

Université de Montréal

**Rencontres au sein du cinéma québécois;  
une recherche-crédation intersectionnelle  
de la représentation des différences**

par  
Joëlle Rouleau

Département de communication  
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph. D.)  
en communication

Août 2015

© Joëlle Rouleau, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :  
**Rencontres au sein du cinéma québécois;  
une recherche-crédation intersectionnelle  
de la représentation des différences**

présentée par  
Joëlle Rouleau

est évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Tamara Vukov, Université de Montréal, présidente-rapporteure

Julianne Pidduck, Université de Montréal, directrice de recherche

Silvestra Mariniello, Université de Montréal, co-directrice de recherche

Marion Froger, membre du jury

Brenda Longfellow, examinatrice externe

## Résumé

Cette thèse-filmique s'articule autour de deux questions principales : comment aborder l'articulation des différences (qu'elles soient d'ordre genré, sexuel, culturel, racial, physique ou subjectif) telles qu'elles se retrouvent spécifiquement dans certains films québécois ; et, dans quelle mesure l'étude critique des différences permettent-elles de concevoir le cinéma comme un régime de la représentation (Hall 1997a) québécois articulé autour de certaines normativités (Butler, 2004)? On retrouve dans la littérature sur le cinéma québécois des préoccupations sur les questions associées à l'identité nationale liées avec des pratiques de différenciations identitaires et sociales (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006; Barrette, 2009; Juteau et Fontaine, 1996) renvoyant à une opposition entre « nous/soi » et « l'Autre ». Afin de répondre à une urgence politique de considérer autrement ces questions, j'ai adopté une posture intersectionnelle (Bilge, 2009). L'intersectionnalité me permet d'aborder les différences de façon inductive afin d'ouvrir une discussion intégrée sur les rapports de pouvoir et l'articulation des oppressions. À ce sujet, je considère qu'une lutte de pouvoir autour de la représentation (Hall, 1997a; du Gay *et al.*, 1997) s'inscrit dans une lutte plus large concernant des rapports de force dans la société québécoise. Inspirée par les théories *queer* et féministes, les études cinématographiques et les *Cultural Studies*, j'ai développé une méthodologie autoethnographique au sein d'une méthodologie de recherche-création (Sawchuk et Chapman, 2012). L'intermédialité de mon projet permet de nouvelles possibilités (Mariniello, 2000) notamment en créant un espace de réflexion favorisant l'échange entre diverses voix et expériences, mais également en brouillant les frontières méthodologiques et médiatiques de ma démarche, permettant d'approfondir de façon intuitive et exploratoire le concept de la rencontre. En effet, la rencontre et l'expérience de la rencontre ont joué un rôle à la fois conceptuel et personnel dans ce projet. Elle me permet d'éviter de fixer la différence, et plutôt de l'aborder dans son processus de reconnaissance et d'émergence d'une identité.

Mots clés : Recherche-création; Autoethnographie; Cinéma québécois; Différences; Identité; Représentation; Intersectionnalité; *Cultural Studies*; *Queer Studies*

## **Abstract**

This thesis-film explores two core questions: First, how can we understand the articulation (Slack, 1996) of gender, sexual, cultural, or racial, physical, or subjective differences in certain Québec films? And second, how can a critical study of differences facilitate a conceptualization of Québec cinema as part of a « regime of representation » (Hall, 1997) articulated around certain norms (Butler, 2004)? There is a recurring preoccupation in the scholarly literature on Québec cinema concerning questions of national identity, a preoccupation closely associated with practices of differentiation between “us” and “the Other” (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006; Barrette, 2009; Juteau et Fontaine, 1996). In response to the political urgency of developing new ways of understanding these questions, I adopt an intersectional approach (Bilge 2009) that allows me to explore differences in an inductive manner in order to develop an integrated discussion of power relations and the articulation of different forms of oppression. I argue that power struggles over representation (Hall, 1997; du Gay *et al.*, 1997) are articulated with broader power relations in Québec society. Inspired by queer and feminist theories, film studies and cultural studies, I develop an autoethnographic method (Maréchal, 2009) in the context of a research/creation process (Sawchuk and Chapman, 2012). My intermedial project allows for new possibilities (Mariniello, 2000), notably in facilitating dialogue between different voices and experiences, blurring the boundaries between different media and methods, and allowing me to develop the concept of the encounter. In fact, the conceptual exploration of the encounter and the personal experience of encounters were crucial to my project. An ethical and intermedial exploration of the encounter permits me to avoid fixing differences, and rather to explore differences in a process of recognition and the emergence of identity.

Keywords: Research-creation; Autoethnography; Québec’s cinema; Differences; Identity; Representation; Intersectionality; Cultural Studies; Queer Studies

## Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>ii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>iii</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>v</b>
<b>Note linguistique</b> .....	<b>vi</b>
<b>Remerciement</b> .....	<b>viii</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Problématique</b> .....	<b>4</b>
<b>Contributions scientifiques</b> .....	<b>8</b>
<b>Structure de la thèse-filmique</b> .....	<b>11</b>
<b>Chapitre 1 : Représentation des différences et cinémas québécois</b> .....	<b>17</b>
<b>1.1 État de la question</b> .....	<b>17</b>
1.1.1 Les cinémas québécois dans la littérature des études cinématographiques et culturelles .....	17
<b>1.2 Conceptualisation de la représentation des différences</b> .....	<b>27</b>
1.2.1 Représentation .....	32
1.2.2 Différences .....	37
<b>1.3 Explorations filmiques</b> .....	<b>43</b>
1.3.1 Structure narrative .....	45
1.3.2 In/visibilité .....	52
1.3.3 L'articulation du pouvoir et les conventions normatives .....	54
<b>1.4 Conclusion</b> .....	<b>62</b>
<b>Chapitre 2 : Une rencontre méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche- création</b> .....	<b>64</b>
<b>2.1 État de la question</b> .....	<b>64</b>
2.1.1 Autoethnographie et standpoint theory .....	64
2.1.2 Recherche-création .....	70
2.1.3 Influences filmiques .....	75
<b>2.2 Une articulation méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-création</b> .....	<b>79</b>
2.2.1 Médiation et représentation .....	84
<b>2.3 Articulation médiatique</b> .....	<b>93</b>
2.3.1 Le circuit de la culture .....	94
2.3.2 Circuit de la culture et cinéma québécois .....	99
<b>2.4 Conclusion</b> .....	<b>105</b>
<b>Chapitre 3 : Articulations interpersonnelles et intermédiales; une exploration des relations de pouvoir</b> .....	<b>107</b>
<b>3.1 Introduction</b> .....	<b>107</b>
<b>3.2 Rencontres</b> .....	<b>110</b>
3.2.1 Rencontre entre différences .....	114
<b>3.3 Retour sur un exercice autoréflexif</b> .....	<b>119</b>
3.3.1 Le film autoethnographique comme rencontre .....	122
3.3.2 Rencontre entre personne(s) .....	125
3.3.3 Rencontre entre personne(s) et média(s) .....	134
<b>3.4 Quand la rencontre devient confrontation</b> .....	<b>139</b>

3.4.1 Éthique d’entrevues .....	139
3.4.2 Différents niveaux de rencontre .....	145
<b>3.5 Conclusion .....</b>	<b>148</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>149</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>156</b>
<b>Filmographie: .....</b>	<b>164</b>
<b>Médiagraphie :.....</b>	<b>166</b>
<b>Annexe .....</b>	<b>167</b>
Participant.es à cette recherche .....	167
Collaborateurs/trices .....	167

## **Liste des abréviations**

ACFAS : Association francophone pour le savoir  
AQOCI : Association Québécois des Organismes de Coopération Internationale  
APTN : *Aboriginal People's Television Network* ou Réseau de télévision des peuples autochtones  
CALQ : Conseil des arts et des lettres du Québec  
CAC : Conseil des arts du Canada  
CHSLD : Centre d'hébergement et de soins de longue durée  
CISR : Commission de l'immigration et du statut de réfugié du Canada  
CRSH/SSHRC : Conseil de recherches en sciences humaines ou *Social Sciences and Humanities Research Council*  
FQRSC maintenant FRQSC : Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture  
HD : Haute définition  
INIS : Institut National de l'Image et du Son  
LGBTQ : Lesbienne, gay, bisexuel.le, transsexuel.le et *queer*  
ONF : Office National du Film du Canada  
OQFL : Office québécois de la langue française  
UQÀM : Université du Québec à Montréal  
SODEC : Société de développement des entreprises culturelles

## Note linguistique

Pour la rédaction de cette thèse-filmique, j'ai choisi d'adopter, d'adapter et de créer un langage *queer* (de genre neutre ou bi-généré) pour la rédaction de cette thèse. Le français est une langue hautement genrée. C'est-à-dire que la dénomination d'un genre féminin ou masculin est au cœur de sa grammaire et de son orthographe, faisant référence à des personnes, des professions, des objets, etc. En règle générale, le masculin sera privilégié au genre féminin ou à la présence des deux genres. Aujourd'hui, l'Office québécois de la langue française (OQLF) met de l'avant une façon d'écrire en considérant l'apport des deux genres malgré la prévalence d'un masculin générique. À ce sujet, on retrouve ces informations dans leur banque de dépannage linguistique :

Pour éviter que les textes dits "féminisés" soient inutilement lourds – reproche que l'on entend souvent –, l'introduction des formes féminines doit se faire avec discernement et modération. L'essentiel est de faire sentir la présence des femmes tout au long du texte. Et pour y arriver, il n'est pas nécessaire de tout féminiser. L'alternance du doublet et du masculin générique permet de varier l'écriture et d'éviter le suremploi du féminin. Ainsi, le masculin générique est approprié pour des appellations générales qui s'opposent, dans un texte, à des appellations plus particulières qui, elles, peuvent prendre la forme de doublet.

L'association québécoise des organismes de coopération internationale (AQOCI) a développé un guide de rédaction non sexiste ayant comme mandat de réfléchir aux conséquences et aux limites de la rédaction féminisée proposée par l'OQLF :

La rédaction non sexiste, c'est bien plus que l'introduction de formes féminines dans le texte; c'est une approche globale d'écriture qui privilégie d'emblée une représentation équitable des femmes et des hommes. La richesse des procédés disponibles rend possible une écriture souple, qui contraste avec la rigidité résultant souvent d'une application trop stricte de règles. L'utilisation en alternance de la formulation neutre et de la féminisation syntaxique permet d'éviter la monotonie et assure des textes clairs, lisibles et avant tout... non sexistes!

Selon l'OQLF, le premier principe à une rédaction non sexiste est l'abandon du masculin générique et de référer à des noms et pronoms de genre neutre, par exemple « les cinéastes » au lieu de « les réalisateurs et les réalisatrices ». Cette stratégie, quoi qu'elle soit efficace, est limitée dans son choix de

mots. De plus, dès que mis au singulier, la binarité de genre revient, par exemple : un ou une cinéaste. Il est donc impossible, dans ce cas précis, de parler du fait d'être cinéaste de façon abstraite et générale, sans imposer de genre.

J'ai donc opté pour une formulation tronquée (AQOCI, 2013), toutefois différente de celle proposée par le guide de l'AQOCI. En effet, si je me trouve dans l'impossibilité d'utiliser le genre neutre pour faire référence à des personnes, j'ajoute systématiquement le genre féminin au genre masculin. Par exemple, si je mentionne mes amis et amies, j'ajoute un « .e » au nom masculin afin d'assurer la présence des deux genres : par exemple, « mes ami.es ». J'ai choisi de recourir au « .e », et non au « -e » (ami-es) ou à la majuscule (amiEs), car je trouve que son usage rend la lecture plus agréable sans toutefois alourdir le texte, d'autant plus qu'il brouille la frontière du genre de par la proximité visuelle des lettres qui constituent la terminaison du mot. J'ai par ailleurs rencontré un défi important, soit le fait de féminiser des mots qui changent de forme au féminin, notamment : « chercheuse » ou « monteuse », « réalisatrice » ou « productrice ». Pour la féminisation des deux premiers, je me suis permis un néologisme qui ne respecte pas les recommandations de l'OQLF, mais qui est tout de même employé dans un français d'usage<sup>1</sup>. En effet, j'ai simplement conservé la forme masculine, à laquelle j'ajoute un « .e » : chercheur.e ou monteur.e. Pour les seconds, j'ai opté pour la barre oblique : réalisateur/trice, producteur/trice. Finalement, j'ai recours à des pronoms personnels bi-genrés, à la troisième personne, ce qui constitue également un néologisme. En effet, inspirée du mouvement *queer* francophone, j'ai recours aux pronoms « ille » ou « illes », qui sont en réalité une contraction des pronoms « il » et « elle ». Ce choix de faire place aux deux genres dans la rédaction de ma thèse s'inscrit en adéquation avec mes politiques *queer* autour des enjeux de pouvoir, notamment dans leurs manifestations linguistiques.

---

<sup>1</sup> Voir : [http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit\\_bdl.asp?id=3941](http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3941) consulté le 19 août 2015.

## **Remerciements**

Cette thèse est l'aboutissement d'un long processus personnel et le résultat de multiples collaborations que je ne peux passer sous silence.

J'aimerais tout d'abord remercier mes directrices de recherche, Julianne et Silvestra. J'ai entamé ce projet avec beaucoup d'ambitions. Votre présence, vos encouragements et vos commentaires constructifs ont su me guider et me permettre d'être à la hauteur de ces dernières. Cette collaboration interdisciplinaire est d'une richesse infinie et j'ai eu le privilège de me retrouver en son centre. Merci énormément pour votre support tout au long de ces cinq années.

Je tiens à remercier les membres du jury, Brenda Longfellow, Tamara Vukov et Marion Froger, qui ont porté une attention toute particulière à ce projet de thèse et qui ont stimulé chez moi un désir de poursuivre mes recherches.

Laurie. Je ne saurai jamais te remercier suffisamment. Tes encouragements, ta présence, mais surtout ton support insatiable ont rendu cette thèse lisible et intelligible. Tes créations musicales ont porté mon film à un niveau émotif qu'il ne trouvait guère. La personne que tu es et qui m'accompagne à travers mes envies de grandeur est une fondation solide sur laquelle j'arrive à me poser pour me pousser au-delà de mes limites.

Ce projet n'aurait jamais vu le jour sans l'implication, le dévouement et la créativité de Matthieu. Merci, merci, merci pour tout ce que tu as fait et donné pour moi et pour ce film. Il n'y aurait pas de film sans toi. Tu es une personne de grand talent avec qui j'ai eu la chance d'explorer ma créativité.

Je remercie Marianne, Laurence et ma grand-mère Dolorès pour leur participation et collaboration à ce projet. Vous m'avez permis de découvrir un nouveau pan de moi-même et d'ouvrir mes horizons.

Je remercie également mes parents, ma famille et mes amies Marie-Ève, Mélissa, Marie-Michelle, Manu et Pascale pour vos encouragements, votre support et votre intérêt pour mon projet.

Je remercie toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à ce projet, avec qui j'ai réalisé des entrevues et qui ont accepté de me partager leurs expériences du cinéma.

Je tiens finalement à remercier le Fond de recherche québécois société et culture (FRQSC) pour la bourse de recherche au doctorat. J'aimerais également souligner l'importance du financement que m'a fourni le Département de communication ainsi que la Faculté des études supérieures (FESP) de l'Université de Montréal. Ce soutien financier est à la base de ma persévérance puisque ces différentes bourses m'ont permis de consacrer le temps nécessaire à la complétion de ce projet. La réalisation de mon film n'aurait jamais été possible sans ce soutien financier.

## Introduction

D'aussi loin que je puisse me souvenir, je me suis toujours sentie différente. Ce sentiment de différence émerge en moi comme une certitude de ne pas correspondre à certaines normes. Depuis quelques années, ces questionnements au sujet de la norme ont contribué à la remise en question de mon appartenance culturelle. Suis-je québécoise si je n'entre pas dans une conception normative de ce que c'est que d'être québécoise? Qu'est-ce qu'être québécois.e?

Je sais bien qu'une norme n'est ni une règle ni une loi : une norme « [...] fonctionne au cœur des pratiques sociales en tant que critère implicite de normalisation » (Butler, 2004, p. 3). En dépit de ce sentiment de différences, j'ai accès à plusieurs privilèges normatifs dans un contexte québécois/occidental. Je suis une femme cis<sup>2</sup>, blanche, francophone, citoyenne canadienne de naissance, de descendance européenne française. Je suis de classe moyenne et capable<sup>3</sup>. Je poursuis des études supérieures au doctorat. Toutefois, je me reconnais également comme féministe *queer* activiste de genre non-normatif et cette identification contribue à mon sentiment de marginalisation.

Mon intérêt pour le cinéma se manifeste notamment dans un lien intime avec ces questionnements. En effet, je conçois cette expression artistique comme un lieu de rencontre et d'échange permettant de réfléchir et d'explorer le concept plus large de l'identité. En entamant ma recherche doctorale, j'ai constaté que ces questions d'identités nationales sont manifestement

---

<sup>2</sup> Préfixe des termes « cissexuel.le » et « cisgenre.e », le terme « cis » a été développé dans les mouvements activistes trans vers la fin des années 90. Il permet généralement d'identifier le privilège lié au sexe et/ou au genre hétéronormatif :

« La question Trans parvient alors à entrer en résistance avec la question Cis (le préfixe "Cis" signifiant du même côté de), sans pour autant réifier ces deux catégories, mais en permettant plutôt d'entrevoir un privilège cisgenre et des épreuves Trans irréductibles à l'opposition Trans / Cis » (Alessandrin, 2012, p. 2). En ce qui me concerne, je suis biologiquement reconnue comme cadrant dans la catégorie femme et je me reconnais comme femme. Toutefois, mon genre n'est pas normatif, en ce sens où je ne cadre pas dans la catégorie du genre « féminin ». Je me considère ainsi comme une femme cis au genre non-normatif.

<sup>3</sup> J'utilise le terme « capacité » en référence directe au capacisme, qui est une traduction du terme « ableism », référant à une discrimination fondée sur les capacités physiques, intellectuelles, émotionnelles et genrées.

présentes dans le cinéma québécois et s'articulent notamment par une différenciation entre un « nous/soi » et « l'Autre » (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006). Le cinéma offre, de par sa spécificité, une façon d'explorer sans fixer, de rencontrer sans rompre les rapports à soi et à l'Autre. Godard parlait d'une « usine à rêve » (1994) qui donnait à l'imagination un souffle nouveau. Casetti, quant à lui, voyait dans le cinéma, un puissant pouvoir sur la société.

Cinema does more than this. It widens the gap between desire and object. [...] What is represented seems both to be there (or we would not recognize it) and not to be there (or we would not need its images). Indeed, it is exactly because we are deprived of the world that the latter's image may establish itself. This is what originates the desire that binds us to a film, our perceptive desire. (Casetti, 1999, p. 176)

Ainsi, ce n'est pas un simple hasard si je passe par le cinéma pour réfléchir à ces questions. Le cinéma me permet de sortir des mots pour entrer dans l'image et me permettre de rencontrer l'Autre dans sa forme médiatique. La rencontre et l'expérience de la rencontre ont joué un rôle essentiel dans ma démarche de recherche. À la fois conceptuelle et personnelle, la rencontre a agi comme fil conducteur tout au long de ma thèse-filmique<sup>4</sup>. Elle est présente à même ma méthodologie tout comme elle est au centre de ma démarche créative. Je me suis retrouvée, dans la rencontre mais aussi dans ma recherche, confrontée à moi-même, à mes propres réflexions ainsi qu'à mes propres réflexes de penser. C'est la rencontre avec l'Autre qui m'a permis de sortir de moi pour porter cette recherche ailleurs.

Bien sûr, il est important d'éclaircir de manière distincte cette idée d'une opposition entre « nous /soi » et « l'Autre », puisqu'elle reviendra à plusieurs reprises tout au long de ce texte. Elle émerge notamment à l'échelle identitaire : je me reconnais comme individu dans la rencontre avec l'autre, qui vient marquer la fin du « je » et le début d'un autre « je ». Elle émerge

---

<sup>4</sup> J'emploierai le terme « thèse-filmique » afin de faire référence à l'intermédialité de mon projet, qui s'est déployé à la fois à travers l'exercice de réalisation d'un documentaire ainsi que dans l'écriture d'un texte écrit. Ce terme me permet d'aborder mon projet dans son ensemble tout en distinguant les deux formes médiatiques que sont l'écriture et le cinéma.

également dans une considération « macro » de l'identité, par exemple dans l'idée d'une culture québécoise « authentique » imaginée par rapport à un « Autre » (anglophone, autochtone, immigrant, handicapé, homosexuel, âgé (Poirier, 2004a), et j'en passe). En effet, au Québec : « La nation correspond, entre autres, à une manière de se représenter différentes formes de solidarités sociales qui unissent ou divisent les membres d'une société particulière » (Juteau et Fontaine, 1996, p. 15). L'émergence de la « nation québécoise » se constate notamment à travers son cinéma (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006; Barrette, 2009). Tout au long de mon processus de recherche et d'exploration, un « nous » québécois était sous-entendu et commun. Le fait que mes intervenant.es y font implicitement tous et toutes référence m'oblige à y réfléchir de façon politique. Ce « nous » représenterait un être hypothétique résidant sur le territoire du Québec, parlant le français québécois, et qui serait de « race » blanche, catholique, et de descendance européenne. Même si mes origines culturelles et ethniques me positionnent dans cet axe identitaire, je me sens en rupture de ce « nous » identitaire, dans lequel je ne me reconnais pas.

La thèse-filmique présentée dans le cadre de ma démarche doctorale explorera ces enjeux identitaires et personnels à la fois dans une forme écrite et dans une forme cinématographique documentaire. En effet, ce projet se situe dans le cadre d'une recherche-crédation doctorale combinant une exploration à la fois théorique et créative. Cette posture initiale a contribué à mon choix d'intégrer une démarche autoethnographique à ma recherche (Maréchal, 2009; Smith, 2005; Ellis et Bochner, 2000; Rondeau, 2011; Fortin 2006). Cette démarche m'a permis de remettre en question les frontières maintenues entre « objectivité » et « subjectivité », mais aussi de rendre explicite ma position située en tant que chercheure. En effet, je milite depuis quelques années par l'entremise d'un cinéma engagé et indépendant. Mes visions politiques font partie intégrante de ma démarche de recherche et viennent brouiller les frontières entre ma position de

chercheuse et de réalisatrice puisque je suis politiquement impliquée, personnellement et émotivement, dans ces deux professions. Toutefois, il ne s'agit pas d'une recherche sur moi (autobiographique), mais plutôt d'une recherche *à partir de moi*.

Here a researcher is personally engaged in a social group, setting or culture as a full member and active participant but retains a distinct and highly visible identity as a self-aware scholar and social actor within the ethnographic text. It differs from analytical ethnography by its increased interrogation of the relationships between self and others and a developed awareness of reciprocal influences between ethnographers, their settings and informants. (Maréchal, 2009, p. 43)

En somme, je ne vois pas en la subjectivité une posture initiale et fixe. Au contraire, elle se construit au fil de l'expérience et de l'interaction avec le monde (de Lauretis, 1984). S'inscrivant dans une tradition féministe et *queer* (de Lauretis, 1984; Russell 1999), mon projet cherche à reconnaître l'expérience comme matière à partir de laquelle il devient possible de réfléchir à ma problématique.

## **Problématique**

Cette thèse-filmique questionne la façon dont divers axes de « différences » sont mis de l'avant ou se rencontrent dans l'univers cinématographique québécois. L'objectif général de cette recherche est de proposer une exploration critique et créative des questions liées à la représentation des différences dans leur articulation (Slack, 1996), telles qu'elles se retrouvent dans certains films québécois. Dans le cadre de ma recherche, j'appréhende les « différences » sociales et identitaires de façon intersectionnelle. Ces dernières correspondent entre autres à la « race », l'ethnicité, le genre, le sexe, l'orientation sexuelle, la religion, la culture, la classe sociale, l'âge, les capacités intellectuelles, cognitives et physiques. L'intersectionnalité me permet d'approcher les différences de façon inductive, afin d'éviter le « cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale » (Bilge, 2009, p. 70).

Afin d'approfondir ces questionnements, j'ai mis en place des rencontres filmées, sous forme d'entrevues, avec des amies et ma grand-mère, puis avec différent.es agent.es créateurs/trices impliqué.es dans la réalisation de films au Québec. Ces rencontres m'ont permis d'entrer en dialogue avec chacun.e de ces intervenant.es par rapport à mes questionnements d'origines et ainsi d'explorer ma propre expérience. De plus, de ces entrevues a émergé un type de « données » me permettant une étude sur le terrain.

En annexe, se trouve une liste des personnes rencontrées, ainsi qu'une courte description des relations entretenues avec mes divers.es collaborateurs/trices. Je souhaite intégrer nos discussions dans une analyse continue des films tout au long des prochains chapitres. Je ferai référence à chacune de ces personnes, que ce soit par l'analyse de segments retrouvés dans le documentaire ou, plus largement, de segments issus des entrevues complètes qui n'ont pas nécessairement été retenues au montage. Cet exercice d'intégration des entrevues à l'analyse est très intuitif. Il me permet d'explorer d'une manière inductive l'articulation des processus de production cinématographique à la représentation des différences dans le cinéma québécois.

*Ma principale question de recherche s'articule ainsi :*

Comment aborder la représentation des différences dans leurs articulations, tel qu'elles se retrouvent spécifiquement dans certains films québécois, et dans quelles mesures ces « différences » permettent-elles de concevoir le cinéma comme un « régime de la représentation » (Hall, 1997a) québécois?

*Parmi mes questionnements secondaires se trouvent ceux-ci :*

Comment réfléchir la représentation cinématographique des différences de façon inductive? Quels outils conceptuels et méthodologiques devrai-je mobiliser afin d'adopter une posture intersectionnelle lors de ma recherche-crédation?

Comment la recherche-crédation permet-elle de répondre au défi méthodologique de réfléchir aux articulations des différences sans les fixer?

Comment les relations de pouvoir observées dans le « circuit de la culture » (du Gay *et al.*, 1997) se manifestent-elles et s'articulent-elles dans le contexte culturel hégémonique québécois (Slack, 1996; Hall, 1997a)?

Afin de répondre à mes questions de recherche, j'ai développé mon argumentation au fil de trois chapitres de thèse et d'un documentaire intitulé *Rencontres* (Rouleau, 2015). Ce dernier met en scène des rencontres filmées, permettant des discussions approfondies et multiples au sujet de l'articulation des différences retrouvées dans le cinéma québécois. De plus, le film permet d'explorer d'autres formes de rencontres, qu'elles soient d'ordre méthodologique, intermédial, interpersonnel, conceptuel ou émotif. La structure de ma thèse-filmique est pour ainsi dire non-conventionnelle. J'y ai développé un bricolage méthodologique (Fortin, 2006), sur lequel je reviendrai dans le deuxième chapitre, joignant la recherche-création à une démarche autoethnographique. Notamment, l'approche autoethnographique m'a permis d'éviter la fixation de l'identité et des différences afin de les aborder de façon fluide. Catherine Russell aborde l'autoethnographie comme une façon de décentrer la perspective du « soi et de l'autre » :

The representation of cultural difference, cultural history, and cultural transformation needs to be carried out from a decentered perspective in which “us and them” is no longer the governing paradigm we are all each other's other. (Russell, 1998, p. 355)

Du point de vue de la recherche-création, le processus est fondamental à la recherche. En effet, mon « terrain » s'est développé à travers ma démarche, de mes premiers contacts avec mes futures intervenant.es à la réalisation des entrevues et leur rapport les unes avec les autres. Finalement, la post-production de mon documentaire et l'écriture de ce texte ont été des parties constitutives de mes résultats. À ce sujet, Chapman et Sawchuk rappellent que :

Research is more or less the end goal in this instance, although the “results” produced also include the creative production that is entailed – as both a tracing-out and culminating expression of the research process. It's about understanding the technologies/media/practices that we discuss as communication scholars (for instance) through actually deploying these phenomena, and pushing them into creative directions. It is a form of directed exploration through creative processes that includes experimentation, but also analysis, critique and a profound engagement with theory and questions of method. (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 19)

La combinaison de ces méthodes m'a permis une certaine exploration de la forme et de la structure du cinéma tout comme de la recherche, afin de faciliter la production de nouvelles formes de savoir. Ainsi, ma recherche permet la naissance d'une discussion, mais aussi d'une réflexion plus générale sur les incidences de la représentation, tout en abordant les concepts de différences et de rencontre de manière fluide, active et processuelle. Ainsi, cette recherche-crédation comprend trois éléments interreliés : 1) l'intégration d'explorations filmiques conceptualisées par la représentation des différences; 2) des entrevues avec des personnes impliquées dans la production et la réalisation de films au Québec ainsi qu'avec trois personnes de mon entourage; et 3) une réflexion critique et analytique du processus de recherche-crédation autoethnographique. Ces trois éléments permettent de concevoir que l'objectif final de ma recherche se matérialise à travers, voire *par* son processus. En effet, la mise en œuvre de mon corpus est rendue possible par l'accessibilité de certain.es réalisateurs/trices qui ont accepté de me rencontrer pour des entrevues filmées. Leur rencontre m'a permis d'explorer différemment les films qu'elles ont réalisés, mobilisant tous, d'une façon ou d'une autre, des enjeux liés à la représentation des différences. Finalement, cet exercice de création m'a permis d'explorer de façon critique et analytique mon propre processus de réalisation cinématographique.

Avant d'introduire en détail mon argumentaire, il me semble important de revenir sur le terme « cinéma québécois », puisque plusieurs définitions de celui-ci peuvent être mobilisées. On peut parler des cinémas québécois comme étant « national », « indépendant », « expérimental », « documentaire », « artistique » ou même « commercial » (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006; Barrette, 2006) – j'ose d'ailleurs imaginer que plusieurs autres considérations artistiques ou théoriques existent quant à la définition des cinémas québécois. De ce fait, il m'est impossible d'arrêter la conception du cinéma québécois à une seule forme d'expression cinématographique, tout comme il m'est impossible d'arrêter la conceptualisation des différences à une seule forme

de différenciation (Bilge, 2010). Ainsi, mon projet explore de façon aléatoire des films issus des différentes catégories mentionnées précédemment. Il s'agit là possiblement d'un des premiers impacts d'une méthodologie créative, puisque c'est par l'élaboration de la production filmique de cette recherche que s'est défini mon corpus.

