la méthodologie privilégiée et analyser les résultats de la démarche.

Dans le premier chapitre, nous allons établir l'intentionnalité du projet en décrivant le terrain de recherche, la problématique de recherche-crédation, l'approche communicationnelle et la posture éthique.

Dans le deuxième chapitre, à partir d'une analyse inspirée du constructivisme social, nous allons explorer le concept d'identité culturelle comme étant construite et appropriée de façon à la fois collective et individuelle, tout en décrivant comment ces identités s'articulent dans le contexte d'un camp de réfugié au Liban.

Par ailleurs, nous allons interroger le rôle du chercheur face à ses sujets à partir des notions de représentation et d'altérité, tout en soulignant les limites de la représentativité et le potentiel d'une vision plutôt expressive de l'œuvre. Enfin, pour se doter de stratégies en accord avec cette approche, nous allons étudier différents courants et théories artistiques, notamment l'art engagé, l'esthétique relationnelle et le documentaire de création.

Le troisième chapitre présentera quelques œuvres de référence à la démarche artistique et soulignera les éléments d'inspiration et de divergence pour le développement de *Jardins suspendus*, dans l'optique de situer ce projet dans un contexte contemporain.

Finalement, dans le quatrième chapitre nous allons décrire les aspects narratif, esthétique et technique du projet, tout en présentant la méthodologie privilégiée, pour enfin analyser et contempler les résultats de la démarche.

CHAPITRE I :

ORIENTATIONS DE LA DÉMARCHE

Dans le présent chapitre, nous allons, dans un premier temps, explorer le terrain de recherche-création en étudiant brievement les conditions sociales du peuple palestinien au Liban, dans le camp de Bourj el-Barajneh plus particulièrement. Ensuite, nous allons traiter de l'intentionnalité du projet tout en justifiant la mise en valeur de perspectives féminines. Troisièmement, nous allons aborder la pertinence communicationnelle et culturelle du projet en question. Finalement, la posture éthique adopt e sera explicit e à travers plusieurs considérations.

1.1 DESCRIPTION DU TERRAIN

1.1.1 Les Palestiniens du Liban

In extreme cases of power imbalance, almost the only weapon available to a subordinate group may be its power to transmit its identity to future generations. (Sayigh, 1977b, p.18)

Souvent considérés comme indésirables, les Palestiniens du Liban ont connu une histoire plus difficile que d'autres communautés de réfugiés de la diaspora (Kodmani-Darwish, 1997, p.67). Une grande partie des exilés ont passé d'une vie de petits propriétaires fonciers à des camps de réfugiés surpeuplés où ils ont assisté à l'effondrement de la majeure partie de leurs institutions sociales (Peteet, 1991, pp. 22-23).

Avec une population de 260,000 à 280,000 réfugiés enregistrés (MAP, 2011, p.4) et 35 000 à 40 000 réfugiés non-enregistrés¹, les Palestiniens représentent une menace à la stabilité du système politique confessionnel déjà fragile du Liban (Peteet, 1991, p.23). Malgré une certaine ouverture initiale de la part du gouvernement libanais à l'assimilation des Palestiniens, la décision d'intégrer les 100 000 réfugiés de l'époque, de confession sunnite pour la plupart et qui constituaient déjà 10% de la population du pays, s'est avérée complexe. La grande majorité des exilés de 1948 et de 1978 ont dû s'installer dans les 17 camps de réfugiés établis à travers le pays ou dans des campements non-officiels. (MAP, 2011, p.2)

Ainsi, les réfugiés ne sont pas reconnus comme citoyens au sein de la société libanaise et leur intégration se heurte à un grand nombre de barrières, incluant des contraintes spatiales et la surpopulation qui s'ensuit; la négation des droits civils, dont l'interdiction de pratiquer un grand nombre de professions ou d'œuvrer dans les services publics; les obstacles au déplacement ; la dépendance quasi-totale à des organismes non gouvernementaux et à des partis politiques pour subvenir aux besoins de santé et d'éducation (Sayigh, 1995, pp.43-44).

Depuis la fin de la guerre civile en 1990, les Palestiniens se trouvent à être plus marginalisés que jamais, souffrant non seulement de l'absence de politiques concrètes concernant leur assimilation potentielle au Liban, mais également de la discrimination généralisée de la part des Libanais, souvent attribuée à la participation de groupes politiques palestiniens à la guerre. Par ailleurs, puisque le conflit Israélo-Palestinien attire l'attention sur Gaza et la Cisjordanie, les Palestiniens exilés dans d'autres pays,

¹ La récente vague de Palestiniens doublement réfugiés de la Syrie, augmenterait de 37,000 ces

tels le Liban, tombent souvent dans l'oubli dans la communauté internationale. (MAP, 2011, p.3)

Selon Salvatore Lombardo, le Directeur de l'UNRWA au Liban, les deux tiers des Palestiniens du Liban tombent sous le seuil de la pauvreté, vivant avec moins de 6\$ par jour, certains vivant même avec moins de 2\$ par jour. Le taux de chômage monte à 56% pour les Palestiniens, contre 17% chez les Libanais. (MAP, 2011, p.4)

Outre ces obstacles quotidiens, les Palestiniens du Liban ont traversé des guerres, des massacres et l'instabilité générale à maintes reprises depuis leur exil.

1.1.2 Le camp de réfugiés Bourj el-Barajneh

J'ai sélectionné comme terrain de recherche Bourj el-Barajneh, un camp situé au sud de Beyrouth, puisque j'avais déjà habité dans cette communauté et établi une base de contacts, ce qui facilitait ma réintégration. Par ailleurs, la proximité du camp à la capitale représentait un accès à un ensemble de services qui n'existait pas dans d'autres camps, en général plus isolés. Par exemple, le fait d'habiter à 20 minutes de Beyrouth m'a permis de suivre des cours d'arabe libanais tout au long de mon séjour.

Bourj el-Barajneh s'est constitué lors du premier exode de la Palestine vers la Galilée, résultat de la création de l'État d'Israël en 1948. À l'origine un campement temporaire, il est devenu une zone de peuplement fixe où logent un grand nombre de réfugiés, estimés aujourd'hui à plus de 16 000, sur un territoire d'environ un kilomètre carré. (UNRWA (a), 2009, p.6 ; UNRWA (c), p.5). Cette communauté connaît des problèmes communs à l'ensemble des camps, tels la pauvreté et la densité

de population, et pourrait être considéré comme étant représentatif de la situation de la majorité des réfugiés Palestiniens enregistrés au Liban.

La qualité des infrastructures, à l'instar des autres camps du Liban, est pitoyable à Bourj el-Barajneh. Il y a des irrégularités dans l'approvisionnement en électricité, disponible de façon aléatoire environ 12 heures sur 24 seulement. Les fils d'électricité pendent très bas dans les allées de façon chaotique à travers le camp, ce qui pose un danger important pour la sécurité et cause plusieurs morts par année. Le système d'égouts est inadéquat et peu fonctionnel, s'engorgeant régulièrement et constituant un lieu d'incubation pour des maladies telles la dysenterie, l'hépatite, la typhoïde et la diarrhée (MAP, 2011, p.7).

1.2 ÉNONCÉ D'INTENTION

L'intention générale de ce projet est de jumeler et de faire évoluer deux aspects propres à mon parcours personnel, soit la production audiovisuelle et l'engagement social.

Un problème central fait l'objet de cette recherche-crédation : comment se servir de la vidéo documentaire afin de catalyser une certaine sensibilisation du spectateur aux conditions de vie et au sens donné à l'identité culturelle d'un peuple exilé?

Par le biais de la création médiatique, ce projet vise, d'une part, à faire valoir des perspectives féminines parmi les discours sur l'identité palestinienne dans ce contexte. Par ailleurs, il tente de permettre au public de se familiariser avec cette culture à travers les expériences subjectives de trois personnages. Dans un troisième temps, à un niveau plus formel, il cherche à expérimenter la vidéo documentaire et la

mise en écrans : la forme de diffusion du documentaire peut-elle influencer le lien entre le spectateur et le sujet?

Cette problématique me permettra de développer ma démarche artistique en vue d'aborder avec justesse et sensibilité le sujet de l'identité culturelle palestinienne au Liban.

1.2.1 La mise en valeur des récits féminins

Ce projet met en lumière spécifiquement des perspectives féminines, et ce pour trois raisons principales. Premièrement, afin de déconstruire mes propres préjugés sur le rôle qu'occupe la femme dans cette société, et ce à partir de témoignages des principales concernées.

Dans un deuxième temps, je voulais aborder un aspect de la communauté palestinienne qui est moins souvent traité dans les médias. Dans le but de mieux connaître cette communauté et de passer outre les généralisations, je désirais explorer des thématiques plus humaines et individuelles que politiques. Bien que les hommes puissent très bien offrir ce type de perspectives, il me paraissait intéressant d'explorer un sous-groupe de la communauté qui n'est pas souvent considéré dans les discours dominants sur les Palestiniens.

Finalement, ce choix est motivé par des considérations pragmatiques, puisque dans le contexte du camp, une jeune femme étrangère n'a pas facilement accès à la sphère masculine, encore moins lorsque cela implique d'entrer dans l'intimité de la personne.

1.3 PERTINENCE COMMUNICATIONNELLE ET CULTURELLE

Ma recherche-création se situe principalement dans le domaine communicationnel de la création médiatique, tout en prenant source dans une variété de disciplines artistiques et sociales. Plus spécifiquement, je travaille la vidéo de type documentaire de création (voir chapitre 2.3.3) tout en expérimentant la mise en forme esthétique et le dispositif de support.

Ce projet combinera des théories constructivistes, médiatiques, des *Cultural Studies* et de l'histoire de l'art, dans une approche communicationnelle et interdisciplinaire visant à exp rimer le potentiel relationnel de la forme documentaire.

1.4 POSTURE ÉTHIQUE

Dans l'optique de créer une œuvre ayant le potentiel de sensibiliser un public à des enjeux peu connus, ce projet s'inscrit dans une approche typiquement qualifi e d'art sociologique, politique, ou encore engagé (voir section 2.3.1).

Le fait de traiter de thèmes personnels et sensibles avec les personnages de ma recherche m'a men e à me pencher sur des considérations éthiques formul es par le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains (CIER) de l'UQAM (voir appendice B.2). Les prochaines sections souligneront des réflexions éthiques précises, prévues dans le but de respecter l'intégrité des participants et de leur communauté.

1.4.1 Se situer dans la communauté d'accueil

L'intervention d'une étrangère, particulièrement lorsque cela implique la captation audiovisuelle, risque d'engendrer certains désagréments pour la communauté d'accueil et pour les participants du projet. Malgré que certains soient inévitables, il est possible de les contrebalancer.

À cet effet, j'ai prévu une période de deux mois afin de prendre le temps de m'intégrer dans la communauté d'accueil. Pendant cette période (et jusqu'à la fin du séjour de cinq mois), j'ai travaillé comme bénévole auprès d'organismes à but non lucratif afin de m'assurer d'avoir un impact positif dans la communauté tout en me sensibilisant aux enjeux locaux. J'ai également pris des cours d'arabe (dialecte libanais) dans un centre de langues à Beyrouth, ce qui m'a permis de mieux communiquer avec les différents membres de la communauté et d'établir des liens de confiance.

Afin d'assurer la justesse de mon approche, j'ai cherché les avis et la participation de certains membres clés de la communauté, notamment la directrice de l'organisme *Palestinian Women's Humanitarian Organization (PWHO)*, Olfat Mahmoud, et les deux coordonnatrices du centre des femmes de PWHO. Kholoud Hussein, un des personnages principaux du film, a été très investie dans le processus de préparation du tournage et a consulté plusieurs groupes politiques et communautaires du camp afin de valider ma démarche et d'obtenir le consentement de la communauté. Par ailleurs, ces femmes, connues et respectées dans la communauté, ainsi que d'autres professionnelles (infirmières et intervenantes psychosociales) se sont montrées disposées à intervenir au besoin.

Un autre élément important dans mon processus était de soutenir l'économie locale autant que possible, autant au niveau de mes dépenses personnelles et en faisant appel

aux services des membres de la communauté, entre autre pour la traduction.

1.4.2 Rapports entre hommes et femmes

En étant accueillie dans un contexte étranger, il serait impossible d'imposer mes propres idéaux face au rôle de la femme dans la société sans susciter la méfiance de la communauté d'accueil. Le simple fait de me concentrer sur l'expérience des femmes dans le camp a suscité l'appréhension de certaines personnes, préoccupées par la possibilité que l'œuvre formule des généralisations négatives à partir de cas isolés.

Ainsi, il n'est pas question de prendre position ou d'opposer les femmes aux hommes, mais bien de donner une voix à quelques individus (surtout femmes) pour comprendre le contexte général à partir de points de vue divers et uniques.

1.4.3 Consentement des participants

Chaque participant a été bien informé des paramètres du projet et de leur collaboration, autant à l'oral que par écrit. Ils ont toutes pris connaissance de ces informations et ont signé un formulaire de consentement avant de procéder au tournage. La participation des enfants s'est faite suite au consentement de leurs parents, qui étaient dûment informés des objectifs et des paramètres du projet.

Les préoccupations particulières de chaque participant ont été prises en compte afin de respecter l'intégrité de ceux-ci. Ainsi, quelques ajustements ont été faits, par exemple l'exclusion de certains sujets. Par exemple, une des participantes et son mari

ont demandé de ne pas avoir à s'exprimer sur les politiques internes dans le camp ou au Liban. Par ailleurs, certaines adolescentes qui ont été filmées sans le voile ont subséquemment décidé de se voiler (ou ont eu l'intention de le faire). Par respect des normes culturelles, je n'ai pas retenu d'images de ces filles dans le montage.

1.4.4 Limiter les inconvénients du tournage

Pour des raisons pratiques, matérielles et d'éthique, l'équipe de tournage était limitée à deux personnes, trois dans le cas où une traduction s'avérait nécessaire, ce qui minimisait les inconvénients pour les participants. En limitant le nombre de personnes présentes et en sécurisant des liens de confiance avec chaque membre de l'équipe, nous avons pu assurer un certain niveau de confort lors des sessions de tournage.

Par ailleurs, avec cette petite équipe nous avons pu nous insérer plus discrètement dans la communauté sans créer d'inconvénients majeurs au niveau de la mobilisation des espaces ou des ressources.

Finalement, notre horaire de tournage a été prévu en fonction des disponibilités des participants, et nous avons respecté les annulations imprévues.

CHAPITRE II :

ANCRAGES CONCEPTUELS

Dans ce chapitre, nous allons identifier certains concepts qui auront inspiré les démarches éthiques, théoriques et artistiques de la recherche-création.

Dans un premier temps, nous allons interroger le concept d'identité à partir d'une approche constructiviste, pour ensuite analyser les processus d'*identification*, à la fois collective et individuelle, chez les Palestiniens. Cette première section nous permettra de mieux saisir comment les personnages de mon projet donnent un sens à leur identité.

Ensuite nous allons considérer les concepts de représentation et d'altérité dans le but de mieux se positionner, en tant que chercheur, dans une relation d'échange avec les sujets.

La dernière section de ce chapitre proposera des théories et des approches esthétiques qui ont inspiré le sens, l'éthique et l'orientation de la démarche artistique.

2.1 LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

2.1.1 Vers une définition de la construction identitaire

Ce projet s'inscrit dans la logique d'une épistémologie constructiviste, ce qui, selon Cyrulnik (2008, p.60), implique la considération des *cadres de perception* et

l'examen de la relation interdépendante entre la connaissance et la réalité. Lorsqu'on aborde la notion d'identité, il faut préciser que celle-ci est considérée en fonction d'un contexte socio-temporel donné.

Selon Berger et Luckmann (1967, p.132) : « *[identity is] objectively defined as location in a certain world and can be subjectively appropriated only along with that world.* ». L'identité n'est donc jamais fixe mais toujours définie par la négociation entre des influences externes et l'appropriation subjective de celles-ci. L'individu se développe donc à travers ses pairs, à qui il s'identifie, et : « *becomes what he is addressed as by his significant others* » (1967, p.132). L'individu est donc à la fois produit et producteur social.

Par ailleurs, Stuart Hall (2007, pp.226-228) considère qu'il y a deux façons distinctes de penser l'identité culturelle, d'une part en fonction de la culture partagée, et d'autre part en fonction de sa transformation différentielle par rapport au passé. Il constate que si l'identité culturelle est à la fois un état historique, il est également produit d'une transformation perpétuelle puisque l'histoire est un « jeu continu ».

De façon similaire, Berger et Luckmann (1967, p.134) remarquent que les réalités objective et subjective sont constamment produites et reproduites, et ainsi la relation entre l'individu et la société est fluctuante. L'identité ne serait donc pas un concept fixe ou durable, mais en devenir.

Si l'identité tend à vouloir répondre à la question « qui sommes-nous », Pierre Ouellet (2003, p.11) propose de remplacer celle-ci par « que devenons-nous? ». Selon lui, la construction de l'identité se réalise à travers un processus perpétuel d'*identification*, par lequel le sujet se définit en fonction d'influences extérieures, qui sont, à leur tour, en évolution constante.

On peut également considérer l'identification comme « [...] *a construction, a process never completed – always 'in process'. It is not determined in the sense that it can always be 'won' or 'lost', sustained or abandoned.* » (Hall, 1997, p.2) Ça serait donc le processus même qui permet de construire l'identité « à partir d'une interaction entre l'individu et la société, [...] » (Costalat-Founeau, 1997, p.18).

On doit reconnaître ici une certaine distinction entre les notions d'« identité » et d'« identification ». L'identification peut se définir comme étant la reconnaissance de certaines caractéristiques que l'individu partage avec d'autres, ainsi que le rapprochement de ceux-ci autour de ces points communs (Hall, 1997, p. 2). Ce processus implique simultanément une certaine exclusion d'autres caractéristiques. Selon Hall (1997, p. 5) : « *Throughout their careers, identities can function as points of identification and attachment only because of their capacity to exclude, to leave out, to render "outside", abjected.* »

Ainsi, l'identité serait l'affirmation d'un sentiment d'identification à certaines idées, symboles ou valeurs *plutôt que d'autres*. L'identification désignerait alors le processus par lequel l'individu se constitue (ou se reconstitue) face à ceux-ci. En d'autres mots, la formation d'une identité résulte d'un sens d'identification, qui s'accompagne de la suppression des autres possibilités d'identification.

2.1.2 L'affirmation collective de l'identité palestinienne dans la sphère publique

Dans une étude auprès de membres variés d'un camp de réfugiés à l'extérieur de Beyrouth ², Rosemary Sayigh (1977a, p.3-5) a remarqué une cohérence

² Le camp en question n'est pas précisément identifié dans l'article.

impressionnante entre les discours identitaires de ses sujets, pourtant d'âges, de sexes et de niveaux d'éducation variés. Ces sujets, sans s'être consultés, ont révélé une certaine typification commune du caractère social des Palestiniens.

Selon Hall (2007, p.229), « l'identité est toujours construite à travers le récit, le mythe, la mémoire et l'imagination. Les identités culturelles sont les points instables d'identification ou de suture au cœur des discours culturels ou historiques. »

Si les Palestiniens se retrouvent fragmentés à travers de nombreux lieux, ils se réunissent à partir de représentations communes, sous forme, entre autres, de métaphores et de mythes. La légitimation de ces représentations, à force de leur répétition presque rituelle dans les rapports sociaux, permet de renforcer un sens commun à l'identité palestinienne. Selon Stuart Hall (2007, p.229), « De telles [représentations] proposent essentiellement une manière d'imposer une cohérence imaginaire à l'expérience de la dispersion et de la fragmentation, qui est celle de toutes les diasporas forcées. »

Ainsi, une métaphore utilisée communément, telle que « *Separation unites us* » ou « *one family* » (Sayigh, 1977a, p.13), sert à créer et à renforcer le sens de l'identité collective au sein de la diaspora.

Par ailleurs, un grand nombre d'images ou d'objets à valeur symbolique colorent les discours, les publications et le cinéma palestiniens, tels le keffiyeh (foulard ou coiffe paysan), l'oranger, l'olivier, ou le mur. Parmi les plus saillants exemples sont les clés de maisons des villages d'origine en Palestine. Dans les camps de réfugiés, celles-ci sont conservées, tout comme les documents personnels, qui matérialisent l'espoir du retour (Fisk, 1990, p.18-19). Cette abondance de symboles dans le langage et les expériences quotidiennes contribue à légitimer la mémoire collective et, par extension, l'identité palestinienne.

2.1.3 L'affirmation subjective de l'identité culturelle par les femmes et dans la sphère privée

Alors que les récits collectifs tendent à supprimer l'individualité et la différence, les récits de vie des femmes peuvent révéler des nuances de l'histoire et de la culture à travers leur subjectivité (Passerini, 1987, tel que cité dans Sayigh, 2002, p.57).

[...] Non-élite women's narratives unselfconsciously crisscross the (politically constructed) boundary between 'public' and 'domestic', narrating the national through the personal, revealing the penetration of families by politics, and politics by families. (Sayigh, 2002, p.57)

Comme le souligne Sayigh, la grande majorité des publications soulignant la femme au sein de l'expérience palestinienne tendent à éclipser le récit personnel en fonction du discours national (Stanley, 1996 ; Fleischmann, 1996, tels que cités dans Sayigh, 2002, p.57). Par ailleurs, les femmes politisées tendent à valoriser une lecture hégémonique de l'expérience culturelle, alors que les femmes *ordinaires* se confrontent davantage au discours national selon leurs expériences en tant que femmes (Sayigh, 2002, p.57).

Entre 1990 et 1992, Sayigh a entrepris une recherche auprès de 18 femmes dans un camp de réfugiés du Liban afin de récolter leurs récits personnels. Malgré les divergences dans la signification accordée à leur identité en tant que femmes, elles exprimaient leur identité majoritairement en fonction de la collectivité palestinienne et de leur rôle dans celle-ci. Des rôles issus de la sphère privée, tels les tâches domestiques, la maternité, ou encore la religion et le travail, pouvaient être valorisés en lien avec leur contribution à un projet national commun (Sayigh, 2007, pp.87-96).

Ainsi, bien que toujours en évolution, les sens subjectifs que ces femmes donnent à leur identité s'articulent et se construisent à partir de points d'identification avec leur environnement, notamment le projet national.

2.2 LA REPRÉSENTATION ET L'ALTÉRITÉ

2.2.1 Vers une définition constructiviste de la représentation

Il est devenu impératif de se demander non pas *qui on est* ou *devient* mais *comment on dit* et *montre* ce qu'on croit être et devenir, c'est-à-dire comment on énonce, verbalement ou visuellement, non pas son propre être ni celui de l'autre, mais la perception, la mémoire et l'imagination qu'on en a ou s'échange à une époque donnée de son histoire. (Ouellet, 2003, p.13)

La représentation est un concept incontournable lorsqu'on aborde le domaine du film documentaire. Selon John Hartley (1994, p.265), la représentation se définit comme « *the process of putting into concrete forms [...] an abstract ideological concept.* » Dans le cas de la vidéo, cette concrétisation des concepts prend forme à travers les images et le son capturés à un moment précis et recomposés au montage.

La représentation est dérivée du concept de *mimesis*, qu'Aristote définissait « non pas comme la *reproduction* stricte et fidèle de la réalité, mais comme une *transposition* spectaculaire qui lui assure une intelligibilité et une portée universelle » (Paquin, 2006). La notion de transposition nous intéresse ici puisqu'elle sous-entend qu'il existe, par défaut, un écart entre la réalité et la représentation. Mais quelle est la nature de cet écart?

Selon Nicolas Bourriaud (2001, p.84) : « Une représentation n'est qu'un moment M du réel [...] ». Ainsi, les représentations que l'on se fait d'un concept, ici l'identité culturelle, « ne constituent pas un système figé, c'est un système en mouvement qui ne peut se limiter à l'organisation d'une réalité objective » (Costalat-Founeau, 1997, p. 13). Si une représentation ne peut capturer qu'un moment précis, elle ne peut donc jamais dresser un portrait complet de la réalité abordée. La représentation est donc limitée à la capture d'un fragment isolé d'une réalité en constante évolution.

2.2.2 La représentation de l'autre et la relation d'altérité

No one has ever devised a method for detaching the scholar from the circumstances of life, from the fact of his involvement (conscious or unconscious) with a class, a set of beliefs, a social position, or from the mere activity of being a member of a society. (Said, 1979, p.10)

Par le concept d'altérité nous entendons la relation de différence et d'échange entre deux parties. Selon Pierre Ouellet (2003, p.9), le rôle du chercheur dans la représentation de l'autre nécessite une sensibilité et une éthique d'altérité, « soit une forme d'expérience énonciative non seulement de sa propre identité et de celle d'autrui mais de son propre rapport au monde, [...] ».

Il est important de considérer brièvement le rôle du chercheur par rapport à son sujet et d'examiner l'impact de celui-ci sur la production de sens. « Si les questions de l'ethnologue affectent le statut de la parole elles influent aussi sur le sens des mots, entendons : le sens qu'il peut donner à la réponse, avec ou sans l'aide d'un traducteur. » (Augé, 1994, p.29) Il faut exercer une certaine réflexivité quant au point de vue subjectif du chercheur, puisque celui-ci influe sur les résultats de sa recherche.

Par ailleurs, il est primordial de reconnaître ces résultats comme étant limités selon leur position socio-temporelle, tel que nous l'avons vu dans la section précédente (voir chapitre 2.1). L'identité est toujours en transformation et le produit de processus de signification subjectifs. Selon Edward Said : « [...] *it needs to be made clear about cultural discourse and exchange within a culture that what is commonly circulated by it is not 'truth' but representations.* » (Said, 1979, p.21)

Selon Stuart Hall (2007, p.227): « Les pratiques de représentation impliquent toujours une position d'où l'on parle ou d'où l'on écrit – une position d'énonciation. [...] Celui qui parle et le sujet parlé ne sont [pourtant] identiques ni exactement à la même place. » Il est donc important d'exercer une certaine réflexivité en tant que chercheur afin de comprendre le sens et les représentations qui découlent de sa relation avec le sujet.

Finalement, puisque « tout individu est en relation avec diverses collectivités » (Augé, 1994, p.50) par lesquels il *est* défini et *se* définit, il est bénéfique de considérer ces différentes influences afin de former une compréhension plus profonde de l'identité du sujet. Dans le cas des femmes palestiniennes du Liban, on pourrait approfondir notre recherche en examinant, par exemple, les communautés religieuses, la famille, les collègues de travail ou d'école et la société libanaise. Ce faisant, nous pouvons mieux apprécier en quoi les processus d'identification permettent de saisir les contextes dans lesquels l'individu interagit.

2.3 L'ART ENGAGÉ, L'ESTHÉTIQUE RELATIONNELLE ET LE DOCUMENTAIRE DE CRÉATION

2.3.1 L'art engagé

L'œuvre d'art politique serait-elle celle qui, *in fine*, révélerait, non pas tant un *regard critique*, mais une perspective inédite du monde, une perspective qui, tout en *renouvelant* notre regard, s'évertue à lui assurer, ne serait-ce que timidement la *fragile espérance* d'une présence dans le temps? (Cova, 2007, p.57)

Si le concept d'art engagé a connu plusieurs transformations dans les dernières décennies, je retiens une définition contemporaine de celui-ci : « l'engagement en art revêt une dimension personnelle essentiellement reliée à l'authenticité, au respect des valeurs de la personne, à la cohérence entre ses sensibilités sociales et sa pratique. » (Lamoureux, 2009, p.131) En effet, selon Daniel Vander Gucht (2004, p.37), l'engagement en art « implique la responsabilité de l'artiste, la critique institutionnelle et l'intervention dans l'espace public. »

L'art engagé, qui se confond communément à l'art sociologique ou même politique, se caractérise non pas par sa méthode ou sa démarche, mais plutôt par sa posture éthique et son intérêt pour les relations entre les individus et leur environnement. Selon Fred Forest (1977; tel que cité dans Vander Gucht, 2004, p.60) : « Pour l'« artiste sociologique » le problème n'est donc plus de savoir que représenter, comment le représenter, mais comment provoquer la réflexion sur les conditions mêmes de notre environnement social et ses mécanismes. »

Tout en s'intéressant à la réalité, les œuvres d'art engagé :

[...] s'inscrivent dans le registre de la sensibilité : elles sont exemplaires et non démonstratives; elles donnent à voir et à penser mais ne prétendent rien prouver; elles ne nous convainquent pas mais nous émeuvent et nous perturbent; elles empruntent une logique de communication d'expériences et non de transmission de savoirs. (Vander Gucht, 2004, p.40)

Nous pouvons constater ainsi l'importance de placer sous une certaine lumière des éléments de la réalité, de façon à susciter une réaction et à favoriser le dialogue autour d'un sujet. En renouvelant le regard sur cette réalité, l'œuvre d'art engagée nous pousse à en faire une nouvelle expérience. En cohérence avec l'approche de l'art engagé, nous allons privilégier une vision plutôt expressive que représentationnelle de l'œuvre.

2.3.2 L'esthétique relationnelle et l'expérience de l'œuvre

Expérimenter, par le truchement de l'art, une aventure relationnelle. C'est là, déjà, entrer sur le terrain de la politique. (Ardenne, 1999, p.41)

L'esthétique relationnelle est une théorie esthétique conçue par l'historien de l'art Nicolas Bourriaud pour désigner la tendance, courante en art, à placer les relations humaines au cœur des intentions artistiques (Bourriaud, 2001, p.117). Plus précisément, le terme désigne « [...] une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la « rencontre » entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens. » (Bourriaud, 2001, p.15)

Plutôt que de montrer ou articuler une idée précise, l'objectif est de créer un point de rencontre entre l'œuvre et le spectateur.

L'essence de la pratique artistique résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini. (Bourriaud, 2001, p.22)

À travers sa composition esthétique, l'œuvre d'art relationnelle ne vise pas donc à montrer une vision singulière, mais plutôt à fournir un lieu de rencontre ou un carrefour de partage des multiples perceptions qui en découlent.

Ce modèle d'esthétique relationnelle propose des éléments de contemplation sur la fonction même de l'art, considérant le public non pas comme de simples spectateurs mais comme des interlocuteurs qui contribuent au sens particulier de l'œuvre. Nous allons retenir l'approche de l'esthétique relationnelle dans la formulation de la démarche artistique de ce projet.

2.3.3 Le documentaire de création

Croire à l'équivalence du plan-séquence et de la réalité qu'il appréhende, c'est ignorer que le montage est le principe actif de toute prise de vue, c'est ne pas (vouloir) savoir qu'il y a forcément du hors-champ et du temps *off* à inclure dans le sens du film. (Niney, 2002, p.15)

Selon Niney, le fait même de capter une image constitue une *prise de vue* qui transforme le réel en rendu, soit l'expression de cette prise de vue subjective.

Né en réaction au style documentaire journalistique objectiviste, le documentaire de création propose une éthique de l'image qui « privilégie l'expression d'un point de vue singulier à travers la construction d'un récit audiovisuel fondé sur une expérience

du 'réel'.» (Ghaninejad, 2004, p.10) C'est-à-dire que non seulement cette approche ne prétend pas communiquer une réalité pure, mais que la représentation, ou plutôt l'expression de celle-ci est construite à partir d'une expérience subjective. De même, Natacha Cyrulnik (2008, p.45) constate que « nous expérimentons des réalités pour construire des représentations ».

Daniel Vander Gucht suggère quant à lui que :

[...] la réalité n'est pas un donné empirique et quasi physique distinct et séparé de ses représentations, mais [elle] est elle-même le produit négocié de la rencontre de nos subjectivités – ce que les phénoménologues, en sociologie comme en philosophie, appellent l'intersubjectivité. » (Vander Gucht, 2004, p.24)

Cette proposition met en lumière l'importance de la perception et l'expérience que l'on fait de la réalité, au-delà de sa représentation. La « réalité » est considérée selon une approche phénoménologique plutôt que positiviste, émergeant de la rencontre des différents points de vue existants. Suivant cette logique, le documentaire de création n'est pas axé sur la représentativité de l'œuvre vis-à-vis la réalité, mais plutôt sur l'expression cinématographique d'une vision unique de celle-ci.

Selon François Niney (2009, p.121) :

Un auteur de documentaire dit de création (différent en cela du documentaire didactique) ne vise pas à transmettre un savoir chiffré à une audience (et un audimat) mais plutôt à faire éprouver à des spectateur ce qui se joue là et à mettre cet aspect du monde à l'épreuve du cinéma.

En congruence avec l'esthétique relationnelle, l'objectif du documentaire de création n'est donc pas d'informer ou d'imprégner le spectateur d'une vision quelconque de la

réalité, mais plutôt de faire vivre une expérience esthétique, perceptive et interprétative à son public à partir d'une vision de cette réalité. Nous retenons cette approche dans l'élaboration de notre démarche artistique.

CHAPITRE III :

CADRAGE ESTHÉTIQUE :

CORPUS DE RÉFÉRENCE À L'ŒUVRE

Cette section vise à souligner les éléments d'inspiration que certaines œuvres existantes ont pu avoir sur la production de *Jardins suspendus*. Les œuvres suivantes se sont révélées pertinentes, chacune à sa façon, au développement de ma démarche artistique.

3.1 *TURBULENT*. SHIRIN NESHAT, 1998, [INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE]

Artiste visuelle, photographe et vidéaste, Shirin Neshat est née en 1957 en Iran. Bien que sa famille ait déménagé en Californie au début de la révolution iranienne, Neshat est restée habitée d'une passion, d'une curiosité et d'un regard critique à l'endroit de sa culture natale, ce qui constituera le principal centre d'intérêt de sa carrière d'artiste engagée.