Une part de la sélection s'est faite à travers le montage de mon film, c'est-à-dire que je me suis intéressée entre autres aux films qui ont été mis de l'avant lors des entrevues avec leurs réalisateurs/trices et producteurs/trices : en somme, mon corpus est constitué des films *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012), *La ligne rouge* (O'Bomsawin, 2014), *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011), *Le Nèg'* (Morin, 2002) et *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014). Cela dit, je me suis également intéressée à d'autres films, dont *Vic et Flo ont vu un ours* (Côté, 2013), *Curling* (Côté 2010), *En terrains connus* (Lafleur, 2011), *Kafou Kreyol* (MF Gold, 2014), *Wheeling NYC Video Blog* (série vidéo de Parent, 2014), qui s'inscrivent dans ma démarche de recherche en se retrouvant dans mon film. Toutefois, je ne produirai pas d'analyse formelle de chacun de ces films. Je m'intéresserai davantage à ces derniers comme des études de cas me permettant d'exemplifier, mais surtout d'intégrer des passages d'entrevues ainsi que d'analyser des segments de mon film. L'analyse filmique ici, tout comme dans les entrevues filmées, sert mon processus exploratoire en me permettant de comprendre les processus culturels qui contribuent à l'articulation des différences dans certains films québécois.

### **Contributions scientifiques**

Dans le cadre de ce projet, je propose trois contributions scientifiques. Ma première contribution est à la fois d'ordre intuitif et conceptuel. Je considère que l'adoption d'une posture *queer* intersectionnelle me permet de reconnaître le cinéma comme une instance de normativité. En effet, j'élabore une analyse critique de l'articulation des différences par la mobilisation du

circuit de la culture (du Gay, 1997), ce qui me permet d'identifier certains rapports de pouvoir dans la culture de production de laquelle ces normativités sont (re)produites. De cette façon, ma thèse-filmique contribue à l'avancement des connaissances, notamment par une intervention intersectionnelle dans l'analyse du cinéma québécois par rapport aux questions d'identité et d'appartenances « nationales ». Pour y arriver, je mobilise de multiples approches à l'analyse des différences, dont les études féministes, *queer*, postcoloniales ainsi que les *Critical Race Studies* et les *Critical Disability Studies*. En questionnant de façon critique ces différents niveaux d'appartenances et d'identités nationales à travers le cinéma québécois, je permets l'émergence d'un nouveau regard cinématographique, ancré à la fois dans l'analyse intersectionnelle et dans l'expérience et le vécu – ce qui m'amène à ma seconde contribution.

Cette deuxième contribution est plutôt d'ordre méthodologique, car elle est liée à ma décision de réaliser une recherche-création autoethnographique. Cette exploration méthodologique et épistémologique ouvre d'autres pistes de recherche et permet de nouvelles perspectives pour l'analyse de la production culturelle. En effet, la démarche autoethnographique que j'ai adoptée m'a permis de faire place à mon expérience en tant que cinéphile, cinéaste et chercheure en cinéma, afin d'ancrer la complexité de la représentation des différences dans un contexte précis de façon exploratoire. En tant que chercheure, j'ai appréhendé la réalisation du documentaire comme un espace de négociation et d'expérimentation me permettant d'aborder autrement les concepts de production et de représentation, c'est-à-dire en les mettant concrètement en relation, déployant le médium filmique pour explorer l'objet de mes analyses. Ce choix fait écho à la « perspective partielle » et aux savoirs situés de Donna Haraway (1988), alors que l'auteure critique l'idée d'une objectivité en recherche. En effet, elle identifie la source des relations de pouvoir à toute recherche autour de la problématique du sujet chercheur et de la négation des biais d'énonciation de la part des personnes menant une recherche objective : « [...]

it is precisely in the politics and epistemology of partial perspectives that the possibility of sustained, rational, objective inquiry rests » (Haraway, 1988, p. 584). Ainsi, je souhaitais rendre explicite mon ancrage personnel, politique et identitaire afin d'assumer pleinement la subjectivité inhérente à mon projet.

De plus, je soutiens que la recherche-crédation en études cinématographiques permet de faire émerger de nouvelles formes de savoir quant aux enjeux de pouvoir liés à la production, la réalisation et la représentation cinématographique. Le développement de mon regard sur le cinéma québécois permet une lecture singulière et innovatrice qui permet de réfléchir à ces rapports de pouvoir. Par le biais d'un processus créatif, soit la réalisation de mon documentaire, *Rencontres* (Rouleau, 2015), j'ai pu enraciner mon expérience du cinéma afin de développer de nouvelles lectures des enjeux identitaires retrouvés dans les films discutés. Mon projet s'est développé à travers le tournage et le montage d'entrevues filmées avec différent.es réalisateurs/trices, producteurs/trices et acteurs/trices ayant œuvré dans l'industrie cinématographique québécoise. Ces rencontres avaient pour objectif de vérifier et questionner mes expériences personnelles/professionnelles de la représentation des différences dans ce cinéma. Mes questions d'entrevue portaient sur le récit individuel et professionnel d'une personne, dans le contexte de son implication dans le film concerné. Dans le but de démontrer les structures de pouvoir sous-jacentes à ces enjeux, j'ai mobilisé le circuit de la culture (du Gay *et al.*, 1997) pour ancrer le cinéma québécois dans un système culturel. Ainsi, ma thèse-filmique contribue à l'avancement des connaissances quant à la mobilisation d'un processus créatif audiovisuel afin de comprendre autrement les rapports de pouvoir et les rapports de différences dans le cinéma québécois.

Finalement, une troisième contribution scientifique s'est développée à même ma position, en lien avec l'exploration intersectionnelle plus large de ma thèse-filmique. En effet, j'ai choisi

d'adopter un langage *queer* de genre neutre ou bi-genré afin de soulever des questions quant aux manifestations de pouvoir dans un média. Cette exploration audiovisuelle et linguistique permet de nouvelles formes de représentations et permet d'enrichir les discussions contemporaines à ce sujet. En début de thèse se trouve une explication de mes choix grammaticaux afin d'assurer la cohérence de mon écriture.

### **Structure de la thèse-filmique**

Ma thèse-filmique est présentée en deux parties : l'une filmique et l'autre écrite. La partie documentaire, intitulée *Rencontres*, fait partie de l'ensemble de cette thèse-filmique et en constitue un document médiatique majeur. Il est à noter que les citations filmiques qui s'y retrouvent ne sont pas de qualité optimale. De plus, le mixage sonore final n'a pu être complété avant la fin de ma recherche doctorale en raison d'un manque de moyens financiers. Mon documentaire correspond en quelque sorte au produit final résumant mon processus de recherche, c'est-à-dire que j'y ai développé mon terrain d'enquête à travers le tournage d'entrevues, et le montage correspond à cet assemblage laissant transparaître ma démarche de recherche et les réflexions qui en émergent. La partie écrite de ma thèse-filmique est intimement liée au documentaire et les références à ce dernier sont nombreuses. L'exercice de recherche-crédation m'a entre autres permis l'élaboration de la partie écrite.

Cette dernière se décline en trois chapitres. Le premier chapitre de ma thèse-filmique correspond à la conceptualisation de la représentation et des différences. Afin de mieux situer ma démarche, j'entame ce chapitre par une courte revue de la littérature concernant la représentation des différences retrouvées dans le cinéma québécois. Par la suite, j'y développe les assises conceptuelles qui ont encadré, mais également stimulé une critique théorique de la représentation des différences au cinéma. Je m'intéresse, notamment, au régime de la représentation de Stuart

Hall afin de questionner le rapport de pouvoir soutenu dans une représentation : « Can a dominant regime of representation be challenged, contested or changed? What are the counter-strategies, which can begin to subvert the representation process? » (Hall, 1997a, p. 269-270) Le concept d'un régime de représentation me permet de reconnaître le cinéma comme instance de normativité, ce que je démontrerai en adoptant une posture *queer* intersectionnelle.

Le concept de l'intersectionnalité<sup>5</sup> répond à une urgence politique de considérer plus d'une forme d'oppression lorsqu'une analyse est produite (Bilge, 2009), c'est-à-dire que j'aborde les enjeux de différenciations de façon non-hiérarchique. D'emblée, cette lentille analytique transdisciplinaire et féministe considère que les « oppressions » liées à la « race », l'ethnicité, le genre, le sexe, l'orientation sexuelle, la religion, la culture, la classe sociale, l'âge, les capacités intellectuelles, cognitives et physiques, et autres formes d'identifications sociales et personnelles représentent des positionnements sur certains axes de structuration sociale en rapport à des structures de pouvoirs (Bilge, 2009). Je les classifie comme étant normatifs/normalisant, construits esthétiquement, socialement et collectivement par une négociation continue entre le « soi » et « l'Autre ». En tissant un parallèle entre la représentation des différences et l'intersectionnalité, j'arrive à penser le cinéma québécois comme un régime de la représentation où se négocie une identité à l'intérieur d'un contexte politique avec son propre agenda, mais aussi, et de façon plus importante encore, à l'intérieur des différences d'ordre social et identitaire. Cette culture de production cinématographique contribue également à la négociation identitaire du Québec par rapport au reste du Canada (Marshall, 2001), ce qui favorise sa reconnaissance sur

---

<sup>5</sup> En effet, l'intersectionnalité est une façon de mener une recherche, développée depuis les années 1990, qui provient de la sociologie féministe noire connu sous le nom *black feminism* (Collins, 2009; Crenshaw, 2006). Cette analyse ne se subordonne pas à une conception simpliste de la différence, elle permet l'ouverture de sa portée théorique par une interdisciplinarité obligatoire – c'est-à-dire qu'elle ne dicte pas l'objet d'analyse mais permet de l'approcher selon un nouvel angle.

le plan international, notamment par la forte présence du cinéma québécois à Cannes, Berlin et Hollywood (Lavallée, 2012).

À la suite de ces conceptualisations, je procèderai à une exploration filmique. À travers un échange entre mon film et les films qui y font l'objet d'une discussion (avec leurs producteurs/trices et réalisateurs/trices notamment), je m'intéresserai plus particulièrement à la structure narrative, à l'in/visibilité, et à l'articulation du pouvoir et des conventions normatives afin de poursuivre la réflexion sur le cinéma comme espace de production de normativités. Afin de problématiser mes questions de recherche, j'ai voulu démontrer comment le fait de penser la complexité et l'articulation des différences, plutôt que de limiter la différence à une considération identitaire (qu'elle soit d'ordre ethnique, sexuel, culturel, racial, physique ou intellectuel), implique une posture *queer* et intersectionnelle me permettant de réfléchir aux catégories de façon critique. Ce positionnement me permet d'aborder mon corpus en m'intéressant principalement aux éléments présents autant dans le champ que dans le hors champ, la mise en scène et la diégèse. De plus, je m'intéresse au processus de « production de sens » (du Gay *et al.*, 1997) autour des identités et des « différences » représentées dans un contexte culturel précis. En effet, de riches traditions cinématographiques composent l'environnement culturel québécois et questionnent à leur manière, souvent complexe et exploratoire, les questions d'appartenance et d'identité retrouvées dans mon projet, soulevées notamment par Poirier (2004a), Marshall (2001) et Nadeau (2008).

Le second chapitre de ma thèse-filmique est d'ordre méthodologique. En effet, j'y explorerai la rencontre méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-crédation. Afin de situer chacune de ces méthodes, je présenterai une brève revue de littérature qui vise à établir un état de la question. Par la suite, j'exposerai la manière dont ces méthodes se manifestent mais, surtout, la manière dont elles s'articulent ensemble afin de rendre possible ma recherche. Par

ailleurs, je m'intéresserai aux enjeux liés à la médiation audiovisuelle ainsi qu'à la représentation, mais cette fois d'un angle méthodologique. À ce sujet, je présenterai une analyse des considérations esthétiques que j'ai déployées dans mon film, entre autres à savoir comment ces dernières ont permis la médiation de mes intervenant.es (Mariniello, 2003; Froger, 2004), les positionnant ainsi comme sujet sans les objectiver. Ces entrevues m'ont entre autres permis de faire émerger les articulations en place dans l'élaboration, la représentation, la production et la distribution d'un film de fiction ou documentaire émergeant de la culture québécoise, tout en confrontant mon expérience personnelle ainsi que mon positionnement de chercheure « située ».

En effet, dans le cadre de ma démarche créative et dans l'esprit d'une analyse critique de la représentation (Rakow et Wackwitz, 2004), j'ai dû me poser la question « qui parle » ? Je ne devais jamais perdre de vue que je suis l'instigatrice de cette recherche et que je produis un savoir situé dans une conjoncture qui m'est personnelle. À ce sujet, Bill Nichols établit une forme de mise en garde face à la réappropriation de « la voix » lors de l'entrevue, mais aussi par rapport à la « voix » du film :

Still, interviews pose problems. [...] The greatest problem, at least in recent documentary, has been to retain that sense of a gap between the voice of interviewees and the voice of the text as a whole. It is most obviously a problem when the interviewees display conceptual inadequacy on the issue but remain unchallenged by the film. (Nichols, 1985, p. 266)

Ceci correspond à l'une des dimensions centrales de pouvoir retrouvée dans la production d'un documentaire. L'émergence de ma propre voix et le recours à l'expérience comme source de réflexion m'ont permis d'aborder ces enjeux éthiques et politiques de façon inductive et de laisser la matière se révéler par elle-même, à l'intérieur de ce contexte.

Afin de clore la discussion méthodologique amorcée dans ce second chapitre, je discuterai de l'articulation médiatique en place dans ce projet de recherche, notamment par la mobilisation du circuit de la culture (du Gay *et al.*, 1997). Tel que mentionné précédemment, je considère le

cinéma québécois comme un régime de la représentation situé à l'intérieur de structures de pouvoir. De ce fait, je soutiens que le système économique et bureaucratique entourant la production de films au Québec (l'industrie cinématographique) impacte le développement du circuit de la culture ainsi que la reconnaissance d'une culture québécoise. Je m'intéresserai à ces structures de pouvoir en place afin de contextualiser la culture de production cinématographique québécoise.

Le troisième chapitre de ma thèse-filmique s'intéressera aux articulations interpersonnelles et intermédiaires qui se sont produites dans ma recherche, ce qui me permettra d'explorer les relations de pouvoir qui la sous-tendent. En effet, l'interaction mise en scène entre les différents sujets rencontrés et moi-même expose certains biais qui ont eu des conséquences sur ma recherche. En prenant en considération ces biais et en analysant leurs manifestations, j'arriverai à mieux présenter les retombées de mon projet. Après avoir exploré l'articulation entre la recherche-crédation et l'autoethnographie dans le deuxième chapitre, je consacrerai une partie du troisième chapitre aux diverses rencontres survenues à travers ma démarche : elles consistent en des rencontres méthodologiques, intermédiaires, interpersonnelles, conceptuelles et émotives. Je m'intéressai également à mon exercice de production et de réalisation du long métrage accompagnant ce texte écrit. En effet, je considère mon film autoethnographique comme une rencontre, permettant la rencontre entre personnes, entre médias et entre personnes et médias. En soi, mon film permet une médiation audiovisuelle qui donne une voix (Nichols, 1985; Rakow et Wackwitz, 2004) à l'autre sans jamais le fixer ou le restreindre. De plus, la rencontre permet de reconnaître le caractère évolutif de ma propre démarche : ces rencontres m'ont transformée.

En m'intéressant à ces questions par l'entremise de la réalisation d'entrevues avec ceux et celles qui, comme moi, font de la réalisation et de la production de films, j'ouvre une forme de mise en abîme, en portant un regard cinématographique et autoethnographique sur le cinéma

québécois. Les cinéastes rencontré.es ont tous/tes affirmé travailler pour eux/elles-mêmes. Illes mettent en scène des images qui les concernent ou qui les obsèdent, sans nécessairement leur octroyer un sens politique lors de la création (même si cette réflexion a pu émerger dans l’entrevue, par exemple). C’est chez Kim O’Bomsawin, Annick MF Gold et Laurence Parent, toutes des réalisatrices concernées par les problématiques liées à la visibilité et à la représentation, qu’une prise de possession de l’image est cette fois clairement politisée. Chez elles, c’est la motivation de parler de sujets tabous, de sujets problématiques et de représentations stéréotypées qui stimulent la prise de la parole. Je terminerai ce troisième chapitre par une autoréflexion sur des considérations éthiques et politiques qui ont accompagné ma démarche. Ce dernier passage me permettra entre autres de réfléchir aux limites ainsi qu’aux possibles de ma démarche créative et autoethnographique.

Cette thèse-filmique est pour moi une forme d’exploration à travers un processus créatif et interactif, qui inclut à la fois l’expérimentation, l’analyse critique et l’engagement profond et personnel, trois outils retrouvés dans les théories et méthodologies mobilisées dans ce projet. Effectivement, une recherche-crédation

[...] is about investigating the relationship between technology, gathering and revealing through creation (following Franklin, 1992 and Heidegger, 1977, where “technology” connotes a mind-set and practice of crafting as much as it does “equipment”), while also seeking to extract knowledge from the process. (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 19)

Les pages qui suivent problématisent, contextualisent et analysent cet exercice de recherche-crédation autoethnographique et intersectionnelle sur la représentation des différences dans certaines pratiques, ainsi que dans certaines représentations cinématographiques retrouvées au Québec. Je considère que ce texte est complémentaire au film réalisé pendant ce doctorat et que leur rencontre correspond à une thèse-filmique. J’y ferai référence dans ces termes afin d’insister sur l’intermédialité (Mariniello, 2000) de cette recherche.

# **Chapitre 1 : Représentation des différences et cinémas québécois**

## **1.1 État de la question**

### *1.1.1 Les cinémas québécois dans la littérature des études cinématographiques et culturelles*

Ma recherche-crédation s'inscrit directement dans la foulée des préoccupations sur les questions associées à l'identité nationale dans la littérature sur le cinéma québécois (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006; Barrette, 2009). Afin de faire le point sur la question, je me suis intéressée aux littératures scientifiques et journalistiques qui se sont consacrées aux thèmes mis en scène dans le cinéma québécois. Il est intéressant de noter au passage qu'une tradition audiovisuelle autoréflexive existe au Québec et fait du cinéma québécois un objet de réflexion. Notamment, la série « Cinéma québécois », produite par Télé-Québec en 2010, retrace les origines, l'histoire et les enjeux de ce cinéma en s'intéressant à trois angles différents : les thèmes fondateurs, les genres populaires et les particularités du cinéma québécois. La série « Au cœur du cinéma québécois », produite en partenariat entre le Canal Savoir, l'Université de Montréal et l'Observatoire du cinéma au Québec, présente à son tour des rendez-vous avec des professionnel.les de l'industrie du cinéma québécois. L'angle traité par cette série documentaire, soit celui de la création, agit comme un « moteur de réflexion sur l'état actuel du cinéma au Québec et permet de faire la promotion des films québécois récents et de discuter des grands enjeux à venir » (Canal Savoir, 2015). Finalement, bon nombre de films s'intéressent aux enjeux historiques et révolutionnaires du cinéma québécois, le considérant comme un cinéma innovateur en termes de techniques mais aussi de sujets; je pense entre autres au film *Le confort et l'indifférence* (Arcand, 1981), ou encore à plusieurs films de Denys Desjardins : *Contre le temps et l'effacement* (Desjardins, 1998), *Le direct avant la lettre* (Desjardins, 2006), *De l'Office au Box-Office* (Desjardins, 2009) ou encore *La vie privée du cinéma* (Desjardins, 2011). La plus

grande différence entre l'approche de cette tradition cinématographique et ma façon d'explorer le cinéma québécois est de réfléchir à ce dernier non pas d'un point de vue historique ni uniquement d'un point de vue esthétique, mais plutôt d'un point de vue personnel, grâce à l'autoethnographie qui est mobilisée dans ma recherche et qui vient stimuler une réflexion tout aussi personnelle chez les intervenant.es rencontré.es. De plus, ma démarche *queer* intersectionnelle me permet de poursuivre autrement une réflexion critique sur l'identité et les différences, ce qui me distingue des démarches réflexives mentionnées précédemment.

D'un point de vue théorique, Christian Poirier me semble tout indiqué pour amorcer cette revue de littérature. Son projet d'envergure aborde à la fois les politiques culturelles (québécoises et canadiennes), les enjeux économiques de l'industrie cinématographique, ainsi que les représentations qu'on y retrouve. Afin de lier la production culturelle à la politique culturelle québécoise, il s'avère pertinent de se rapporter aux différents contextes de production. Toujours selon Poirier, il existerait trois récits pour justifier les actions politiques entourant la production cinématographique de longs métrages : le récit identitaire, le récit économique du libre marché et le récit de l'expertise. Ces récits sélectionnent et arrangent les événements et les actions de façon à composer une histoire. Ainsi, les États québécois et canadien se présentent de façon légitime devant la communauté internationale, ils « existent » :

Si le récit identitaire ne modifie pas de façon fondamentale la structuration des rapports de force au sein du secteur cinématographique, il sert en retour d'outil légitimant les États québécois et canadien, qui se posent en défenseurs et promoteurs de leurs nations respectives. La question identitaire est de la sorte instrumentalisée dans l'optique des rapports de force entre le Québec et le Canada. (Poirier, 2004a, p. 11)

Ainsi, Poirier aborde la définition du concept d'identité, mis en rapport avec la représentation, et se questionne sur la pertinence de le prendre en considération dans un contexte québécois et cinématographique. Il traite également de la question de l'imaginaire filmique

comme point de vue identitaire et politique. Il souligne que, historiquement, la population francophone québécoise d'origine européenne, en tant que collectivité *minoritaire*, a toujours eu à s'interpréter et à se définir par rapport aux « Autres », voire, selon le cas, à intégrer ces « Autres » dans le « nous collectif (ou à les rejeter), qu'ils soient autochtones, américains, français, britanniques ou canadiens-anglais » (Poirier, 2004a, p. 5). Selon Poirier, l'identité se trouve entre ce qui est distinct et ce qui est identique; elle se situe « dans ce double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification à soi-même et aux autres et de distinction par rapport à eux » (Poirier, 2004a, p. 23).

En outre, les nombreux travaux portant sur l'identité au Québec abordent principalement les discours politiques liés aux grands moments politiques (comme les négociations constitutionnelles), les propositions normatives concernant de nouvelles représentations et définitions de la nation, ou encore les positions respectives des principaux intellectuels et porte-parole[s] de la société. Peu de travaux se sont penchés sur le prisme des politiques culturelles. Or – et ce sera une de nos hypothèses conductrices – les politiques culturelles et cinématographiques articulent des représentations de l'identité; il s'agit même d'une de leurs principales fonctions. (Poirier, 2004b, p. 4-5)

Je m'intéresserai de plus près aux arguments de Poirier au sujet du fonctionnement de l'industrie cinématographique dans le second chapitre. Toutefois, ces éléments ont été particulièrement pertinents dans l'élaboration de mes entrevues filmées avec des professionnels de ce milieu, afin de questionner ces rapports de force encadrant la représentation mise en place dans les films discutés avec leurs réalisateurs/trices ou producteurs/trices. En effet, la majorité des intervenant.es semblaient ignorer ou nier l'incidence de la politique sur leurs créations. Même Isabelle Melançon, alors directrice des communications<sup>6</sup> à la SODEC<sup>7</sup>, dont la totalité du budget provient des instances gouvernementales, ne reconnaissait pas les imbrications de pouvoir, à tout le moins financier, liant gouvernement (et programme politique) et production culturelle : selon

---

<sup>6</sup> Melançon fut directrice des communications à la SODEC de 2008 à 2014 et est présentement directrice de cabinet au ministère de la Culture et des Communication sous Hélène David (depuis 2014). J'ai réalisé une entrevue téléphonique avec Melançon avant qu'elle ne quitte la SODEC.

<sup>7</sup> Société de développement des entreprises culturelles

Melançon, la SODEC est complètement indépendante du gouvernement en place. Pour revenir au constat de Poirier, celui-ci représente un excellent point de départ qui m'a amenée à réfléchir aux programmes politiques entourant la représentation des différences. Toutefois, je n'ai pas trouvé preneur dans mes entrevues et je n'ai pas pu aborder de plein front cet enjeu politique. Je pense que ce résultat est une réponse en soi, démontrant à tout le moins que cette imbrication de pouvoir est très subtile et pernicieuse. J'y reviendrai de manière plus approfondie dans le deuxième chapitre.

En ce qui a trait au présent chapitre, Poirier m'a permis d'entamer une discussion sur les rapports à l'identité dans le contexte cinématographique québécois. En effet, on retrouve chez Poirier une réflexion politique au sujet des impacts des enjeux narratifs mis en scène dans un film, liée à une reconnaissance du statut québécois face à différents cinémas nationaux. À ce sujet, Yves Lever, historien du cinéma québécois, s'est intéressé à l'analyse de l'imaginaire, qui « consiste à élucider le système de représentations qui commande le choix des « images » multiples composant une œuvre » (Lever, 1991, p. 627). Plus précisément, il s'agit de déterminer quelles sont ces questions auxquelles chaque œuvre tente de répondre à travers sa représentation du monde ainsi qu'à l'intérieur de « l'inconscient collectif » qui habite cette représentation. Pour y parvenir, Lever structure son argumentation à travers l'analyse de films de la Révolution tranquille, qu'il élabore autour de trois thèmes : l'espace géographique, l'album (le souvenir) et les valeurs. Lever identifie notamment le concept de « valeurs-refuges » qui, à une certaine époque, servaient à unifier la collectivité à l'intérieur d'une lutte commune; or, pour cet auteur, cette lutte commune est devenue par la suite un frein au développement de cette collectivité. Dans les « valeurs-refuges » se trouve la famille, jusqu'alors perçue comme une « arme nationaliste ». Celle-ci est ensuite remplacée par un débat autour des luttes politiques et économiques, lors du passage entre le cinéma pré/post Révolution tranquille.

Par la suite, Lever fait référence au nationalisme qui est mobilisé dans le but d'affirmer une identité nationale propre au sein d'une culture fédéraliste, entre autres au sein d'institutions comme l'ONF. Il poursuit sa réflexion en se penchant sur les « valeurs qui montent », qu'il considère comme étant l'émergence d'un certain nombre de nouvelles valeurs, dont certains films témoignent ou que certains films contribuent à diffuser depuis près de 20 ans (Lever, 1991, p. 662). Parmi celles-ci se trouvent la tolérance, l'ouverture à l'étranger, le pluralisme et la relativisation culturelle, le féminisme, l'amour, l'érotisme et la libération sexuelle, le socialisme et l'urbanisme. L'auteur mentionne que ces valeurs se retrouvent principalement dans le cinéma de l'ONF de cette époque, ce qui démontre une corrélation directe entre le vécu des réalisateurs/trices qui y travaillent et le développement scénaristique des films. Ces « nouvelles » valeurs correspondent à la notion de la nation moderne, ce qui situe le cinéma comme un « agent d'histoire » politique et idéologique dans le développement du nationalisme québécois, élément particulièrement révélateur quant à la représentation des « différences » qui s'y trouvent, notamment « [...] les Amérindiens, les Italiens de Montréal, les Juifs, etc. », mais aussi les femmes et les communistes (Lever, 1991, p. 663-664). Bien que Lever s'intéresse plus précisément au cinéma de l'ONF, son texte est pertinent quant à la naissance d'une tradition cinématographique québécoise bien ancrée dans les films produits par cette institution. Cette tradition me semble importante à considérer, surtout par rapport aux conceptions d'identité et de nation telles qu'elles seront développées sous peu. Elles font d'ailleurs écho à l'analyse du contexte sociopolitique de la naissance de l'ONF présentée par Marion Froger. En effet, Froger aborde ce contexte comme étant en lien avec « [...] l'irrésolution de la question politique de l'identité collective au Canada » (Froger, 2009, p. 9). Ainsi, l'objectif de l'ONF était de stimuler une identification collective chez les Canadien.nes tout comme de présenter cette image unifiée au reste du monde. Froger articule son analyse autour de la notion de communauté, liée au

processus d'inclusion, et procède à une réflexion critique de l'exclusion. À ce sujet, l'auteure mentionne que :

[...] la pratique audiovisuelle *s'insère* dans différents types de rapports, à différentes échelles relationnelles qu'elle contribue à faire évoluer, voire à transformer ou à réinventer. Elle s'insère dans les rapports institutionnels quand les cinéastes et leurs collaborateurs se mêlent d'intervenir dans le débat public; elle s'insère entre les individus et la collectivité en proposant des figures de communauté dans lesquelles les individus se reconnaissent et acceptent un destin commun; elle s'insère dans les rapports directs en proposant des modèles de sociabilité propres à la création collective; elle s'insère dans l'expérience humaine en dépliant la *sensibilité* à l'être-ensemble. (Froger, 2009, p. 12-13)

Le cinéma, et les discussions qui s'y retrouvent, devient pour ainsi dire un agent qui unit des communautés en permettant la reconnaissance. Si l'on retourne à la tradition cinématographique déclinée par Lever, il importe de réfléchir à ses manifestations récentes et à son impact sur le cinéma québécois en dehors de l'institution de l'ONF.

S'adonnant à un débat sur le renouveau du cinéma d'auteur.e québécois, Dequen met en place une table ronde regroupant plusieurs chercheur.es spécialistes de ce cinéma. Leur discussion aborde le cinéma d'auteur.e comme témoignage d'une vitalité nouvelle impliquant trois types de cinémas, trois modes de production, trois générations, trois publics et trois écoles (Gajan, 2011, p. 15). Abordant entre autres le cinéma de Denis Villeneuve, ces chercheur.es le placent en périphérie d'un cinéma de l'artifice au « maniérisme publicitaire, aux thèmes intimistes et urbains, scrutant les affres de la « génération X ». Chez eux, la forme ne fondait pas le contenu, mais l'enjolivait ou s'y substituait, comme dans une publicité ou un vidéoclip » (Sirois-Trahan, 2011, p. 16). Les auteur.es placent ainsi Villeneuve en opposition à une nouvelle génération d'auteur.es indépendant.es (entre autres Denis Côté, Maxime Giroux, Rafaël Ouellet, Stéphane Lafleur, Myriam Verreault, Anaïs Barbeau-Lavalette et Xavier Dolan<sup>8</sup>) qui présentent

---

<sup>8</sup> De ces dernier.es, j'ai rencontré Denis Côté et Anaïs Barbeau-Lavalette. J'ai tenté de joindre Stéphane Lafleur, Xavier Dolan, ainsi que Denis Villeneuve, mais il m'a été impossible de mener une entrevue avec eux. Mon expérience de sollicitation auprès de réalisateurs/trices « renommé.es » au Québec fut très courte – dans le sens où

un cinéma du quotidien, moins ancré dans un moment spécifique que dans le temps qui passe (Lavallée, 2011, p. 16). Cette discussion m'a permis de réfléchir à la spécificité du cinéma par rapport à cette nouvelle génération de cinéastes indépendant.es qui transforment à leurs manières les codes et conventions des cinémas québécois.