Dans une salle obscure se confrontent et se complètent deux écrans qui révéleront, chacun à leur tour, deux images, deux facettes d'une même société. D'un côté, un homme dans une salle de spectacle, dos à la foule, chante l'amour. Ses mots sont empruntés à un poète célèbre, Jalal al-Din Rumi, et sa voix passionnée suscite l'enthousiasme de ses spectateurs. Après les applaudissements, le silence. Le chanteur et la foule sont attirés par un son mystérieux provenant du mur opposé. Une femme voilée se retrouve dans la même salle, maintenant vide. Face aux fauteuils déserts elle chante une « chanson exaltée, sans paroles, faite de respirations surnaturelles et de

cris extatiques, une symphonie étonnante d'émotion effrénée, primordiale. » (Egoyan, 2001, p.18) Le spectateur se retrouve alors confronté à deux réalités parallèles de la culture iranienne qui révèle subtilement, sous une esthétique poétique et presque symphonique, la distance qui les sépare.

Synthèse analytique : Similarités et différences

Le style de Neshat se révèle extrêmement efficace pour illustrer des problématiques intraculturelles et se retrouve parmi ses plus grandes influences pour le traitement sensible et esthétique de ses sujets.

Dans un premier temps, *Jardins Suspendus* emprunte à Neshat l'idée de contraste entre des espaces à la fois physiques et symboliques. *Turbulent* oppose la salle de spectacle pleine/vide et l'idée de deux chansons, l'une grandement appréciée par le public et l'autre complètement ignorée. De la même façon, *Jardins Suspendus* juxtapose les espaces oppressants de l'intérieur du camp avec les espaces libérateurs des toits.

Au niveau esthétique, les deux projets partagent l'aspect immersif des multiples écrans, plaçant le spectateur au centre afin de comparer les différentes images et de les mettre en relation. Par contre, *Turbulent* exploite les binarités, les divisions et les oppositions entre l'expérience homme/femme alors que *Jardins suspendus*, tout en identifiant les nuances et différences, soulève également les complémentarités entre les différentes expériences vécues dans le même contexte social.

3.2 *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ, (PARIS, 1960)*. 1961, E. MORIN, J. ROUCH,
[LONG-MÉTRAGE DOCUMENTAIRE]

Dans cette collaboration de *cinéma vérité*, au carrefour de points de vue sociologique, anthropologique et cinématographique, les réalisateurs révèlent leurs interactions avec plusieurs personnages dans des contextes banals, à l'occasion de repas et de ballades dans la ville. À travers leurs dialogues, chaque personnage dévoile son sens d'identité subjectif en lien avec son travail, son histoire, ses origines, à partir de la question : « Comment vis-tu? » L'approche réflexive, critique et respectueuse des cinéastes suscite la confiance de la part de leurs sujets, qui résulte en une contemplation judicieuse de l'humanité et de la subjectivité de chacun d'entre eux. Les réalisateurs apparaissent régulièrement à l'écran à travers leurs dialogues avec les sujets, soulignant l'orientation plutôt relationnelle que représentationnelle de la démarche. «Le cinéma-vérité ici pratiqué ne prétend pas du tout montrer un « échantillon représentatif » mais susciter des rencontres révélatrices et productives. » (Niney, 2002, p.163)

Synthèse analytique : Similarités et différences

La relation entre le filmeur et le filmé, qui est mise en évidence dans *Chronique d'un été*, est un élément d'inspiration majeur dans l'approche employée au tournage de *Jardins suspendus*, tout particulièrement au niveau de la dynamique d'échange entre les sujets et les chercheurs. Dans les deux œuvres, les entrevues prennent une forme plutôt conversationnelle, mettant en valeur l'expérience individuelle et les points de vue subjectifs des personnages, à partir de leurs témoignages personnels. Le contenu dérivé de ces rencontres, parfois très intime, repose sur la relation de confiance qui est établie entre le sujet et les chercheurs au cours de nombreuses rencontres et à partir de l'approche réflexif et ouvert de ces derniers.

Alors que *Chronique d'un été* est construit uniquement à partir de ces rencontres, réflexions et dialogues, *Jardins suspendus* accorde également une importance à la vie quotidienne de ses sujets. Ainsi, le film suit des activités quotidiennes et les événements spéciaux des sujets tout en intégrant des images des différents lieux et espaces de vie. Sans se limiter à l'analyse socio-politico-culturelle ou psychologique, la composition esthétique de *Jardins suspendus* propose une expérience sensible du sujet qui met en valeur non seulement les interactions des personnages avec leur environnement, mais l'environnement en tant que tel.

Enfin, alors que *Chronique d'un été* se sert de l'image et du son à des fins plutôt didactiques qu'esthétiques, *Jardins suspendus*, à l'inverse, prend forme en fonction d'une esthétique de l'image et du son.

3.3 DEUX INSTALLATIONS VIDÉOGRAPHIQUES À TROIS ÉCRANS

The House. 2002, Eija-Liisa Ahtila.

Cette artiste finlandaise a produit, depuis le début des années 1990, une série d'œuvres photographiques et de vidéos expérimentales à partir des concepts de narrativité, d'espace, de fragmentation, d'identité et de relation à autrui. Bien qu'elle emploie souvent des techniques de tournage documentaire, elle décrit ses œuvres comme des 'drames humains' (Laine, 2006, p.1), questionnant les relations et les émotions humaines à partir de fictions narratives. *The House* est une installation qui représente l'expérience psychologique d'une femme vivant seule dans une grande maison. Ahtila se sert d'un paysage sonore et d'images fragmentés à travers trois

grands écrans pour inviter le spectateur à s'immerger dans cet environnement et en faire sa propre expérience. Cette œuvre provoque une série de réflexions sur la relation entre le spectateur et l'œuvre tout en offrant une multiplicité de points de vue sur une même réalité.

Triptych, a documentary video installation. 2010, Magdalena Hutter.

Dans cet œuvre, Hutter présente les témoignages de cinq réfugiés africains au Maroc qui répondent à la question : « Comment vous êtes-vous rendus ici et qu'est-ce qui s'est passé sur votre chemin? » Les trois écrans présentent des images cadrées de façon semblable d'un même lieu, le désert du Maroc, qui est présenté d'un point de vue qui se promène aléatoirement, sans direction évidente. Au niveau du son, les témoignages sont mis en contraste par l'assignation d'une sortie audio (casque d'écoute) pour chacun d'entre eux. Ainsi, chaque casque d'écoute présente le témoignage d'un des cinq réfugiés qui raconte l'histoire de son exode à travers le désert. Par contre, ces histoires sont réunies visuellement par les trois images, communes à tous.

Synthèse analytique : Similarités et différences

Le traitement esthétique de l'installation *Jardins suspendus* a été davantage influencé par *The House* que par *Triptych*, malgré que le sujet de ce dernier se rapproche du caractère social et documentaire de mon projet.

Premièrement, l'usage des trois écrans est semblable dans *Jardins suspendus* et *The House*, tout comme leurs façons d'utiliser les images complémentaires d'un même

espace, d'une même personne ou d'une même action. Alors qu'une voix hors-plan témoigne d'une expérience, les images dévoilent simultanément différentes perspectives d'un même sujet. Comme *Jardins suspendus*, *The House* propose une juxtaposition de différents plans d'image et types de sujets (humain/lieu, action/plan fixe, etc.) en fonction des thématiques et du déroulement des actions.

Au contraire, *Triptych* utilise trois images semblables d'un même lieu en continu, sans jamais changer de plan, alors que *Jardins suspendus* se sert d'une grande variété d'images de personnages, de lieux et d'évènements.

L'aspect sonore de *The House*, tout comme *Jardins suspendus*, combine les voix avec les différents sons diégétiques pour créer un paysage sonore de l'espace. Alors que la voix hors-plan demeure l'élément auditif dominant, structurant la formule narrative, des bruits ambiants complètent la scène sensible. L'usage du son *surround* 5.1 permet d'approfondir le sens d'immersion du spectateur dans l'environnement présenté.

L'expérience auditive de *Triptych* est complètement opposée à celle de *Jardins suspendus*. Alors que Hutter fragmente le son en divisant les pistes en cinq trames pour raconter les différents témoignages simultanément, *Jardins suspendus* propose un paysage sonore commun dans lequel les personnages racontent leurs expériences successivement.

Bien que j'utilise le son et l'image à des fins contraires à celles de Hutter, son approche m'a permis d'approfondir ma réflexion sur les possibilités de traitement subjectif, sensible et humain d'un phénomène politiquement chargé.

Par ailleurs, alors que *The House* se distancie de la réalité par une exploration fantaisiste de la psychologie humaine, son traitement esthétique s'avère en accord avec ma propre démarche artistique.

CHAPITRE IV :

JARDINS SUSPENDUS, LE PROJET

Dans ce chapitre nous allons d'abord définir le projet dans ses aspects descriptif et esthétique. Ensuite, nous allons expliciter la méthodologie privilégiée pour la démarche de recherche-crédation. Finalement, nous allons analyser les résultats et évaluer l'impact de l'œuvre en fonction des intentions établies.

4.1 ASPECT DESCRIPTIF

4.1.1 Description de l'œuvre

Jardins suspendus est une installation audiovisuelle composée de trois écrans et cinq pistes audio (voir fiche technique à l'appendice B.1).

Dans une grande pièce ouverte, trois projecteurs suspendus du plafond diffusent simultanément les images sur des écrans juxtaposés en demi-cercle et placés devant un mur. Derrière chaque écran il y a un hautparleur, avec un *subwoofer* placé entre les écrans de gauche et de centre, tous cachés par un voile blanc. Les deux autres hautparleurs font face aux écrans, placés à gauche et à droite derrière une cinquantaine de chaises (voir appendice A.7).

L'installation est simple dans sa forme, laissant place à la composition pour occuper l'espace et l'esprit des spectateurs. Elle est d'une certaine subtilité technique,

évidente par l'usage de tissus blancs dissimulant les équipements, en vue de mener le spectateur à faire abstraction du lieu pour faciliter une ouverture à l'imaginaire du lieu présenté.

Un quatrième écran simple se situe dans un coin de la pièce, présentant une deuxième vidéo (voir appendice D.4 ou E.3) complémentaire à l'œuvre que les spectateurs peuvent écouter entre les projections de l'installation avec un casque d'écoute.

Un feuillet est distribué à l'entrée de l'exposition pour contextualiser l'œuvre et préparer le public avec un synopsis (voir appendice B.3).

4.1.2 Public visé

Jardins suspendus vise principalement les jeunes adultes occidentaux intéressés par la forme documentaire et les arts médiatiques, ainsi que les questions de justice sociale, de droits humains, des rapports homme/femme et d'identité culturelle. Ce public cherche à améliorer sa compréhension des impacts humains du conflit israélo-palestinien ou tout simplement à connaître une autre réalité à partir de compositions médiatiques alternatives.

Par ailleurs, considérant que la forme particulière de l'installation est plus difficilement transposable qu'un documentaire mono-bande, le public est nécessairement plus réduit, puisque l'accessibilité est déterminée en fonction des dates et lieux de diffusion.

Par ailleurs, *Jardins suspendus* attirera des individus ayant un intérêt non seulement pour la thématique ou la vidéo documentaire, mais également pour l'expérimentation dans les arts visuels, notamment les dispositifs de diffusion audiovisuels.

4.1.3 Domaine de diffusion

La présentation de l'œuvre dans le cadre de la maîtrise a eu lieu les 18 et 19 mars 2013 à la Salle Polyvalente (SH-4800) du Pavillon Sherbrooke de l'UQAM. Un public d'environ 80 personnes est venu visiter l'exposition sur les deux jours. La vidéo sur trois écrans a été projetée un total de six fois et des sessions de questions et réponses ont succédé aux présentations.

Alors que la suite de sa diffusion n'est toujours pas prévue, sa forme se prête à un lieu intime tel une galerie ou un musée.

4.2 ASPECTS ESTHÉTIQUE ET NARRATIF

4.2.1 Aspect esthétique

Son

Le son est un élément clé de l'œuvre par sa capacité à transposer et à faire vivre

l'environnement imaginaire du camp. Par la spatialisation des témoignages, de la musique et des sons ambiants et diégétiques, la trame sonore agit comme un élément structurant de la composition et de l'expérience d'immersion, à partir d'une esthétique inspirée du paysage sonore. Alors que le spectateur doit choisir parmi les trois plans visuels, le son complète l'expérience en proposant une cohérence narrative (voir section 4.2.3).

Toute la trame auditive est composée à partir d'enregistrements faits dans le camp même, sans effets ajoutés. Par contre, ces enregistrements sont souvent jumelés sur plusieurs pistes afin de reconstituer la complexité et l'omniprésence du son dans le camp.

Image

Une grande partie des images dévoile différents aspects du quotidien, de la routine, des activités et des événements dans la vie des personnages. Par contre, les images proposent également une certaine poésie contemplative qui évoque le non-dit et l'aspect symbolique de différents éléments du lieu. Par exemple, l'image d'un toit au crépuscule montre la silhouette d'un homme grim pant sur une échelle en arrière-plan, cadré derrière des plantes grim pantes (voir appendice A.3). L'image du lieu, du moment, du geste, suggère un ton et une douceur qui invitent à une réflexion sur le contexte plus large.

Plusieurs images dévoilent le labyrinthe oppressant du camp, les façades criblées de trous de balles, les passages minuscules et les fils électriques pendants. Ces images sont principalement filmés en mouvement et en suivant une action. D'autres images du lieu montrent le ciel, des paysages urbains, les oiseaux et les toîts de façon plus

statique et douce.

La grande majorité des images étant filmées à l'épaule, elles dévoilent leur contenu avec une spontanéité qui imite le regard du spectateur, toujours à la recherche de l'action, du regard et des petits éléments révélateurs. D'autres images, surtout de paysages (une envolée d'oiseaux dans le ciel ou un minaret, par exemple) sont plus lentes afin de laisser un espace pour absorber les contenus.

Toutes les images ont été captées sur les lieux en format HD. Quelques effets, tels le ralentissement ou la superposition, ont été appliqués.

4.2.2 La forme narrative

À l'image des modestes jardins familiaux cultivés sur les toits des camps, le titre *Jardins suspendus* évoque les espoirs et les espérances persistantes de la communauté, symbolisés par les jardins intérieurs de chaque personnage.

On suit les vies de Kholoud, Dima et Ghinwa, trois femmes qui luttent, chacune à sa manière, pour atteindre leurs objectifs personnels – et parfois tabous – tout en accomplissant leurs rôles au sein de leurs familles et dans la communauté. Par des aperçus fragmentés de leurs vies quotidiennes, *Jardins Suspendus* propose une exploration poétique et empathique des façons dont ces individus arrivent à surmonter leurs barrières personnelles et sociales.

Le spectateur est invité à découvrir l'environnement du camp en suivant ces femmes, notamment Kholoud qui se promène dans les ruelles minuscules. Ensuite, on se retrouve dans leurs domiciles et leurs espaces de travail, chacune à son tour racontant

différents aspects de leurs vies : l'amour, la politique, la tradition, le voile, la communauté. Périodiquement, suite à leurs discours chargés, le spectateur visite le camp à partir de l'angle des toits, révélant la sérénité des paysages urbains et du vol des oiseaux malgré la complexité qui surgit dans les profondeurs de ces lieux. En contraste avec l'intérieur du camp, sombre et étouffant, la vue en hauteur permet de vivre une certaine libération et évoque la valeur symbolique du lieu.

Son

Les témoignages des femmes constituent l'élément conducteur de la dimension auditive. Leurs voix, toujours émergeant de l'ensemble des hautparleurs, sont perçues comme l'élément central attribuant un sens et un ordre à la composition.

Ensuite, lorsque les personnages performant des tâches ou participent à des événements, on entend le son ambiant sur le hautparleur correspondant à l'écran où ces activités ont lieu. Par exemple, si Kholoud fait la vaisselle sur l'écran de gauche, on entend l'eau couler et les frottements de vaisselle sur le hautparleur LF (voir appendice A.7).

Lorsqu'une même activité est illustrée sur trois écrans, le son provient de tous les hautparleurs pour simuler une certaine immersion dans cet espace, par exemple lors d'une scène de mariage.

Enfin, des sons ambiants du camp (par exemple des minarets, des sifflements d'éleveurs de pigeons ou des voix d'enfants jouant dans les allées) sont distribués dans l'espace sur différents hautparleurs pour recréer l'environnement du camp.

Image

Les images demeurent à l'écran généralement pour une longue période afin que le spectateur puisse prendre le temps de bien les lire. De manière générale, les images choisies sur les écrans sont juxtaposées à trois fins : pour souligner les contrastes et les ressemblances (entre les lieux, les perspectives, etc.); pour accroître le sentiment d'immersion à travers différents points de vue de la caméra ; ou pour permettre un temps de contemplation. Jamais la même image n'apparaît sur plus d'un écran simultanément, par contre différents cadrages d'un même sujet sont souvent juxtaposés. Parfois, seulement un ou deux écrans sont utilisés, laissant les autres dans la noirceur pour ramener l'attention vers un élément précis.