Spécialiste du cinéma québécois, Pierre Barrette a écrit plusieurs articles d'intérêt publiés dans la revue *24 Images*. Il pose un regard critique sur le renouveau contemporain (depuis les années 2000) de l'industrie cinématographique québécoise, soumise aux nouvelles règles de conformité à un cinéma hégémonique états-unien. Il mentionne que les films deviennent de plus en plus des aboutissements d'initiatives de producteurs/trices et de diffuseurs, où réalisateurs/trices et scénaristes sont relégués à des fonctions professionnelles. Il présente le cinéma d'auteur.e comme une contestation contre cette pression, alors qu'il s'y produit des œuvres critiquant et questionnant ce nouveau rapport face à la création cinématographique (*Le Nèg* (Morin, 2002), *Que Dieu bénisse l'Amérique* (Morin, 2006), ou même *C.R.A.Z.Y.* (Vallée, 2005) et *Elvis Gratton* (Falardeau, 1981)). Cette piste d'inquiétude généralisée amène à réfléchir davantage sur les représentations des différences présentes dans le cinéma québécois populaire, dont la présence s'y voit aussi négociée. Elle démontrerait, par exemple, que ce débat entre « nous » et « l'Autre » n'est pas spécifique à l'un ou à l'autre de ces cinémas (d'auteur.e ou populaire), mais traverse plutôt les courants pour se trouver mis en scène dans des représentations

---

passé un certain « statut », ces personnes sont hors d'atteinte. Il devient impossible d'obtenir leur adresse courriel, numéro de téléphone ou adresse postale, et il faut transiter par une tierce partie, les « agences ». Les personnes que j'ai rencontrées sont donc devenues pour moi l'emblème d'un courant cinématographique actuel, à défaut d'avoir réussi à entrer en contact avec d'autres réalisateurs/trices. Sachant très bien qu'elles ne sont qu'un infime échantillon de la classe de réalisateurs et réalisatrices qui arrivent à vivre de leur profession au Québec, je les mets dans une catégorie à part, soit celle qui est accessible et intéressée par une réflexion d'ordre théorique. Le simple fait qu'elles aient accepté de me rencontrer les positionne différemment dans ma recherche que les autres réalisateurs/trices moins accessibles. Toutefois, je ne saurais définir ce statut davantage que sur la base de mon expérience et de mes observations. Le contact via une agence a fonctionné pour Chloé Robichaud (relativement nouvelle dans le monde de la production cinématographique), alors que cette démarche a échoué entre autres avec Kim Nguyen, Denis Villeneuve, Léa Pool, Xavier Dolan, Louise Archambault, Anne Émond, Alanis Obomsawin et Denis Côté. J'ai obtenu une entrevue avec Côté via Olivier Asselin, professeur à l'Université de Montréal qui venait de réaliser une entrevue avec lui – même chose pour Philippe Falardeau.

filmiques réfléchissant aux débats qui traversent la culture québécoise en général. La responsabilité principale du cinéma et de la production culturelle québécoise serait, selon Barrette, de renforcer une certaine identité québécoise, en réaction à l'emprise du cinéma hollywoodien. Inévitablement, ces affirmations alimentent une réflexion sur la représentation des différences, qui est négociée dans le contexte historique, politique, économique et culturel de ce cinéma national. Cette spécificité du cinéma québécois, ou de tout autre cinéma « national », de revendiquer une différence face au « reste du monde » (Barrette, 2009, p. 20), ouvre une fois de plus la question sur ce qu'est cette différence, cette spécificité. En faisant écho à Poirier (2004a, 2004b), on peut constater que ces enjeux sont au centre du cinéma québécois.

Certes, il existe plusieurs études du cinéma québécois centrées sur les questions de la nation (anglais/français), de la masculinité, de la famille, de l'identité et de la langue (Boulais, 2006; Jean, 1991; Poirier, 2004a, 2004b). Afin d'ouvrir la discussion à la question centrale de ma recherche-crédation, en lien avec la représentation des différences, je me suis intéressée à quelques auteur.es qui présentent une analyse nouvelle du cinéma québécois, c'est-à-dire une analyse qui sort des axes théoriques habituellement mobilisés tels que l'identité, la nation et un discours hégémonique sur le passé colonial. Tout d'abord, Chantal Nadeau présente une analyse fort stimulante du film *C.R.A.Z.Y.* (Vallée, 2005) dans son article « C.R.A.Z.Y. Nous/Nu », en reprenant deux valeurs-refuges mentionnées par Lever : la famille et la religion, dans leur rapport à la Révolution tranquille et à l'émancipation d'une nation. Elle ose remettre en question la relation pratiquement sacrée entre nation et identité québécoise dans le discours populaire et la littérature scientifique, qui s'avère être un enjeu important des débats retrouvés à l'intérieur et autour du cinéma québécois. Développant une analyse *queer* de la représentation de la famille et de la religion dans ce film de Vallée, Nadeau parvient à relier politique et cinéma au-delà des structures de production. L'auteure s'attaque davantage à la relation entre la représentation

fictive/narrative retrouvée dans ce film et les débats politiques et sociaux contemporains à ce dernier. Ce que Nadeau dénonce, entre autres, c'est cette « exclusion inclusive », notant ainsi au passage le manque de cohérence entre les droits et les faits (Nadeau, 2008, p. 5). Nadeau prône également l'argument selon lequel le droit à la différence devient un fait, et ce, même à l'intérieur du discours souverainiste.

Dans *The Romance of Transgression in Canada*, Waugh développe un aspect peu touché par les auteur.es mobilisé.es jusqu'à maintenant, soit celui de comparer les cinémas nationaux québécois et canadien. L'auteur développe une série d'analyses de la représentation de la nation, de la sexualité et de l'identité dans une filmographie comparative. Il choisit le terme « transgression » afin d'établir un lien entre ces deux cinémas, ainsi qu'entre différents genres de films, du cinéma narratif/normatif au cinéma marginal/expérimental. Il considère le discours collectif comme une source d'opposition binaire qui nourrit ses analyses, qu'il s'agisse du sexe et du genre, de l'environnement urbain ou rural, ou de l'espace et de l'habitation par rapport au système « national », dans l'optique de développer cette idée de double nation Canada/Québec. Cette analyse *queer* des relations entre deux cinémas nationaux, tout comme celle de Nadeau, permet entre autres choses d'analyser le cinéma québécois à l'extérieur des catégories identitaires hétéronomatives.

Du point de vue des *Cultural Studies*, Bill Marshall affirme que le simple fait de considérer et de « nommer » le cinéma québécois comme étant « national » provoque un questionnement identitaire perpétuel. Il limite ce cinéma national au cinéma de langue française, produit au Québec, et qui implique une large proportion de financement québécois. De ce fait, il analyse la production de cinéma québécois et l'élaboration d'une « nation » à travers celui-ci. Ce positionnement théorique touche précisément au problème d'énonciation que pose l'étiquette « cinéma national », qui implique inévitablement la question d'identité « collective » :

“Nation” and “identity” are ever provisional, historically contingent, ceaselessly elaborated constructions, and yet at some level they are inescapable. The world cinema industry, with the heterogeneity of its texts’ modes of address and audiences, and the cross-border flows of its capitalization and personnel, seems to lend itself with ever greater difficulty to nation-centered readings, even if certain groups, particularly but not exclusively national cultural élites, maintain an interest in polarizing the relationship with “Hollywood” or “American” mass culture. (Marshall, 2001, p. 1-2)

L’auteur soutient une argumentation quant aux problèmes que pose le terme « national » dans une conception plus hétérogène des discours textuels et culturels. Il génère ainsi une conception plus flexible de ce terme, perçu alors comme une spirale mobile et changeante. Marshall développe son analyse sur plusieurs fronts, référant à des catégories comme « cinéma des femmes », « d’auteur.e » ou « populaire », dans le but de démystifier les implications du « national » à l’intérieur de divers courants cinématographiques. Il fait l’analyse de la représentation de l’ « Autre » autochtone et de l’ « Autre » immigrant, afin de développer ce rapport à la nation dans le cadre d’exemples précis, et ce, toujours par rapport au projet souverainiste. Selon lui, ces « différences » alimentent une discussion sur les fondements d’un cinéma en réaffirmant ou en défiant une identification nationale cinématographique.

Ce qui ressort de l’état de la question présenté ci-haut est qu’une partie considérable de la littérature sur le cinéma québécois se limite à certains angles d’analyse. Bien sûr, la littérature sur le cinéma québécois est vaste et je me suis concentrée principalement sur les écrits abordant le sujet des différences. Il est possible de constater que dans cet angle de recherche, les préoccupations autour du fait « national » (par l’affirmation d’une culture et d’une langue différentes entre autres) sont très présentes dans la littérature scientifique, dans le discours populaire et dans la représentation de l’identité et des « différences » dans un grand nombre de films québécois. Toutes ces analyses correspondent à des exemples intéressants quant à l’état de la question « nationale » dans le cinéma québécois, ce qui permet de mettre en dialogue les

principaux débats retrouvés tout au long de ma thèse-filmique. Je m'intéresserai maintenant à une exploration conceptuelle, théorique et créative des enjeux liés à la représentation des différences dans les cinémas québécois.

## **1.2 Conceptualisation de la représentation des différences**

Je débiterai par l'élaboration des deux principaux concepts identifiés dans le titre de ce chapitre et dans celui de la thèse-filmique, soit la *représentation* et les *différences*. Ces derniers sous-tendent également les concepts d'identité, de normativité et de pouvoir. Plus précisément, j'ancre ces concepts à l'intérieur d'analyses critiques qui mettent de l'avant les questions de différences, dont les *Cultural Studies*, les études féministes, la *Critical Race Theory*, les études cinématographiques et les études *queer*. En repérant les similitudes existantes – grâce aux *Cultural Studies* – entre une approche sociologique et l'analyse de la production et de la représentation cinématographique, je trouve des assises me permettant une élaboration plus dynamique de l'exploration filmique mise en place dans ma recherche. Par exemple, la question du régime de la représentation racialisé mentionnée en introduction (Hall, 1997a) se prête bien à l'élaboration d'une posture d'analyse intersectionnelle, considérant ce régime comme racialisé, genré, sexué, capacité, ethnicisé, ageiste<sup>9</sup>, classiste<sup>10</sup>, et toute forme de positionnement qui contribue à l'élaboration de stéréotypes (Rouleau, 2008) ainsi qu'à une perception inclusive/exclusive de certains positionnements. De plus, il importe de reconnaître la complexité de la notion des différences qui vont au-delà des différences identitaires. Ces notions seront notamment approfondies dans le troisième chapitre de ma thèse-filmique.

---

<sup>9</sup> Ici, je fais référence aux discriminations fondées sur l'âge.

<sup>10</sup> J'aborderai la question de la classe sociale en exposant les jeux de pouvoirs mis en scène ou non à l'intérieur d'un film. Par exemple, la classe sociale est relativement présente dans un film comme *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012), où non seulement se joue un rapport de pouvoir ethnique et territorial entre la Palestine et Israël, mais également sur le plan de la classe et de l'accès aux services, entre la protagoniste « occidentale », Chloé, la jeune palestinienne, Rand, et Ava, d'origine israélienne.

Le régime de la représentation correspond à la création d'un espace représentationnel influencé par l'histoire d'une culture et influençant toujours les conceptions de certaines différences. Hall argue que l'actuel régime de la représentation racialisé découle directement de l'époque de l'esclavage en regard à la population africaine et ses descendant.es, ce qui influence toujours, selon lui, les représentations dominantes dans les sociétés « blanches » (Hall, 1997a, p. 243). De plus, Hall précise que ce régime de la représentation est structuré de façon binaire, opposant civilisé et sauvage, normal et anormal, et associant chaque pôle aux « races » noire et blanche. En somme, ce régime de la représentation se matérialise notamment dans le recours aux stéréotypes pour représenter de façon souvent exagérée, réductrice et dénigrante les caractéristiques sociales et identitaires de descendant.es africain.es. Ainsi, ces stéréotypes deviennent des pratiques de signification, véhiculant un ordre symbolique où la différence et les inégalités sociales se retrouvent confrontées dans un jeu de pouvoir (Hall, 1997a, p. 257).

Hall propose quelques alternatives qui guident l'exploration de mon processus créatif afin de porter un regard critique sur ce régime de la représentation dominant retrouvé dans la culture québécoise – notamment, de contester le régime de la représentation racialisé par le « renversement » des stéréotypes, par la production d'images positives, ou encore par une réappropriation des moyens de production et de représentation (Hall, 1997a).

Mes rencontres avec Kim O'Bomsawin, Annick MF Gold et Laurence Parent m'ont amenée à réfléchir sur cette lutte à la représentation et surtout à élargir la conception du régime de la représentation à des « codages » alternatifs rendus possibles notamment par une démarche indépendante. Ainsi, les « décodages oppositionnels » (« *oppositional code* » (Hall, 1980)) permettent à de nouvelles lectures des représentations hégémoniques de l'identité québécoise d'émerger. En effet, leur point de vue sur ces enjeux m'a permis de confirmer qu'il y a toujours plus d'une signification au terme d'une représentation, que les images sont structurées et

codifiées, et portent en elles-mêmes une négociation de sens dans un contexte culturel. Je pense notamment à ma rencontre avec O'Bomsawin où celle-ci réfléchit aux motivations personnelles encadrant sa pratique cinématographique. Réfléchissant aux impacts de la représentation médiatique dans un sens large, et non seulement cinématographique, elle mentionne que :

Ouais ben la visibilité pour moi c'est vraiment le nerf de la guerre là, c'est pas pour rien que Richard Desjardins a fait un film qui s'appelle *Le peuple invisible* (2007). [...] Moi j'me suis battue perso, toute ma vie contre... j'ai pas été victime de racisme d'une manière épouvantable à me marquer, au contraire, je trouve que ça m'a donné de la force pis ça m'a donné une raison en fait, [...] une raison de... ma cause sociale à moi finalement. (O'Bomsawin, 2015)

Ainsi, la réalisation cinématographique peut permettre une intervention dans le codage et le décodage de sens et permettre l'émergence d'une nouvelle voix (celle du/de la réalisateur/trice) pour interférer dans la culture hégémonique, ici québécoise.

Ce constat m'amène à l'intégration du circuit de la culture dans mon analyse. La logique de ce circuit permet de penser la culture comme un système où différents moments distincts mais interreliés permettent d'analyser et de réfléchir ensemble la représentation, la production, l'identité, la circulation et la régulation (du Gay *et al.*, 1997; Johnson, 1986-1987), ce qui me permet de questionner la représentation à l'intérieur d'un système culturel. Plus spécifiquement, je m'intéresse à *l'articulation* entre deux de ces moments, soit la représentation et la production. L'articulation est en soit une forme de connexion qui permet l'unicité de plusieurs éléments distincts sous certaines conditions :

It is a linkage which is not necessary, determined, or absolute and essential for all time; rather it is a linkage whose conditions of existence or emergence need to be located in the contingencies of circumstance (see Hall, 1996). Thus, rather than privileging one single phenomenon – such as the process of production – in explaining the meaning that and artefact comes to possess, it is argued in this book that it is in a combination of processes – in their articulation – that the beginnings of an explanation can be found. (du Gay, 1996, p. 3)

Puisqu'il s'agit d'un circuit, du Gay rappelle que le début et la fin de l'exploration n'importe pas vraiment, puisque c'est l'interaction des différents moments qui compte. Dans le cas de cette

recherche, c'est l'articulation des différents moments du circuit qui constitue mon point de départ afin de questionner la production du sens (*meaning-making*) et les pratiques de significances communes (*shared meanings*). Je développerai davantage ma réflexion sur le circuit de la culture dans le chapitre 2, où je m'intéresserai plus en profondeur à la méthodologie de ma recherche ainsi qu'aux enjeux liés à la rencontre et l'articulation.

Au sujet de la négociation de sens dans un contexte culturel, ce genre de réflexion soulève d'autres questions importantes comme celles de l'appartenance à une communauté, du pouvoir associé aux normativités sociales et de la responsabilité des différent.es agent.es qui sont derrière le film. Gillian Rose argue que la littérature sur la culture visuelle s'intéresse notamment au fait que les images rendent visibles (ou invisibles) les différences sociales. Pour l'auteure, la représentation n'est qu'une illustration, elle est le centre de la construction et de la *description* de la différence sociale (Rose, 2007, p. 7). Il importe aussi de mobiliser le concept de « *ways of seeing* » présenté par Rose. Effectivement, l'auteure, discutant du texte de Berger (1979) et de celui de Sturken et Cartwright (2001), introduit l'idée que nous ne regardons pas seulement un objet dans l'image, mais la relation entre les objets de l'image et nous : « Images work by producing effects every time they are looked at. Taking an image seriously, then, also involves thinking about how it positions you, its viewer, in relation to it » (Rose, 2007, p.10).

Cette conceptualisation prend forme, notamment, dans un film comme *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011). Ici, la représentation du « Maghrébin » s'ancre dans un système de représentation de « l'Autre » – en particulier du Nord Africain. Derrière la représentation cinématographique québécoise qui en est issue se trouve une organisation de concepts et de mythes qui structurent la représentation de ce personnage. Le personnage de M. Lazhar est issu

d'un contexte québécois précis, s'inscrivant dans un rapport de genre<sup>11</sup>, dans un rapport ethnicisé<sup>12</sup> et dans un rapport de classe sociale<sup>13</sup>. Chacun de ces éléments peut nous informer davantage sur les suivants : par exemple, le genre du personnage analysé du point de vue de son ethnicité le place dans une articulation précise de « l'homme arabe », dont la connotation dépasse la position d'être « homme » ou la position d'être « Maghrébin ». Ce constat rappelle l'argument du « double discours » que Jiwani (2010) développe au sujet des représentations médiatiques des femmes musulmanes en Occident. En effet, l'auteure analyse comment une tension s'installe entre les représentations des femmes musulmanes « ici » et « là-bas ». Ce double discours, selon Jiwani, est présent à la fois dans les médias de divertissement que dans les médias journalistiques. Elle mentionne d'ailleurs que Hall :

[...] argues that the binary relations of Manichean oppositions that constitute racist discourse are predicated on a base grammar of race. This grammar, he maintains, revolves around the following power co-ordinates manifest in colonial discourses about colonized Others: the naturalization of differences; the evacuation of history; and the fixed relations of power, wherein the dominance of one is secured by the inferiorization of the Other. [...] Contemporary representations of racialized groups thus bear the traces of previous histories, connoting relations of power, as well as naturalizing and dehistoricizing difference. (Jiwani, 2010, p. 61)

Tel que démontré par Jiwani, l'analyse intégrant à la fois le genre, la classe et la « race » est fondamentale afin de comprendre les relations de pouvoir accompagnant les représentations. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'adopter une posture intersectionnelle dans mon exploration de ces représentations. Cette dernière se manifeste notamment dans l'émergence de ma voix à travers la narration du film. Cette narration situe le/la spectateur/trice hégémonique par

---

<sup>11</sup> L'enseignement au primaire est un métier majoritairement féminin et pratiquement tous les autres personnages du film sont incarnés par des femmes.

<sup>12</sup> L'univers diégétique ne produit et ne représente que des enseignantes « occidentales blanches ».

<sup>13</sup> Non seulement le personnage de M. Lazhar est pauvre, il incarne *l'exilé* en péril dans son pays d'origine comme dans son pays d'accueil. Toutefois, il est instruit, articulé, et correspond à la classe moyenne : un immigrant de choix.

rapport à ces différences, mais contribue également à définir les « *ways of seeing* » (Rose, 2007) mis en scène dans mon documentaire.

### 1.2.1 Représentation

À mon sens, la représentation peut arborer différentes significations. Dans le cadre de mon projet, la représentation est d'abord considérée à travers la représentation cinématographique. Elle réfère à un imaginaire collectif (Lever, 1991; Poirier, 2004a, 2004b) qu'on peut aussi appeler « *shared cultural meanings* » (Pidduck, 2012), situé dans un contexte et une époque donnés (Hall, 1997a; Shohat, 2008; de Lauretis, 2004). Cet imaginaire n'est ni le réel<sup>14</sup> lui-même, ni une vérité, ni une fausseté. Il correspond à la codification d'un « sens préféré » à une représentation (dans ce cas-ci, un élément filmé), qu'il s'agisse d'un sujet, d'un objet, de la manifestation d'un point de vue, d'un milieu, de rencontres ou d'échanges, à travers le regard de celui ou celle qui filme. Pour Hall, le « sens préféré » correspond à ces organisations de concepts, de faits ou d'images qui permettent une construction de sens. Cette signification n'est pas présente dans la nature, ni fixe dans les conventions de langage ou d'images, elle provient plutôt des codes culturels associés à ces éléments et ne peut donc, en aucun cas, être fixe. À ce sujet, Hall mentionne que : « Meaning 'floats'. It cannot be finally fixed. However, attempting to 'fix' it is the work of a representational practice, which intervenes in the many potential meanings of an image in an attempt to privilege one » (Hall, 1997a, p. 228). Le contexte, quant à lui, encadre les interprétations et compréhensions possibles du « sens préféré » de l'image puisque l'imaginaire collectif évolue et change – il n'est pas fixe (Hall, 1997a; Poirier, 2004a, 2004b).

---

<sup>14</sup> De toute façon, cette idée du « réel » tel qu'entendu dans ma démarche est en soi une représentation, cette perception étant inspirée par le texte *Representation in Feminist Communication Theory*, de Rakow et Wackwitz (2004).

J'ai exploré cette notion du « sens préféré » et du rapport au contexte dans la partie documentaire de ma thèse-filmique. En effet, le montage m'a permis de développer une réflexion poussée sur la question de la relation entre la création cinématographique et les enjeux ou débats sociaux contemporains au film. J'ai demandé à Robert Morin, Philippe Falardeau, Denis Côté et Anaïs Barbeau-Lavalette quels étaient les liens entre la représentation retrouvée dans un film qui les concerne<sup>15</sup> et les enjeux sociaux que ce film soulève, notamment dans son écriture mais aussi dans sa réalisation. Morin ouvre le bal, en m'informant que *Le Nèg'* (Morin, 2002) était un exercice esthétique avant d'être un film dénonçant le racisme qui y est mis en scène. Cette notion est récupérée par Côté et Falardeau, puisque tous trois se dérobent de l'étiquette de faire un « cinéma social ». Morin parle plutôt d'un jeu sur la forme, où plusieurs « styles » de caméras racontent une même histoire – présentent différents points de vue. Côté et Falardeau, quant à eux, se dissocient complètement des rapports entre les sujets de leurs films et les débats sociaux qui habitent ces derniers. Il est toutefois intéressant de souligner la conjoncture politique qui accompagne notamment *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011) lors de sa pré-production (écrit d'abord sous forme de pièce de théâtre publiée en 2002, puis adaptée au cinéma en 2011). Sans vouloir contredire l'affirmation de Falardeau comme quoi le film n'est pas relié aux accommodements raisonnables, il me semble naïf d'affirmer qu'un tel climat politique et médiatique n'a pas eu de répercussions sur le « sens préféré » des représentations retrouvées dans le film. En effet, ce débat fut déclenché par l'intervention de Mario Dumont à l'Assemblée nationale en 2007 et nourri par le *Code de vie* adopté par le maire d'Hérouxville. Celui-ci visait les mesures d'intégration à la vie sociale et au travail véhiculées par le dossier des « accommodements raisonnables ».

---

<sup>15</sup> Les films suivants constituent la base de notre discussion : *Le Nèg'* (Morin, 2002), *Les états nordiques* et *Vic + Flo ont vu un ours* (Côté, 2001, 2013), *M. Lazhar* (Falardeau, 2011) et *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012).

Barbeau-Lavalette revient plutôt aux sentiments qui provoquent la création d'un film, à l'incubation/interprétation qu'elle se fait d'un objet/sujet et qui l'amènent à poser un acte cinématographique. Elle poursuit sa réflexion, réalisant qu'une envie et un besoin de participer aux conversations publiques, aux débats sociaux et aux matériaux accessibles pour les comprendre sont aussi des motivations, peut-être secondaires, à la réalisation de ses films, et ce malgré des intentions artistiques et créatrices dont elle fait mention à prime à bord. Le montage de cette section de mon film documentaire est un bon exemple du processus créatif de la recherche, puisqu'aucune des personnes interviewées n'avait de réponse claire à ma question d'origine. Chacun.e d'entre eux/elle m'a présenté sa vision et sa façon de faire un film, ce qui m'a permis, par l'exercice de montage, de juxtaposition et de coupes, d'explorer la relation entre la réalisation et la production de sens – dans ce cas-ci, entre la création artistique et les enjeux sociaux des sujets mis en film.

En outre, il importe de spécifier que dans le courant théorique des *Cultural Studies*, la représentation est abordée de manière critique, soit en remettant en question la relation culture/pouvoir. Le cinéma, plus précisément la représentation qui y est développée, devient ainsi une plateforme de négociation difficile des enjeux de pouvoir en place. Comme le suggère Hall dans son article « Minimal Selves » (1987), la représentation retrouvée dans le cinéma agit comme un espace d'affirmation et de réaffirmation continue d'une culture (ici québécoise) constituée de diverses caractéristiques changeantes<sup>16</sup>. Pour Hall, le concept de culture se mobilise en un lieu de contestation autour de la signification et du pouvoir. En fait, cette idée de pouvoir est intrinsèque à l'avènement d'une représentation, qui est, comme spécifié par Hall (1997a), soumise à un régime racialisé et genré. Cette idée rejoint le texte de Rakow et Wackwitz (2004), qui arguent que la représentation est construite à l'intérieur des structures de pouvoir, qu'elle est

---

<sup>16</sup> Cette tension est d'ailleurs présente autant dans mon film que dans les films étudiés dans ma recherche.

située et orientée. Ces auteures soutiennent que « [...] representations stand not for the original subject but for its meaning. Hence conflicts over representations are struggles over meaning, and in the case of our interests here, over the meaning of difference » (2004, p. 172). Cette question de pouvoir est donc inévitablement liée à la question de culture en tant que « *way of life* » (Williams, 1958 dans Highmore, 2002). D'une part, la signification diffère d'une culture à une autre. Elle fait référence à son imaginaire collectif afin de faire sens à travers une représentation. D'autre part, la culture est intrinsèquement liée à la consolidation d'une société :

Culture is ordinary: that is the first fact. Every human society has its own shape, its own purposes, its own meanings. Every human society expresses these, in institutions, and in arts and learning. The making of a society is the finding of common meanings and directions, and its growth is an active debate and amendment under the pressures of experience, contact, and discovery, writing themselves into the land. (Williams, 1958 dans Highmore, 2002, p. 93)

La relation entre le pouvoir lié à la représentation et la culture de laquelle cette représentation émerge est complexe. J'ai pu observer ce déplacement dans le travail de réalisation que font Annick MF Gold et Kim O'Bomsawin. Toutes deux ont participé à des « concours », des événements organisés et financés par des structures politiques et communautaires dites dominantes, ayant pour objectif de donner une opportunité de réalisation à des jeunes issues de minorités culturelles. Elles ont toutes deux été sélectionnées sur la base de leur talent, mais aussi en fonction de leur statut de jeunes racisées et marginalisées. Ce processus cache les rapports de pouvoir de base qui distinguent les « sujets » des « objets invisibles ». Kim O'Bomsawin a reçu la Bourse au développement documentaire pour la relève autochtone, offerte en collaboration avec les chaînes Canal D et APTN. Ce soutien financier bien spécifique permet, à chaque année, à une personne autochtone de moins de 35 ans de réaliser son premier projet professionnel. Ce genre d'opportunité est encore singulière, mais permet néanmoins l'appropriation d'une représentation médiatique, nécessaire pour transformer les représentations habituellement

négatives et stéréotypées des Autochtones au Québec. Annick MF Gold, quant à elle, a participé au programme « Relève et diversité » du *Festival de films Black de Montréal*.

Dans ces deux cas, les réalisatrices m'ont partagé en entrevue leur intention de lutter contre les représentations hégémoniques. Elles expriment toutes deux une frustration face aux représentations stéréotypées, spécifiquement genrées et racisées, et leur contestation a pris forme dans l'exercice de représentation/réalisation, mais aussi dans la réappropriation du médium cinématographique. Par ailleurs, il est intéressant de souligner la relation de pouvoir qui est en place : ces « concours » ont pour objectif de « donner une première chance » à des jeunes issus de minorités visibles d'expérimenter avec le médium. Dans le cas de ces deux artistes, l'expérimentation se rapproche d'une prise de parole et d'une revendication politique ayant pour objectif de contester le pouvoir de la représentation hégémonique (ou du régime de la représentation québécois). Toutes deux se sont significativement démarquées grâce à leurs réalisations respectives, ce qui a donné lieu à de nouvelles opportunités d'envergure. MF Gold s'est vu octroyer une bourse de production par le groupe *Pimiento*, en collaboration avec l'ONF<sup>17</sup> et l'INIS<sup>18</sup>. O'Bomsawin, quant à elle, s'est fait offrir de prendre les rênes d'un projet web-documentaire financé par Radio-Canada, *Kirano*<sup>19</sup>. O'Bomsawin en était à la réalisation de ce projet lors de notre entrevue, où elle m'a partagé ce besoin chez elle de contester les représentations hégémoniques à l'égard des Premières Nations :

Faque moi en prenant la caméra, ce que je veux faire, c'est justement ça, c'est faire mieux connaître les Premières Nations pis aussi amener un regard nouveau en portant à l'écran des réalités plus positives, à la limite banales, tsé qui nous permettent de rencontrer, d'aller à la rencontre de ces gens-là qu'on ne rencontrerait pas autrement ou sinon dans des représentations super négatives. [...] On est vraiment, les Premières Nations, cantonnées à la marge comme

---

<sup>17</sup> Office nationale du film du Canada

<sup>18</sup> Institut national de l'image et du son

<sup>19</sup> « *Kirano* est un mot atikamekw qui signifie « nous », En fait, pour être plus juste, c'est un concept qui pourrait être traduit par l'expression familière « nous autres ». Les Atikamekw utilisent le mot *kirano* pour faire référence à leur peuple, à leur nation » O'Bomsawin, <http://ici.radio-canada.ca/kirano-portraits-autochtones/>

quelque chose qui existait y a longtemps, tsé on est très peu... Ben quand on est dans l'actualité, c'est pas pour les bonnes raisons, on préfère pas nous voir trop. (O'Bomsawin, 2015)

Je trouve qu'il est important de souligner de tels gestes de réappropriation des moyens de production issus de fonds publics à des fins assumées d'activisme et de revendications comme exemple de contestation autour de la signification et du pouvoir intrinsèques à la représentation. Ce constat soulève toutefois d'autres questions : Que se passe-t-il après ce genre de concours quant à la carrière de ces réalisatrices? Que se passe-t-il aussi pour les réalisateurs/trices de plus de 35 ans, ou ceux et celles qui n'ont pas accès à un concours du genre en raison de leur région de résidence, de la langue ou de la classe de laquelle illes sont issu.es? Qu'arrive-t-il lorsque ce type de financement est coupé?

### 1.2.2 Différences

La conception de la différence passe souvent par une réflexion sur le concept d'identité. Ici, la notion d'identité est comprise dans la relation « d'oppositions » évoquant notamment la position de soi face à la position de « l'Autre ». « Identity marks the ways in which we are the same as others who share that position, and the ways in which we are different from those who do not. Often, identity is most clearly defined by difference, that is by what it is not » (Woodward, 2002, p. 1-2). Selon Woodward, d'ailleurs, les identités sont produites, consommées et régulées à travers la culture, créant du sens (« meanings ») à travers différents systèmes de représentation symboliques (2002, p. 2). Les différences viennent marquer les identités comme étant distinctes, souvent dans une forme d'oppositions binaires :

[...] social order is maintained through binary oppositions in the creation of 'insiders' and 'outsiders' as well as through the construction of different categories within the social structure where it is symbolic systems and culture which mediate this classification (Hall, 1997a). Social control is exercised through producing categories whereby individuals who transgress are relegated

to 'outsiders' status according to the social system in operation. Symbolic classification is thus intimately related to the social order. (Woodward, 2002, p. 33)

Bien que les différences puissent être produites par ces oppositions binaires entre le « nous » et « l'Autre », elles ne peuvent pas être uniquement considérées selon ces dernières. Hall insiste sur le fait qu'elles ne s'additionnent pas, mais s'articulent entre elles afin de « faire sens »:

This cultural 'play' could not therefore be represented, cinematically, as a simple, binary opposition – 'past/present', 'them/us'. Its complexity exceeds this binary structure of representation. At different places, times, in relation to different questions, the boundaries are re-sited. They become, not only what they have, at times, certainly been – mutually excluding categories, but also what they sometimes are – differential points along a sliding scale. (Hall, 2002, p. 54)

Hall situe l'identité au croisement du concept de subjectivité et des procédés inconscients développés par les études féministes psychanalytiques, ainsi qu'à travers les théories de la construction du corps et de la « performativité individuelle », inspirés entre autres des travaux de Judith Butler. Hall précise toutefois qu'il est primordial de faire dialoguer ces théories non essentialistes, afin de ne pas tenter de fixer l'identité ni de lui découvrir un sens vrai, mais davantage pour en comprendre les structures de pouvoir et de construction de l'identité (Hall, 2002, p. 51). On comprend ici que la représentation de la différence ne peut être déterminée par une simple opposition binaire entre avoir ou ne pas avoir telle caractéristique, entre être ou ne pas être de telle affiliation. Bien au contraire, la représentation relève entre autre d'une structure de pouvoir où la différence émerge de rencontres avec d'autres sujets. L'analyse intersectionnelle souligne également que les rapports de différences et de pouvoir structurels ancrés dans les procédures et présupposés administratifs et juridiques contribuent aux représentations disponibles dans l'espace de visibilité d'une culture (Bilge, 2009). Cet argument sera notamment approfondi dans le chapitre 2, dans une discussion sur les procédures d'allocation de fonds pour la production cinématographique.

Ces enjeux de pouvoir autour de la représentation renvoient directement à la conceptualisation de Woodward, selon laquelle l'ordre social maintenu par des oppositions binaires repose sur la création d'un « nous » (*insiders*) et d'un « Autre » (*outsiders*), tout comme sur la création de marqueurs de différences à travers certaines catégorisations identitaires et sociales. Notamment, une certaine image du « fait » d'être Québécois existe au sein de l'imaginaire collectif et agit comme point de repère des bornes de différenciation identitaire et sociale qui s'y forment. Comme le mentionne Barth (2008), certaines différences sont intégrées aux identités, au fil du temps. Dans le cas spécifique du Québec, il est intéressant de constater que, historiquement, les Irlandais.es étaient perçus.es comme « Autre » par les Anglais.es protestant.es, principalement par rapport à la religion. Illes ont été, par le fait même, plus facilement accueilli.es par les Québécois.es francophones de profession catholique et ce, malgré la frontière linguistique. Le même phénomène a été observé envers diverses communautés issues des vagues d'immigrations, comme ce fut le cas avec les Italien.nes, notamment. Toutefois, suivant l'argument de Nadeau (2005), une intégration des personnes blanches homosexuelles et « de souche » au concept de l'identité québécoise est facilitée, comparativement aux groupes de personnes immigrantes davantage perçus comme Québécois.es d'adoption et non de « souche ». Ce type de réflexion explore les frontières entre cultures comme étant mobiles et complexes. À ce sujet, Barth mentionne que : « Quand un groupe ethnique exerce un contrôle sur les moyens de production utilisés par un autre groupe, on a une relation d'inégalité et de stratification » (Barth, 2008, p. 231).

Ceci nous amène à réfléchir au fait que certaines différences présentent des charges de signification plus importantes que d'autres dans un contexte et une époque donnés. Par exemple, les études féministes au cinéma insistent sur l'importance des enjeux de sexe et de genre quant à la construction de sens dans les études cinématographiques (Mulvey, 1975; 1988; Doane, 1988;

Pidduck, 2004). L'apport de ce courant, surtout dans son développement critique, est vaste, et permet de réfléchir à la représentation des différences. Cette réflexion est rendue possible notamment par l'analyse de la production de sens dans un film, de la façon dont est « construit » le/la spectateur/trice, ainsi que des mécanismes cinématographiques. Ces derniers affectent la représentation en matière de genre et de sexe, ce qui contribue à la reproduction des conventions d'un regard masculin hétérosexuel contrôlant, qui perçoit les femmes comme des objets qui n'existent que pour ce regard. Les *Critical Race Studies* se sont plutôt penchées sur les questions de racialisation et d'ethnicité dans la représentation, de la construction d'un regard oppositionnel et de la fétichisation du corps « non-blanc » (hooks, 1996; Dyer, 1997; Hall, 1997a). Les études LGBT et les études *queer* ont défendu, quoique différemment, des postures d'analyses présentant les questions de la sexualité, du sexe et du genre encore une fois du point de vue de la construction de sens dans une œuvre cinématographique (Dyer, 1997; Waugh, 2006; Butler, 2004). Les études critiques de la communication me permettent, quant à elles, d'étudier la rencontre et les articulations de ces différences dans diverses représentations et dans leur rapport à la « réalité ». Tel que le mentionnent Rakow et Wackwitz :

Difference practiced hierarchically creates groups of “others” who can be excluded from the symbolic and material privileges reserved for those who control cultural definitions. Biology and religion justify and excuse differentiation and the subordination or invalidation of certain groups by others, on the basis of such factors as sexuality, gender, race, culture, nation, ability, and class. [...] The interactions of these systems of difference suggest that justifications for oppression may have similar origins in the use of biology and religion, while the experience and consequences of the oppressions vary. (Rakow et Wackwitz, 2004, p. 15)

Selon ces auteures, les différences émanent, entre autres, de la structuration sociale et identitaire servant un objectif lié à la domination d'un groupe sur un autre. On peut donc s'interroger, à la lumière de cette contextualisation des « différences » à des fins de pouvoir, sur les implications liées à la représentation des différences dans un contexte plus politique. Tel que

mentionné par Poirier, l'industrie cinématographique québécoise est financièrement liée aux différents paliers gouvernementaux, fédéral comme provincial (Poirier, 2004b). Sans vouloir tirer des conclusions sur la nature de ces relations, je suis toutefois intéressée par les conséquences de ce rapport de pouvoir en lien avec la représentation des différences retrouvées dans certains films. Un dialogue à ce sujet a pris naissance dans la partie documentaire de ma thèse-filmique.

Explorant l'aspect « exclusif » de l'accès à l'industrie cinématographique, je me suis dirigée vers deux membres actifs du groupe *Réalisatrices Équitables*. Dans une entrevue conjointe, Isabelle Hayeur et Anna Lupien m'ont fait part des plus récentes recherches produites par leur organisme, en collaboration avec Francine Descarries, sur la place des femmes devant et derrière la caméra dans le contexte québécois. Toutes deux cinéastes, elles dénoncent un sexisme systémique présent dans l'industrie avec un discours nuancé sur les responsabilités des personnes impliquées dans ce dernier. Elles mentionnent qu'il est difficile de trouver « un.e responsable » quand c'est tout un système qui défavorise la participation des femmes comme réalisatrices. L'organisme *Réalisatrices Équitables* a salué le projet-pilote<sup>20</sup> de la SODEC décrit comme suit :

Une même entreprise, incluant les entreprises liées, ne peut déposer plus de deux projets par dépôt, et à titre de projet pilote, pour les deux prochaines années [2014-2015], trois projets si au moins un des trois projets est réalisé par une réalisatrice. Les projets seront tous évalués selon les critères prévus au présent programme. (SODEC, 2014, p. 7)

Elles avaient toutefois des réserves face à son application et à son utilité<sup>21</sup>, ce qui m'a permis d'établir un lien fort intéressant avec la position de Kim McCraw. Rencontrée un mois plus tard, McCraw a contribué à ce débat sur la place des femmes et sur les politiques mises en

---

<sup>20</sup> Tel que retrouvé dans le volet 1, sous l'onglet 1.1 de l'aide à la production de longs métrages de fiction, secteur privé.

<sup>21</sup> Leurs réserves concernaient principalement le fait que le projet-pilote place les projets soutenus par une réalisatrice en compétition directe avec des projets filmiques soutenus par des réalisateurs souvent mieux établis. Ce type d'action peut, selon elles, contribuer à la marginalisation des réalisatrices au lieu de permettre un réel changement quant au fonctionnement des attributions budgétaires. Pour elles, il ne s'agit pas non plus d'une prise de position marquée de la part de la SODEC mais davantage d'un projet-pilote sans « mordant », représentant néanmoins un début de changement.

place afin de favoriser l'augmentation du nombre de réalisatrices « financées » au Québec. Productrice pour *micro\_scope*, McCraw fait partie de ces producteurs/trices qui soutiennent autant de projets réalisés par des femmes que par des hommes. McCraw a critiqué sévèrement le projet-pilote de la SODEC, rappelant qu'un seul des projets déposés ne sera financé, et donc, que de déposer deux (ou trois projets, si l'un d'eux est réalisé par une femme) est contreproductif. Tel que McCraw et Hayeur le soulignent en entrevue, pour déposer un projet à la SODEC, il faut pratiquement « être prêt à tourner » et donc, avoir déjà une grande partie du travail de pré-production amorcé et avoir investi une somme importante d'argent. De plus, McCraw mentionne qu'après trois refus de financement, un projet doit être abandonné.

Cet exemple soutient l'idée que des liens entre politique et représentation existent, si ce n'est que par le biais de l'accès à la réalisation cinématographique. De plus, ces enjeux liés au genre et à la réalisation cinématographique ne sont pas uniques au Québec. En effet, dans « *Gendering The Nation* », les auteures élargissent le spectre du contexte à considérer dans l'analyse du genre en réalisation. Elles mentionnent que :

Canadian women's cinema must be seen as a relational practice, in dialogue with broader institutional and historical contexts of feminism and feminist film, both national and international. Recent developments in cultural critique offer appropriate frameworks for situating Canadian women's cinema beyond single-issue gender determinants. Contributions to this anthology provide competing, sometimes conflicting, approaches to individual films. (Armatage, Banning, Longfellow, Marchessault, 1999, p. 13)

En effet, le genre n'est pas la seule composante en jeu et de restreindre une analyse à cet axe contribue à l'invisibilité d'autres différences. À ce sujet d'ailleurs, l'intégration d'une posture intersectionnelle me permet de considérer les relations entre diverses oppressions et divers privilèges afin de poursuivre l'exploration de l'articulation des différences dans leurs représentations.

### 1.3 Explorations filmiques

Au début de mon processus de recherche doctorale, j'avais l'intention de réaliser des analyses filmiques et textuelles d'un corpus filmique. Toutefois, au fil du développement de ma recherche et de ma méthodologie, ces analyses sont devenues moins importantes. C'est ainsi que j'ai décidé d'analyser quelques films à la lumière de l'ensemble de ma recherche, incluant à la fois mon film *Rencontres* (Rouleau, 2015) et les entrevues complètes des personnes rencontrées dans le cadre de ma recherche à ces analyses. En effet, mon approche méthodologique hybride, située entre théorie et pratique cinématographique, m'a offert des pistes de recherche très riches pour explorer la représentation des différences. Les analyses qui suivent ne sont pas complètes mais offrent toutefois une exploration des enjeux liés à ces représentations. Inspirée des études postcoloniales, féministes, *queer*, des *Critical Race Studies* et des *Critical Disability Studies*, je mobilise diverses méthodes et techniques d'analyse de la représentation cinématographique afin d'exposer les différents éléments méthodologiques et épistémologiques de ma thèse-filmique.

Dans le contexte québécois, on constate l'importance accordée à un débat sur une « identité nationale », dont la construction semble habiter son cinéma (Nadeau, 2008; Boulais, 2006; Waugh, 2006). L'objectif ici est d'approfondir et d'adopter une position critique face à cet argument afin de réfléchir à comment ces articulations de l'identité québécoise permettent de penser le cinéma comme un régime de la représentation et un espace de négociation. Ces explorations prennent la forme de réflexions filmiques retrouvées à la fois dans mon film et dans ce texte. Ces réflexions sont basées sur des considérations esthétiques et théoriques. Pour commencer, je me suis intéressée à la relation entre le cinéma et la société, tel qu'étudié par Christian Poirier. Ce dernier appuie son analyse sur l'histoire coloniale (anglaise) de la population québécoise, en tant que « collectivité *minoritaire* » qui s'est construite et consolidée par rapport à « l'Autre ». Toujours selon Poirier, cet « Autre » est Autochtone, Américain,

Français, Britannique ou Canadien-anglais (2004a, p. 5). Ainsi, le cinéma pourrait, par extension, devenir un espace de proximité « [...] which produce[s] the figure of ‘the stranger’ in different ways and which, in doing so, reopen such prior histories of encounter as the historical (that is, partial) determination of regimes of difference » (Ahmed, 2000, p. 13).

Dans ce même ordre d’idée, l’expression cinématographique d’une culture colonisée pourrait être vue comme une réappropriation de l’espace colonial. Dans le cas spécifique du Québec et de la double colonisation, cette réappropriation est par le fait même la continuité du colonialisme français (Poirier, 2004a). En effet, on réfère souvent à l’histoire du Québec comme celle d’un peuple colonisé (français) par un peuple colonisateur (britannique) (Poirier, 2004a, 2004b; Boulais, 2006). Dans cette lecture de l’histoire coloniale du Québec se produit une abstraction de la colonisation française ayant devancé la colonisation anglaise. De plus, une négation des effets continus et contemporains des colonisations française et anglaise se poursuit. Toutefois, force est de constater que, dans la conception culturelle québécoise, la nation s’est définie et interprétée face à la nation canadienne *anglaise* (Juteau et Fontaine, 1996). L’évacuation des dimensions politiques et coloniales de la nation québécoise sur les nations autochtones est tout autant constitutive de la nation québécoise que la dimension coloniale anglaise<sup>22</sup>.

C’est en partie pour cette raison que j’ai choisi d’adopter une posture intersectionnelle face à mon projet. L’objectif de l’intersectionnalité est de rendre explicites les expériences souvent implicites de l’articulation des oppressions (Bilge, 2009). Ainsi, j’arrive à comprendre comment la représentation des différences façonne les expériences socioculturelles afin de les inscrire dans un régime de la représentation donné – ici, dans certains films québécois. Mes

---

<sup>22</sup> D’ailleurs, ce paradoxe invisibilise les conséquences du colonialisme français sur les peuples autochtones à chaque fois que je choisis de parler du rapport anglophones/francophones, mais cette conceptualisation est à la base de la conception « normative » de la nation québécoise, ce pourquoi j’en fais mention.

explorations se construisent par la sélection, souvent intuitive sinon guidée par le/la réalisateur/trice, d'un élément de différences identitaires/sociales donné. Ce choix me permet d'amorcer l'analyse des articulations des différences représentées dans un film. En effet, il importe de s'intéresser, par exemple, au genre, non pas seulement dans sa posture initiale (masculin ou féminin) mais de considérer comment le genre est construit avec et à travers d'autres vecteurs de différenciation sociale. À ce sujet, Bilge souligne que :

Intersectionality offers useful analytical tools to investigate differences within social categories of race, class and gender. As such, it helps disassemble the concept of masculinity by examining the ways in which it is produced with and through other vectors of social relations and divisions such as class, ethnicity, race, age, ability and sexual orientation. (Bilge, 2009, p. 2)

Cette « désarticulation » permet de comprendre comment les différences sont articulées et localisées à l'intérieur de relations sociales structurées par des rapports de pouvoir. Pour arriver à cette analyse dans un contexte filmique, j'ai eu recours à deux concepts issus des études cinématographiques, soit la structure narrative de la représentation des différences et le concept des regards face à la visibilité et l'invisibilité. Je me suis par la suite intéressée aux conceptions normatives, cela me permettant d'explorer le cinéma comme un espace de négociation.

### 1.3.1 Structure narrative

En poussant plus loin l'argument de Poirier, je me suis intéressée à Shohat. Cette auteure affirme que le concept identitaire de « nation » se cristallise par les histoires racontées : « Narrative models in film are not simply reflective microcosms of historical process, then, they are also experiential grids or templates through which history can be written and national identity figured » (Shohat, 2008, p. 102). L'auteure parle de l'institution cinématographique comme étant un espace de rassemblement, où spectateurs/rices partageant une langue, une culture et un territoire se voient rassemblés dans l'image symbolique d'une nation (Shohat, 2008, p. 103).

Shohat se rapporte ainsi à la structure narrative comme mécanisme de cohérence, en faisant référence à de Lauretis. En soi, cette cohérence réfère aux mécanismes d'immersion cinématographique qui constituent en elles-mêmes les stratégies narratives du cinéma. De Lauretis développe cet argument en mentionnant ce qui suit :

I now want to suggest that plot, narrative [...], and narrativity [...] – in short, all the ingredients of the pleasure of the text – are mechanisms of coherence. Which is not to say solely mechanisms of closure, traps in which the subject is totally and necessarily contained, for closure is only an effect of particular narrative strategies [...]; and particular narrative strategies, moreover, whose effectivity in producing closure is not universal or atemporal but historically and semiotically specific – I mean specific with regard to the history of cultural forms, media, genres, and spectatorship or context of reception. (de Lauretis, 2004, p. 266)

Shohat et de Lauretis partagent cette idée que l'institution cinématographique dépend du dispositif et de la codification formelle pour développer un imaginaire qui, non seulement représente le « réel », mais en influence aussi son développement (Shohat, 2008; de Lauretis, 2004).

Je me suis intéressée à la structure narrative du film *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011) afin d'exposer les relations que ce film entretient avec la représentation d'enjeux sociaux. Lorsque M. Lazhar se présente devant la Commission de l'immigration et du statut de réfugié du Canada, il se trouve en position subalterne, à tenter de justifier un statut de réfugié de son pays d'origine, l'Algérie. Faisant appel au symbolisme populaire et démagogique, le commissaire remet en question sa demande d'asile puisqu'en Algérie, après tout : « On est plus dans les années 90, c'est revenu à la normale en Algérie » – ce à quoi l'avocat de M. Lazhar rétorque qu'il y a eu cinq attentats terroristes en Algérie dans le dernier mois (dans l'univers diégétique). Cette représentation de « l'Autre » maghrébin qui rencontre l'Occident en terrain législatif (la cour : symbole de structure, de rigueur et de loi) est une sorte de métaphore des frontières, identitaires comme physiques. Ces frontières viennent marquer « l'Autre » comme altérité, venu d'un pays

de violences et de terroristes, alors que le « nous » est vu comme local, comme connu, comme sécuritaire, encadré et structuré. Saïd parle d'un antagonisme médiatique afin de renforcer ce sentiment de sécurité « ici » en opposition à un sentiment d'insécurité et de danger imminent « là-bas » :

“Terrorism” is now more or less permanently associated in public discourse with Islam, an esoteric religion or culture to most people, but one in recent years [...] given particularly menacing shape by “learned” discussions of it. (Saïd, 1989, p. 218)

Pour Saïd, l'orientalisme constitue un jeu de pouvoir et de savoir sur l'Orient qui s'inscrit dans un rapport de domination et de contrôle. Inspiré du couple savoir/pouvoir de Foucault, Saïd analyse la consolidation étatique de ce savoir sur l'Orient. Il postule que la représentation de l'Orient est un outil au service de la domination coloniale :

L'idée de représentation est une idée théâtrale : l'Orient est la scène sur laquelle tout l'Est est confiné [...] L'Orient semble alors être non une étendue illimitée au-delà du monde familier à l'Européen, mais plutôt un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe. (Saïd, 1980, p. 80)

Ainsi, et toujours selon Saïd; « La scène orientaliste devient un système de rigueur morale et épistémologique [pour l'Occident] » (Saïd, 1980, p. 84). Pour revenir à *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011), cette opposition continue sur le statut légal de M. Lazhar au Québec et en Algérie expose et rend visible les rapports de force et les préjugés perpétrés à l'égard des personnes d'origine arabe et maghrébine. La représentation critique des rapports de différences, de même que de l'attitude du commissaire à la CISR<sup>23</sup> face aux immigrant.es dans des contextes institutionnels et législatifs, est importante en soi, puisqu'elle donne à voir une situation invisibilisée tout comme elle dénonce certaines oppressions structurelles.

De plus, la situation narrative contribue à consolider les frontières. D'un côté, il y a la réalité de l'exil et du sentiment de danger alors que de l'autre, le Québec est représenté comme

---

<sup>23</sup> Commission de l'immigration et du statut de réfugié du Canada

un État d'accueil, reconnu comme un État « libre » et démocratique. Tel que mentionné précédemment, la CISR devient l'espace de représentation du « Québec » (ou du Canada, ou de l'Occident) qui, par cet établissement normatif et binaire, nous permet la reconnaissance de « l'Autre ». S'y produit, d'ailleurs, une satire du statut national du Canada, mise en scène par M. Lazhar lui-même : sa demande d'asile est formulée de façon à soulever le débat souverainiste et le statut du Québec dans un contexte d'immigration fédérale. La procureure de la couronne affirme, lisant sa demande : « Vous avez demandé l'asile politique dans la République démocratique du Québec », ce à quoi M. Lazhar répond : « Confédération canadienne, c'est pas clair hein... ». La procureure répond en mentionnant que plusieurs personnes seraient d'accord avec lui. Dans cet échange se produit une reconnaissance du statut identitaire spécifique au Québec comme étant problématique et paradoxal. Cette scène, dans laquelle M. Lazhar se retrouve devant une commission d'enquête afin de faire reconnaître que les attaques perpétrées envers sa famille sont suffisamment graves pour obtenir un asile politique (alors que la famille entière a été décimée par ces attaques), contraste avec la non-existante unicité nationale québécoise/canadienne et la vulnérabilité d'un tel système législatif. Ce genre d'exemples permet notamment de mettre en lumière les négociations identitaires dans leurs représentations qui contribuent à la naissance des sentiments d'identité et de différences.

Maintenant, comment reconnaissons-nous M. Lazhar comme étranger ? Entre autre, cette manifestation se remarque dans le film par une représentation du « ici » facilitant l'identification au monde diégétique du contexte québécois. Les lieux mis en scène évoquent un paysage connu de l'imaginaire collectif québécois : une école primaire, l'hiver, le quartier « typique » montréalais – même la diversité des élèves de la classe est reconnaissable. En grande majorité blancs, quelques élèves issus de minorités visibles s'affichent clairement comme « québécois.es d'origine... », ce qui rappelle l'identification de Marianne Chbat dans le

documentaire, en parlant du point de vue des immigrant.es de deuxième génération. En effet, Chbat reconnaît avoir une préférence pour ce qualificatif qui lui permet d'articuler son identification au statut de Québécoise. Au-delà de ces caractéristiques « visibles », l'impossibilité de la situation présentée dans *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011) contribue également à ostraciser le personnage principal. Il serait impossible pour un homme (ou une femme) sans certification et sans papiers de se retrouver dans une situation d'enseignement – surtout pas en milieu primaire. Le système bureaucratique en lui-même rend impossible le fondement diégétique de l'histoire. Ce passage renforce les frontières existantes entre « ici » et « là-bas ». Cette représentation du « quotidien », en parallèle avec l'impossibilité de la situation narrative, permet d'explorer les rapports de différences d'une manière allégorique. En effet, ce film semble avoir été filmé telle une fable, ce qui permet une nouvelle forme de médiation audiovisuelle qui ne fixe pas mais évoque un sens à la représentation. Mariniello parle d'une construction médiatique de l'« Autre » :

Ce qui m'intéresse ici néanmoins, ce n'est pas tellement l'« Autre », mais la façon dont le cinéma, d'une manière très différente de la télévision, par exemple, peut responsabiliser le spectateur et lui faire voir à la fois cet Autre qui peuple son quotidien et la construction dont il fait l'objet, et à laquelle il finit par correspondre. (Mariniello, 2011, p. 111-112)

En effet, le cinéma offre plus souvent qu'autrement une porte sur un monde qui nous est alors inconnu. Cette façon qu'a le cinéma de nous permettre de rencontrer « l'Autre » soulève une question importante sur la responsabilité face à la représentation de cet « Autre » qui s'y trouve. De plus, il importe d'attribuer au cinéma un pouvoir de transformation. À ce sujet, Mariniello poursuit en mentionnant que :

Que le cinéma ait plus que d'autres médias audiovisuels la capacité d'entendre les « dominés », de les faire parler plutôt que de leur parler, de les respecter plutôt que de les juger et les plaindre, est l'une des hypothèses qui guident mon texte. (Mariniello, 2011, p. 112)

Malgré tout, l'allégorie retrouvée dans le film contribue à rappeler que M. Lazhar est un « étranger » parmi « nous », situation qui sera complètement renversée dans *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012).

Dans *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012), le personnage de Chloé incarne la protagoniste principale du film. Le film se déroule largement selon son point de vue « libéral » et « occidental » qui porte, en un sens, le regard québécois. Une caméra épaula la suit constamment, et c'est par cette caméra qu'on découvre le monde que Chloé découvre elle-même. Cela a pour effet de la positionner en tant que « je » du film, mais aussi en tant que « nous », dans le sens où son point de vue sur ce monde *étranger* devient le nôtre<sup>24</sup>. Son déplacement corporel dans l'espace diégétique nous rappelle constamment la notion des frontières, frontières qui prennent forme tantôt comme mur, tantôt comme guérite surveillée par des soldats armés.

In such multicultural constructions of the nation space, strangers become means of defining 'who' we are, not by being represented as 'outside' that we (although some strangers are known in this way), but by being incorporated as elements in the 'making' of the 'we' that can be uttered by the national subject. I hence broadly support Ghassan Hage's argument that multicultural tolerance and monocultural intolerance are structured around a similar fantasy of the nation subject who alone is afforded the will to define who should and should not inhabit the nation space (1998, p. 17). However, unlike Hage, my argument is not simply that both multiculturalism and monoculturalism involve white supremacy (1998, p. 232). My argument has attended to the grammatical specificity of the construction of the multicultural nation by considering how the 'we' of the nation is established by an act of differentiating *between* those stranger others who have already entered the nation space. (Ahmed, 2000, p. 112-113, emphase de l'auteure)

Cette notion de différenciation entre le « nous » et « l'Autre » fait écho aux arguments de Hall et de Woodward sur les conceptualisations d'identité et de différences, ainsi qu'aux propos de Barth et Nadeau sur les différences plus ou moins « intégrables » à « l'identité nationale ». Cependant, l'analyse juxtaposée des films de Falardeau et de Barbeau-Lavalette vient soutenir cette notion d'Ahmed, soit la différenciation entre l'espace national et l'espace étranger, qui

---

<sup>24</sup> Celui des spectateurs/trices du film, mais aussi celui du regard occidental sur l'Orient (Saïd, 1989).

contribue à la définition de ces notions indépendantes. Les autres personnages du film *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012) sont autant des frontières identitaires que des frontières physiques, en grande partie à cause de la structure visuelle du film et le choix de privilégier le point de vue de Chloé pour raconter l'histoire. Ce personnage est constamment ramené au centre de l'image, où on la suit de dos comme de face. Elle meuble la majorité de l'espace visuel disponible.

À l'image de Nadeau et Waugh, on peut poursuivre l'intégration de cette définition de « l'Autre » dans le paradigme de la sexualité – ce qui sort de la matrice hétérosexuelle (Butler, 1990) pourrait également constituer cet « Autre ». En vertu de l'entrevue réalisée avec Laurence Parent, il serait aussi concevable d'intégrer le handicap comme forme de différenciation identitaire. À ce sujet, Parent mentionne que

Je dirais que je me suis toujours sentie québécoise, je ne me suis jamais vraiment posé de questions. Je viens d'un milieu très francophone, rural, québécois. Donc oui, je me considérais québécoise sans même me poser la question. C'est qu'à un certain moment, quand j'ai commencé à sentir beaucoup plus la discrimination, les obstacles pis tout ça. Pis que, ben moi, l'histoire m'intéressait beaucoup, l'histoire du Québec m'intéressait beaucoup, quand j'ai commencé à réaliser que les personnes handicapées n'en faisait pas vraiment partie de l'histoire en fait qu'on connaît pis qui était écrite, ben ça m'a beaucoup remis en question, pis c'est difficile de trouver sa place dans une société qui... qui t'en fait pas vraiment. (Parent, 2015)

Cette citation tirée du documentaire me permet de souligner l'importance du sentiment de « reconnaissance et d'appartenance » à la nation qui relève d'une conceptualisation de l'identité. Cette mise en mots des représentations de différences identitaires en contexte culturel québécois me permet d'entamer une discussion sur l'in/visibilité de ces dernières. Ceci pose donc un nouveau problème et un nouveau questionnement, à savoir que faire par rapport à l'invisibilité de certaines différences.

### 1.3.2 In/visibilité

En effet, l'in/visibilité de la différence est un paradoxe intertextuel, tant par la différence invisible identitaire ou sociale que par la différence rendue invisible par le système de représentations social ou culturel. Toutefois, on remarque une explosion de la représentation de certains marqueurs de différences invisibles, notamment certaines imageries LGBTQ<sup>25</sup>. À ce sujet, Pidduck parle d'hypervisibilité lorsque des changements d'ordre épistémologique, culturel, politique et économique gouvernent les « re/production and dissemination of images of same-sex desire and identity » (2012, p. 1). Selon l'auteure, le terme hypervisibilité :

[...] signals a contemporary paradox or threshold in the political and epistemological status of lesbian and gay representation. In contrast with cultural and historical contexts where same-sex desires and lesbian and gay identities are or were invisible (or unspeakable), the prefix 'hyper' points to a new order of *excessive* visibility. In conjunction with a proliferation of lesbian, gay, bisexual and most recently transgender-themed audiovisual productions, efficient new channels of distribution and reception have emerged in North America, Europe and parts of the Pacific rim. Lesbian, gay or queer content is now briskly marketed through established and far-reaching transnational film festival circuits, specialised dvd and video distributors, magazines and guide books. (Pidduck, 2011, p. 9-10)

Il est possible d'élargir cette conceptualisation de l'hypervisibilité à la question du handicap, notamment. En 2012-2014, plusieurs films ont porté à l'écran des thématiques entourant le handicap. Effectivement, *Gabrielle* (Archambault, 2013), *Roméo Onze* (Grbovic, 2012) ou encore *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) sont quelques exemples québécois de cette manifestation. On peut aussi penser aux Oscars 2015, où les films *Still Alice* (Westmoreland, Glatzer, 2014), *The Theory of Everything* (Marsh, 2014), *American Sniper* (Eastwood, 2015) ou encore *Imitation Game* (Tyldum, 2015) ont tous mobilisé un personnage

---

<sup>25</sup> Acronyme faisant référence aux termes « lesbienne », « gay », « bisexuel.le », « transsexuel.le » et « queer ».

handicapé<sup>26</sup> et ont récolté plusieurs statuettes (en plus de tous se retrouver en compétition dans la catégorie *meilleur film*). Lindsey Bahr, de *The Associated Press*, a d'ailleurs écrit un article intitulé « Les personnages malades ou handicapés seraient-ils « payants » pour les Oscars? » soulevant ce choix économique qu'est de s'intéresser à des sujets handicapés<sup>27</sup>.