4.3 MÉTHODOLOGIE DE L'ŒUVRE

4.3.1 Processus de création

Ce projet a été élaboré à partir de la démarche heuristique proposée dans les cours de recherche-crédation. En partant d'une intentionnalité et d'une conception primaire de l'orientation du projet, j'ai réalisé une série d'expérimentations. Chaque expérimentation a produit un certain nombre de résultats qui, concluants ou non, ont inspiré des analyses critiques et un approfondissement conceptuel. Ce processus cyclique reprend donc à partir des réflexions issues de chaque expérimentation, ce qui a continué à guider ma démarche jusqu'à la finalisation du projet.

4.3.2 Expérimentations

L'origine du projet remonte à mon séjour à Beyrouth en 2006. Je me suis inspirée de souvenirs, de mon journal de bord et de quelques photos (voir appendice A.1) et vidéos capturées sur les lieux pour réfléchir à un éventuel projet documentaire.

Mes expérimentations formelles ont débuté par deux courts-métrages documentaires, dans le cadre de mes cours en recherche-crédation, qui m'ont permis de m'approprier de différentes techniques narratives et de montage.

Lors du *Stage de recherche-crédation*, j'ai fait de grands pas dans le développement créatif de mon projet. Dans un premier temps, j'ai réalisé un court-métrage expérimental qui m'a permis de développer mon approche esthétique aux niveaux de l'image et du son, autant dans la captation qu'au montage. Bien que la composition a été bien appréciée par mes pairs, on m'a mis au défi d'expérimenter de nouveaux dispositifs de projection.

À partir de cette vidéo, j'ai réussi à produire un premier prototype d'une installation dans un espace immersif (voir appendice A.2). J'ai expérimenté à la fois avec les techniques de montage et avec des techniques artisanales tels l'usage de miroirs. En vue de souligner l'idée de la perception subjective, les spectateurs ont été mis en scène par la rediffusion de leur image sur un écran de télévision dans le coin de la pièce. Les miroirs ont également renforcé cette idée et ont évoqué la fragmentation des perspectives.

Ce processus a été révélateur dans ma démarche et a provoqué de multiples modifications de mon modèle de diffusion. La diversité de dispositifs a incité à une certaine stimulation sensorielle, mais a également inhibé la capacité des spectateurs à apprécier l'image et le son en tant que tels. Par ailleurs, la mise en scène des

spectateurs était perçue comme une distraction plutôt qu'un complément au projet. Enfin, les techniques de montage étaient trop expérimentales, au point de dénaturer le sens de l'image et du son. En conclusion, j'ai décidé d'épurer mon approche, focalisant certains éléments esthétiques fondamentaux, en vue de rendre l'expérience plus sensorielle qu'intellectuelle.

Dans le cadre du cours *Séminaire de recherche-crédation sur le son*, j'ai développé un premier paysage sonore en *surround* 5.1 à partir de son capturés à la fois au Liban et à Montréal, qui m'a initié à certaines compétences dans la spatialisation du son.

Ce paysage sonore a été repris dans mes démarches de création de mon deuxième prototype d'installation, présenté dans le cadre du projet de mémoire (voir appendice A.2). En réemployant les images de la première vidéo, j'ai élaboré une double projection, cette fois-ci sur des écrans artisanaux et fragmentés faits de tissus blancs de tailles et de textures différentes. Ces écrans étaient suspendus à partir de deux fils, imitant les cordes à linge sur les toits du camp à Beyrouth. Des plantes et un ventilateur caché ont également été utilisés pour simuler ces espaces extérieurs. Un mur de miroirs reflétait les projections, de façon à ce que l'image soit fragmentée à travers l'espace.

Encore une fois, ce prototype a soulevé un grand nombre de questions, notamment sur la sursaturation de l'espace et le détachement subséquent de l'image et du son. À partir des rétroactions du jury, j'ai à nouveau décidé d'épurer le dispositif pour en revenir à l'essentiel.

Enfin, le montage de l'œuvre finale (voir section 4.3.3) a découlé d'une longue série d'expérimentations, aux niveaux de l'organisation et de la mise en forme du matériel.

4.3.3 Processus de montage

Malgré certaines oppositions, j'avais dans un premier temps convenu de faire le montage d'un long-métrage indépendant sur le même sujet, intitulé *Du haut des toits*. La composition de l'installation était donc élaborée à partir de ce premier montage mono-bande. La fonction du long-métrage était de raconter une histoire, de révéler le monde du camp à travers un fil narratif conducteur. Bien que cette narrativité n'était pas envisagée pour l'installation, il m'est apparu inévitable de me familiariser avec tout le matériel, d'en trouver le sens intrinsèque afin d'en identifier les éléments les plus saillants pour une composition immersive. Une fois le contenu bien ficelé, j'ai procédé à la mise en forme.

J'ai débuté le processus en réécoutant les entrevues des trois femmes, de sorte à relever les parties les plus révélatrices de leurs propos. À partir de mes notes, j'ai récupéré cinq thèmes généraux : la communauté, la tradition, l'amour, la politique et l'espoir (voir appendice A.4). Ces thèmes ont formé cinq parties successives du long-métrage mono-bande.

J'ai travaillé chaque partie individuellement, d'abord en structurant les propos dans un ordre logique, ensuite en trouvant des images qui correspondaient au sens que je désirais évoquer. Ce processus était long et laborieux et a demandé énormément de révisions afin de peaufiner la forme. La juxtaposition éventuelle des cinq parties a nécessité des révisions supplémentaires pour assurer la cohésion entre le rythme et le ton du film dans son ensemble (voir appendice A.8).

À partir de ce montage, j'ai repéré quelques scènes que je trouvais particulièrement puissantes dans la mesure où elles révélaient des discours identitaires riches et surprenants. Ces scènes ont fondé la base de ma composition sur trois écrans, suivant quelque peu la même progression thématique et visuelle que le long-métrage, mais de

façon plus fragmentée et moins progressive. Par contre, certains sujets et de nombreuses scènes n'ont pas été retenus dans *Jardins suspendus*.

Puisque l'installation comptait trois écrans, j'ai dû ralentir le rythme du montage pour permettre au public d'observer toutes les images.

Le son et sa spatialisation ont été les dernières étapes de la composition. Ils ont été travaillés de sorte à faire vivre le contenu des images dans l'espace, reproduisant de mémoire les sensations auditives que j'avais vécues sur le terrain (voir section 4.2.2).

Nous avons enregistré des entrevues plus courtes avec environ 20 autres femmes, soit individuellement ou en groupe, en vue d'utiliser des extraits de leurs témoignages pour ponctuer le film autour des thématiques abordées. Cette idée n'a pas été retenue lors du montage du long-métrage ou de l'installation, puisque ces entrevues alourdisaient le contenu sans apporter d'éléments esthétiques intéressants. Par contre, j'ai élaboré un troisième montage à partir de ces seuls témoignages, qui a servi de complément informatif à l'œuvre lors de la présentation (voir section 4.1.1 et appendice D.4 ou E.3).

4.3.4 Techniques d'entrevue

Mon approche d'entrevue est passée d'un style journalistique, cherchant des réponses à des questions précises (voir appendice C.1), à une dynamique plutôt conversationnelle. Le but du questionnaire était d'encadrer et de structurer les entrevues pour assurer une cohérence entre les sujets traités par chacune des femmes. Par contre, cette structure leur imposait un ton formel qui limitait leur confiance à s'exprimer librement.

J'ai donc favorisé une technique plus informelle afin de mettre les sujets le plus à l'aise possible devant la caméra. Dès lors, les entrevues se déroulaient dans un style conversationnel. Puisque j'avais développé des amitiés avec les participantes, ce n'était pas long avant qu'elles oublient la caméra et qu'elles me parlent plus naturellement. Par ailleurs, ce style conversationnel a contribué à assurer une certaine réciprocité et à faire valoir l'influence que je pouvais avoir sur leurs discours.

Pour les entrevues en groupes et avec les personnages secondaires (voir section 4.3.3), il s'avérait nécessaire de m'en tenir à la structure de la grille d'entrevue (voir appendice C.1).

4.3.5 Groupes témoins et évaluation du prototype

Lors des différentes étapes d'expérimentation, les rétroactions de mes collègues et professeurs m'ont permis d'identifier des points forts et faibles de mon projet et de l'ajuster en conséquence (voir sections 4.3.2 et 4.3.3).

De la même façon, je me suis servie de mes collègues et du public de la présentation de l'installation afin d'analyser les résultats de la démarche.

Deux semaines suivant la présentation de l'installation, un questionnaire a été envoyé à quelques 40 membres de l'auditoire, interrogeant l'expérience qu'ils avaient fait de l'œuvre (voir appendice C.2). Sur les 17 répondants au sondage, six avaient précédemment visionné, en tout ou en partie, le long-métrage mono-bande *Du haut des toits*. Pour les 11 autres personnes, ce fut une première exposition à ces images.

Afin de mieux contextualiser les résultats, le questionnaire a été divisé en deux parties, selon si le répondant avait ou non visionné le long-métrage.

Les questions portaient surtout sur les impressions que l'installation avait déclenchées chez les répondants, notamment les aspects sensoriels, communicationnels et relationnels de leurs expériences (voir appendice C.2).

Nous allons présenter et analyser les résultats de ce sondage dans la prochaine section (voir section 4.4.1).

4.4 COMPTE RENDU DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE SUR LA DÉMARCHE

4.4.1 Analyse des réponses au sondage

Dans l'ensemble, les résultats ont été très concluants et l'installation a été appréciée. Par contre, les réponses divergeaient globalement entre les nouveaux-initiés et ceux ayant déjà visionné le long-métrage mono-bande.

À ma grande surprise, ces-derniers ont, en grande partie, davantage apprécié l'installation, surtout la forme de diffusion sur trois écrans (voir appendice C.2). Tout en reconnaissant les fonctions distinctes des deux œuvres, ils ont apprécié l'expérience sensorielle de l'installation. Parmi les commentaires :

- « *The installation [...] served an impressionistic vision of the camp* » ;

- « Je me sentais plus engagée. Avoir les trois différents écrans m'émergeait complètement dans le contenu » ;
- « L'installation m'a fait vivre plus intensément le 'lieu' où l'histoire se déroule » ;
- « Je trouve que sa fonction est plus artistique, riche visuellement et émotionnellement, tandis que le long-métrage est plus informatif/*storytelling style*. »

Du côté des spectateurs n'ayant pas vu le long-métrage, les commentaires étaient plus nuancés. Tout en appréciant la relative nouveauté et l'aspect sensoriel de l'expérience, l'œuvre semble avoir été insuffisant en soi, introduisant une curiosité sans satisfaire leur besoin d'en « savoir plus. »

- « J'avais vraiment envie d'en savoir plus, en fait j'en aurais pris encore davantage à la fin de la présentation ! »
- « *I would say that it left me with more questions than answers.* »
- « Ça éveille notre intérêt pour le documentaire long-métrage. »

Malgré ces bémols, plusieurs d'entre eux ont souligné une impression d'intimité et de sensibilité émotionnelle vis-à-vis le dispositif :

- « *I would say that I experienced a heightened emotional involvement in their suffering more than an increase in understanding of the issues.* »
- « *The three-screen format felt more human and immersive, like I was actually there in the film, than a one-screen format ever could.* »
- « *The experience gave me insight to the perspective of these women and generated deep empathy.* »

Il faut noter que les divergences entre les deux œuvres n'étaient pas limitées à leurs dispositifs de diffusion, mais également à la longueur et la quantité d'informations offertes. Ainsi, il est tout à fait envisageable que les résultats auraient été différents si les deux œuvres avaient offert le même contenu dans leurs formes respectives.

Cela dit, de ces commentaires, je retiens que l'œuvre a effectivement interpellé l'auditoire aux niveaux sensoriel et émotif et a réussi, pour plusieurs personnes, à faire vivre une expérience relationnelle et sensorielle qui simulait l'immersion dans le camp.

Par contre, elle ne semble pas avoir satisfait un certain besoin de contenu chez d'autres. Il semblerait ainsi que *Jardins suspendus* atteindrait ses objectifs ultimes au niveau de l'esthétique relationnelle, mais que le potentiel sensibilisateur de l'œuvre repose sur sa complémentarité à *Du haut des toits*, plutôt que sur l'œuvre elle-même. Nous allons développer ce point dans la section suivante (voir section 4.4.2)

4.4.2 Retour sur la dimension thématique

Dans le premier chapitre de ce travail, nous avons identifié la problématique centrale de ce projet : « comment se servir de la vidéo documentaire afin de catalyser une certaine sensibilisation du spectateur aux conditions de vie et au sens d'identité culturelle d'un peuple exilé? »

Nous avons brièvement traité de la question de sensibilisation dans ce texte, notamment dans la section sur l'art engagé (voir section 2.3.1), sans pour autant expliciter un sens convenu à cette notion.

Compte tenu que les résultats du questionnaire ont suggéré que l'installation était incomplète sans une certaine dimension informative, est-il possible que la sensibilisation passe par une certaine intellectualisation de la réalité traitée?

Considérant que notre problématique centrale fait allusion au contexte sociopolitique et identitaire, l'objectif de sensibilisation devait nécessairement faire émerger une compréhension de ceux-ci.

Tel que mentionné par quelques-uns des répondants du sondage, le documentaire mono-bande était davantage propice à renseigner ou à informer le spectateur face aux conditions de vie étudiées. Par contre, d'autres répondants ont souligné leurs apprentissages, à partir de l'installation, sur les rôles de la femme dans le camp. Une personne a soulevé la force que celles-ci semblent exercer au sein de leur communauté et leur capacité à s'approprier leur vie, parfois en dépit des normes sociales.

En effet, les deux œuvres manifestent cette expression de soi féminine, chacune à leur façon. Et si l'installation a réussi à semer le doute sur l'image de l'oppression de la femme, je considère que c'est en soi une preuve de sa capacité à sensibiliser le public, bien que limitée par rapport au long-métrage.

4.4.3 Retour sur la dimension esthétique

Dans l'ensemble, la dimension esthétique de l'œuvre s'est faite en accord avec les intentions établies par rapport à la mise en écrans et la spatialisation du documentaire.

Avec quelques nuances, l'impact sensoriel de l'œuvre a respecté l'objectif d'imiter l'environnement du camp de façon à ce que les spectateurs vivent une expérience relationnelle avec le sujet.

Nous pouvons constater ce succès relatif à partir des commentaires suivants, ressortis du questionnaire d'évaluation (voir appendice C.2) :

- « Dans l'installation on sent que nous construisons notre expérience beaucoup plus *sensorielle* où le regard fait un travail plus intense d'exploration et de construction de l'espace. »
- « Je crois qu'elle nous permet d'être plus proche du sujet, et que le plus sensoriel qu'est l'expérience, le plus qu'on a envie de connaître ces personnes dans le film. »
- « J'étais plus libre et plus actif de construire (par le regard et l'oreille) le lieu où se déroule l'histoire. »

Ces commentaires démontrent un sentiment d'immersion dans l'espace et une prise de conscience de l'exercice d'interprétation. Ils révèlent que le public jouait un rôle actif dans sa façon de percevoir l'œuvre et de découvrir l'environnement et les perspectives présentés.

Comme toute expérimentation, cette installation a également connu certains points méritant d'être développés davantage, notamment le son et le lieu de diffusion.

La salle choisie pour la présentation de l'œuvre, bien qu'elle permettait une flexibilité par sa mise-en-espace, avait une disposition trop ouverte et une taille excessive. Pour

cette raison, l'installation était plus ouverte dans l'espace et le son devait porter dans un grand espace, ce qui limitait le caractère intime prévu.

Par ailleurs, le son a été en soi un élément limitant du projet, particulièrement dans la composition spatialisée. Mes compétences et ma compréhension du domaine étant limitées, j'ai agi de façon souvent aléatoire. Par ailleurs, l'appropriation ardue de logiciels de montage sonore a parfois inhibé mon esprit de création et posé des obstacles à la réalisation technique de mes idées.

4.4.4 Défis et limitations du projet

Un premier défi est survenu lorsque notre troisième personnage s'est retiré la veille du tournage. Suite à cette déception, nous avons passé par plusieurs autres jeunes femmes. Nous avons finalement rencontré Ghinwa vers la fin du séjour de la cinématographe et pour cette raison nous avons eu beaucoup moins de temps de tournage avec elle.

Les sous-titres ont posé un défi important dans l'étape de montage. La traduction implique toujours une certaine perte ou distorsion de l'information, par contre le montage audiovisuelle pose encore d'autres difficultés. Comment relater le sens des mots de façon concise (afin d'éviter une surcharge d'informations visuelles pour le spectateur), tout en étant juste et respectueuse? Comment suivre le rythme auditif sans perdre de l'information? Comment paraphraser des propos dans un anglais brisé sans que ce soit condescendant? Est-ce nécessaire? Pour l'installation sur trois écrans, où placer les sous-titres et comment gérer la saturation visuelle?

De longues heures ont été passées à ces questionnements, et plusieurs compromis ont dû être faits. Par exemple, lorsque Dima parlait, elle tendait à reformuler plusieurs fois ses propos. Il aurait été envisageable de couper les redondances à la source audiovisuelle, par contre elle parlait si rapidement qu'on n'aurait à peine eu le temps de lire ce qu'elle disait.

Un retour qui est paru dans les réponses au sondage était que les sous-titres constituaient une distraction importante à l'œuvre, compromettant l'expérience d'immersion. Malheureusement, ce problème était incontournable pour assurer la compréhension du public de l'arabe et l'anglais.

CONCLUSION

Ce travail a établi les fondements du projet de recherche-création *Jardins suspendus* dans un cadre théorique axé d'une part sur l'appropriation subjective de l'identité culturelle, et d'autre part sur la transition d'une approche artistique de la représentation à l'expression et l'expérience de l'œuvre.

  partir d'une approche constructiviste, nous avons souligné des processus de signification de l'identité subjectifs au sein d'une même communauté. Par ailleurs, nous avons souligné l'importance de la relation d'altérité entre un chercheur et son sujet dans la construction d'une représentation.

La démarche artistique s'est  labor e selon des paramètres à la fois éthiques et expérimentaux, à partir de considérations propres à l'art engagé, l'esthétique relationnelle et le documentaire de création.

L'intention formelle de l'œuvre était d'identifier l'impact de la diffusion immersive sur la perception sensorielle du sujet. Se servant de quelques œuvres de référence pour identifier des points d'inspiration et de différence, le projet s'est développé à partir d'une série d'expérimentations sur le dispositif de support du documentaire.

La problématique de ce projet portait sur le potentiel sensibilisateur du médium documentaire et comment celui-ci diverge selon le dispositif de diffusion de l'œuvre.   travers les analyses et les retours sur la démarche, nous avons vu que la notion de sensibilisation soulevait des questions sur ses effets intellectuel et relationnel. Alors que d'une part, le long-métrage mono-bande de référence proposait un portrait plus complet de la réalité du contexte d'un camp de réfugiés au Liban, l'œuvre de

recherche-création permettait aux spectateurs de s'immerger davantage dans l'expérience de l'installation et de se sentir plus engagé dans le contenu.

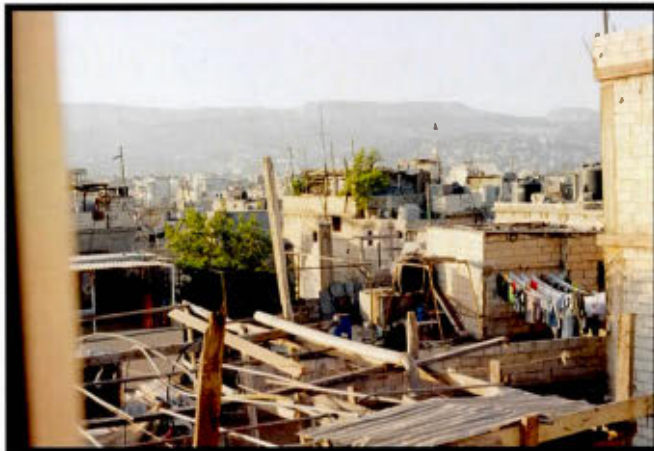
Bien qu'à des échelles différentes, les deux portraits vidéographiques ont permis aux spectateurs de prendre conscience des expériences et des perspectives de trois femmes. Alors que des préconceptions sur le rôle de la femme dans cette communauté soulevaient une certaine répression de l'identité subjective au sein du collectif, l'œuvre a permis de retenir des éléments suggérant une certaine prise de pouvoir parmi celles-ci. Les portraits des trois femmes ont fait valoir des processus d'identification et de construction de soi propres à chacune d'entre elles.

L'œuvre a permis aux spectateurs de vivre une expérience esthétique unique, caract ris e par une mise-en-espace de l'environnement du camp qui favorisait un certain rapprochement avec les personnages. Alors que des modifications pourraient renforcer le succès de l'œuvre, elle nous permet d'affirmer que son impact sensoriel et perceptif varie effectivement en fonction du dispositif de diffusion. Ainsi, nous pourrions souligner le potentiel de ce type d'installation, notamment la mise-en-écrans et la spatialisation sonore, à ouvrir un public sur d'autres contextes de vie de sorte à ce qu'il puisse ressortir avec une meilleure compréhension de ceux-ci.

APPENDICE A :
IMAGES ET SCHÉMAS

- A.1 Photographies du Liban, 2006
- A.2 Photographies des deux prototypes de l'installation
- A.3 Photographies de tournage
- A.4 Photographie des outils de scénarisation et de montage
- A.5 Photographies de la présentation de l'installation *Jardins suspendus*
- A.6 Schéma du prototype de projet de mémoire
- A.7 Schémas de l'installation finale
- A.8 Schémas des fichiers de montage

A.1 Photographies du Liban, 2006

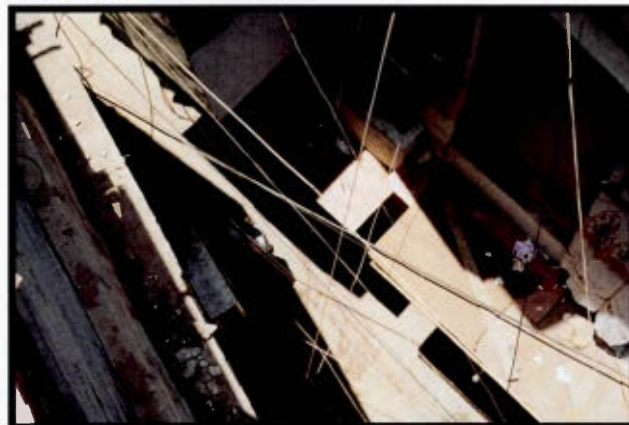


Vue sur le camp de l'appartement à Bourj el-Barajneh.

Juillet 2006.

Image des toiles de fils électriques. Bourj el-Barajneh.

Juillet 2006.



Vue sur le camp Bourj el-Barajneh.

Matin du déclenchement de la guerre.

13 juillet 2006.

A.2 Photographies des deux prototypes de l'installation



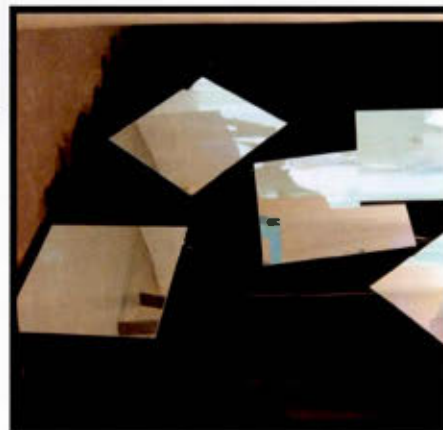
Projection d'un premier prototype de l'installation. Salle Tokyo, *Université du Québec à Montréal*. 12/08/2010.

Ci-dessous : photo du deuxième prototype de l'installation, présenté dans le cadre du projet de mémoire. Salle Brazil, *Université du Québec à Montréal*. 08/02/2011





Photos du deuxième prototype de l'installation,
présenté dans le cadre du projet de mémoire.
Salle Brazil, *Université du Québec à Montréal*.
08/02/2011



A.3 Photographies de tournage



Ci-haut : Entrevue avec Dima. Bourj el-Barajneh. 2011.



À gauche : Vue sur les manifestants.
Maroun el-Ras.
15 mai 2011.



Image des fils électriques suspendus à Bourj el-Barajneh. 2011



Petite fille dans la ruelle à Bourj el-Barajneh. 2011



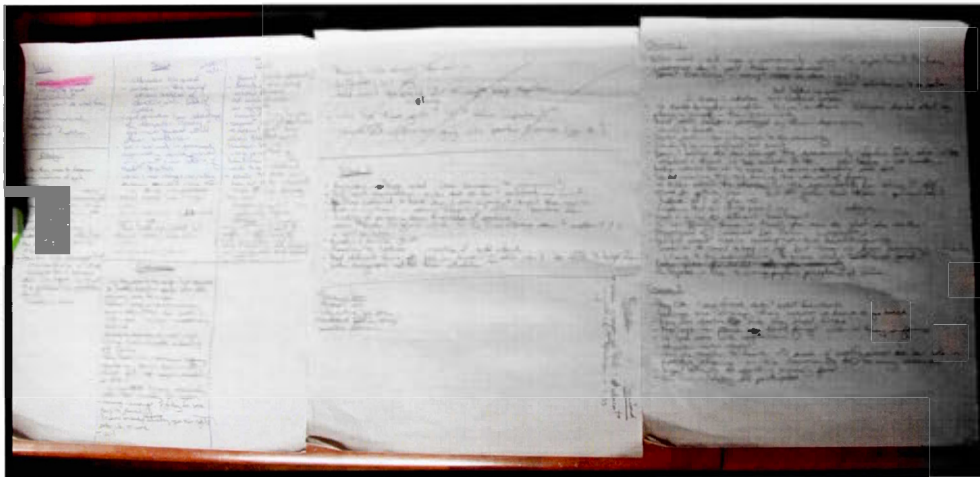
Mur criblé de trous de balles. Bourj el-Barajneh. 2011



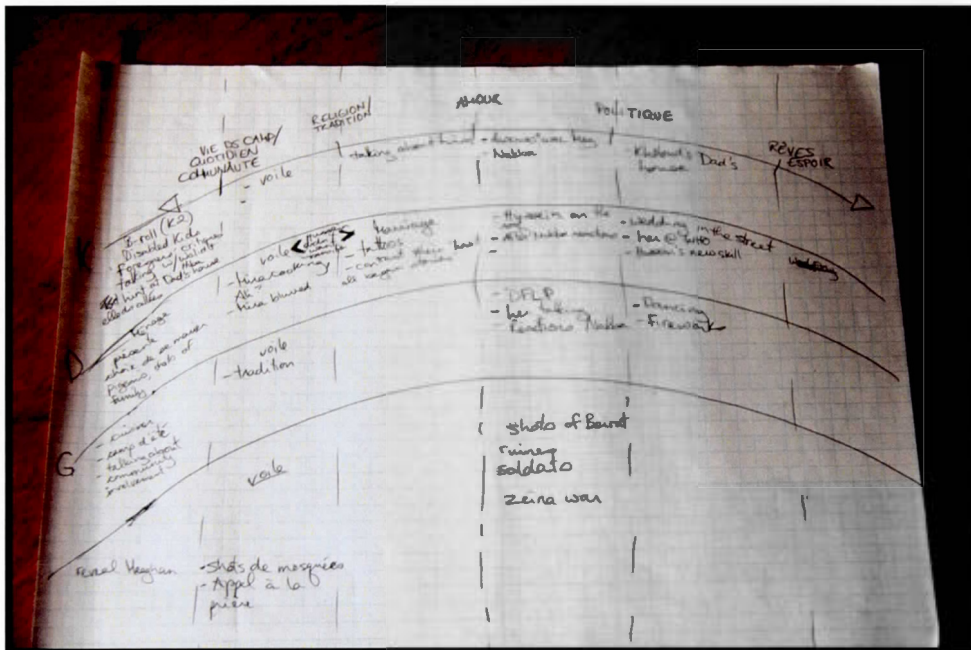
Ci-haut : jeune homme grim pant sur un toit, jardins. *Ci-dessous* : vue sur les toits dans le camp.

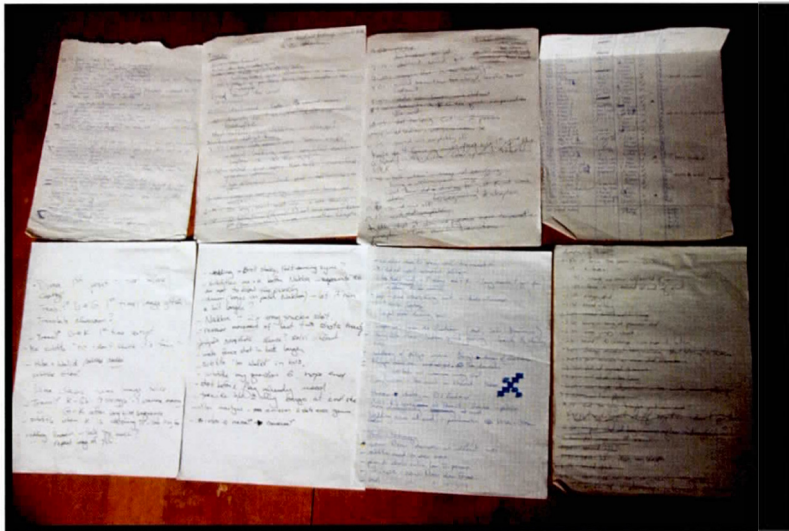


A.4 Photographie des outils de scénarisation et montage



Notes d'organisation des contenus.





	Synced?	Length	Watched	Notes
2/20 Khelrod 1	✓ synced	3 hours	✓	K
2/23 Nina 1	✓ clip work fix	.75 hours	✓	D
2/24 H. rls	No sep sound	.5 hours	✓	Brill
2/28 Rain 1	No sep sound	10 min	✓	Brill
2/29 Khelrod 2	✓ synced	4 hours	✓	K - mostly K, br
4/20 Nina Hussein 1	✓ synced	1.5 hours	✓	Brill
5/22 Nabele	✓	1.5 hours	✓	D
5/23 Sound	✓	1 hour	✓	BOOK
5/24 Khelrod Disabled Kido	✓ synced	3 hours	✓	K
5/26 Zena	✓ wts	1 hour	✓	D
5/27 D. na Hussein 2	✓ didn't work	2.5 hours	✓	D - Sound is a ma
5/29 BBC Brill 1	✓ failed	.5 hours	✓	Brill
5/29 WHO	✓	1 hour	✓	O
5/31 Beirut Brill 2	✓ post-fix	3 hours	✓	Brill
5/32 Elderly	✓ part fix	1.5 hours	✓	O
5/33 Khelrod 3	✓ synced	1 hour	✓	K
5/34 Ghinwa 1	✓ (the bit)	1 hour	✓	K
5/35 Nabele 1	✓ didn't work	3.25 hours	✓	K
5/35 Nabele 2	✓ didn't work	.25 hours	✓	K
5/35 Nabele 3	✓ some	2 hours	✓	K → work on sync
5/36 Anne's main	✓ post-fix	1 hour	✓	O
5/36 D. na Hussein 3	✓	1 hour	✓	D
5/37 D. na WHO	✓	1 hour	✓	D
5/38 Khelrod 4A	✓ not all	3 hours	✓	X
5/38 Khelrod 4B	✓	1.5	✓	X
5/20 BBC Brill 1	✓ not just audio	~.5 hours	✓	Brill
5/21 Mact. u. Khelrod 5	✓	.25 hours	✓	K
5/21 Waddling 1	✓	.5 hours	✓	D
5/21 Waddling 2	✓	1 hour	✓	D
5/23 BBC Brill 2	✓	10 min	✓	Brill
5/23 Brat Brat	✓ didn't work	~1 hour	✓	O NOT USAB
5/23 Foz Loh Sound	✓ didn't work	1 hour	✓	O
6/20 BBC Brill 2 → 3	✓ didn't work	1.5 hours	✓	Brill
6/20 BBC Brill 3 → 2	✓ no sep sound	.75 hours	✓	Brill
7/16 Ghinwa 2	✓ no sep sound	1 hour	✓	G - mostly G, br
7/17 Ghinwa 3	✓	1.75 hours	✓	G
7/18 Ghinwa 4	✓ no sep sound	.25 hours	✓	G
8/15 Brat Khelrod-Honour	✓ no sep sound	(1 min)	✓	Brill
8/14 Dima 1	✓ fix and	1.5 hrs	✓	D
8/14 Ghinwa 5	✓ need fixing	1 hr	✓	G
8/15 Last Day	✓ no sep sound	(2 min)	✓	Brill
20 days of shooting		15.5 hours of footage		K: 10x D: 8x G: 9x O: 7x Brill: 1x

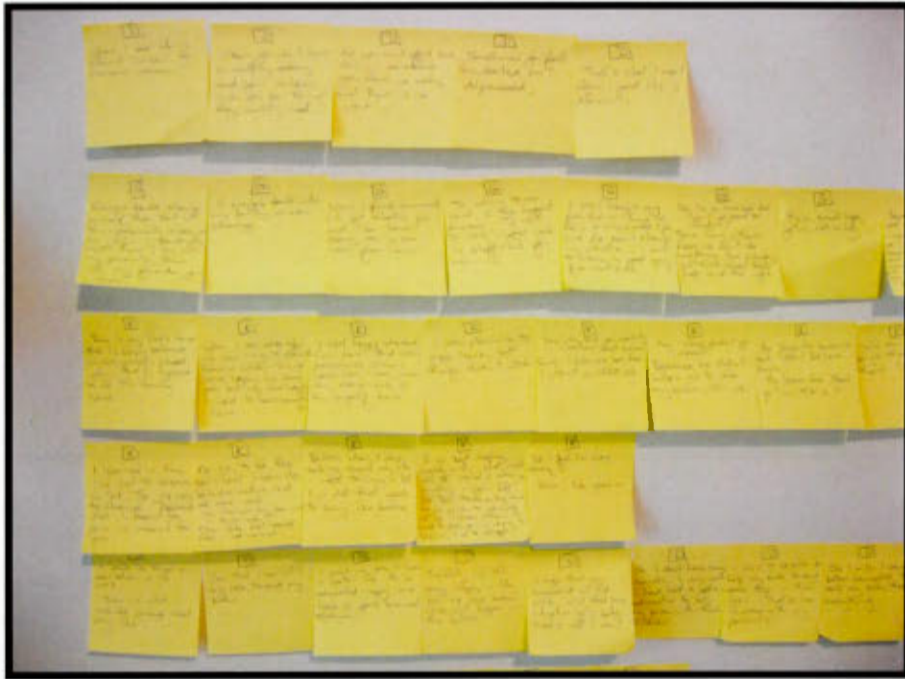
Ci-haut : notes d'organisation des contenus.