Ces quelques exemples permettent de réfléchir aux imbrications de pouvoir soutenues par cette hypervisibilité. Bien que le handicap et la marginalisation en lien à l'orientation sexuelle, au sexe ou au genre ne jouissent pas des mêmes mécanismes économiques, sémiotiques et politiques<sup>28</sup>, il est possible de remarquer que cette explosion d'imageries (LGBTQ ou de handicap) dans les médias occidentaux déforme et transforme les catégories identitaires, de genres et de désirs (et de normes corporelles, intellectuelles ou cognitives) tout comme elle les réaffirme et les stabilise (Pidduck, 2012, p. 2). Pidduck mentionne que : « Stereotypes are often critiqued as a falsification or a flattening out of the complexity and diversity of a group or an individual to a few characteristics, subjecting that group to derision, hatred and sometimes violence » (2011, p. 21). Les enjeux de visibilité et de représentations diffèrent selon les contextes, qu'il s'agisse de la sexualité, du handicap ou encore des différences raciales.

À ce sujet, j'ai trouvé éclairant de revisiter mes entrevues avec Laurence Parent, Annick MF Gold et Kim O'Bomsawin sur la question des stéréotypes. Elles ont toutes trois contribué à une discussion enrichissante en se reconnaissant une responsabilité de représenter, ce qui déplace

---

<sup>26</sup> Afin de simplifier la critique du handicap, je base la conception actuelle de ce dernier sur le modèle médical, qui inclut selon des normes médicales les handicaps visibles ou invisibles tels que le choc post-traumatique, la maladie reliée à la vieillesse ayant des répercussions d'ordre mobile et fonctionnel, ou encore le syndrome d'Asperger.

<sup>27</sup> À ce sujet, le *TedTalk* « Inspiration Porn » de Stella Young est très pertinent pour comprendre les enjeux de pouvoir lié à la représentation du handicap à des fins d'inspirer, mais aussi de conforter et de rassurer – deux sentiments fondamentaux au *happy end* hollywoodien.

<sup>28</sup> Je ne cherche pas ici à hiérarchiser ou à banaliser une forme d'oppression par rapport à une autre. Il est possible de remarquer un différent traitement entre ces deux oppressions. Notamment au niveau législatif, l'homosexualité est intégrée à la charte des droits humains de façon claire et précise (droit au mariage, au travail, au logement), alors que le statut du handicap est contourné par maints amendements (Parent, 2010). L'homophobie est reconnue comme étant illégale et passible de sanctions, alors qu'il n'y a pas de reconnaissance officielle des discriminations fondées sur les capacités, entre autres par l'usage d'un terme désignant cette discrimination (Parent, 2015).

les enjeux de pouvoir précédemment explorés. Elles poussent également à réfléchir aux stratégies de contestation du régime de la représentation qui pourraient s'adapter à d'autres luttes face à l'invisibilisation. Pour MF Gold, la discussion au sujet de la *mauvaise* représentation et de l'invisibilisation se déploie notamment en faisant appel à la responsabilisation/réappropriation face à ces représentations :

[...] en ce moment, j'aimerais mieux que tu me représentes pas du tout que tu me représentes mal. Et je dis ça 'en ce moment' parce qu'y a comme une *surgence* de gens qui se représentent eux-mêmes, donc qui trouvent des manières, que ce soit sur Youtube, que ce soit sur des journaux ou *whatever*, y trouvent des manières de se mettre *on the forefront* et donc j'aimerais mieux que ces gens-là trouvent leur propre manière même si c'est alternatif, ça rentre pas dans le *mainstream*, etc, que la mauvaise représentation. Parce que la mauvaise représentation, ça ancre. C'est fou comment les gens y croient qu'est-ce que *fox news* y disent... ils croient tout ce qu'ils voient à la télé c'est comme la vérité ultime, donc ça c'est beaucoup plus problématique que ne pas voir la personne du tout parce que quand tu vois pas la personne du tout ben... on peut espérer que quand tu vas la rencontrer, tu vas écouter son histoire. (MF Gold, 2015)

En somme, MF Gold offre une ébauche de réponse aux questionnements soulevés jusqu'ici. La représentation en tant que « codage » permet à la fois de reproduire des significations dominantes des différences comme de les contester. Les enjeux liés à l'in/visibilité sont complexes et je n'en ai présenté que quelques exemples liés à ma recherche. Leur reconnaissance, toutefois, permet de constater l'ampleur des relations de pouvoir qui sont liées à la représentation de la différence dans un contexte donné. Cette discussion m'amène maintenant à réfléchir aux impacts de la normalisation cinématographique : Comment ce qui est donné à voir dans un film contribue-t-il à définir ce qui est normal/anormal dans une culture? Comment est-ce que cette « production de sens » influence le régime de la représentation?

### 1.3.3 L'articulation du pouvoir et les conventions normatives

Une autre façon de réfléchir à l'articulation des différences au cinéma consiste à mobiliser le concept de normativité, puisqu'il importe également de considérer les impacts de la

normativité sur le « corps ». Le corps est ici perçu comme une matière sur laquelle on investit des significations construites selon des prérequis normatifs. Selon Butler, le corps n'est pas simplement une entité biologique, mais plutôt la construction d'une norme sociale : « It is not a simple fact of static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize « sex » and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms » (Butler, 1993, p. 2). Cette matérialisation permet entre autres l'émergence du sujet « humain » de Butler, mais aussi du sujet non-humain, marginal et bien souvent invisible. Ahmed, quant à elle, propose un questionnement plus pragmatique de l'in/visibilité, l'ancrant spécifiquement dans ce rapport à la catégorie humaine :

The figure of the alien reminds us that what is 'beyond the limit' is subject to representation: indeed, what is beyond representation is also, at the same time, over-represented. What is over-represented and familiar in its very alien-ness cannot be reduced or *found* in such representational forms. Such a double and contradictory existence of aliens in and beyond representation invites us to ask questions about the very relationship between the categories of alien and human: What techniques are available to allow us to differentiate aliens from humans? How do such techniques of differentiation serve to constitute the very category of 'the human'? To what extent does the familiarity of the alien form involve the designation of 'the beyond' as that which is already contained within? (Ahmed, 2000, p. 1)

L'humain est appréhendé différemment en fonction de sa race et de la lisibilité de cette race, de sa morphologie et de la possibilité de reconnaître cette morphologie, de son sexe et de la possibilité de vérifier visuellement ce sexe, de son ethnicité et du discernement conceptuel de cette ethnicité. Certains humains sont reconnus comme étant moins qu'humains et cette forme de reconnaissance amoindrie ne permet pas de mener une vie viable (Butler, 2004, p. 2). C'est un peu l'analyse que Laurence Parent fait de la représentation des personnes handicapées dans *Prends-moi* (Barbeau-Lavallette, Turpin, 2014). À ce sujet, Parent constate que la représentation non-critique de la personne handicapée en milieu hospitalier, tel qu'elle est mise en scène dans ce film, contribue à fixer cette réalité comme correspondant à la norme – j'y reviendrai sous peu. En

lien avec la sexualité, il est possible de constater qu'un lien s'opère entre la reconnaissance de la personne handicapée comme « humain » par rapport à sa sexualité et la possibilité de vivre cette sexualité. Toutefois, la représentation retrouvée dans le film mobilise certains stéréotypes à l'égard des personnes handicapées, qui viennent donner et fixer un sens à leur situation. Ici, la théorie *queer* devient enrichissante quant aux discussions sur l'instrumentalisation de la norme. Warner parle d'une lutte constante du sujet *queer* par rapport à la norme, mais aussi d'une position critique et d'une autoréflexivité permettant de saisir les relations de pouvoir qui localisent et tentent de fixer les identités. Il mentionne que :

In the everyday political terrain, contests over sexuality and its regulation are generally linked to views of social institutions and norms of the most basic sort. Every person who comes to a queer self-understanding knows in one way or another that her stigmatization is imbricated with gender, with the family, with notions of individual freedom, the state, public speech, consumption and desire, nature and culture, maturation, reproductive politics, racial and national fantasy, class identity, truth and trust, censorship, intimate life and social display, terror and violence, health care, and deep cultural norms about the bearing of the body. Being queer means fighting about these issues all the time, locally and piecemeal but always with consequences. It means being able, more or less articulately, to challenge the common understanding of what gender difference means, or what the state is for, or what "health" entails, or what would define fairness, or what a good relation to the planet's environment would be. Queers do a kind of practical social reflection just in finding ways of being queer. (Warner, 1991, p. 6)

Il me semble possible d'adapter cette posture critique à la question du handicap. Un film comme *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) est construit du point de vue du regard de la personne non-handicapée/normative sur la personne handicapée/anormale. Court-métrage réalisé par André Turpin et Anaïs Barbeau-Lavalette, *Prends-moi* explore la thématique de la sexualité des personnes handicapées vivant en CHSLD<sup>29</sup>. L'histoire raconte le moment où Mani, préposé aux bénéficiaires de l'établissement, se voit attribuer la tâche d'aider deux résident.es à avoir une relation sexuelle dans une chambre « d'intimité ». Cette chambre est en réalité un projet

---

<sup>29</sup> Centre d'hébergement de soins de longue durée.

pilote développé actuellement dans un seul CHSLD de la province afin de répondre à un besoin d'intimité lié aux relations sexuelles des résident.es permanent.es de ces établissements.

Selon moi, Mani incarne le *sujet* du film, c'est-à-dire qu'il incarne le malaise et l'effacement du handicap par le non-handicap. L'alter égo de la spectature est capacité, navigue l'environnement hospitalier de « l'extérieur » dans le sens où il n'est pas un résident, mais bien employé de cet établissement. Il est en position privilégiée à plusieurs égards : parce qu'il marche, mais surtout parce qu'il peut quitter le CHSLD et qu'il est rémunéré pour y être. C'est à travers son expérience du milieu que nous, spectateurs/trices, sommes introduit.es à la problématique du film. Un tel positionnement a des conséquences sur la lecture qui est faite du film. Anaïs Barbeau-Lavalette, co-réalisatrice, affirme que ce choix était voulu. À ce sujet, elle mentionne que :

Ben la raison pour laquelle le personnage principal est un... que j'ai choisi que ce soit l'infirmier le personnage qui nous guide à travers cet univers-là. Je pense que c'était comme une porte d'entrée naturelle dans le sens où, à priori, c'est celui qui nous ressemble le plus, tristement, « nous » c'est qui? (rires) Donc ceux qui n'ont pas de handicap vont plus facilement s'identifier au dilemme moral de la personne à qui on demande : « peux-tu nous positionner pour qu'on puisse faire l'amour? ». Y a quelque chose de... mais l'idée c'est que lui soit notre porte d'entrée pis après donc ça ouvre une porte d'entrée vers l'empathie pour les deux personnages qui a priori ne nous ressemblent pas. J'ai l'impression que sa trajectoire va peut-être guider la nôtre. Parce que lui, au départ, il est plutôt fermé à cette intervention-là, pis tranquillement il va... il va s'ouvrir. (Barbeau-Lavalette, 2015)

Selon Parent, la position à prime-à-bord « non-critique » dans la représentation de *Prends-moi* contribue à la réaffirmation de certains stéréotypes. Son analyse permet de saisir les implications d'un tel choix narratif sur les lectures possibles de la situation qui nous est présentée. En somme, indépendamment des intentions des auteur.es, Parent soutient qu'une multitude de lectures de ces images est possible. Beth Haller aborde ces enjeux de responsabilité quant à l'image dans son analyse de la représentation médiatique des personnes handicapées. Elle affirme que :

Media content gives us a blueprint of cultural codes in societies because all facets of the mass media are created by humans, people with conscious and unconscious perceptions about people with disabilities. Their interaction with disabled persons may be impaired by a dominant social order that views disabled persons as different or deviant. This chapter's case studies illustrate that sometimes journalists, editors, and cartoonists, plying their trade in this culture, assimilate these inaccurate cultural beliefs and present them back to society as news "facts". (Haller, 2010, p. 43)

Pour Parent, le réel problème est situé dans le fait que ces deux jeunes adultes se retrouvent en CHSLD. Elle mentionne que le choix de ne pas problématiser la présence de ces personnes dans le CHSLD contribue à normaliser le fait que des personnes handicapées vivent en centre. Pour Parent, les politiques en place à ce sujet briment les droits et libertés des individus. Finalement, elle réfléchit aux impacts de cette normalisation par rapport à sa propre expérience. Elle mentionne que :

Parce que c'est comme présenté comme étant un peu normal dans le film, le sujet c'est pas ça. Pis y a encore énormément de gens... c'est fou, mais y a énormément de gens qui me demandent... qui sont comme entre guillemets surpris quand je leur dis que j'ai un appartement. Tsé faque à ce niveau-là, j'suis comme... ça continues-tu encore cette idée-là que les personnes handicapées habitent encore dans des centres tsé, en tout cas. Mais je l'sais que c'est pas ça le but du film (rires), mais moi c'est ça, c'est la première, c'est la première chose qui au départ m'énerve vraiment. C'est ça, c'est vraiment ça. (Parent, 2015)

Ce commentaire de Parent m'amène à un questionnement plus large sur le cinéma comme espace de négociation des différences dans un contexte normatif. Pour ce faire, je reviens à l'idée de Hall selon laquelle tout régime de représentation est un régime de pouvoir (Hall, 2002). Pour Hall, la relation savoir-pouvoir est intrinsèque à la représentation :

But this kind of knowledge is internal, not external. It is one thing to position a subject or set of peoples as the Other of a dominant discourse. It is quite another thing to subject them to that 'knowledge', not only as a matter of imposed will and domination, by the power of inner compulsion and subjective conformation to the norm. (Hall, 2002, p. 52)

Le fait que le film problématiser uniquement la relation sexuelle, sans mettre en cause pourquoi des gens se retrouvent en CHSLD en premier lieu, témoigne effectivement de

l'effacement des enjeux réels de la situation de handicap qui concerne toutefois la totalité des individus d'une société. Ces représentations s'inscrivent dans un régime de la représentation capacitiste qui réaffirme le stéréotype de la personne handicapée victime de sa situation et « confinée » à une dépendance sociale – soit cette idée que, non seulement ces personnes vivent aux dépens des travailleurs/euses mais, qu'en plus, elles revendiquent un accès à la sexualité qui implique, une fois de plus, l'intervention du monde capacitiste. De plus, le fait que les personnes handicapées soient positionnées comme « objet », alors que le personnage de Mani incarne le « sujet » du film réaffirme cette relation de pouvoir, telle qu'elle est décrite par Hall.

La représentation des différences dans ce film est tout de même paradoxale. Bien que d'un point de vue macro le film soit problématique et qu'il réaffirme une position subalterne de la personne handicapée, il représente tout de même plusieurs éléments non-normatifs qui participent à transformer les représentations hégémoniques du handicap. Si l'on fait fi du problème des CHSLD et qu'on réfléchit à la réalité de ses résident.es (parce qu'au final, les CHSLD existent et sont la solution actuelle proposée par le gouvernement), le film présente une réalité non-normative, mettant en scène des personnes aux corps non-normatifs dans un contexte de désir mutuel. Maxime D.-Pomerleau, actrice du film, considère cet élément comme un réel avancement social. Elle affirme que :

Ils... veulent vraiment... y voulaient vraiment montrer que les personnes handicapées ont une sexualité. Faque d'aller dans autre chose que ce qui est *cute* pis que... le peu de choses qui ont été montrées jusqu'à maintenant sur ce sujet-là dans le cinéma, dans la télé restait dans le *cute* dans le très *soft*, dans les caresses, oui c'est important, mais là y voulaient vraiment montrer une vraie relation et je trouvais ça intéressant de... quand même cette audace-là de vouloir montrer des corps imparfaits et qui correspondent, mais *fuck all* aux... aux normes de beauté qui sont hyper élevées aussitôt que tu passes à l'écran. D'accepter, tsé... de vouloir les montrer et de vouloir les érotiser... on sait p... je sais pas jusqu'à quel point ça peut créer vraiment quelque chose de... chez le spectateur là... de, de, de.. sentir ce désir-là... ou... cette sensualité-là, mais justement, de montrer des corps qui, dans l'imaginaire collectif en tout cas... dans la société ce qui est répandu, c'est que ce sont des corps qui sont non-

désirables. Et là de les montrer dans un contexte où ils., ils se désirent. Faque ça j'trouvais ça vraiment l'fun. (D.-Pomerleau, 2015)

Son avis reflète un autre problème résultant de l'effacement des personnes handicapées de la sphère publique. L'invisibilité des personnes handicapées est bien réelle. Par exemple, les débats entourant ledit projet-pilote n'impliquent ni les résident.es de CHSLD ni les personnes handicapées, mais se concentrent davantage sur les questions de sécurité et d'éthique. Pour D.-Pomerleau, le film est une porte ouverte permettant la simple « reconnaissance » du caractère sexué des personnes handicapées, et la mise en scène délicate du désir ressenti entre les protagonistes.

Il m'est difficile de réfléchir au film à l'extérieur de ce drôle de paradoxe. Je ne suis pas une personne handicapée et donc, la forme de contrôle étatique en place dans ce contexte ne m'est pas familière (du moins je n'en fait pas moi-même l'expérience). Toutefois, de mettre en scène un tel récit, qui se déroule dans un contexte politique de discussions sur le sujet, sort, à tout le moins, des représentations habituelles. J'aurais préféré, dans un sens, que la position incarnée par le film soit celle d'un.e des deux protagonistes concerné.es et qu'on s'intéresse, au-delà de l'établissement, à ce qu'une personne qui requiert de l'aide pour avoir une relation sexuelle peut vivre et à comment elle doit apprendre à négocier avec sa propre intimité, son propre rapport au corps. De ce point de vue, je n'ai pas l'impression que *Prends-moi* (Barbeau-Lavallette, Turpin, 2014) navigue à travers l'identité des résident.es du CHSLD, mais plutôt à travers celle de Mani. Mani incarne une identité fixe à laquelle « on peut s'identifier », pour faire écho aux propos de Barbeau-Lavallette. Vraisemblablement, j'ai l'impression que le choix de ce « personnage-bouée » a été fait pour nous rassurer, nous spectateurs/trices non-handicapé.es. D'une part, parce que Mani ne peut pas être affecté par la scène de désir sexuel qui se présente devant lui – ces corps ne sont pas *normalement* désirables – d'autre part, parce que son toucher ne peut pas avoir

de répercussions visibles sur les personnes handicapées (évidemment, on soutient qu'en tant qu'homme, il ne sera pas l'objet du désir d'un autre homme lorsqu'il le positionnera pour son rapport hétérosexuel). Quant à la femme impliquée dans ce contexte, elle est positionnée en marge, comme n'ayant pas besoin des mêmes accommodations que son partenaire et ainsi, elle n'est pas directement affectée par Mani.

Ces réflexions trouvent leur écho dans le courant d'études critiques du handicap. Kathleen LeBesco affirme que les liens entre la construction du corps normatif et la représentation alimentent les discours capacitistes envers les personnes handicapées ou présentant des corps non-normatifs :

“[...] This tends to conflate body ideals with our concept of what is physically ‘normal’, increasing the number of people whose bodies are regarded by socially unacceptable” (Wendell, 1997, p. 86). What is sorely needed is a representational universe that begins to approach the complexity and wealth of real corporeal difference. (LeBesco, 2010, p. 191)

L'auteure dénonce la problématique spécifique du handicap, éliminant dès lors la considération du corps non-normatif de façon systémique au profit de la considération individuelle, locale et unique. Ceci crée une rupture entre corps différents et corps « anormaux » – la différence n'est ainsi pas nécessairement anormale, puisque les corps sont tous différents. Toutefois, la ressemblance des corps « différents » entre eux est suffisamment grande pour qu'ils soient considérés normaux; sont « anormaux » les corps qui ne peuvent « fonctionner normalement » dans l'architecture et les conventions sociales préétablies. Inévitablement, cette compréhension du corps comme matière, comme construction sociale et comme normativité stimule une réflexion sur le pouvoir (LeBesco, 2010; Haller, 2010). C'est un peu ce que l'on retrouve dans *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014). Les corps des deux protagonistes principaux sont montrés comme étant « anormaux » puisqu'elles ne parviennent pas à avoir une relation sexuelle

hétéronormative sans l'aide d'un préposé aux bénéficiaires. Dès lors, on instaure une normativité sexuelle et une normativité des corps quant à leurs possibilités individuelles.

Une fois de plus, cette discussion trouve écho chez Haller, qui poursuit en dénonçant le fait qu'une mauvaise représentation du handicap contribue à la discrimination à l'égard de personnes présentant des corps « anormaux ». Elle argue que cette représentation consolide un « mythe de l'handicapé », qui donne une impression d'identité fixe et généralisée, vue à travers les yeux de la personne responsable de le représenter (Haller, 2010). Ici, il est fondamental de considérer les imbrications de pouvoir au sein des régimes de représentation audiovisuelle (notamment dans le régime de la représentation de Hall). Cette critique de Haller est formulée à même l'entrevue de Laurence Parent, qui voit en *Prends-moi* la stéréotypification des corps handicapés comme « prisonniers » du système médical, annihilant dès lors la possibilité pour une personne handicapée de vivre à l'extérieur des CHSLD. Ce paradoxe, loin des intentions des cinéastes (tel que discuté en entrevue avec Barbeau-Lavalette, Turpin et l'actrice principale du film, Maxime D.-Pomerleau) contribue tout de même à fixer une représentation stéréotypée de la personne handicapée vivant en CHSLD dans un contexte où il n'y a pas, ou très peu, de représentation de personnes handicapées.

#### **1.4 Conclusion**

Pour conclure ce premier chapitre, j'aimerais revenir à son origine. Je cherchais ici à stimuler une réflexion sur la représentation des différences retrouvées dans certains films québécois. Pour y arriver, je me suis intéressée à différents concepts, soit la représentation, les différences, l'identité et le pouvoir. J'ai conceptualisé chacun de ces aspects de ma recherche à travers différents courants théoriques, intégrés d'une manière interdisciplinaire tant dans leur application que dans leurs objets de recherche. J'ai par la suite intégré à cette conceptualisation

de la représentation des différences des exemples tirés à la fois de mon projet documentaire que des films qui y sont discutés. Le concept de structure narrative ainsi que la littérature sur la normativité et le corps permettent d'alimenter la discussion sur la représentation des différences dans un contexte cinématographique. Leur mobilisation dans ce projet stimule une réflexion cherchant à repenser les « différences » afin de déterminer quelles sont les « différences » qui « comptent ».

Cette triangulation permet de constater le déploiement d'enjeux épistémologiques relatifs à la représentation des différences à plusieurs niveaux et dans différents rapports de représentation. Toutefois, je constate une limite importante de mon projet. En effet, son champ de recherche est très vaste. Ce bilan me force à constater que je n'ai pas analysé de films en profondeur selon une analyse filmique textuelle. J'y ai développé toutefois des analyses à titre exploratoire, me permettant de démontrer certaines possibilités critiques qui émergent grâce à la recherche-crédation. Ces dernières mettent en dialogue des entrevues filmées ainsi que des analyses filmiques afin d'offrir de nouvelles pistes de recherche d'un point de vue méthodologique et analytique sur le cinéma québécois.

Les conceptualisations de la représentation et des différences présentées dans ce chapitre permettent maintenant d'aborder un aspect plus émotif de ma thèse-filmique, soit celui de la rencontre. La différenciation est implicite à la rencontre. La rencontre permet à la figure de « l'Autre » d'apparaître, de prendre forme. Cette reconnaissance se produit à l'intérieur d'une figure imaginée de ce que pourrait représenter « l'Autre » (Ahmed, 2000). Cette « représentation de l'autre » fait écho à la discussion sur les stéréotypes qui agissent, culturellement, comme agents de transmission d'informations représentant souvent un « Autre ». Je me suis concentrée sur cette discussion dans le chapitre qui suit.

## **Chapitre 2 : Une rencontre méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-création**

### **2.1  tat de la question**

Dans ce second chapitre, j'ai choisi d'approfondir l'articulation méthodologique de mon projet, qui se situe entre la recherche-création et l'autoethnographie. J'entamerai cette discussion par une revue de littérature de ces approches méthodologiques ainsi qu'une lecture de certaines œuvres filmiques qui ont influencé mon cheminement créatif. Je m'intéresserai par la suite à la façon dont j'ai mobilisé ces méthodes dans ma recherche afin d'y développer ma propre méthodologie. Notamment, je considère que ma démarche documentaire s'inscrit dans ce que Nichols appelle le « documentaire performatif ». Ce dernier :

[...] emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own engagement with the subject and an audience's responsiveness to this engagement. [The performative documentary] rejects notions of objectivity in favor of evocation and affect. (Nichols, 2001, p. 34)

Cette dimension de performance sera abordée dans le présent chapitre pour se poursuivre dans le prochain. En effet, le chapitre 2 est intimement lié au chapitre 3. Ce dernier s'intéressera plus précisément au résultat de ma recherche, c'est-à-dire au film réalisé comme thèse-filmique, agissant comme un espace de rencontre et permettant l'émergence de nouvelles connaissances, notamment par la reconnaissance de l'expérience comme matière de recherche.

#### **2.1.1 Autoethnographie et standpoint theory**

Cette discussion sur l'autoethnographie doit s'amorcer par une réflexion sur la subjectivité. Le texte « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », de Donna Haraway, est incontournable. Ce texte explore les relations de pouvoir qui accompagnent toute démarche de recherche. Haraway localise la source

de ces relations autour de la problématique du sujet chercheur « situé » et de la négation des biais d'énonciation de la part des personnes menant une recherche « objective ». Un des outils de ce pouvoir est notamment présent dans la rhétorique et l'argumentation :

Here, artifacts and facts are parts of the powerful art of rhetoric. Practice is persuasion, and the focus is very much on practice. All knowledge is a condensed node in an agonistic power field. The strong program in the sociology of knowledge joins with the lovely and nasty tools of semiology and deconstruction to insist on the rhetorical nature of truth, including scientific truth. History is a story of Western culture buffs tell each other: science is a contestable text and a power field: the content is the form. Period. (Haraway, 1988, p. 577)

La reconnaissance du sujet au sein d'une recherche est fondamentale. Cette épistémologie féministe de Haraway me permet de me situer comme chercheuse, mais aussi comme sujet *queer* francophone – comme étudiante, comme chargée de cours. Je ne peux aspirer à une objectivité au sein de ma recherche, d'autant plus que je procède à une autoethnographie. Cela dit je peux toutefois *situer* cette recherche :

So, not so perversely, objectivity turns out to be about particular and specific embodiment and definitely not about the false vision promising transcendence of all limits and responsibility. The moral is simple: only partial perspective promises objective vision. All Western cultural narratives about objectivity are allegories of the ideologies governing the relations of what we call mind and body, distance and responsibility. Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see. (Haraway, 1988, p. 583)

Au cours de cette exploration méthodologique, je tenterai donc d'approfondir les enjeux de positionnement identitaire mentionnés en introduction afin de revenir sur ce que représente ma « position située ». En remettant en question les relations de pouvoir intrinsèques à toute recherche, les approches méthodologiques de l'autoethnographie et de la recherche-création participent à une critique postmoderne de l'objectivité scientifique.

Pour de Lauretis, le sujet naît de « l'expérience » et cet enjeu est à la base de toute étude féministe. L'expérience, selon l'auteure, influence directement les enjeux de subjectivité, de sexualité, de corporalité et de pratique féministe politique.

[...] for what is instinct but a kind of knowledge internalized from daily, secular repetition of actions, impressions, and meanings, whose cause-and-effect or otherwise binding relation has been accepted as certain and even necessary? [...] What term, other than "instinct" or "reason", can best designate that process of "understanding" [...], that process of self-representation which defines "I" as a woman or, in other words, en-genders the subject as female? Pierce might have called it "habit", as we shall see. But I will propose, at least provisionally, the term "experience". (de Lauretis, 1984, p. 158-159)

Ici, l'expérience n'est pas considérée uniquement comme la collecte d'informations mais plutôt comme le processus de construction de la subjectivité.

Through that process one places oneself or is placed in social reality, and so perceives and comprehends as subjective (referring to, even originating in, oneself) those relations – material, economic, and interpersonal – which are in fact social, and in a larger perspective historical. (de Lauretis, 1984, p. 159)

Pour de Lauretis, la subjectivité est une construction continue et non pas un point de départ fixe de laquelle une réflexion émerge afin d'interagir avec le monde. C'est plutôt dans l'interaction, que de Lauretis identifie comme l'expérience, que se produit la subjectivité. Dans son essai féministe sur la sémiologie et l'expérience, de Lauretis théorise le sujet. Elle lui reconnaît une première posture fondamentale à l'analyse féministe, soit la reconnaissance du sujet femme. À la base de mon autoethnographie se trouve la reconnaissance de ma subjectivité, de laquelle j'aborde l'expérience – la mienne comme celles des personnes rencontrées dans le cadre de ma recherche.

L'autoethnographie se retrouve en quelque sorte sous le parapluie terminologique de l'autobiographie. En effet, il s'agit d'une intégration et d'une contextualisation de l'expérience au sein d'une recherche plus large des implications sociohistoriques de certaines formations ou structures de pouvoir. À ce sujet, le livre *Autoethnography: Journeys of the Self* de Catherine

Russell est incontournable. L'auteure explore différents films autoethnographiques qui recourent à une diversité de genres, du cinéma expérimental au cinéma documentaire. Elle argue que :

Autobiography becomes ethnographic at the point where the film – or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a “staging of subjectivity” – a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, racial, and/or class based. The subject “in history” is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations. (Russell, 1999, p. 276)

Tel que le mentionne Russell, plusieurs autoethnographies audiovisuelles émanent de la culture *queer* (voir également Pidduck, 2009). L'auteure attribue ce fait au passage du personnel au culturel, c'est-à-dire quand l'expérience individuelle devient agent d'histoire dans la sphère publique (Russell, 1999). De plus, l'autoethnographie permet d'éviter l'essentialisation, ce qui permet à plusieurs personnes marginalisées de contester la généralisation de leurs expériences. L'auteure identifie certaines stratégies récurrentes aux films autoethnographiques, notamment l'entrevue avec des grands-parents, point auquel je reviendrai dans ce chapitre, et le voyage ou le déplacement allégorique du sujet dans son environnement « autre » :

The autoethnographic subject blurs the distinction between ethnographer and Other by traveling, becoming a stranger in a strange land, even if that land is a fictional space existing only in representation. As a diary of a journey, the travelogue produces an otherness in the interstices of the fragmented “I” of the filmic, textual self. As the memory of the trip becomes enmeshed with historical processes and cultural differences, the filmic image becomes the site of a complex relationship between “I was there” and “this is how it is.” (Russell, 1999, p. 280)

Cette exploration de Russell permet de reconnaître l'expérience comme un point de départ important pour toute recherche. En somme, mon autoethnographie (textuelle et filmique) correspond d'une certaine façon à un « voyage de/sur soi ». À quelques reprises dans mon documentaire, des images de moi en « Super 8 » apparaissent rapidement pour intégrer cet aspect de mon processus à mon film. Plus explicitement encore, une juxtaposition d'images de moi en

déplacement, jusqu'à des références spatiales spécifiques sous la forme d'images de pancartes d'autoroutes, servent à explorer le déplacement et le voyage qui ont nourri mon processus créatif.

L'expérience de sujets marginalisés peut devenir une forme de « donnée » afin de reconnaître et surtout de nommer les structures de pouvoir marginalisant ou ostracisant ces mêmes expériences. Selon Russell, il est possible de reconnaître l'autoethnographie comme étant une lutte contre les principes coloniaux de l'ethnographie d'origine.

The oxymoronic label “autoethnography” announces a total breakdown of the colonialist precepts of ethnography, and indeed the critical enthusiasm for its various forms situates it as a kind of ideal form of antidocumentary. Diary filmmaking, autobiographical filmmaking, and personal videos can all be subsumed within what Michael Renov has described as the “essayistic” impulse in recent film and video. The essay is a useful category because it incorporates the “I” of the writer into a commentary on the world that makes no grand scientific or totalizing claims but is uncertain, tentative and speculative. (Russell, 1999, p. 277)

Par ailleurs, il importe de considérer ma thèse-filmique comme un « essai » s'inscrivant dans une recherche-crédation. Cet essai me permet d'intégrer mon expérience sans non plus affirmer détenir « la vérité », ce qui me libère d'un certain poids, soit celui de démontrer une réflexion sur l'articulation des différences dans leur représentation « objective ». En effet, je soutiens que l'articulation des différences est complexe et changeante. De les ancrer dans mon expérience, ainsi que dans l'expérience des personnes rencontrées, m'a permis d'explorer les dynamiques de pouvoir entourant ces représentations, et ce, sans les fixer. Finalement, inspirée de la *standpoint theory*, Russell reconnaît la question nécessaire, à savoir « qui parle », dans un essai autoethnographique comme dans toute analyse critique de la représentation (Rakow et Wackwitz, 2004). Elle mentionne que :

The question of “who speaks” may be the fundamental one of a politics of representation, and yet the point of enunciation can never really be pinned down with certainty. Film originates in a fractured, plural form of identity. (Russell, 1999, p. 311)

Cette réflexion sur la position d'énonciation, mais plus spécifiquement sur l'identité m'amène à un texte québécois sur la question, écrit par Karine Rondeau. Pour cette auteure,

L'autoethnographie propose que la voix et l'authenticité du chercheur s'imprègnent de ces questions. Par conséquent, elle devient une manière singulière de présenter, de façon significative et consciente, le phénomène culturel vécu, questionné et recherché. (Rondeau, 2011, p. 49)

Selon cette auteure, l'aspect d'engagement personnel amène inévitablement le/la chercheur.e à questionner sa subjectivité, puisque celle-ci est inhérente à l'expérience (Rondeau, 2011, p. 55).

Rondeau part du précepte étymologique de l'autoethnographie afin de réfléchir à la sémantique de cette approche méthodologique :

Afin de préciser, on peut définir le terme *autoethnographie* à partir de son étymologie : "*research process*" (*graphy*), "*culture*" (*ethnos*) and "*self*" (*auto*) (Reed-Danahay, 1997, p. 2). J'accorde ici une attention particulière à cette étymologie qui en dit long sur l'approche en question : un chercheur engagé dans une démarche de recherche où l'écriture est à la fois la donnée collectée et analysée et où le contexte social devient un lieu propice de développement personnel et professionnel. (Rondeau, 2011, p. 52)

J'ai trouvé la lecture de ce texte particulièrement intéressante, puisque l'auteure a choisi de faire place à une voix personnelle à même son écriture. Dans la forme écrite, le résultat se manifeste par une intégration de passages de son journal de bord à son argumentation. Pour ma part, je n'avais pas de journal de bord à proprement parler, mais j'ai entretenu au fil des années de recherche un document manuscrit auquel j'intégrais à la fois des réflexions sur mon processus, des anecdotes liées à la recherche ou encore des extraits de communication écrite significative quant à mon projet. J'ai d'ailleurs intégré à ma thèse-filmique plusieurs passages de ces recueils. Je reviendrai aux arguments de Rondeau dans ma discussion sur l'intégration de l'articulation entre recherche-création et autoethnographie dans ce projet. L'autoethnographie s'est manifestée dans mon projet par une succession de décisions qui n'allaient pas de soi mais qui nécessitaient une réflexion continue. Tout d'abord, j'ai dû déterminer ma façon de filmer et de créer des regards cinématographiques. J'ai également cherché à faire émerger ma « voix ». Pour y arriver,

j'ai commencé par m'enregistrer lors des entrevues filmées, même si la majorité des questions n'ont pas été gardées au montage. Le fait d'avoir accès à ma voix lors des entrevues m'a tout de même permis de garder le fil de l'évolution de mon projet et de mes questionnements. Par la suite, j'ai cherché à intégrer des réflexions d'ordre plus personnel. Ce faisant, j'ai rencontré des personnes avec qui je partage une relation d'intimité. C'est ainsi que mes amies Marianne Chbat et Laurence Parent, ainsi que ma grand-mère, Dolorès, ont pris part à ce projet. C'est finalement en post-production que je suis parvenue à rédiger ma narration et à faire émerger ma « voix ». Ces dimensions esthétiques et techniques interagissent également avec les autres éléments de ma démarche, que ce soit dans la recherche-crédation elle-même, dans l'analyse textuelle des différences ou dans l'exploration des théories de la représentation et de l'intersectionnalité. Ma compréhension, tout comme ma façon d'aborder ces éléments, ont été transformés par l'intégration de l'autoethnographie dans ce processus. Je poursuivrai ma réflexion à ce sujet et exemplifierai l'intégration de mon autoethnographie dans le chapitre suivant.

### 2.1.2 Recherche-crédation

L'autoethnographie accompagne bien, selon moi, la recherche-crédation. Ensemble, ces approches répondent aux besoins de ce projet, puisqu'elles créent un espace d'exploration permettant de réfléchir d'une manière « située » (Haraway, 1988) à l'articulation des différences dans un contexte cinématographique. Discutant de la recherche qualitative et de la recherche-crédation, Chapman et Sawchuk (2012) expliquent que, dans ce type de travail, il ne s'agit pas d'écrire, mais d'orchestrer, de composer afin « d'essayer des choses » – d'expérimenter. Illes se réfèrent à Barrett pour appuyer leur argumentation :

Barrett echoes this position in her elaboration of the critical and innovative potential of practice-based research to generate “personally-situated knowledge”, new ways of modeling and materializing this knowledge, “while at the same

time, revealing philosophical, social and cultural contexts for the critical intervention and application of knowledge outcomes.” (Barrett, 2010, p. 2 dans Chapman, Sawchuk, 2012, p. 11)

Chapman et Sawchuk reconnaissent la difficulté de la tâche qu’est celle de réaliser une recherche-crédation à l’intérieur d’un projet académique « traditionnel ». À cet effet, les auteur.es mentionnent que :

Our lives, she [Smith] says, are infused with modes of inscription that we may take for granted. “We get passports, birth certificates, parking tickets; we fill in forms to apply for jobs, for insurance, for dental benefits” (Smith, 1990, p. 209). Text-based bureaucratic cultures infuse the practices of everyday life, as well as the cultures of institutions. As Smith pithily states: “advanced contemporary industrialized societies are pervasively organized by textually mediated forms of ruling” (Smith, 1990, p. 212). These forms of ruling create forms that in themselves can influence, if not structure, social actions and relations. (Chapman, Sawchuk, 2012, p. 8)

En sortant du texte écrit pour explorer mon sujet autrement – par l’exploration filmique – je contribue au développement de la méthodologie de recherche-crédation. L’interdisciplinarité de mon projet rejoint à la fois les études cinématographiques, les *Cultural Studies* et les études en communication, en raison, notamment, de la prolifération des approches possibles dans ces diverses disciplines. De cette façon, mon projet permet l’émergence de nouvelles connaissances de par ces combinaisons méthodologiques et interdisciplinaires, notamment une démarche méthodologique innovatrice pour l’analyse audiovisuelle et le développement de cette démarche en lien à une recherche sur le cinéma québécois. À ce sujet, Sullivan rappelle comment une recherche-crédation peut s’inscrire dans un milieu académique :

One of the early working party reports prepared for the Council for Graduate Education in the United Kingdom [...] explained, “the *practices-based doctorate* advances knowledge partly *by means of practice*” (Frayling, 1997, p. 14, emphasis in original). Furthermore, it was acknowledged that the “doctoral characteristics of originality, mastery and contribution to the field are held to be demonstrated through the original creative work” (Frayling, 1997, p. 14, emphasis in original). (Sullivan, 2010, p. 77)

Si l'on en est encore à justifier la place de la recherche-création en milieu académique, c'est qu'il s'agit encore d'une méthode peu développée. D'ailleurs, il y a peu de littérature sur l'état des considérations méthodologiques et épistémologiques de la recherche-création au Québec. Je les ai surtout retrouvées dans le recueil : *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Cet ouvrage collectif rassemble les communications d'un colloque de l'ACFAS sur le sujet. Le texte de Marcel Jean (1937)<sup>30</sup>, professeur à l' cole des arts visuels de l'Université Laval et artiste en arts visuels, s'intéresse à la justification de la démarche de recherche-création et sa reconnaissance comme pratique officielle et nécessaire. Il réfléchit à partir de l'idée qu'en recherche artistique, le discours précède la pratique. En effet, pour Jean, une activité intellectuelle est inévitablement retrouvée en dessous de la création (Jean, 2006, p. 34). Cette réflexion d'ordre plus philosophique sur la recherche-création dénote son caractère fluide et complexe, qu'on ne peut arrêter ou fixer dans un sens propre et qui requiert une adaptation constante ainsi qu'une réflexion « méthodologique » continue afin de saisir les implications de la pratique et de la recherche. Jean conclut ainsi : « Je sais bien qu'une telle position donne peu de prise à un enseignement universitaire et à une recherche qui voudraient programmer les acquis, mais s'il y a des voies nouvelles de réflexions, je pense qu'elles doivent ouvrir à cette liberté » (Jean, 2006, p. 42). Toutefois, Jean ne formule pas de réponse quant aux problématiques de reconnaissance académique qu'il soulève.

Pour Pierre Gosselin,  diteur dudit recueil et professeur à l'UQÀM, il importe de cerner la spécificité de la recherche-création en délimitant les concepts de recherche et de création. Ce discernement épistémologique a pour objectif de permettre à une démarche plus « artistique » de se démarquer d'une recherche dite « traditionnelle ».

---

<sup>30</sup> J'ai précédemment fait référence à Marcel Jean (1968), producteur de films d'animation à l'ONF et ancien chargé de cours à l'Université de Montréal. Ces deux chercheurs du même nom seront différenciés par leur année de naissance.

Alors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des interprétations plus convergentes. (Gosselin, 2006, p. 23)

Ce texte problématise l'avènement de la recherche-création en milieu universitaire afin de la présenter comme une nouvelle avenue de recherche tout aussi pertinente qu'une recherche dite « traditionnelle ». Paradoxalement, la discussion sur la justification de la méthode limite l'intégration de la recherche-création à la recherche académique et ce, sans nécessairement s'intéresser à ses résultats, si résultats il y a.

Une troisième auteure publiée dans ce recueil s'intéresse aux apports méthodologiques entre l'autoethnographie et la recherche-création – élément fondamental à ma recherche. En effet, pour Sylvie Fortin, les études pratiques reposent sur

[...] la prémisse que la pratique artistique sera mieux comprise par la mise en relation de la pensée et de l'agir des praticiennes et des praticiens. Assurément, ces derniers possèdent des savoirs qui sont opérationnels mais implicites, ne demandant qu'à être explicités. (Fortin, 2006, p. 98)

Ici, Fortin fait implicitement référence à l'expérience et au vécu comme matériaux de recherche. Selon elle, l'autoethnographie tire sa particularité dans une écriture au « je » qui « [...] permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi » (Fortin, 2006, p. 104). À ce sujet, elle fait référence au travail d'Éric Le Coguiec qui passe du « [...] « je » au « nous » dans l'œuvre, et du « nous » au « je » lors de la rédaction de la thèse » (Fortin, 2006, p. 104). Ce type d'affirmation soulève toutefois la question de la subjectivité, telle que mentionnée précédemment. De quelle subjectivité parle-t-on dans une œuvre? Y a-t-il une objectification? Fondamentalement, il me semble nécessaire de questionner l'œuvre de recherche-création sur ces enjeux de l'expérience, de la subjectivité et de l'objectivité.

Le texte de Fortin rejoint un autre point sensible discuté dans mon projet, en lien avec la

représentation et la responsabilité. Elle mentionne que

Dans la foulée de la crise de la représentation, ces deux auteurs [Ellis et Bochner, 2000] questionnent notre rapport au réel. En introduisant ce que l'objectivisme a toujours évacué, l'axiologie du chercheur, ils introduisent du coup la notion de responsabilité. En mettant l'accent sur une recherche qui ne vise pas la représentation des faits mais plutôt l'évocation et la communication d'une nouvelle conscience de l'expérience, ils précisent le caractère de résistance et d'« *empowerment* » que peut procurer une narrativité s'affirmant sur la base de l'expérience sensible et singulière. Leur critique de l'ethnographie traditionnelle, dans laquelle le chercheur faisait figure d'autorité sur un ton qui parfois semblait perpétuer ou justifier une attitude colonialiste, s'accompagne d'une conscience des limites de l'autoethnographie. En effet, l'adhésion à une perspective postulant l'existence de réalités multiples co-construites entraîne l'exposition de voix individuelles, mais ne met pas pour autant à l'abri de la critique puisque la stricte contemplation de l'expérience individuelle favorise le maintien du statut quo. (Fortin, 2006, p. 104)

Selon l'auteure, c'est de ce constat qu'est venue la mise en garde (Bertaux, 1980) contre une forme de narcissisme. Elle rappelle que l'histoire personnelle doit « devenir le tremplin pour une compréhension élargie » (Fortin, 2006, p. 104). Ainsi, la recherche autoethnographique ne peut pas rester centrée sur le/la chercheur.e, mais doit amener vers l'Autre. Elle mentionne que l'aspect biographique doit acquérir un certain statut d'ordre théorique. Quant aux outils méthodologiques, ils incluent notamment le recours au carnet de notes ou au journal de bord. Cette collecte de données permet de faire émerger différents éléments du processus créatif, de la pratique aux émotions et aux valeurs. Ces informations contribuent à la naissance de nouvelles pratiques d'écritures qui valorisent les formes dites « mixtes » d'écriture, incluant le « récit, le roman et même la poésie » (Fortin, 2006, p. 106).

Je considère la réalisation cinématographique comme une autre forme d'écriture qui, inscrite dans un projet comme le mien, transparait dans l'écriture même de la partie dite « théorique » de mon projet. Finalement, Fortin identifie ce type de procédé à un bricolage méthodologique qui permet une théorisation de la pratique par rapport à celles des autres artistes (du même milieu, ou non). En soit, ce bricolage a été à l'avant-plan de ma démarche, puisque j'ai

réalisé un film sur le cinéma, en rencontrant d'autres praticien.nes de cet art. Ce type de processus me permet une nouvelle perspective sur ma propre pratique. Finalement, Fortin témoigne de l'innovation de ce bricolage méthodologique, mais considère tout de même que certains ancrages sont nécessaire pour assurer la « [...] qualité des démarches de recherche [...] » (Fortin, 2006, p. 108). Toutefois, en continuité avec Jean et Gosselin, il semble difficile d'identifier ces paramètres, cela étant dû à la grande diversité des possibles en matière de recherche-crédation. Il serait important, je crois, de reconnaître l'importance de la critique des pairs dans l'évaluation de la qualité d'une recherche-crédation, plutôt que de viser à une quelconque conformité structurelle correspondant à l'atteinte d'objectifs spécifiques.

### 2.1.3 Influences filmiques

Dans la tradition du documentaire et du film expérimental, plusieurs films présentent des caractéristiques qui s'apparentent à la direction que j'ai empruntée pour cette recherche-crédation. Par exemple, j'ai été marquée par le travail de plusieurs réalisatrices, dont Su Friedrich, Paule Baillargeon, Anne Claire Poirier et Agnès Varda; leur démarche est singulière et elles font appel à diverses stratégies autoréflexives (Nichols, 1985). Dans le cadre de mon projet de recherche-crédation de maîtrise, j'ai rencontré Anne Claire Poirier à plusieurs reprises. À cette époque, cette rencontre a bouleversé ma conception de la recherche, stimulant chez moi un désir de l'aborder différemment, c'est-à-dire par le biais du médium cinématographique. Notamment, j'ai été fortement influencée par *Les filles du Roy* (Poirier, 1974), qui relate l'histoire des femmes au Québec, de l'arrivée des filles du Roy en Nouvelle-France à la présence des femmes sur le marché du travail en 1974. Sa démarche de recherche est ponctuée par son expérience personnelle, visible par des rencontres avec sa mère, sa grand-mère et d'autres femmes qui ont marqué son cheminement personnel et professionnel. D'un point de vue filmique, Poirier

juxtapose plusieurs formes d'expression cinématographique, tantôt documentaire, tantôt fictionnelle ou expérimentale (notamment dans *De mère en fille* (Poirier, 1968), *Les filles du Roy* (Poirier, 1974), *Tu as crié: Let me go!* (Poirier, 1996) et *Mourir à tue-tête* (Poirier, 1979)). Elle engendre une recherche sur le cinéma comme médium et une réflexion sur ce dernier à travers la pratique d'un cinéma engagé et politique. En plaçant l'expérience personnelle au centre de la mise en scène et en utilisant sa voix pour la narration de certains de ses films, Poirier apporte une touche très personnelle à un sujet plus large, comme ce fut le cas dans *Les filles du Roy* (Poirier, 1974) ou *Tu as crié: Let Me Go!* (Poirier, 1996). Sa réflexion sur le cinéma comme média/médium, mais aussi comme canevas, transparaît dans son travail de l'image et du son.

Agnès Varda a une filmographie impressionnante, regroupant documentaires et films de fiction. Son cinéma est empreint d'intimité et d'autoréflexivité. Dans *Les glaneurs et la glaneuse* (Varda, 2000), Varda travaille *sur* et *à travers* le cinéma, en utilisant la caméra numérique de petite taille et la caméra numérique de plus grande taille (les formats et les capteurs d'enregistrement offrant différentes textures et qualités visuelles) – elle les fait jongler tout au long de sa narration, afin de réfléchir au principe de « glaner des images », comme d'autres glanent de la nourriture. Elle travaille *avec* et *sur* les intervenant.es de son film, en les filmant tantôt comme objet, tantôt comme sujet. Elle dynamise, par le biais de l'audio et du visuel, donc sur le plan technique, la narration de son film dans le but de provoquer une réflexion plus approfondie face à sa propre réflexion sur la nourriture, le gaspillage et les lois entourant la production agroalimentaire. Dans *Les plages d'Agnès* (Varda, 2008), elle présente une relecture autoréflexive de son œuvre, ce qui lui permet de combiner à la fois une démarche de recherche à travers l'histoire du cinéma, et à la fois, plus spécifiquement, à travers son œuvre des soixante dernières années. Elle revisite certaines scènes, certaines photographies et certains lieux qui ont

été déterminants dans son travail de réalisatrice, pour les re-présenter à nouveau à travers l'histoire de la France et son expérience personnelle.

Sur un ton tout aussi personnel qu'autobiographique, Paule Baillargeon présente dans les *Trente tableaux* (Baillargeon, 2011), un documentaire atypique qui revisite sa vie, ses relations intimes et son ressentiment par rapport à son/au cinéma. Introduisant le tout par des anecdotes, elle les transforme rapidement en critiques puissantes face à diverses institutions, incluant la famille, la culture et surtout l'industrie cinématographique québécoise. Elle revisite des passages de sa vie à travers la caméra et son expérience *actuelle* de filmer à l'intérieur d'une institution comme l'ONF. Elle travaille sur son œuvre, revoyant plusieurs passages des films qu'elle a réalisés au fil du temps. Elle combine cette imagerie à une expérimentation visuelle, passant de dessins fixes et animés à des plans plus larges de la nature ou d'elle-même, sur une narration poétique, politique et engagée. Ainsi, Baillargeon expose les frontières entre la pratique cinématographique et la réflexion théorique sur un sexisme internalisé et présent sous diverses formes dans la société québécoise.

Finalement, dans *Sink or Swim* (Friedrich, 1990), Su Friedrich aborde le cinéma d'un angle plus expérimental, par un collage de films de familles sur lesquels se juxtapose une narration lue par une jeune fille. Cette narration s'inspire vraisemblablement de récits de sa vie quotidienne « réelle ». Plusieurs moments de silence apportent au film une dynamique déplacée – j'entends par ce déplacement le fait que le produit « audiovisuel » vacille entre audio et visuel, qu'une relation non-corrélative s'installe entre les deux afin de transformer la combinaison *habituelle* du cinéma narratif en réflexion théorique du processus cinématographique.

Friedrich's *Sink or Swim* consists of a series of voice-over anecdotes that are "illustrated" or "accompanied" by images, creating a dynamic interplay between two levels of discourse that occasionally converge. [...] The most ambivalent convergence is the relation between the speaking voice (that of a young girl's) – "the girl" that she refers to – and the many shots of different young girls, all of

which are in turn ambiguously related to the filmmaker herself. [...] The convergences of *Sink or Swim* are stunning precisely because they figure the displacement between sound and image as an impossibility of representation, a perpetual gap between image and reality that is never, except momentarily, bridged. (Russell, 1998, p. 365)

Catherine Russell développe une analyse de *Sink or Swim* (Friedrich, 1990) qui s'intéresse particulièrement à cet aspect fondamental de Friedrich :

*Sink or Swim* (1990), Friedrich's cinematic analysis of her ambivalent relationship with her father, works very differently. In contrast to the empathy that is achieved with her mother in *The Ties that Bind*, this film is characterized by a great tension between sound and image. Its narration, spoken by a young girl, refers to "a girl" and her father in the third person. The image track features many girls and fathers – Friedrich's own home movies mixed with found footage and other original material shot by Friedrich.

Friedrich routinely incorporates footage of anonymous people into her work in order to explore the parameters of her identity – as a woman and as a lesbian. In contrast to conventions of autobiographical filmmaking, she refrains from "personal expression" as a key to identity. Instead, she finds herself struggling with social codes and cultural techniques to represent herself as a witness even to her own childhood. (Russell, 1998, p. 360)

Le travail formel de Friedrich, notamment les différentes textures visuelles, a inspiré mon recours au « Super 8 » et au développement « maison » de la pellicule. De plus, sa façon bien personnelle d'explorer la notion d'identité trouve écho dans ma démarche autoethnographique.

Ces cinéastes ont toutes, à leur manière, placé l'autoethnographie au centre de plusieurs de leurs films. Il s'agit pour moi d'autant d'exemples de *comment* cette méthodologie se matérialise à l'intérieur d'un exercice créatif, mais ils me permettent aussi de comprendre *pourquoi* cette méthode de travail permet la rencontre entre la recherche et la création. Le fait d'assumer sa position de chercheuse mais aussi d'assumer son positionnement identitaire personnel à l'intérieur d'une création cinématographique ouvre la possibilité d'élaborer un document basé sur l'expérience souvent marginalisée et permettant la réflexion critique.

## 2.2 Une articulation méthodologique entre l'autoethnographie et la recherche-crédation

L'intermédialité de mon projet se manifeste à travers la recherche-crédation, c'est-à-dire que ce texte n'existerait pas sans le film qui l'accompagne, tout comme le film n'existerait pas sans ma démarche de recherche doctorale. Ma thèse-filmique a cette particularité de jongler entre le média écrit et le média audiovisuel. Cette méthode contribue à créer un nouvel espace de recherche à travers lequel une exploration émerge et permet la reconnaissance de nouveaux savoirs. Tel que le mentionne Mariniello, il y a un déplacement de sens quant à la connaissance qu'une recherche parvient à atteindre dans « l'entre-deux » :

Est-il alors possible de repérer les composantes de l'intermédialité? « Inter », par exemple, comme dans « intertextualité » qui indique le renvoi d'une pratique médiatique à une autre, ainsi que la spatiotemporalité suspendue de l'« entre-deux »; « médium », le milieu dans lequel a lieu un événement; « médiation », qui renvoie à la façon dont une rencontre est possible entre un sujet et le monde, entre deux sujets dans un mouvement qui, à chaque fois, les constitue l'un par rapport à l'autre; appareil, qui dévoile la façon dont la technique informe la rencontre; devenir, qui révèle la dynamique inséparable de toute médiation. (Mariniello, 2003, p. 48)

Selon l'auteure, l'intermédialité renvoie à la pluralité des médias et à leur coexistence en ce sens où on ne peut leur nier une inter-influence. Elle réfère à McLuhan, qui parlait de « *all-at-onceness* ». Elle poursuit par la reconnaissance des environnements « médiatique, mais aussi géographique [qui] tendent à se confondre » (Mariniello, 2003, p. 48), qui favorisent l'échange entre diverses expériences. Ce phénomène s'observe notamment dans la partie documentaire, tout comme dans la partie écrite de ma thèse-filmique. En effet, j'y mobilise des films, des entrevues et des textes comme ressources qui me permettent de développer mes arguments théoriques. Par exemple, en amenant les intervenant.es de mon film à réfléchir sur leur propre film, et en insérant à mon montage des extraits de ces derniers, je provoque un moment d'autoréflexion. Tant sur le plan émotif de l'exploration de mon sujet que sur le plan théorique, cette intermédialité identifiée

par ces rencontres entre cinéma et forme littéraire, ainsi qu'entre films, provoque un questionnement méthodologique qui contribue à ma propre autoréflexivité.

L'autoethnographie mise en pratique à travers ma recherche-crédation permet une ouverture des possibilités en cette matière. Évidemment, le film reste une exploration personnelle, résultat d'un montage et d'une sélection que j'ai menés à terme. Toutefois, les personnes interviewé.es participent à la conversation et contribuent en tant qu'informateurs/trices à la co-construction de sens (Fortin, 2006). Je ne traduis pas leur pensée, mais j'intègre leurs expériences, perceptions et interprétations d'une même situation à mon exploration des questions soulevées dans ce film. Mon interprétation du monde, plus précisément de la « différence », m'est personnelle. Je ne peux qu'explorer cette interprétation en intégrant les enjeux à la fois professionnel, personnel, interrelationnel et économique, qui mobilisent différents rapports de pouvoir à l'intérieur de la production de cette recherche et de l'émergence de ma propre voix (Nichols, 2001). Cette méthode correspond à la pierre angulaire de l'articulation entre recherche et création. Tel que mentionné précédemment, cette démarche consiste à considérer mon expérience personnelle, tout comme mon expérience de chercheure en cinéma et de productrice/réalisatrice/technicienne en audiovisuel, afin d'explorer une conception à la fois théorique et émotive de la culture, de l'économie et de la politique entourant la réalisation cinématographique. À propos de l'autoethnographie, Maréchal mentionne que :

Systematic, self-conscious introspection enables the disciplined analysis of personal resonance and the effects of the researchers' connection with the research situation on their actions and interpretations, in dialogue with the representations of others. (Maréchal, 2009, p. 43)

Notamment, j'ai réalisé une entrevue avec Laurence Parent, une étudiante au doctorat en *Humanities* à l'Université Concordia et amie de longue date. Parent et moi nous sommes rencontrées en 2005, lors d'une grève étudiante. Depuis, nous militons ensemble autour des

enjeux du handicap et de l'accessibilité, notamment par la production de courtes capsules documentaires<sup>31</sup>. Parent s'identifie comme une personne handicapée et nos expériences de la représentation du handicap dans le cinéma québécois sont dès lors vécues différemment. À travers nos multiples conversations et l'entrevue filmée réalisée pour ce projet, Parent m'a permis de mettre en perspective la représentation du handicap dans *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014), par exemple. Même si mon analyse de ce film ne s'inscrit pas nécessairement en continuité avec la sienne (de par mon statut de chercheure en études cinématographiques), sa lecture me permet de réfléchir à la mienne. Ceci dit, si j'ai accès à la lecture très personnelle qu'elle en fait, c'est grâce notre relation d'amitié.

Ainsi, ma thèse-filmique fait l'objet d'une recherche expérimentale, joignant la réflexion théorique et la pratique artistique à l'intérieur d'un documentaire. C'est grâce à cet amalgame que j'arrive à faire émerger de nouvelles connaissances. Notamment, l'exploration créative initiée par le montage m'a permis de faire se révéler les enjeux relatifs à l'incidence d'un film sur la société de laquelle il est produit, tel que démontré dans le premier chapitre. Une recherche plus traditionnelle en analyse filmique aurait pu prononcer des hypothèses quant à la représentation formelle et esthétique qu'on retrouve dans un film, sans toutefois pouvoir faire émerger une réflexion à cheval entre création et théorisation. Elle aurait aussi pu produire une analyse textuelle et contextuelle, mais sans nécessairement pousser le/la réalisateur/trice à réfléchir lui/elle-même à son processus de création. Comme je n'avais pas mené de pré-entrevues avec mes intervenant.es, je ne savais pas ce qui allait ressortir de ces entrevues. J'entamais et je filmais chacune des entrevues comme une exploration filmique et théorique. Les discussions qu'elles ont provoquées à même l'entrevue, mais révélées plus tard lors du montage, sont en quelque sorte le résultat du processus de recherche.