À gauche: liste des tournages, organisation des contenus.

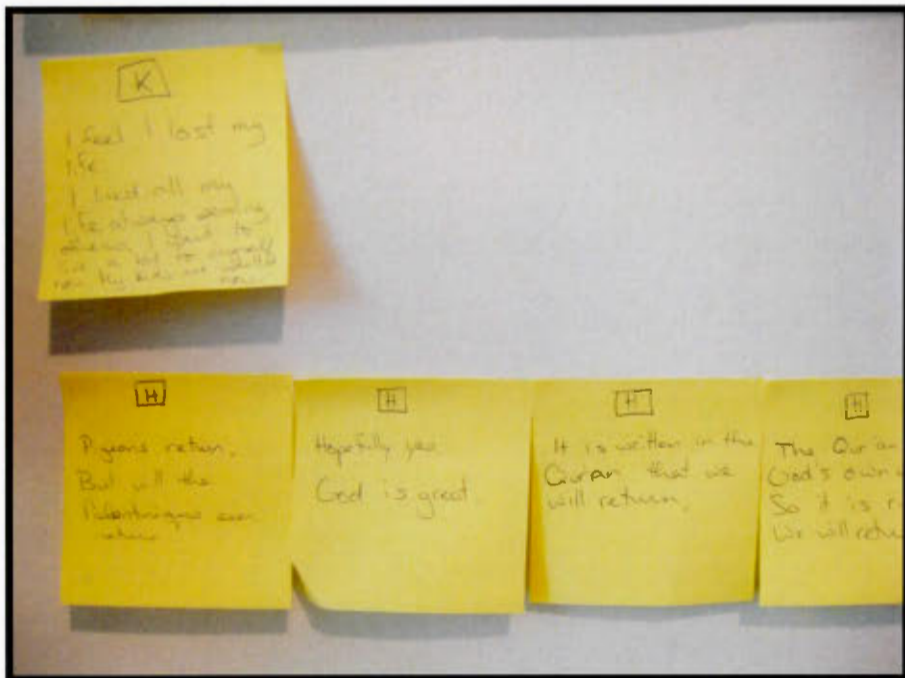


Organisation d'une scène. En bleu: l'ordre dans la séquence. En jaune : l'initiale du personnage, leur propos. En rose : les images complémentaires utilisées.





Mise en séquence des contenus (discours).

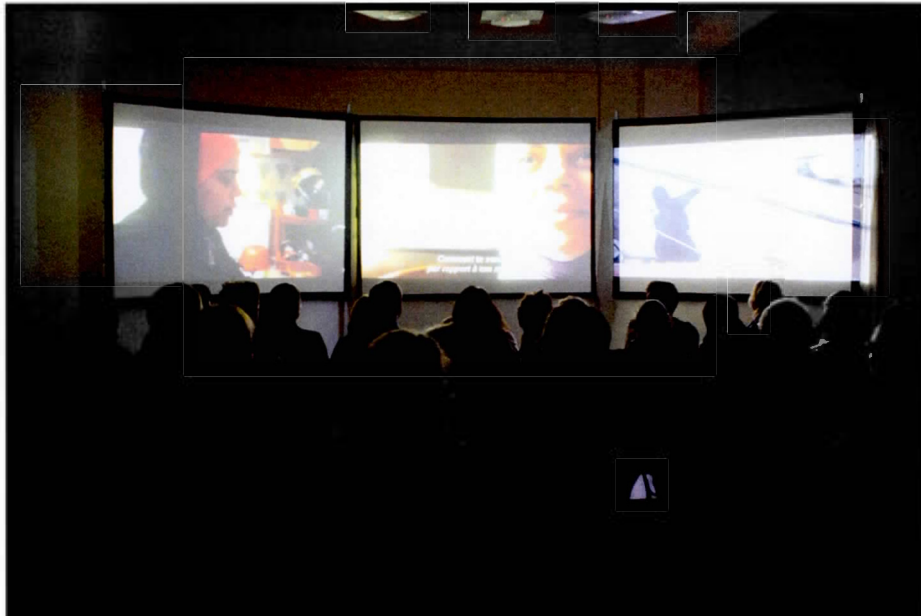


A.5 Photographies de la présentation de l'installation *Jardins suspendus*



Ci-haut: installation du dispositif de présentation.

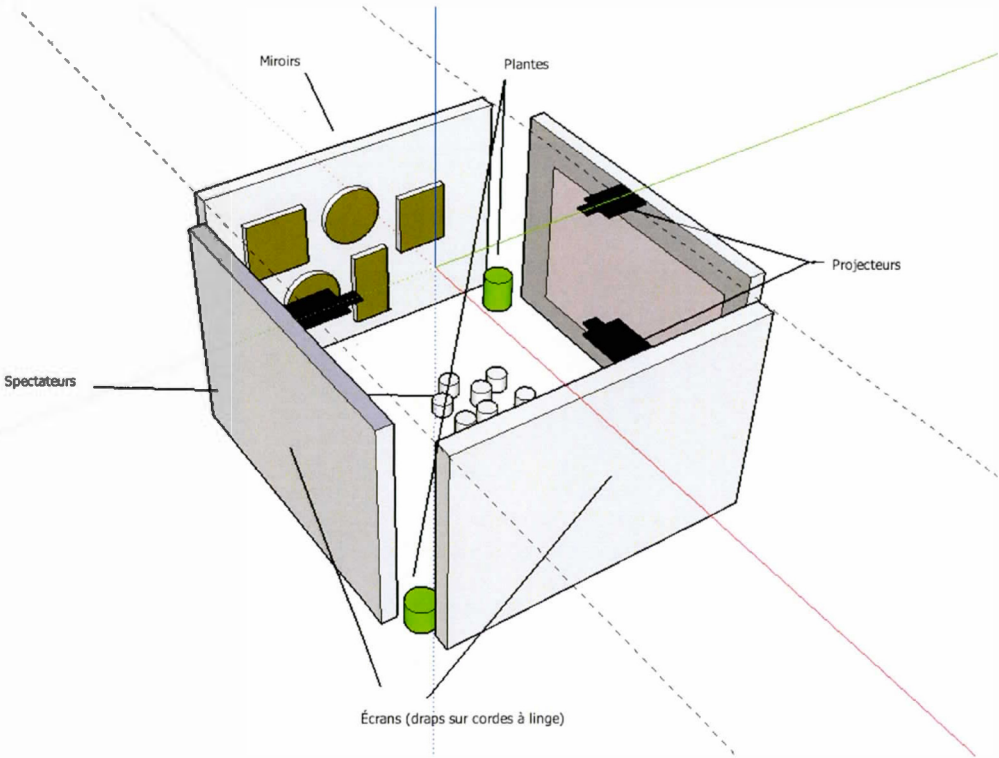
La diffusion publique. 18 mars 2013.



Ci-haut: présentation de l'œuvre finale. *Ci-dessous*: la salle et le documentaire informatif complémentaire.

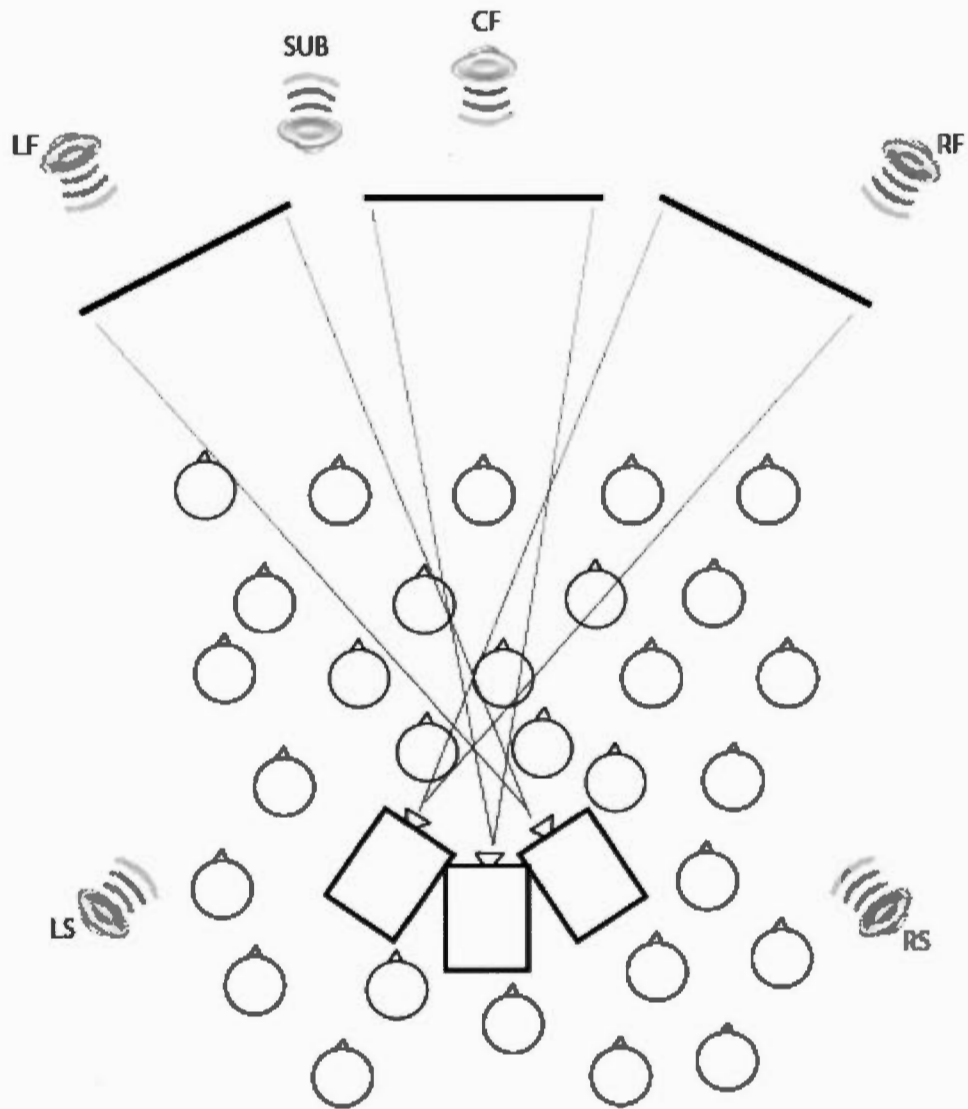


A.6 Schéma du prototype de projet de mémoire



A.7 Schémas de l'installation finale

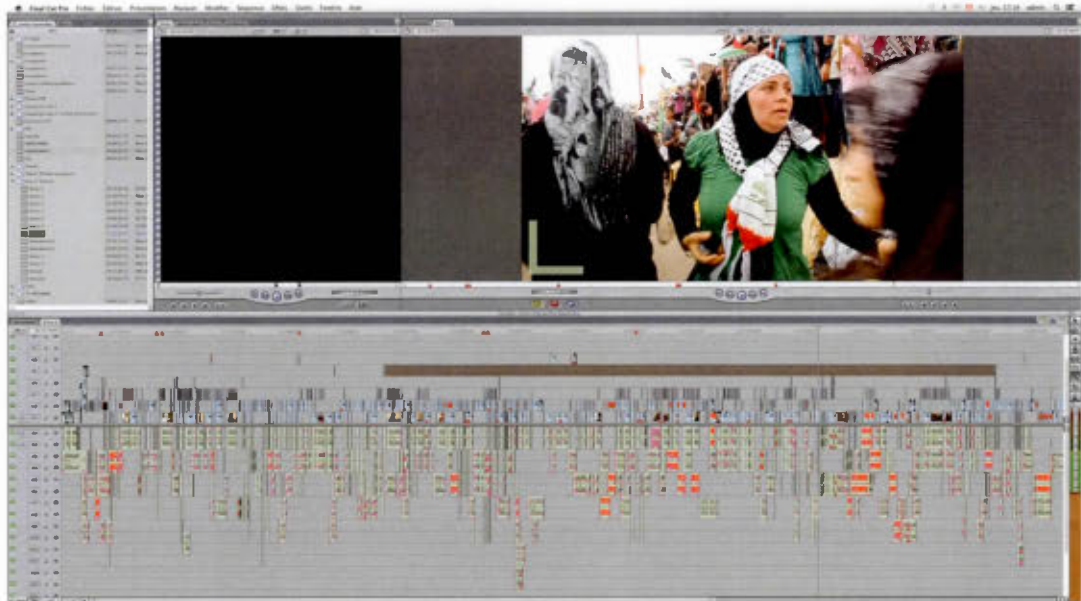
Disposition de la salle



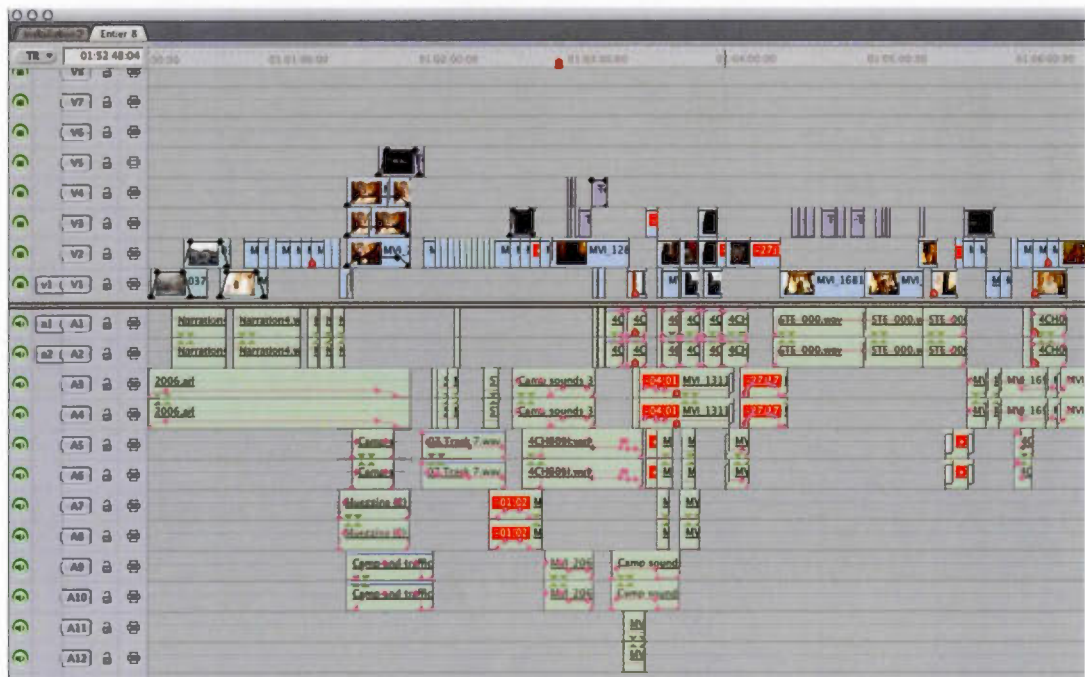
Simulation de la projection de l'installation



A.8 Schémas des fichiers de montage



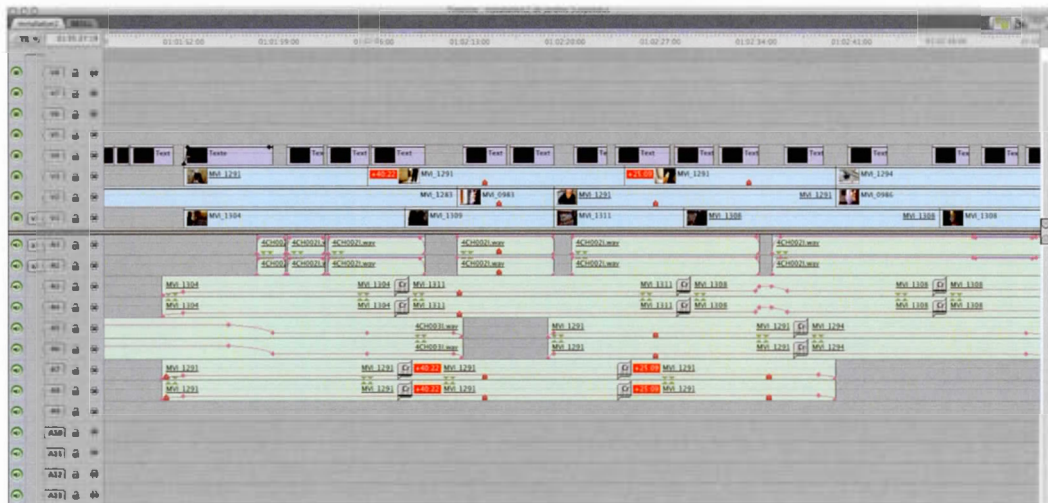
Montage du long-métrage, fichier Final Cut Pro.



Section de la séquence du long-métrage, fichier Final Cut Pro



Montage sur trois écrans, fichier Final Cut Pro



Section de la séquence sur trois écrans, fichier Final Cut Pro

APPENDICE B :
DÉTAILS TECHNIQUES DU PROJET

B.1 Fiche technique du projet

B.2 Certificat d'éthique

B.3 Document d'accompagnement à la présentation de *Jardins suspendus*

B.1 Fiche technique du projet

Titre : Jardins suspendus

Type : Installation vidéographique sur 3 écrans

Format : 16:9, HD, Couleur

Son : 5.1 surround

Durée : 22 minutes

Genre : Documentaire de création

Langues : Français, anglais, arabe

Sous-titres : Français, anglais, arabe

Tournage : Liban

Diffusion : Mars 2013

Réalisation, montage, son : Meaghan Johnstone

Directrice de la photographie : Aude Leroux-Lévesque

Traduction : Kholoud Hussein, Souha Hussein

B.2 Certificat d'éthique



Université du Québec à Montréal



Comité institutionnel d'éthique de la
recherche avec des êtres humains

Conformité à l'éthique en matière de recherche impliquant la participation de sujets humains

Le projet de mémoire ou de thèse suivant est jugé conforme aux pratiques usuelles en éthique de la recherche et répond aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'Université du Québec à Montréal (1999) et l'Énoncé de politique des trois Conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains (1998).

Nom de l'étudiant(e) : Meaghan Johnstone
 Programme d'études : Maîtrise en communication
 Directeur de recherche : Jean-Marie Lafortune
 Professeur
 Département de communication publique et sociale
 Case postale 8888, succursale Centre-ville, Montréal
 (PQ) H3C 3P8
 Téléphone : 987-3000 # 2895
 Adresse courriel (1) : lafortune.jean-marie@uqam.ca
 Adresse courriel (2) : meaghanj@gmail.com

Titre du projet : *Jardins Suspendus : Développement d'un documentaire de création et processus identitaires chez les palestiniennes du Liban*

Le présent certificat est valide jusqu'au 16 mai 2012*.

Président du Comité institutionnel d'éthique
de la recherche avec des êtres humains

Signataire autorisé: Joseph Josy Lévy, Ph.D.
 Professeur
 Département de sexologie
 Faculté des sciences humaines

Date : 16 mai 2011

*Date de la remise du rapport d'avancement du projet à des fins de reconduction du
certificat : 16 avril 2011 (<http://www.recherche.uqam.ca/ethique/humaine-suivi-continu.htm>)

B.3 Document d'accompagnement à la présentation de *Jardins suspendus*

CONTRIBUTEURS

Caméra :	Aude Leroux-Lévesque
Installation :	Danny Perreault, Jaime Andres Ruiz Gutierrez, Andres Salas
Direction du projet (maîtrise):	Simon-Pierre Gourd, Jean-Marie Lafortune
Jury:	Simon-Pierre Gourd, Jean-Marie Lafortune, Marie-Christiane Mathieu, Louis-Claude Paquin
Traduction:	Kholoud Hussein, Souha
Collaborateurs:	Hexagram-UQAM: Martin Pelletier, Catherine Béliveau École des médias: Dany Beaupré, Luc Béliveau, Robert Chrétien, Daniel Courville, Abderrahman Ourahou
Subventions et assistance:	Hexagram-UQAM, MELS, LOJIC, Fondation de l'UQAM, École des médias, Sony Canada, Bourse d'excellence Hydro-Québec
Remerciements :	
Andrea Casas	Aude Leroux-Lévesque
Julie Davidson	Ghinwa Moustafa et famille
Simon-Pierre Gourd	Julien Robert
Kholoud Hussein et famille	Jaime Andres Ruiz Gutierrez
Dima Lubani et famille	Souha
David and Darlene Johnstone	Palestinian Women's
Devon Johnstone	Humanitarian Organization,
Elizabeth Johnstone	Women's Centre

RÉSUMÉ

Sur la toile de fond d'un camp de réfugiés au Liban, *Jardins Suspendus* explore la vie de trois femmes Palestiniennes qui luttent pour atteindre leurs rêves. Cette installation documentaire présente une série de portraits intimes révélant la diversité et la complexité de cette communauté, prise entre le passé et le futur, la mémoire et l'espoir.

Bourj el-Barajneh est un parmi les douze camps de réfugiés palestiniens officiels au Liban, et est parmi trois dans les alentours de Beyrouth. À l'origine créés comme des campements temporaires, ils sont devenus des labyrinthes en béton inextricables et surpeuplés : un rappel constant de leurs perspectives d'avenir ternes pour un retour en Palestine et de leur exclusion perpétuelle de la société libanaise. Par contre, derrière ces façades criblées de balles sont plusieurs autres facettes de cette communauté : des histoires d'amour, de foi, de croissance, de fraternité, de résilience et de persistance.

Les spectateurs sont invités à construire et à déconstruire leurs propres perspectives de l'Autre à travers un dispositif médiatique immersif. La juxtaposition des diverses images sur trois écrans et l'usage d'un paysage sonore surround aideront à naviguer cette expérience en stimulant les sens comme si les spectateurs débarquaient eux-mêmes dans cet environnement inconnu.

Par des aperçus fragmentés de leurs vies quotidiennes, *Jardins Suspendus* propose une exploration poétique et empathique des façons dont ces individus arrivent à surmonter leurs barrières personnelles et sociales.



SYNOPSIS

Set against the backdrop of a refugee camp in Lebanon, *Hanging Gardens* explores the lives of three Palestinian women struggling to reach their dreams against all odds. The documentary installation presents a series of intimate portraits revealing the diversity and complexity of this community, caught between past and future, memories and hopes.

Bourj el-Barajneh is one of twelve official Palestinian refugee camps in Lebanon, and one of three in the Beirut city area. Once established as temporary tent-camps, they subsequently evolved to become the intricate, overpopulated, concrete mazes that they are today: a constant reminder of the bleak prospects for return to the homeland, and their ongoing exclusion from Lebanese society. But behind the bullet-ridden camp walls lie many other faces to this community: stories of love, faith, growth, fraternity, resilience, and persistence.

The viewers are invited to construct and deconstruct their own perspectives on the Other through an immersive media device. The juxtaposition of various images on three screens, and the use of a surround soundscape, help navigate this experience by stimulating their senses as though the viewers were themselves stepping into this foreign environment.

Through fragmented glimpses into their daily lives, *Hanging Gardens* is a poetic and empathetic exploration of how individuals learn to overcome personal and social boundaries.

APPENDICE C :
QUESTIONNAIRES

- C.1 Grille d'entrevues pour la recherche dans le camp
- C.2 Questionnaire d'évaluation du prototype

C.1 Grille d'entrevues pour la recherche dans le camp

- 1- Présentation
 - 1.1 Quel est votre nom, qu'est-ce que vous faites dans la vie?
 - 1.2 Quel est votre état matrimonial?
 - 1.3 Avez-vous des enfants?
 - 1.4 D'où venez-vous?
 - 1.5 Où habitez-vous?

- 2- Famille et amour
 - 2.1 Parlez-moi de votre famille immédiate.
 - 2.2 Quel est votre relation avec vos enfants (ou vos parents*)?
 - 2.3 Quel est votre relation avec votre mari (ou bien : avez vous un petit-ami? Quel est votre relation avec celui-ci?)
 - 2.4 Quel est votre rôle dans le ménage?

- 3- La vie dans le camp, la guerre et la communauté
 - 3.1 Parlez-moi de la vie dans ce camp de réfugiés.
 - 3.2 Êtes-vous heureuse ici? Pourquoi ou pourquoi pas?
 - 3.3 Qu'est-ce que vous aimeriez changer?
 - 3.4 Parlez-moi de la communauté dans le camp – comment le décrieriez-vous?
 - 3.5 Quels sont les effets des guerres sur la communauté?

- 4- Le statut de réfugié
 - 4.1 En quoi votre statut de réfugiée affecte-t-il votre vie?
 - 4.2 Qu'est-ce que ça veut dire d'être réfugiée?
 - 4.3 Avez-vous espoir de retourner en Palestine? Pourquoi ou pourquoi pas?

- 5- Tradition et religion
 - 5.1 Comment est-ce que votre communauté a changé depuis que vous vous êtes installé ici (pour les jeunes : est-ce que vous percevez des changements dans votre communauté?)
 - 5.2 Est-ce que les changements sont positifs ou négatifs selon vous? Pourquoi?
 - 5.3 Comment est-ce que les différentes générations se distinguent?
 - 5.4 Êtes-vous religieuse? Quel est le rôle que la religion prend dans votre vie?

5.5 Pourquoi portez-vous (ou ne portez-vous pas) le voile?

6- Rôles des femmes

6.1 Quels sont les rôles de la femme dans votre communauté?

6.2 Est-ce que ces rôles ont changé depuis 1948? Pourquoi?

7- Rêves et objectifs de vie

7.1 Quels sont vos espoirs et rêves pour vos enfants?

7.2 Quels sont vos rêves pour vous-même?

7.3 Comment travaillez-vous pour réaliser ces rêves?

7.4 Quels sont les obstacles qui vous empêchent (ou pourraient vous empêcher) de réaliser ces rêves?

8- Autre

8.1 Avez-vous d'autres commentaires ou sujets dont vous aimeriez discuter?

C.2 Questionnaire d'évaluation du prototype

17 répondants en tout

1- Aviez-vous visionné le long-métrage Jardins suspendus avant d'assister à l'installation? (Oui ou non)

OUI: 1,3,6,10,13, 17 = 6

NON: 2, 4, 7, 8, 9,11,12,14,15,16 = 11

2- Comment décririez-vous les différences entre votre expérience des deux versions?

- L'installation était davantage une expérience sensorielle. Au niveau du long métrage, bien que la signature visuelle était intéressante, c'est davantage l'histoire des protagonistes qui prenait le dessus. Lors de l'installation, je me sentais comme si je me retrouvais dans un quartier que je ne connaissais pas; il se passe plein de choses insolites, on regarde partout, sans pour autant comprendre. Avec le long métrage, c'est comme si on m'invitait à entrer dans une des maisons de ce quartier.
- Je trouve que l'installation donnait une image visuelle plus riche et divertissante.
- Watching the feature-length film, I was able to get a stronger sense of the narrative and the realities of living within the camp. The longer format allowed certain parts of the film to breathe and inspire thought. A few sequences from the film were not shown in the installation and as they are more serious in tone, they add a certain counterpoint to the beautiful imagery and lighter content.

The installation, on the other hand, served an impressionistic vision of the camp. As images were shown simultaneously, I got lost in a sea of color, of lingering sentences and key words, much like looking at a complex tableau

with every inch of it coming to life at once. The effect is incredibly strong and surprisingly evocative.

Both are effective in their form.

- J'ai trouvé l'expérience de visionner le film très informative: j'ai beaucoup appris sur les modes de vie, les coutumes, etc.
Dans l'expérience d'installation, je me sentais plus engagée. Avoir les trois différents écrans m'émergeait complètement dans le contenu
- Le visionnement du long métrage nous plonge dans une structure narrative et linéaire.
L'installation m'a fait vivre une expérience plus immersive où la construction narrative est plus "éclatée" et non-linéaire. Dans l'installation on sent que nous construisons notre expérience beaucoup plus "sensorielle" où le regard fait un travail plus intense d'exploration et de construction de l'espace.
- The installation: More of a visit in the camp, more of an experience, but there is somewhat of a narrative.
The doc: Get to know more about the characters: feels like there is a bit more character development.

3- Est-ce que vos impressions globales ou votre compréhension du sujet ont différé entre les deux versions? Comment/pourquoi?

- Absolument. voir notamment la question précédente. l'installation réussi, je crois, à lancer des questions, sans pour autant offrir des réponses. bien que le documentaire ne propose pas non plus de réponse a proprement dit, il outille le spectateur dans la poursuite de sa réflexion. on nous amène davantage sur des pistes de réflexion.
- C'est difficile de répondre à cette question quand t'as vu le long-métrage avant l'installation. Grâce au long metrage, j'ai l'impression d'avoir plus compris l'installation, puis senti que c'était comme la même chose, mais avec moins de longueurs, de détails.

- I definitely feel that the film is a little graver in tone, but my understanding of the subject matter didn't differ. It must be because I had good knowledge of the story before seeing your installation. Watching the installation, I let myself be guided by the different screens and images, which offered alternative and additional meaning over the main thread/screen/images of Khouloud and the others.
- Je me sentais beaucoup plus intime
- L'installation m'a fait vivre plus intensément le "lieu" où l'histoire se déroule.
- Seeing the installation, things seems pretty quiet, pretty jovial, even though life is tough
In the doc, with the end, we realize, life is really harsh and the history that they carry continues to seriously affect them all.

4- Selon vous, est-ce que l'installation a une fonction en soi, indépendante du long-métrage? Comment/pourquoi?

- je crois que l'installation doit être mise en relation avec le long métrage. seule, elle laisse, en ce qui me concerne, trop de question en suspend. à la fin de l'installation je n'avais qu'une seule envie; terminer le visionnement du long métrage inversement, bien que le long métrage puisse évoluer en solo, je trouve que l'installation est un bon complément. Il fait vivre une expérience sensorielle différente, assurément fort intéressante.
- L'installation est différent du long-métrage, je trouve que sa fonction est plus artistique, riche visuellement et émotionnellement, tandis que le long-métrage est plus informatif/story telling style.
- If the installation had a function, I would guess it would be to propel the viewer into an environment that's at times chaotic, at times peaceful. The three screens reflect the life that one may find in the camp. Also, it's interactive whereas the film is not. The installation keeps you on your toes and allows you to construct different meanings depending on which screen you look at.

- oui, l'installation a une fonction en soi. Je crois qu'elle nous permet d'être plus proche du sujet, et que le plus sensoriel qu'est l'expérience, le plus qu'on a envie de connaître ces personnes dans le film.
- L'installation donne plus de présence aux moments où la narration est remplacée par l'exploration des lieux par la caméra et par la captation des sons ambiants. C'est comme si cette "augmentation de l'espace" et des "sens" rendait le documentaire plus "intime".
- As i told you, if you put all the screens next to eachother, it could be watched as a doc. You would have to make the subs visibál, but yes.. it would work very well i think.

5- Quelle est votre impression générale de l'installation?

- J'ai été surprise d'apprendre, par la suite, qu'il n'y avait pas de musique de fond dans l'installation. je crois que le son a laissé un souvenir presque plus important, sur moi, que les images. l'image qui me reste en tête est celle du party/mariage. la musique, les images, la non-inhibitions des convives, j'avais l'impression d'être sur le dance floor!
- AMAZING. No but seriously. La juxtaposition d'images est extraordinaire. Ca me donne une impression d'histoire simple et riche.
- I LOVED IT! No seriously! I loved your film and really enjoyed the experience of watch the installation. But I must say, form aside, I really enjoy your characters, especially Khouloud. What a powerhouse! I could watch her for hours.
- AWESOME.
- Que j'étais plus libre et plus actif de construire (par le regard et l'oreille) le lieu où se déroule l'histoire. C'est comme si l'expérience d'appréhension du lieu documenté était aussi plus corporelle et ouverte en ce qui a trait à ce que les gens vivent dans ce lieu.

- Very pleased. I like the extra interviews that were playing on loop on the side. The 3 camera video was easy to get into, if i compare some other 'experimental video' installation i've seen in the past. If you have or get a distributor on board, you should seriously think of either making a sick-ass dvd with tons of dvd features.. Or make a sick-ass website with tons of videos. that would be sick-ass

CEUX N'AYANT PAS VU LE LONG-MÉTRAGE

6- Comment décririez-vous votre expérience de visionnement de l'installation?