---

<sup>31</sup> Voir <https://vimeo.com/mobilitiesresearch> - consulté la dernière fois le 17 août 2015.

Cette ouverture au dialogue, mais surtout à l'incertitude, se rapproche d'une ethnographie postmoderne, tel que le mentionne James Clifford, cité par Ahmed :

James Clifford, for example, argues that in postmodernism: 'Anthropology no longer speaks with automatic authority for others defined as unable to speak for themselves' (1986, p. 10). The postmodern ethnographic text is dialogical rather than monological, partial rather than apparently total: it is a text in which, 'Many voices clamour for expression' and in which informants are 'co-author' (Clifford 1986, p. 15, 17). To argue that there has been such a shift in the relation between ethnography and authority is *to presuppose the possibility of overcoming the relations of force and authorisation that are already implicated in the ethnographic desire to document the lives of strangers*. (Ahmed, 2000, p. 63, emphase de l'auteure)

Toutefois, même si j'ai mis en place un espace d'expression pour diverses personnes et divers textes et films – avec chacun leur propre contexte – j'ai pris la décision de ce qui allait « *make the cut* » et se retrouver à la fois dans le montage final du film et dans le texte final de la partie écrite de ma thèse-filmique. Cette prise de décision fait écho à ma position personnelle. Je ne peux donc pas reconnaître mes « informant.es » comme co-auteur.es parce que cela viendrait nier, en quelque sorte, la relation de pouvoir mise en place; pouvoir qui me reconnaît tous les droits par rapport au montage des conversations mises en scène. Toutefois, je m'efforce d'explorer avec mes intervenant.es les productions médiatiques qui les concernent, non seulement leurs films mais aussi les débats qui les entourent, les prix qu'elles ont reçus ou encore leur rapport à d'autres films. Cette médiation audiovisuelle se construit sur un échange important entre mon film, leurs films, ma position subjective et leur position subjective. Bien que j'aie opté pour un dialogue ouvert sur la question de la représentation des différences, j'ai d'une part choisi le contexte de l'entrevue. En effet, pour les entrevues avec des intervenant.es travaillant dans l'industrie cinématographique, j'ai opté pour un lieu de rencontres plus conventionnel et « sécuritaire », dans le sens où l'environnement était contrôlé. J'ai rencontré la plupart de ces personnes chez elles ou dans leur espace de travail. En ce qui concerne ma grand-mère et mes amies, j'ai opté

pour une forme plus vivante, c'est-à-dire que je suis sortie de l'environnement contrôlé pour faire place un environnement plus prompt à l'improvisation. Avec Chbat, nous sommes allées dans un parc où diverses composantes audiovisuelles étaient hors de notre contrôle : par exemple les bruits ambiants (avion qui passe, piéton.nes, animaux) et la lumière (le soleil s'est déplacé de façon significative pendant l'heure et demie qu'a duré cette entrevue). Avec Parent, nous avons préféré filmer dans l'intimité de sa cour. Toutefois, les mêmes composantes audiovisuelles qu'avec Chbat ont eu un impact important sur le déroulement de l'entrevue. Notamment à l'audio, alors que quelqu'un du voisinage écoutait de l'opéra à un volume assez élevé. Cet élément m'a poussé à arrêter l'entrevue à quelques reprises, mais se retrouve malgré tout dans la trame audio de cette entrevue. Avec ma grand-mère, je ne savais pas du tout de quelle façon allait se dérouler l'entrevue. Nous avons commencé à discuter un peu naturellement et Matthieu a jugé bon de démarrer l'enregistrement. Le fait que nous ne nous soyons pas, à proprement parler, « installés » s'est manifesté dans le produit final. En effet, le micro de ma grand-mère ne fonctionnait pas, ce qui a compliqué la post-production de cette entrevue.

De plus, j'ai également choisi la forme qu'allait avoir les entrevues, c'est-à-dire que je les ai structurées sous la forme d'un échange « question-réponse » à l'exception des entrevues avec ma grand-mère et mes amies. Dans ces trois cas, j'ai davantage insisté sur une conversation, bien entendu orientée en fonction de certaines questions, mais dans laquelle je m'impliquais davantage. De plus, j'ai invité Chbat et Parent à me poser des questions, ce qui a contribué à la naissance d'un échange riche et diversifié.

Inévitablement, j'ai choisi le « résultat » des entrevues en procédant au montage. Mes intervenant.es ont quant à eux/elles choisit le lieu de notre rencontre et les modalités temporelles à cette dernière. Ces contraintes venaient encadrer ma démarche, ce qui résulte en un certain va-et-vient du pouvoir – élément que j'approfondirai davantage dans le chapitre 3.

Finalement, il est important de souligner l'aspect collaboratif de ma démarche de recherche-création. D'une part, les entrevues avec Chbat et Parent correspondent en quelque sorte à des collaborations de par leur contribution théorique, émotive et personnelle. Elles m'ont en effet permis d'explorer une facette de ma recherche qui ne s'est révélée qu'à travers nos échanges privilégiés. D'autre part, je n'aurais pas pu faire ce film (et donc cette recherche) seule. J'ai produit, réalisé et monté ce film, en plus de mener la recherche et les entrevues, et d'en assurer la prise de son. Toutefois, j'ai été accompagnée par plusieurs personnes : Matthieu Paradis, directeur de la photographie et monteur image, Anne Gauthier, graphiste, Marie-Pierre Grenier, monteure son, et Laurie Torres, musicienne, afin de permettre l'émergence d'un caractère complètement original à mon film<sup>32</sup>. Leur présence a non seulement eu un impact direct sur le résultat audiovisuel, mais aussi sur mon processus, ma façon de faire et mes sentiments de confiance et de doute face au déroulement des entrevues. Chacun.e de ces collaborateur/trices a œuvré dans ce projet, mais je ne peux non plus leur reconnaître un statut d'auteur.es puisqu'elles n'y ont pas exprimé leur « voix » – elles m'ont aidé à trouver la mienne. Cette collaboration est très riche et nécessaire à la poursuite et à la complétion de mon projet.

### 2.2.1 Médiation et représentation

Comment s'est manifestée cette recherche-création dans ma démarche? Les choix esthétiques ont grandement contribué à cette articulation méthodologique. La médiation audiovisuelle m'a permis d'explorer la représentation sans la fixer, sans l'arrêter à une seule représentation. En effet, mon film se questionne lui-même – le montage est fait de sorte à questionner le propos même du film, en partie par les propos entretenus, mais aussi par

---

<sup>32</sup> En annexe se trouve une présentation individuelle de chacune de ces personnes ayant permis la réalisation ce projet, ainsi qu'une réflexion sur notre relation, qui contribue inévitablement aux discussions sur les relations de pouvoir et d'associations présentes dans ce film.

l'esthétique que j'y ai développée. J'y ai construit quatre types de « regards caméra », tous portés par Matthieu, mon directeur photo. Il connaissait mes intentions de tournage mais c'est son regard qui a permis aux regards caméra de prendre forme. Un premier regard est plutôt « placé », avec deux caméras fixes qui filment des personnes que je ne connais pas. La marge d'erreur est moindre parce que les caméras filment tout en double, ce qui me permet une très grande latitude en montage. Le deuxième regard s'inspire de la tradition du documentaire-essai : il est constitué d'une seule caméra épaule. Cette caméra existe à travers la personne qui la tient et bouge indépendamment de ce qui se produit dans l'image. Cette caméra manque des parties d'entrevues, n'est pas toujours à la bonne place au bon moment. Ce regard est vivant – il existe à travers la dynamique qui se crée devant lui. J'ai opté pour ce regard pour l'entrevue avec Marianne Chbat, Laurence Parent et ma grand-mère. Le troisième regard est un mélange des deux premiers. Il s'agit d'une caméra fixe accompagnée d'une caméra épaule. Cette dynamique change les paramètres de l'entrevue traditionnelle et permet de faire émerger un sentiment de reconnaissance et de subjectivité. Ce regard a été déployé pour les entrevues avec Annick MF Gold, Kim O'Bomsawin, Anna Lupien et Isabelle Hayeur.

Le quatrième regard est celui de la caméra « Super 8 ». Le recours au « Super 8 » a eu pour effet de rejoindre une autre dimension individuelle que celle de l'image léchée que procurent les caméras numériques et « HD ». Mon choix de recourir au « Super 8 » visait à revisiter l'esthétique du « film de famille ». Je souhaitais faire émerger une nouvelle facette de mes intervenant.es – un visage tantôt triste, tantôt heureux. L'incrustation du « Super 8 » dans le montage remplit en quelque sorte cette fonction. Rappelant le travail de Friedrich, Russell mentionne que :

The home-movie aesthetic contributes two key effects to these women's films. Formally, it constitutes a challenge to the aesthetics of mastery implicit in more high-tech film forms. Secondly, it offers an ethnographic specificity of the

once-only that defines the home movie. The informality of the home-movie aesthetic enables these filmmakers to perform their ethnography surreptitiously, “at home”. (Russell, 1998, p. 368)

Avec ce nouveau regard, on quitte l’entrevue « traditionnelle » filmée en « HD » pour avoir un aperçu unique de la personne qui se trouve au centre de l’image. L’image « Super 8 » de l’intervenant.e devient une porte ouverte vers une sensibilité, une personnalité, une unicité. De plus, l’image « Super 8 » renvoie à l’image « HD » une image d’elle-même, elle la fait vivre dans sa digitalisation, l’inscrit dans une temporalité qui lui est propre (tout comme les autres images cinématographiques – les extraits filmiques, par exemple). La sensibilité de Matthieu à mes questionnements, mais également à ce qui se produisait lors des rencontres lui a permis de saisir des images venant donner une toute nouvelle dimension visuelle à mon film.

Bien sûr, des motivations esthétiques et économiques habitent ces choix; autrement dit, le contexte de production de ce film transparait dans ma méthode de travail. J’ai délaissé l’emprise de la qualité supérieure du « HD » volontairement afin de défier la perte matérielle résultant de la digitalisation des images. J’ai consciemment choisi le « Super 8 » en raison de sa piètre qualité<sup>33</sup> mais aussi de sa flexibilité. Par ailleurs, n’ayant pas les moyens financiers de faire développer ma pellicule dans un laboratoire professionnel, je me suis tournée vers le développement « maison », pendant lequel Matthieu m’a accompagnée. Le petit format du « Super 8 », contrairement au « 16mm », « Super 16 », « 35 mm » ou « Super 35 », me permettait une manipulation raisonnable en termes de coûts et de technique. J’ai donc choisi l’avenue de la chambre noire, meublée par mes 500 pieds de pellicule « Super 8 » et des produits chimiques. J’ai rencontré des problèmes sur trois bobines<sup>34</sup>, en raison d’un manque de préparation, d’un manque de patience de ma part, et

---

<sup>33</sup> La question de la qualité n’est pas discutée ici d’un point de vue personnel, mais plutôt d’un point de vue industriel. On vend les mérites du « HD » et du « numérique » comme signifiant l’absence de perte de qualité dans l’image, contrairement à la pellicule. Dans le format pellicule, le « Super 8 » est au bas de l’échelle hiérarchique de la qualité, puisqu’il s’agit du plus petit format disponible.

<sup>34</sup> Chaque bobine fait 50’ de pellicule.

du manque de temps de location de la chambre noire. Ces trois bobines ont donc été mal développées, car le film se retrouvait enroulé sur lui-même. Le produit final a toutefois résulté en une belle surprise; bien que j'aie perdu des images possiblement importantes pour mon film. De plus, les images qui sont sorties de ce processus devenaient des témoins de ma manipulation physique du film. Ces images ont été intégrées au montage, soit pendant les génériques de début et de fin, mais aussi comme transition de part et d'autre des extraits filmiques.

Par ailleurs, une contradiction fascinante a pris place dans ce processus créatif. Après avoir développé ma pellicule, je l'ai numérisée à l'aide d'une caméra RED. Matthieu et moi avons considéré plusieurs options de numérisation, mais cette méthode nous permettait d'aller chercher un maximum de qualité dans le « Super 8 ». En effet, ce type de caméra offre un des meilleurs formats d'enregistrement numérique disponible actuellement, le 4 K. Une contradiction réside dans cet amalgame entre la plus basse qualité disponible en pellicule et la plus grande qualité numérique qui m'était disponible à moindre coût. Ce choix esthétique a été fait de sorte que le « Super 8 » s'intègre le mieux possible au montage « HD » du film, mais surtout que l'on puisse voir les détails de ces images<sup>35</sup> tout en permettant une manipulation de ces dernières. Cette orchestration esthétique démontre nos connaissances et notre maîtrise de ces techniques malgré une contestation initiale des « bonnes méthodes » de production et du recours à un appareillage technique de haute qualité.

J'aimerais maintenant revenir sur la dualité retrouvée dans mes « façons de filmer » (*ways of filming*) et mes différents regards caméra. En effet, les entrevues plus formelles de mon documentaire ont été tournées à deux caméras fixes alors que les entrevues avec Chbat, Parent et ma grand-mère ont été tournées en caméra épaupe, avec une seule caméra. Ce changement de

---

<sup>35</sup> Le développement de mes films « Super 8 » selon un processus « maison » est beaucoup moins exact et de qualité qu'un développement fait par un laboratoire spécialisé. La qualité de mes films est donc encore plus basse que celle d'un film « Super 8 » développé dans des conditions idéales.

forme a eu à voir avec la volonté de transmettre différentes émotions. Dans les entrevues dites « formelles », je voulais capter le plus de matériel possible et avoir une méthode de travail rapide et efficace. Par le fait même, je voulais instaurer une certaine continuité d'une entrevue à l'autre. Ma position dans le hors cadre ou en bordure du cadre était l'une de ces constantes, alors que la position de l'intervenant.e face à moi et au centre de l'image en était une autre. La caméra fixe permettait aussi un montage alterné, qui découpait l'espace de l'entrevue et me permettait un montage plus agréable – même si le « *jump cut*<sup>36</sup> » est chose assez fréquente dans le documentaire d'entrevues, je ne suis pas une fervente de l'utilisation de ce dernier. Au-delà du marqueur d'énonciation qu'il représente, je trouve le « *jump cut* » aride et déconcentrant.

Finalement, un facteur émotif a contribué à ce choix esthétique : je voulais être prise au sérieux. Ne connaissant pas mes intervenant.es personnellement et ayant un désir d'être reconnue comme réalisatrice, j'ai imposé une forme plus rigide mais aussi plus conventionnelle à ces entrevues. Le déploiement technique de ces entrevues étaient imposant et contribuait à me donner une certaine crédibilité comme réalisatrice – surtout considérant la profession de mes intervenant.es. Je reviendrai sur ces questions liées aux rapports de pouvoir, spécifiquement dans un milieu professionnel, dans le chapitre suivant.

Dans les entrevues plus « personnelles », je me suis permise une plus grande liberté. Matthieu se déplace avec la caméra épauled au fil de l'entrevue, recadrant constamment les personnes filmées. Ma position dans l'espace est différente – je suis par moment dans le cadre, parfois dans le hors-cadre. Chbat, Parent et ma grand-mère se retrouvent aussi dans le cadre et le hors-cadre, et cette mobilité entre l'avant et l'arrière-plan de l'image ajoute un dynamisme au reste du film. Bizarrement, peut-être, leur présence dans la séquence de montage m'apparaissait comme des pauses, des appuis sur lesquels bâtir davantage. Même si ce sont des entrevues

---

<sup>36</sup> Il s'agit d'un effet de montage où des images ont été enlevées à l'intérieur d'un même plan.

pendant lesquelles je me suis permis d'intervenir davantage et de discuter avec mes intervenantes, résultant en une présence plus accrue de ma part, je ressentais une certaine aisance à les intégrer et les faire dialoguer. Jusqu'alors, ma présence visuelle comme auditive me dérangeait au point de toujours vouloir me couper au montage et m'enlever des conversations. L'utilisation d'une camera épaupe « non-fixe » ou impossible à fixer (par l'absence d'un trépied, notamment) rappelle l'analyse de Russell à l'égard de Friedrich : cette esthétique devient une critique de l'authenticité et de l'autorité (Russell, 1998). En quelque sorte, ma démarche pourrait s'inscrire dans ce que Russell appelle l'*antidocumentaire*, rejetant les revendications de « vérités » des pratiques conventionnelles de documentaire (Russell, 1998, p. 354).

Finalement, je considère que ma démarche esthétique a permis le déploiement d'une médiation audiovisuelle. Elle existe par l'intermédialité de ces médiums (filmiques, écrits).

Si l'intertextualité est la zone dans laquelle l'entre-deux devient indiscernable du texte sur le plan d'immanence du langage; si l'interartialité<sup>37</sup> est le seuil qui réunit l'entre-deux et l'art sur le plan d'immanence de l'esthétique; si la médiation (audiovisuelle) est le seuil entre le médium et le matériau sur le plan d'immanence de la technique, sur ce même plan, l'intermédialité est la zone où l'entre-deux et le médium deviennent indiscernables. (Mariniello, 2003, p. 50)

La médiation audiovisuelle me permet de ne pas représenter mes intervenant.es, mais de les révéler. D'une part, je n'ai pas écrit de scénario avant de procéder au tournage. Cet élément est fondamental à ma démarche puisqu'il rend possible mon processus exploratoire. En montage, j'ai fini par mettre en dialogue plusieurs « rencontres » imprévisibles, permettant l'émergence de nouvelles connaissances inattendues. D'autre part, tel que mentionné précédemment, je n'ai pas réalisé de pré-entrevues. J'ai établi un premier contact avec chacun.e de mes intervenant.es en leur expliquant qui j'étais et ce que je faisais, mais en me gardant tout de même de révéler plus d'informations que nécessaire sur ma démarche. Mon documentaire est très loin du cinéma-direct

---

<sup>37</sup> L'interartialité réfère « à l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés » (Moser, 2007, p. 70).

à proprement parler, de par l'organisation, la sélection et la procédure technique des entrevues, mais ce passage de Garneau au sujet de Pierre Perreault rejoint en quelque sorte ma démarche essayiste :

En esquivant l'étape du scénario, le « direct » de Perrault crée une manière de faire dans laquelle l'étape du découpage fait partie intégrante du sujet. C'est sur le terrain, à même le terrain, que le sujet s'élabore. Le développement du sujet – trop souvent littéraire dans le cinéma documentaire comme dans celui de fiction, c'est-à-dire strictement enfermé à l'intérieur de l'étape de l'écriture scénaristique – se fait à même les surprises et les aléas du terrain. (Garneau, 2004, p. 27-28)

Garneau ici aborde la médiation falsificatrice, où l'écriture du scénario ne survient pas avant le tournage, mais après, « dans des textes qui relatent une aventure souvent éreintante, des textes qui inscrivent sa parole » (Garneau, 2004, p. 27). Perreault, à ce sujet, mentionne que :

Un film n'est jamais qu'une hypothèse. Évidemment, je ne parle pas de fiction et de scénarios. Une hypothèse qui n'est pas fictive. Bien réelle. [...] Mais plus le film est bon, plus peut-être il se rapproche d'un vécu, d'une substance incompatible à la fiction, à l'imaginaire. (*Séquences*, 1981, p. 42 dans Garneau, 2004, p. 28)

Pour Garneau, cette démonstration soutient que la médiation du texte est délaissée au profit de la médiation audiovisuelle (Garneau, 2004). Cette lecture de la médiation audiovisuelle me ramène à l'idée de performance de Nichols. Le documentaire performatif reconnaît les aspects émotifs et subjectifs du fait de documenter et de présenter des idées et des concepts localisés à l'intérieur d'une variété de contextes qui présentent tous un sens différent. En effet, cette forme documentaire remet en question les procédés cinématographiques afin de « move its audience into subjective alignment or affinity with its specific perspective on the world » (Nichols, 2001, p. 132). Ce « genre » filmique est souvent autobiographique (ce qui peut également comprendre, du moins en partie, l'autoethnographie). De plus, il est souvent mis de l'avant dans un contexte de marginalisation, où l'expérience permet d'amorcer une réflexion visant à dénoncer les oppressions (Nichols, 2001). Selon Garneau, au sujet de Perreault, « Aller à

la rencontre des hommes par la caméra et y revenir par l'écriture afin de se remémorer une expérience que seule la médiation audiovisuelle pouvait permettre » (Garneau, 2004, p. 30) est une façon de faire sens de la rencontre entre les essais écrits de Perreault et ses films. Je ne prétends pas pouvoir comparer mon travail à celui de Perreault, mais ce texte de Michèle Garneau me permet de réfléchir aux échos entre la partie textuelle de ma thèse-filmique et mon film. En plus de ne pas avoir de scénario avant d'entamer le tournage puis le montage de mon documentaire, je n'avais pas terminé ce dernier lors de l'écriture de la présente thèse-filmique.

Chacune de ces pratiques fut développée en simultané. Réfléchissant à la rencontre, les différences, l'identité et la représentation, j'en suis venue, au fil de ma pratique, à réfléchir sur la construction médiatique de l'Autre. Ici, l'Autre est celui ou celle qui est en dehors de moi, dans le sens où j'entame une discussion sur mon processus de recherche en situant ma position d'énonciation, en tant que réalisatrice et productrice de ce documentaire. À ce sujet, Mariniello affirme que :

Grâce à la médiation audiovisuelle, une dynamique se crée qui rend le spectateur « responsable » vis-à-vis de la vulnérabilité de l'autre dont il a été saisi. Comme la matière (les corps, les mots, les gestes, les lieux, etc.) se transforme en se faisant matériau pour le film et en communiquant sa force au spectateur qui regarde, le regard/l'égard du spectateur le met à l'écoute d'un monde qu'il ne voyait pas. (Mariniello, 2011, p. 123-124)

La fragmentation audiovisuelle des entrevues, de même que l'enchevêtrement de certaines, et le passage au « Super 8 » entre les intervenant.es sont toutes des techniques qui m'ont permis de consolider une médiation audiovisuelle. Lorsque visionnées séparément, les entrevues racontent un échange entre deux ou trois personnes. Lorsque mises ensemble à l'intérieur du documentaire, elles provoquent une réflexion qui responsabilise les spectateurs/trices face à ce qu'elles regardent. Mon film renvoie continuellement au procédé cinématographique en montrant des films dans un film, notamment, mais aussi en questionnant le rapport à la représentation dans la

création qui est en cours dans le film lui-même. La constante mise en abîme du cinéma par le cinéma a certainement un impact sur le rapport aux spectateurs/trices.

Marion Froger s'est intéressée à la question de la communauté soulevée par le cinéma documentaire. Jusqu'à maintenant, je n'ai abordé que la médiation audiovisuelle, mais plusieurs médiations sont en jeu lors de ce genre de pratique filmique, notamment la médiation d'un rapport de don. Pour Froger :

L'enjeu de la pratique documentaire serait donc le devenir-image d'une expérience relationnelle distincte des formes de socialités fonctionnelles de nos sociétés modernes. Les images existent hors de leurs enjeux économiques, discursifs, juridiques ou affectifs, ce sont les médiations d'un rapport de don où importe moins la nature de ce qui circule que le sens de l'acte. (Froger, 2004, p. 131)

Selon cette auteure, l'aspect du don vient créer une attache communautaire qui transforme la relation aux spectateurs/trices. Froger argue qu'une socialité de type communautaire s'invite à même la portée sociale du documentaire. Cette socialité fait partie intégrante de l'esthétique qui :

[...] nie l'évidence de l'image, en efface la consistance devant les enjeux de la médiation collective qui se jouent dès la relation filmeur-filmé : l'image n'est plus la représentation du lien, mais l'occasion de sa production. Utopie d'une communauté d'amis, qui n'en finit pas de faire l'épreuve de son lien, pour agir, penser et vivre, en élargissant, autant que faire se peut, le cercle des proches. (Froger, 2004, p. 138)

L'esthétique développée dans mon film, que ce soit par le montage, le choix des intervenant.es ou la mise en place des différents regards caméra, cherchait à créer une certaine transparence face à la production du film et son existence même. C'est-à-dire que le film consiste en ma recherche, et je voulais que l'action de « rechercher » traverse le média pour accompagner le/la spectateur/trice du film. Froger parle d'une forme de « déchiffrement », qui pose une épreuve aux spectateurs/trices qui doivent :

[...] abolir la distance créée par l'image, et accéder au lieu de sa propre implication dans la relation qui se joue à l'écran. Cette expérience esthétique fait donc l'économie du rapport à l'œuvre, ou plutôt du rapport à l'œuvre en tant qu'œuvre. La « reconnaissance » qui se joue dans l'épreuve du lien à travers la

fabrication du film et sa réception, ne consiste pas non plus en un jugement moral sur la valeur de ce lien en particulier ou du lien à autrui en général. La reconnaissance est plutôt le produit de la médiation audiovisuelle, en tant que cette médiation rend extrêmement sensible et critique une manière de se tenir devant l'autre et avec lui, que l'on filme, soit filmé ou simple spectateur. (Froger, 2004, p. 140)

Cette reconnaissance, comme résultat de la médiation, permet notamment de considérer le vécu et l'expérience comme terrain de recherche – ce qui renvoie aux enjeux de subjectivité et d'expérience discutés en introduction. J'ai tenté de démontrer l'efficacité de cette articulation méthodologique, entre l'autoethnographie et la recherche-création, dans mon projet afin d'explorer la représentation des différences dans certains films québécois. La médiation audiovisuelle, notamment, m'a permis d'éviter l'essentialisation et l'objectivisation de mes intervenant.es, et plutôt de les reconnaître comme sujets. Cette médiation est à la fois à la base de mes choix esthétiques et formels, mais constitue également leurs résultats. Finalement, cette réflexion d'ordre méthodologie m'amène à réfléchir ensemble la production et la représentation. Considérant le circuit de la culture (du Gay *et al.*, 1997), ces moments ne viennent pas seuls; ils s'inscrivent dans une articulation médiatique complexe de tout objet culturel.

### **2.3 Articulation médiatique**

Un enjeu important de la médiation audiovisuelle de ce projet, tout comme de sa méthodologie, est l'articulation médiatique. Cette articulation est ici vue comme un processus permettant de créer des liens entre les différents moments distincts du circuit de la culture. L'intégration du circuit de la culture (du Gay *et al.*, 1997) à ma méthodologie permet d'enclencher une réflexion sur les relations et les rencontres entre les moments de représentation et de production, d'identité, de consommation et de régulation. Ce cadre méthodologique vient enrichir mon argumentation sur la médiation audiovisuelle afin de réfléchir à la rencontre et à

l'articulation entre médias – à ce qui se passe dans l'entre-deux (Mariniello, 2003). Il me permet également d'explorer de quelles façons se manifestent les structures de pouvoir en lien à la représentation des différences. Dans la partie qui suit, je m'intéresserai de plus près à ces enjeux fondamentaux de ma méthodologie.

### 2.3.1 Le circuit de la culture

Le circuit de la culture élaboré par Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay et Keith Negus (1997) permet, entre autres choses, d'articuler une réflexion sur la représentation comme processus cinématographique. Dans le cadre de cette recherche-création, le circuit de la culture propose une méthodologie enrichissante afin d'aborder les films du corpus et de les reconnaître comme objets culturels. Du Gay *et al.* arguent qu'un objet culturel donne un « aperçu » des pratiques sociales et des significances communes (*shared meanings*) à une culture. Cet objet permet de faire sens d'un quotidien, mais aussi des codes culturels partagés entre individus et groupes sociaux. En développant le concept du circuit de la culture, du Gay *et al.* permettent de comprendre comment le sens est encodé à l'objet, mais aussi comment il circule dans les pratiques sociales. Tout d'abord, les auteur.es rappellent que le circuit de la culture correspond à une série de moments relativement autonomes, mais articulés. De plus, chaque moment étudié est articulé avec les moments suivants (du Gay *et al.*, 1997, p. 4).

Richard Johnson a d'ailleurs contribué à l'élaboration de certaines bases, qui ont été récupérées par du Gay *et al.* Ici, l'auteur mentionne un premier circuit qui relie la production, la circulation et la consommation d'un produit culturel :

The diagram is intended to represent a circuit of the production, circulation and consumption of cultural products. Each box represents a moment in this circuit. Each moment or aspect depends upon the others and is indispensable to the whole. Each, however, is distinct and involves characteristic changes of form. It

follows that if we are placed at one point of the circuit, we do not necessarily see what is happening at others. (Johnson, 1986-1987, p. 46)

Il est important de rappeler que l'articulation est centrale au circuit de la culture, qui sera par la suite développé par du Gay *et al.* D'une part, elle reconnaît l'existence unique et entière de chaque moment. Toutefois, par l'articulation de ces moments se produit une relation contextuelle et évolutive – processuelle, même. Ce sont ces liens qui permettent d'articuler un discours soumis à des conditions ou à des structures de pouvoir sociales, sans non plus s'y restreindre. Dans cette conceptualisation de l'articulation au sein du circuit de la culture, Slack mentionne que l'articulation est :

[...] not just a thing (not just a connection) but a process of creating connections, much in the same way that hegemony is not domination but the process of creating and maintaining consensus or of co-ordinating interests. (Slack, 1996, p. 115)

L'auteure poursuit en évoquant le fait que l'articulation devient le signe de nouvelles possibilités, de différentes façons de mettre en relation des éléments de positionnement social ou culturel.

However, articulation works at additional levels: at the levels of the epistemological, the political and the strategic. Epistemologically, articulation is a way of thinking the structures of what we know as a play of correspondences, non-correspondences and contradictions, as fragments in the constitution of what we take to be unities. Politically, articulation is a way of foregrounding the structure and play of power that entail in relations of dominance and subordination. Strategically, articulation provides a mechanism for shaping intervention within a particular social formation, conjuncture or context. (Slack, 1996, p. 113)

L'articulation permet le déplacement de sens, où la connotation est un processus de négociation en soi, étroitement associé aux rapports de pouvoir culturels. J'ai d'ailleurs mobilisé l'articulation à plusieurs moments de ma thèse-filmique, sans me restreindre au circuit de la culture. J'y reviendrai notamment lors du troisième chapitre, dans lequel je me pencherai sur l'articulation des différences et des rapports de force qui se sont manifestés tout au long de ce projet.