- Ça m'a permis de ressentir un peu l'ambiance du camp, et de rencontrer des gens qui y vivent.
- I liked the 3 screen setup. I think that it helped keep me more alert since my eyes moved from screen to screen to ensure I didn't miss something. As an engineer who spent many years writing international electrical safety standards, I was pretty disgusted at the camp electrical "installation". I loved it when you were walking through the camp with one of the women filming her and she told the man to "shut-up" when he wanted to know who you were.
- J'ai beaucoup apprécié l'installation. Je l'ai trouvé dynamique (super montage entre les trois écrans!), touchant, informatif et très esthétique.
- I loved the film. I found it interesting actually facinating.
- C'était super intéressant, j'ai beaucoup aimé.
- J'ai vraiment apprécié mon expérience et je dois avouer que j'ai été impressionné par le montage et la projection. La simultanéité des images a été très bien exploitée et le tout était (évidemment) très professionnel. J'avais vraiment envie d'en savoir plus, en fait j'en aurais pris encore davantage à la fin de la présentation!
- Intéressante

- I quite enjoyed it, but I think it was mostly on account of it being well done. The format itself I didn't much care for, that being said some moments took advantage of the three screens quite well, such as when the people march in the street from on screen to the next, to the next. Overall, I prefer traditional 1 screen storytelling, as it's more focused.
- C'est une expérience qui m'a beaucoup intéressé. Je n'ai toutefois pas eu l'effet de surprise, car, comme plusieurs dans la salle, je connaissais un peu le projet pour en avoir parlé avec l'auteure et aussi parce que j'avais vu une courte présentation la semaine d'avant.
- It was brief, intimate, informative and heartfelt.
- It was great to finally see your work and understand the effectiveness of your installation's format. Having the three screens felt like more of an accurate representation of what it feels like to be alive than a standard-format film; in real life you're picking up sensory information from multiple directions that could involve the trajectory of multiple people and events through your direct and peripheral vision/hearing/etc. at any given time, as opposed to the more limited directionality and focus of a single camera's single field of view. I rarely identify with film as a medium, perhaps because of the way film tends to translate the human experience (stochastic, multi-sensory and nonlinear) into tight, coherent narratives that fit the filmmaker's agenda, doing so by excluding huge portions of reality, but the three-screen format really worked for me. What I am trying to say, in my middle-of-the-night rambling way, is that the three-screen format felt more human and immersive, like I was actually there in the film, than a one-screen format ever could.

7- Quelle est votre impression globale ou compréhension du sujet suite à cette expérience?

- Encore toujours difficile pour moi de vraiment saisir le pourquoi du comment des camps, et comment en sortir, et pourquoi y rester? Peut-être le long métrage m'apprendra d'avantages, et m'aidera à comprendre cette réalité complexe.

- Following the viewing, I would say that I have a better feel for what it is like living in a Camp. I have certainly read a lot about such camps and spoken with you and Dave Loutfi who actually visited or lived in camps but the movie brings out just how little planning occurred in building the camps. But camp life is still a very complex topic and I still have little understanding. Perhaps I would say that I experienced a heightened emotional involvement in their suffering more than an increase in understanding of the issues.
- On sent que tu as créé un lien bien particulier avec ces femmes, que tu t'es intégrée à leur monde, sans jugement, et en leur offrant une tribune pour faire entendre leur voix. Sinon, ce que transmet l'installation, à mon avis, c'est la capacité qu'on ces femmes (parfois perçues comme des femmes soumises, passives et sans conviction en Occident) d'user de créativité en développant des stratégies pour de tailler une place dans leur communauté. Elles ont des idées, des peur, des envies, des frustrations. Elles font des choix, négocient et résistent aux diktats qui tendent à baliser leur vie. C'est un projet profondément humain et fort lucide sur la réalité plurielle de femmes d'ailleurs.
- I would say that it left me with more questions than answers. I personally think this is good in general but there is so much more I want to understand and the film opened up so many boxes
- J'ai l'impression que les femmes ne s'en tirent pas trop mal, les femmes interviewees prennent leur vie en main et ont l'air heureuse. Mais on sent bien que les gens dans les camps vivent une discrimination et aimeraient changer leur sort.
- Malgré le fait que je suis relativement au courant de la situation géopolitique générale de la région, j'ai trouvé très intéressant d'avoir un regard "de l'intérieur" des camps de réfugiés palestiniens au Liban. Le fait qu'on voit le point de vue de femmes était aussi très intéressant et j'ai adoré voir de nouvelles perspectives sur la situation.
- C'est suite surtout au visionnement du documentaire qu'on a perçu une réalité féminine qui sort des stereotypes habituels

- I still have a lot to learn. The complementary info from the small screen on the side was helpful and enhanced my understanding of the situation. Still, Rome wasn't built in a day and I wouldn't expect to learn everything about a topic or culture in a short film, or even feature length documentary. What I did learn however was quite eye opening, for instance I didn't even consider the option of women choosing to cover themselves even though their husbands don't want them to.
- Ma compréhension est probablement la même que si j'avais vu le long-métrage. Par contre, au delà de la compréhension du sujet, il me reste une image en tête qui est celle d'un homme sur un toit avec des pigeons. Cette image est revenu souvent et elle demeurerait sur un des écrans pendant un bon moment. Pour moi, elle symbolisait le désœuvrement de cet homme. Ces images peuvent bien sûr se retrouver dans la version classique du reportage, mais je ne sais pas si elles m'auraient touchées de la même façon.
- Before this experience I already had *some* knowledge of the subject based on short viewings of the footage and conversations with Miss Meggers. The visual experience re-confirmed and/or embellished on many of the subject matters discussed. The experience gave me insight to the perspective of these three women and generated deep empathy. Having also seen their various surroundings, I could also form my own opinion as to the state of where they are living. These three women are samplings from a pool of individuals; they are successfully making the best of a potentially lifelong difficult situation but also enduring the things they can't change.
- My general impression is that films like yours have a positive, humanizing effect with respect to their subjects, and can do a world of good in terms of putting a human face on controversial or challenging topics. Even if people forget specific details presented in the film (as I have to admit I have, what with my terrible memory and the rather eventful weeks following seeing the installation), emotional impressions and truths live on much longer.

8- Selon vous, est-ce que l'installation a une fonction en soi, indépendante du long-métrage? Si oui, laquelle? Sinon, pourquoi?

- Oui, ça permet de voir comment les gens vivent là-bas, et d'entendre ce qu'ils ont à dire. Les trois écrans permettent une immersion plus profonde, plus intime.
- Tough question since I did not see the feature length film. Now if the question concerned this installation compared with a feature length film that I may have seen of a similar nature, then my answer is yes, the installation had a function. I got to meet many of my friends and discuss the film with them both before and after the viewing. I got to meet the beautiful, talented, concerned, compassionate film maker.
- Difficile à dire puisque je n'ai pas vu le long métrage. Ce qui est certain, c'est que de voir l'installation m'a donné envie de voir le long métrage! En fait, je ne sais pas si le long métrage est également sur trois écrans, mais je pense que c'était une très belle idée. Impossible de s'ennuyer en regardant ton travail!
- Well everything has a function in and of itself.....without seeing a feature length movie to compare it is hard to say... except maybe more is better.
- Oui, ça éveille notre intérêt pour le documentaire long-métrage. Ça donne l'eau à la bouche! C'est aussi un bon moyen d'informer les gens sur le sujet avec une forme alternative (les trois écrans, la musique, les images différentes).
- Je crois que l'installation amène beaucoup à la façon dont le documentaire est "délivrée". Voir les trois images juxtaposées sur une télévision n'aurait selon moi vraiment pas été la même chose (voir aussi réponse suivante).
- Pas très claire. Elle met en climat, prépare. Annonce
- I think it's a neat experiment, but I'm not convinced three screen storytelling is a great format. Maybe it's just because I'm not used to it...

- Je pense que oui. Un reportage a pour mission d'informer et de toucher les gens. Le triple écran ne permet peut-être pas de mieux informer, mais peut-être nous touche-t-il différemment. Il oblige aussi également le réalisateur a tourné des images beaucoup plus impressionnistes et plus animées sur les écrans n'ayant pas de sons. Ça aussi ça donne au reportage une force d'évocation supplémentaire, un pouvoir d'immersion.
- In my opinion :), the installation generally aims to immerse the human senses (sight and sound) so that the viewer is experiencing events from within the scene, rather than as an outsider looking in. Perhaps similarly to what Imax attempts to achieve with surround sound and a huge screen.
And then I wonder if the transitions in the installation also try to do this (i.e. switching attention from one screen to another). When the first and second screens are off and the third screen suddenly lights up, my brain is told "psst...look at what is unfolding here!!". This may be to imitate what we would experience had we been physically present...turning your head when someone taps your shoulder or looking toward a distant scenery *over there* while listening to someone sitting *over here*.
- See answer to #6. I think the installation made the content more accessible and human to those who tend to feel a bit alienated by film as a medium. Despite my answer to #6, I do still want to see the feature length film!

9- Quelle est votre impression générale de l'installation?

- J'ai apprécié l'expérience. Ça me donne le goût d'en apprendre plus.
- Now my general impression is that I liked it and I enjoyed myself at the event and, if invited, I would come again. It should be noted that I have zero knowledge of film education and film making and the university film installation process.
- Super travail! Super fille! A+++ :)
- I would say that it was absolutely beautiful and facinating movie. Delightful, thoughtful, sensitive.

I want more.....

- Super! Bravo! J'aime l'originalité de l'installation, ça nous ouvre une fenêtre sur ce monde don't on connaît peu de choses.
 - Encore une fois, j'ai bien apprécié le tout, j'ai trouvé que l'effet était excellent et amenait une "touche artistique" qui personnellement m'a aidé à m'imprégner encore davantage dans le sujet. Je me sentais plus "impliqué" dans le film, comme si j'y étais et pouvais constater diverses scènes du quotidien tout en écoutant la voix des personnes interviewées.
 - Correcte.. ce qui ressort particulièrement c'est le documentaire
 - Extremely well done!
 - J'aime:-) Comme on ne peut pas tout voir dans une seule représentation, on a comme l'impression en même temps d'avoir manqué quelque chose. Qu'est-ce qui se passait sur l'écran 1 pendant que je regardais l'écran 3? À cause du triple écran, ça devient un type d'œuvres audiovisuelles qu'on veut revoir plus d'une fois.
- Seule bémol: les sous-titres. Du moment que l'audio est dans une langue qu'on ne comprend pas toute l'installation perd son attrait premier, car on est rivé sur l'écran où se trouvent les sous-titres pour comprendre le propos. À ce moment, on ne regarde pas les écrans de côté.
- It was simple yet significant enough so that the experience felt notably different compared to watching a documentary on one single screen. I loved it!!:)
 - See answer to #6. Also, the Q&A session was great to have! Great work, and good luck with your thesis!

APPENDICE D :
CONTENU MULTIMÉDIA
DVD DE TYPE DATA (EN ACCOMPAGNEMENT)

DVD 1 – (Data)

- D.1 Document PDF : Mémoire écrit

- D.2 Fichier .mov : Documentation audiovisuelle de la présentation de l'installation *Jardins suspendus*

- D.3 Fichier .mov : La composition vidéo tryptique – l'installation *Jardins suspendus*

- D.4 Fichier .mov : *Les femmes de Bourj el-Barajneh* (série de témoignages enregistrés lors de la recherche-crédation sur le terrain)

- D.5 Fichier .doc : Mémoire écrit

DVD 2 – (Data)

- D.5 Fichier .mov : Le long-métrage *Du haut des toits*

APPENDICE E :
CONTENU MULTIMÉDIA
DVD (EN ACCOMPAGNEMENT)

DVD 3

- E.1 La composition de l'installation *Jardins suspendus*

- E.2 La captation de la présentation de l'installation *Jardins suspendus*

- E.3 *Les femmes de Bourj el-Barajneh* (série de témoignages enregistrées
 lors de la recherche-crédation sur le terrain)

DVD 4

- E.4 Le long-métrage *Du haut des toits*

BIBLIOGRAPHIE

- ANERA (2013). Palestinian Refugees from Syria in Lebanon. ANERA Reports on the ground in the Middle East. Beirut. 7 pp. En ligne. <anera.org/needsassessment>.
- Ardenne, Paul. 1999. «Expérimenter le réel, art et réalité à la fin du XXème siècle». In *Pratiques contemporaines: L'art comme expérience*. Paris: Éditions Dis Voir. p.9-54.
- Augé, Marc. 1994. *Le sens des autres, Actualité de l'anthropologie*. Paris: Fayard. 199pp.
- Berger, P. L., et T. Luckmann. 1967. *The Social Construction of Reality, A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: First Anchor Books. 219pp.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. France: Les presses du réel. 128pp.
- Costalat-Founeau, Anne-Marie. 1997. *Identité sociale et dynamique représentationnelle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. 140pp.
- Cova, Hans. 2007. «L'engagement (artistique) est-il nécessairement critique?». In *Les formes contemporaines de l'art engagé: De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Bruxelles: Éric Van-Essche. p. 47-58.
- Cyrulnik, Natacha. 2008. «Représentations des jeunes d'une cité via la médiation d'un film documentaire». *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 9, no 1, p. 43-77.
- Egoyan, Atom. 2001. «Turbulent». In *Shirin Neshat*, Paulette Gagnon (dir. publ.). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal. p. 17-20.
- Fisk, Robert. 1990. «The Keys of Palestine». In *Pity the Nation*, André Deutsch, London. p. 12-47.
- Forest, Fred. 1977. *Art sociologique Vidéo: dossier Fred Forest*. Paris: Union Générale d'Éditions. 441pp.

- Ghaninejad, Laura (2004). Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui. Dérives.tv. Lyon En ligne. <<http://www.derives.tv/spip.php?article125%3E>.
- Hall, Stuart. 1997. «Who Needs Identity?». In *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications Ltd. 198pp.
- , 2007. *Identités et cultures, Politiques des Cultural Studies*. Paris: Éditions Amsterdam, 327pp.
- Hartley, John. 1994. «Representation». *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, p. 265-266.
- Laine, Tarja. 2006. «Eija-Liisa Ahtila's Affective Images in *The House*». *Mediascape*, no Spring '06, p. 1-8.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique: nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Québec: Écosociété. 272pp.
- MAP (2011). Terminal Decline? Palestinian Refugee Health in Lebanon. Briefing Paper. Medical Aid for Palestinians. United Kingdom. 15pp.
- Niney, François. 2002. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e. Coll. «Arts et cinéma». Bruxelles: De Boeck. 320pp.
- , 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Coll. «50 questions», no 47. Paris: Klincksieck. 208pp.
- Ouellet, Pierre. 2003. «Préface». In *Le soi et l'autre, L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Pierre Ouellet. Saint-Nicholas: Les presses de l'Université Laval. p. 11-17.
- Paquin, Louis-Claude. 2006. *Comprendre les médias interactifs*. Collection Somme. Québec: Isabelle Quentin.
- Peteet, Julie M. 1991. *Gender in Crisis: Women and the Palestinian Resistance Movement*. New York: Columbia University Press. 245pp.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books. 394pp.
- Sayigh, Rosemary. 1977a. «The Palestinian Identity among Camp Residents». *Journal of Palestine Studies*, vol. 6, no 3, p. 3-22. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/2535577%3E>. Consulté le 25/06/2010.

- , 1977b. «Sources of Palestinian Nationalism: A Study of a Palestinian Camp in Lebanon». *Journal of Palestine Studies*, vol. 6, no 4, p. 17-40. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/2535776>%. Consulté le 25/06/2010.
- , 1995. «Palestinians in Lebanon: (dis)solution of the refugee problem». *Race & Class*, vol. 37, no 2, p. 27-42.
- , 2002. «Remembering Mothers, Forming Daughters: Palestinian Women's Narratives in Refugee Camps in Lebanon». *Women and the Politics of Military Confrontation, Palestinian and Israeli Gendered Narratives of Dislocation*, p. 56-71.
- , 2007. «Product and Producer of Palestinian History: Stereotypes of 'Self' in Camp Women's Life Stories». *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 3, no 1, Winter, p. 86-105.
- UNRWA. 2013. «UNRWA's Response and Services to Palestine Refugees from Syria». *Bi-weekly Briefing*, no 13, p. 5.
- UNRWA (a). 2009. «Burj Barajneh». En ligne. <<http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=134>%.>
- UNRWA (c). 2009. «Shatila». En ligne. <<http://www.unrwa.org/etemplate.php?id=142>%.>
- Vander Gucht, Daniel. 2004. *Art et politique, pour une redéfinition de l'art engagé*. Coll. «Quartier libre». Bruxelles: Editions Labor, 93pp.

ŒUVRES CITÉES

- Ahtila, Eija-Liisa (2002). *The House*. [Int. Scène-Jour, Eija-Liisa Ahtila. Exposition temporaire présentée à la DHC/Art Foundation. 2010. John Zeppetelli (commissaire). Montréal]. Installation vidéo à trois écrans.
- Hutter, Magdalena. 2009. *Triptych : A Documentary Video Installation*. [Capsule résumé sur Internet : <https://vimeo.com/16006791>, Installation présenté dans le cadre du Dok.fest à Munich, 2010] Installation vidéo à trois écrans.
- Morin, E. et Rouch, J. (1961). *Chronique d'un été (Paris, 1960)*. [DVD Arte Vidéo, 90 minutes]. France : Argos Films. 35mm, noir et blanc, mono.

Neshat, Shirin (1998). Turbulent. [Exposition temporaire du Musée d'art contemporain de Montréal. 2001. Paulette Gagnon (commissaire). Montréal]. Installation audio/vidéo à deux pistes.