Afin d'intégrer le circuit de la culture à ma méthodologie, j'ai choisi d'aborder chacun de ses moments pour par la suite approfondir leurs articulations dans le contexte québécois. Tel que mentionné précédemment, le moment de représentation constitue un moment de construction de sens par l'entremise d'une représentation. Cette notion, approfondie dans le chapitre 1, fait notamment référence au régime de la représentation, au fait que des images sont porteuses d'un sens qui réfère à l'imaginaire collectif. Le moment de production, quant à lui, témoigne d'une mobilisation de moyens, de codes et de discours afin de mettre en place une représentation s'inscrivant dans ce que du Gay (2006) appelle la « culture de production ». Du Gay *et al.* arguent que l'analyse de la production d'un artéfact culturel permet non seulement d'en comprendre la production technique, mais également de comprendre comment cet objet est produit culturellement : « [...] how it is made meaningful – what we term 'encoded' with particular meanings – during the production process » (du Gay *et al.*, 1997, p. 4). De plus, du Gay affirme que la production d'artéfacts culturels ne peut être :

[...] divorced from economic processes and forms of organization. At the same time as making this point, however, we have also been keen to indicate that the **production of culture** cannot be reduced to a question of 'economics' alone. Processes of production are themselves cultural phenomena in that they are assemblages of meaningful practices that construct certain ways for people to conceive of and conduct themselves in an organizational context. These are the **cultures of production** referred to in the title of this book. (du Gay. 2006, p. 7)

De plus, Caldwell renchérit sur cette affirmation en mentionnant que les producteurs culturels :

[...] are cultural expressions and entities involving all of the symbolic processes and collective practices that other cultures use: to gain and reinforce identity, to forge consensus and order, to perpetuate themselves and their interests, and to interpret the media as audience members (Caldwell, 2008, p. 2).

Cette discussion me permet, parallèlement, de penser la culture de production comme une inscription dans une signification culturelle et industrielle; j'y reviendrai sous peu.

Le moment d'identité retrouvé au sein du circuit de la culture consiste à saisir comment un objet culturel construit les identités qui y sont rattachées par la rencontre qui s'opère dans le

circuit de la culture. Une distinction se produit dans la conception de « moi » et de « l'Autre », rendue possible notamment par la rencontre entre ce moment et le moment de représentation (mais également avec les autres moments du circuit). Quant à elle, Woodward argue que les identités sont produites, consommées et régulées à l'intérieur du circuit de la culture, elles « [...] create meanings through symbolic systems of representation about identity positions which we might adopt » (Woodward, 2002, p. 2). La notion de différence permet l'émergence d'une identité, puisque c'est grâce aux distinctions entre le « je » et « l'Autre » que l'identité prend son sens. Toutefois, il importe de ne pas chercher à fixer ce concept mais plutôt d'y réfléchir comme un processus continu de transformation :

The concept of identity deployed here is therefore not an essentialist, but a strategic and positional one. That is to say, directly contrary to what appears to be its settled semantic career, this concept of identity does *not* signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through all the vicissitudes of history without change; the bit of the self which remains always-already 'the same', identical to itself across time. Nor - if we translate this essentializing conception to the stage of cultural identity - is it that 'collective or true self hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed "selves" which a people with a shared history and ancestry hold in common' (Hall, 1990) and which can stabilize, fix or guarantee an unchanging 'oneness' or cultural belongingness underlying all the other superficial differences. It accepts that identities are never unified and, in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation. (Hall, 1996, p. 4)

Un quatrième moment du circuit se développe suite à cette réflexion sur l'identité : le moment de consommation. Ce moment suggère que le faire sens (*meaning-making*) est un processus continu au centre du circuit et, alors que la production tente d'encoder le sens dans un objet culturel, que la représentation tente de le fixer et que l'identité en émerge, la consommation permet l'implication active des « utilisateurs/trices/spectateurs/trices » dans l'intégration de l'objet culturel dans leur quotidien (du Gay *et al.*, 1997, p. 5).

Finalement, le moment de régulation vient clore le circuit (Hall, 1997b). Ce moment vient inscrire le circuit de la culture dans un contexte plus large. En considérant entre autre la culture comme une industrie, de par son produit (objet culturel) qui se consomme, il importe de considérer que : « [...] the market itself *regulates*. It allocates resources, rewards efficiency and innovation, punishes inefficiency and lack of innovation, and above all, as we noted above, creates winners and losers » (Hall, 1997b, p. 229). Il est possible d'observer cette régulation à travers notamment l'industrie cinématographique québécoise. En effet, tel que mentionné en introduction de mon documentaire par le directeur des Rendez-vous du cinéma québécois, Dominique Dugas : « Le cinéma, c'est deux choses. C'est d'abord et avant tout une industrie, c'est un produit de consommation mais c'est aussi une façon de s'exprimer, donc une démarche artistique, donc c'est aussi une forme d'art » (Dugas, 2015). Pour Hall, ce constat provoque des questionnements sur les relations de pouvoir en place autour de la culture :

What is the relationship *between* 'culture' and other forces which exert a controlling, shaping or determining force over culture? Is it primarily politics, the economy, the state, the market which is the determining factor in relation to culture? Is it the state which, through legislative policies, determines the shape of culture? Or is it economic interests or market forces whose 'hidden hand' is really determining the patterns of cultural change? Is it the legislators, the moral guardians or the 'ruling classes' who determine the switch from one mode of regulation at a certain period to another [...]? What forces *should* exercise cultural regulation? (Hall, 1997b, p. 227)

Dans le cas de l'industrie cinématographique québécoise, cette régulation peut se constater notamment par la reconnaissance sociale et culturelle d'un film dans son contexte : par les remises de prix et les articles de journaux, ou encore par les pratiques de subventions et de financement cinématographiques. En effet, le financement de futurs projets cinématographiques dépend, en partie, d'une certaine reconnaissance du travail précédent. En outre, tel que le mentionne Sylvain Corbeil dans mon documentaire, c'est cette reconnaissance qui contribue aux

développements des liens entre producteurs/trices et réalisateurs/trices et qui permet à une relève artistique de joindre les rangs professionnels.

### 2.3.2 Circuit de la culture et cinéma québécois

Je souhaite maintenant regrouper diverses discussions sur les contextes économiques, étatiques et politiques qui cadrent les possibilités de production cinématographique au Québec. Ces enjeux sont articulés aux moments du circuit de la culture, particulièrement ceux de la production et de la régulation permettant la circulation de sens et de productions culturelles. En effet, les moments du circuit de la culture interagissent ensemble afin d'exposer les problématiques soutenues par la culture :

In particular, the means of producing, circulating and exchanging culture have been dramatically expanded through the new media technologies and the information revolution. [...] At the same time, indirectly, the cultural industries have become the mediating element in every other process. The old distinction which classical Marxism used to make between the economic 'base' and the ideological 'superstructure' is difficult to sustain in circumstances where the media both form a critical part of the material infrastructure of modern societies and are the principal means by which ideas and images are circulated. (Hall, 1997b, p. 209)

Cette conceptualisation du circuit de la culture permet de réfléchir à comment et sous quelles structures sont encodées les différences dans le langage cinématographique. En réfléchissant à ma propre expérience de l'industrie cinématographique québécoise et plus précisément à mes rencontres avec Kim McCraw et Sylvain Corbeil<sup>38</sup>, la reconnaissance d'une culture de production permet, d'une part, de situer un film dans le cadre de la culture industrielle ou artistique dans laquelle il est produit, mais aussi de situer ces producteurs/trices les un.es par rapport au autres en relation avec les films qui les concerne. Cette localisation s'inscrit dans une

---

<sup>38</sup> Productrice de : *Endorphine* (Turpin, à venir), *Fermières* (St-Pierre, 2013), *Enemy* (Villeneuve, 2013), *Gabrielle* (Archambault, 2013), *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012), *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011), *Incendies* (Villeneuve, 2010). Producteur de : *Félix et Meira* (Giroux, 2014), *Mommy* (Dolan, 2014), *Que ta joie demeure* (Côté, 2014), *Vic + Flo ont vu un ours* (Côté, 2013), *Nuit #1* (Émond, 2011).

situation professionnelle spécifique par rapport à une équipe, mais aussi dans un cadre « industriel » par rapport aux compagnies de production, de financement et de diffusion. À ce sujet, Caldwell mentionne que :

Hence, in this book I use “production culture” in a plural and generic sense (as a collective of discrete constituent cultures and subcultural parts). While “the industry” label may be significant ideologically and rhetorically, the term covers over a great cultural heterogeneity and diversity of economic and trade interests. (Caldwell, 2008, p. 7)

Ainsi, cet auteur affirme qu’il faut considérer ensemble les pratiques de production cinématographique, les discours et les interactions interpersonnelles (Caldwell, 2008).

Afin de saisir le fonctionnement de la culture de production en place au Québec, je m’intéresserai rapidement aux structures, agences et critères de financement qui façonnent, d’une manière ou d’une autre, la production cinématographique québécoise (Poirier, 2004a, 2004b). Christian Poirier, déjà mentionné lors du chapitre 1, s’est grandement intéressé aux politiques cinématographiques québécoises en lien avec le concept « d’identité nationale » et du rapport à l’État. Dans le second tome de « Le cinéma québécois : À la recherche d’une identité? », il cherche à comprendre la nature des liens qui :

[...] s’établissent entre des individus, des groupes et les valeurs guidant leurs actions, en l’occurrence lorsque ces dernières prennent la forme d’une production discursive à l’occasion de l’élaboration d’une politique publique. À la fois texte et institution, le cinéma devient, ici, texte d’une institution, discours au sujet de la place et du rôle du politique dans la société. (Poirier, 2004b, p. 1-2)

Selon Poirier, il n’existe aucune étude qui relate l’implication ou la présence de l’État (provincial comme fédéral) dans la production et la distribution de films (en tant que « bailleur de fonds et législateur » (Poirier, 2004b, p. 3)). Ainsi, l’auteur cherche à développer une approche provenant de la science politique afin d’aborder le couple cinéma-identité.

Or, le cinéma constitue un champ à part entière parmi l’ensemble des domaines liés de près ou de loin à l’action publique. L’État y est présent massivement dans la plupart des pays occidentaux, tant sur le plan de la législation que de l’aide

financière. On retrouve des groupes d'intérêt, des négociations, des rapports de force, des luttes de pouvoir, des conflits, l'implication des partis politiques, des mobilisations de comités de citoyens, des contestations, des commissions parlementaires, des rapports d'étude, des lois, des négociations sur le plan international entre États, des enjeux mondiaux, etc. Bref, le politique traverse, de part en part, le cinéma. C'est dire ainsi que le cinéma n'est pas un bloc monolithique. Il y a plusieurs agents sociaux aux intérêts divergents (même s'ils travaillent ensemble sur un même projet), liés à de puissantes associations professionnelles. Ce secteur représente donc une occasion propice d'examiner la capacité de l'État à réguler un secteur, à dégager des compromis et à institutionnaliser les conflits. (Poirier, 2004b, p. 4)

Selon Poirier, en 2004, un film québécois moyen est financé à 80% par les fonds publics, dont près de 50% proviennent du gouvernement fédéral. Pendant l'année 2013-2014, ce financement reste sensiblement similaire, avec un financement à 71% des fonds publics, dont près de 50% proviennent du gouvernement fédéral par l'entremise de Téléfilm Canada<sup>39</sup>. Je crois que les films des réalisateurs/rices abordés dans cette thèse-filmique correspondent à cette catégorie puisque la majorité d'entre eux ont été financés par les deux instances gouvernementales, provinciale et fédérale. Toujours selon Poirier, deux objectifs se trouvent derrière « l'intervention des États québécois et canadien dans la sphère culturelle : l'identité, les valeurs, l'image; la croissance économique, le développement des industries culturelles » (Poirier, 2004b, p. 7). Ce type d'affirmation vient nourrir en partie mon questionnement d'origine sur les enjeux liés à la représentation dans un contexte politique, à savoir s'il y a un lien à faire entre l'intérêt pour les films produits au Québec et les représentations qui s'y trouvent.

À ce sujet, une tradition cinématographique québécoise, en marge d'une production canadienne, s'est développée de façon politique. Poirier démontre que cette industrie a vu le jour après une série d'évènements politiques et se construit en parallèle avec le mouvement nationaliste. Selon lui, des mesures politiques ont été mises en place afin d'affirmer une identité

---

<sup>39</sup> C'est du moins la lecture que je fais du rapport de la structure de financement des productions cinématographiques et télévisuelles selon le type de productions au Québec, produit par l'Institut de la statistique du Québec : [http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/financement/2013/financement\\_t\\_3\\_2013.htm](http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/cinema-audiovisuel/financement/2013/financement_t_3_2013.htm).

différente de l'identité canadienne (Poirier, 2004b, p. 40). Pour l'auteur, le rapport Parent en est un des moments principaux. Retournant aux propos du ministre Laporte, il affirme que :

Il [Pierre Laporte] déclare devant ses collègues du Conseil des ministres : « Un cinéma québécois nous aiderait puissamment à nous identifier, à nous définir et à nous exprimer auprès d'un public plus vaste que celui qu'atteignent la musique, la peinture, la littérature et les autres formes d'art. Des pays qui ne sont pas économiquement plus forts que le Québec trouvent le moyen, avec l'appui de l'État, de se pourvoir d'un cinéma bien à eux, adapté à leur propre public et exprimant les réalités culturelles de ce dernier sans pour autant fermer leur frontière. » (Poirier, 2004b, p. 56)

Il devient clair qu'une relation politique s'est établie entre le cinéma et l'État dans les années 60; le contexte actuel étant différent, il est difficile de définir la relation qui en découle. Toutefois, il est intéressant de constater que la SODEC, organe gouvernemental québécois principal quant à l'attribution des subventions pour un projet cinématographique d'envergure, a toujours pour mission cette promotion de la culture québécoise :

Créée en 1995, en vertu de la Loi sur la Société de développement des entreprises culturelles, la SODEC a pour mandat spécifique de promouvoir et de soutenir, dans toutes les régions du Québec, l'implantation et le développement des entreprises culturelles, y compris les médias, et de contribuer à accroître la qualité des produits et services de ces entreprises et leur compétitivité au Québec, dans le reste du Canada et à l'étranger. La Société assume également la gestion et la mise en valeur d'un parc immobilier patrimonial, principalement concentré à Place-Royale, dans la ville de Québec. (SODEC, 2015)

Cette réflexion rejoint la thèse étudiée par Gagnon et Allor dans leur texte « L'état de culture : généalogie discursive des politiques culturelles québécoises ». Cet ouvrage étudie spécifiquement la relation entre la culture et la gestion industrielle qui l'entoure.

Le caractère culturel de ces développements [post-Révolution tranquille] est donc perçu, le plus souvent, comme un changement restructurant les institutions; comme les pratiques et les mentalités qui, finalement, ont réarticulé la relation entre l'action privée et l'Action publique, ainsi qu'entre le 'peuple' et les institutions publiques de l'État et de l'économie (Allor et Gagnon, 1994, p. 1)

L'objectif de ces auteur.es est de créer des liens entre la signification culturelle découlant de la Révolution tranquille et les changements d'ordre structurel au sein des institutions de

financement. Selon Allor et Gagnon, la production du « culturel » implique de nouvelles formes de savoir qui rejoignent le « peuple québécois » dans sa diversité et dans de nouvelles articulations de la différence sociale. Selon ces auteur.es :

L'identitaire québécois est ainsi articulé à travers un dispositif qui lie des logiques temporelles (la langue et l'ethnicité comme les fondements historiques du peuple), spatiales (les régions comme la représentation de la différence culturelle au sein de l'identitaire), et administratives (la perspective structurante du développement culturel) dans le développement de pratiques étatiques émergentes. (Allor et Gagnon, 1994, p. 2)

Pour Allor et Gagnon, le champ culturel correspond notamment au cinéma, et à l'intervention de l'État dans sa production, sa circulation et sa consommation, ce qui contribue à mon affirmation que les films peuvent être reconnus comme des objets culturels.

Concrètement, cette industrie se manifeste dans le circuit de la culture par l'intervention de bailleurs de fonds. Les deux agences gouvernementales<sup>40</sup> finançant des projets filmiques d'envergure sont la SODEC et Téléfilm Canada. L'ONF, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts et lettres du Québec contribuent également, quoique dans une moindre mesure, au financement des productions cinématographiques, mais se concentrent davantage sur des productions plus indépendantes (tel que le travail de réalisation d'André-Line Beauparlant et une partie du répertoire de Robert Morin<sup>41</sup>). Finalement, le « Crédit d'impôt pour les productions cinématographiques québécoises », ainsi que le « Crédit d'impôt pour production cinématographique ou magnétoscopique canadienne », sont deux acteurs d'importance dans la production cinématographique, mais sans toutefois être attachés à un organisme subventionnaire.

---

<sup>40</sup> À noter que lors de notre entrevue téléphonique, Isabelle Melançon, directrice des communications à la SODEC à l'époque, a insisté sur l'indépendance d'action de la SODEC par rapport au gouvernement du Québec, rappelant que les fonds du gouvernement sont versés à la SODEC, mais que celle-ci est complètement indépendante dans la gestion des fonds et les décisions de financement.

<sup>41</sup> Toutefois, il est intéressant de constater que ni O'Bomsawin, MF Gold et Parent n'ont encore accédé à un financement des conseils des arts. Pour la réalisation de *La ligne rouge* (O'Bomsawin, 2014), O'Bomsawin a bénéficié des crédits d'impôts provincial et fédéral ainsi que d'un financement privé octroyé par Canal D et APTN.

Effectivement, ces crédits d'impôt contribuent à la mise en œuvre et la durabilité de l'industrie québécoise sans pourtant offrir des subventions directes.

Les structures financières en place sont donc, à un tout autre niveau, un autre cadre venant situer mes intervenant.es. Sans vouloir parler d'autocensure, je ne peux nier l'incidence de ce contexte sur la liberté d'expression d'une personne. Même si mes intervenant.es me rencontraient en personne, illes sont aussi situé.es dans une culture de production également ancrée dans une économie de production. Je dois considérer le fait qu'une personne peut ne pas avoir envie de divulguer des informations compromettantes sur des expériences de production et de financement dans ce contexte. Je me dois d'avouer, finalement, que je me suis moi-même questionnée sur l'intervention de certaines personnes, en position de pouvoir dans l'industrie cinématographique québécoise, tel que ce fut le cas avec les producteurs/trices McCraw et Corbeil.

Finalement, le circuit de la culture me permet de réfléchir à la négociation produite quant aux pratiques de signifiante ainsi qu'aux sens choisis, encodés puis décodés afin de réfléchir sur la représentation des différences mises en place dans certains films québécois; ils permettent de concevoir les films en tant qu'objets culturels. Ces derniers projettent et font circuler (et régularisent) certaines identités et en excluent d'autres. Ces tensions sont au cœur des problématiques discutées dans cette thèse-filmique. J'aimerais revenir à ce sujet sur la discussion retrouvée dans mon documentaire au sujet de l'intérêt pour le cinéma québécois. Sur cet enjeu bien précis, ma grand-mère, Chbat et MF Gold confient toutes ne pas avoir un grand intérêt pour ce qui est produit au Québec. Cette discussion soulève des questionnements quant aux choix étatiques (fédéral et provincial) de réguler la circulation des films québécois et canadiens. Brenda Longfellow offre une lecture critique des enjeux liés à la globalisation et à l'identité nationale tel qu'ils se manifestent dans certains films canadiens et québécois. À ce sujet, elle mentionne que :

For most globalization theorists, the supranational spread of corporate empires and global reach of new technologies and media culture has been read as signalling the obsolescence of the nation and the dissolution of discrete and parochial forms of identification and belonging. The case of Canada, however, poses a stubborn retort. In Canada, globalization can hardly be considered a startlingly new phenomenon given the long history of American domination of our theatres and television screens and the even longer history of colonial ownership and control of our major economic resources. (Longfellow, 1996, p.4)

Elle poursuit en ce concentrant sur le cas spécifique du Canada, mentionnant que malgré la forte tendance vers la globalisation de la culture et de l'économie canadienne, les questions d'identités nationales restent centrales à son cinéma. Ces enjeux font écho au débat de la place du cinéma québécois dans la culture, tels qu'ils ont été maladroitement soulevés par Vincent Guzzo<sup>42</sup>. En effet, les salles de cinéma se vident (Brousseau-Pouliot, 2014), ce qui a amorcé un débat sur la crise du cinéma québécois et le *genre* de productions cinématographiques que l'on devrait produire, alors que le cinéma québécois « rayonne » à l'étranger (Lavallée, 2012). À la lumière de ces réflexions, il serait pertinent de questionner l'intérêt pour ces cinémas nationaux, tant d'un point de vue politique que d'un point de vue de la réception.

## **2.4 Conclusion**

Pour clore cette discussion, la recherche-crédation m'a permis de réaliser une recherche autoethnographique sur la représentation de la différence retrouvée dans certains films québécois, en me permettant d'élaborer un bricolage méthodologique.

[...] Laurel Richardson (2000b) réplique en disant que c'est justement dans le croisement des sciences sociales, de l'écriture narrative et de la littérature que se trouve la fin – ou le début! – d'une enquête promouvant le processus créatif de recherche de sens, de compréhension, de prises de conscience et d'analyse du vécu. Cette auteure suggère même l'idée que cette approche puisse contribuer à développer la réflexivité du chercheur par une voie d'authenticité qui demande à toucher le lecteur de façon à ce qu'il puisse trouver sa propre résonance dans le récit autoethnographique. (Rondeau, 2011, p. 53)

---

<sup>42</sup> Voir notamment son passage à *Tout le monde en parle* le 9 février 2014.

Toutefois, cette exploration n'apporte pas nécessairement de réponses claires et ne reconnaît pas de responsables pour les problématiques liées à cette représentation et soulevées tout au long de cette thèse-filmique. Au contraire, elle dévoile plutôt les imbrications de plusieurs instances, tant d'un point de vue de production que de l'expérience qui contribuent à la réaffirmation de ces représentations. Pour toutes ces raisons, je considère que cette méthodologie était nécessaire à l'avancement de ce projet de recherche et qu'elle a, en soi, contribué à l'avancement des connaissances en la matière. La recherche-crédation permet l'émergence de connaissances comme aucune autre méthodologie de recherche et doit être reconnue pour ce qu'elle a à offrir au monde académique. Effectivement, mon approche unique permet une réflexion distincte sur le cinéma québécois, qui touche à plusieurs « moments » du circuit de la culture.

Pour poursuivre l'analyse de cette matière et de cette expérience, il me semble primordial de démystifier les relations de pouvoir soutenues par le projet lui-même. Dans le chapitre qui suit, j'ai concentré ces relations autour de la conceptualisation de la rencontre. J'argue que mon film agit comme un espace de rencontre permettant de réfléchir aux articulations interpersonnelles et intermédiaires. Je poursuivrai donc cette exploration épistémologique et méthodologique par un retour autoréflexif sur les relations de pouvoir ayant émergé dans mon processus de recherche.

## **Chapitre 3 : Articulations interpersonnelles et intermédiales; une exploration des relations de pouvoir**

### **3.1 Introduction**

Tel qu'exploré lors du chapitre 2, ce projet repose sur un sentiment d'appartenance/différence qui nourrit l'exploration que je fais de ma propre identité. Pour cette raison, je propose d'entamer ce dernier chapitre par l'exploration critique des relations de pouvoir entre les intervenant.es et moi-même dans la tradition de la démarche autoethnographique et de l'histoire orale. Dans le chapitre qui suit, je m'intéresserai aux diverses rencontres présentes dans ce projet : les rencontres méthodologiques, intermédiales, interpersonnelles, conceptuelles et émotives. Je m'intéresse d'une part à la dimension de pouvoir soutenue dans les « rencontres » avec les intervenant.es, mais aussi dans un exercice de recherche et de transformation, comme le documentaire. Finalement, d'importantes questions se sont manifestées au fil du projet, par exemple : « comment donner la parole à l'autre? » (Nichols, 1985).

De plus, je considère qu'il est nécessaire de tenir compte de l'impact des émotions sur la recherche puisque, tel que le mentionne Sullivan :

It now seems that the non-linear relationship between sensory experience of the world and the neural networks puts in place a sequence where emotional responses precede more rational reasoning. In other words, “we begin to respond emotionally to situations *before* we think them through” (Barry, 1997, p. 18 emphasis in the original). (Sullivan, 2010, p. 130)

Ce constat est intimement lié à la méthodologie de ma recherche-crédation tout comme à la conception du « documentaire » comme pratique cinématographique. C'est-à-dire que l'appareillage entourant la rencontre, qu'il soit technique ou théorique, affecte les processus techniques et interpersonnels. De plus, le genre documentaire ne peut prétendre exister en dehors de ces relations de pouvoir :

There is no such thing as documentary – whether the term designates a category of material, a genre, an approach, or a set of techniques. This assertion – as old as fundamental as the antagonism between names and reality – needs incessantly to be restated despite the very visible existence of a documentary tradition. In film, such a tradition, far from undergoing a crisis today, is likely to fortify itself through its very recurrence of declines and rebirths. The narratives that attempt to unify/purify its practices by positing evolution and continuity from a period to the next are numerous indeed, relying heavily on traditional historicist concepts of periodization. (Trinh T., 1991, p. 29)

Trinh T. développe cet argument en retournant au fondement de la pratique documentaire, qui avait comme objectif d’informer le peuple (en référence à Vertov et ses films *Kino-Pravda* ou *Camera-Truth*). Se faisant, le cinéma documentaire s’imposait contre l’industrie du divertissement. Trinh T. affirme qu’ainsi, le documentaire s’est défini comme un médium idéal d’endoctrinement :

[...] whose virtues lay in its capacity for “observing and selecting from life itself,” for giving cinema “power over a million and one images,” as well as for achieving “an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio and the lily-fingered interpretation of the metropolitan actor” (John Grierson). Asserting its independence from the studio and the star system, documentary has its *raison d’être* in a strategic distinction. It puts the social function of film *on the market*. It takes real people and real problems from the real world and *deals with* them. (Trinh T., 1991, p. 33)

Cette critique de Trinh T. est fondamentale puisqu’un des dangers du documentaire est de s’appropriier une « réalité » et la transformer en « vérité » au moyen des codes formels du cinéma. En plaçant l’autoethnographie au centre de ma démarche, j’ai cherché à éviter cette dogmatisation cinématographique en stimulant des moments d’auto réflexion. Toutefois, il importe de reconnaître une dimension persuasive à mon documentaire, résultat directement lié à ma démarche autoethnographique, qui contribue à me situer en tant que chercheuse et réalisatrice. Bien sûr, mon film correspond malgré tout à la catégorie du film documentaire, ce qui peut nous amener à la question des « genres » de documentaire.

Nichols parle de six formes de documentaires permettant de répondre aux codes et conventions du cinéma. Bien entendu, il n’y a pas de science exacte délimitant ce qu’est un

documentaire, ni combien de « genres » existent au sein de ce genre cinématographique. Cela étant dit, je me suis intéressée au documentaire autoréflexif ainsi qu'au documentaire « performatif » de Nichols, qui semblent tous deux davantage correspondre à ma propre démarche documentariste. Ces catégories soulèvent des considérations épistémologiques et politiques importantes quant à la position située (Haraway, 1988) et au caractère persuasif du documentaire. En effet, ces formes documentaires, plus spécifiquement le documentaire performatif :

[...] raises questions about what is knowledge. What counts as understanding or comprehension? What besides factual information goes into our understanding of the world? Is knowledge best described as abstract and disembodied, based on generalizations and the typical, in the tradition of Western philosophy? Or is knowledge better described as concrete and embodied, based on specificities of personal experience, in the tradition of poetry, literature, and rhetoric? Performative documentary endorses the latter position and sets out to demonstrate how embodied knowledge provides entry into an understanding of the more general processes at work in society. (Nichols, 2001, p. 130-131)

Inévitablement, ces questions se sont manifestées tout au long de mon processus, et le constat de Nichols contribue à la reconnaissance de mon documentaire comme performatif. D'ailleurs, je considère que le documentaire autoethnographique peut être compris dans cette catégorie, que Nichols décrit ainsi :

These new self-reflexive documentaries mix observational passages with interviews, the voice-over of the film-maker with intertitles, making patently clear what has been implicit all along: documentaries always were forms of representation, never clear windows onto « reality »; the film-maker was always a participant-witness and an active fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse rather than a neutral or all-knowing reporter of the way things truly are. (Nichols, 1985, p. 260)

Cette forme d'expression documentaire permet, selon moi, une grande réflexivité qui ne cherche pas à fixer le sens mais plutôt à le réfléchir et à l'explorer de façon pluridimensionnelle. Ce genre de documentaire permet plusieurs rencontres qui produisent, en soit, une appréhension critique d'un même sujet. Plus spécifiquement, je m'intéresse aux enjeux de pouvoir ainsi qu'aux enjeux

affectifs impliqués dans les rencontres interpersonnelles, intersubjectives et intermédiales déployées dans ma recherche. Ces considérations me permettent de tisser des liens entre la réflexion sur la voix et le pouvoir, à savoir qui parle? Au nom de qui?

### **3.2 Rencontres**

La rencontre est un concept qui est apparu tardivement dans le développement de mon projet. J'étais tellement concentrée sur le désir de filmer, sur la façon de faire, sur l'esthétique et même sur les réponses que j'espérais obtenir, que j'en ai délaissé l'élément important qu'est la rencontre. J'en ai pris conscience lors du tournage de la première entrevue avec Robert Morin, tant par l'expérience de cette entrevue que par la discussion qui en a découlé. Afin d'amorcer une discussion sur les rapports de pouvoir, j'ai choisi d'intégrer un extrait de mes notes personnelles, écrites au courant de l'hiver 2014 :

*J'ai réalisé ma première entrevue le 6 décembre 2013 – c'était le début du tournage. Ce mois de décembre signifiait aussi la fin d'une session, une tonne de corrections et un léger stress lié au fait d'entamer une production dont je parlais depuis trois ans. La première entrevue a été réalisée avec Robert Morin, à son domicile. Je me retrouve devant sa porte, je sonne. Je dois penser à ma première phrase, du genre « on avait rendez-vous pour une entrevue filmée, on a de l'équipement avec nous, l'auto est là-bas, on va tout rentrer et s'installer, et voici ce dont on va parler » – tellement d'informations, tellement de choses à dire qui ne font plus de sens dans ma tête et qui se bousculent dans ma bouche. J'essaie de garder mon calme malgré une nervosité nouvelle qui me met dans une position vulnérable face à l'homme qui est devant moi – parce que Robert Morin, c'est tout un personnage.*

Réalisateur de plus d'une trentaine de courts et longs métrages, Robert Morin se spécialise dans un cinéma indépendant<sup>43</sup>, en retrait des avenues traditionnelles de réalisation de films au Québec. Il m'a offert une perspective très critique face à cette industrie. J'ai entre autres

---

<sup>43</sup> Son financement provient souvent des Conseils des arts canadien et québécois, car son travail est davantage axé sur un cinéma expérimental ou un cinéma d'art qu'un cinéma « populaire ». Ce financement est généralement moins important que le financement octroyé par la SODEC ou Téléfilm Canada. Pour son dernier long-métrage, *3 Histoires d'Indiens* (2014), Morin a obtenu son budget en procédant à une campagne de socio-financement <http://www.kapipal.com/3histoires>.

découvert une démarche plus expérimentale de son cinéma que je ne l'avais anticipée. Cette entrevue fut toutefois un moment de changement de perspective quant à ma recherche puisque j'y ai réalisé que ma préparation avait de grandes lacunes. Les questions que j'avais préparées n'étaient pas aussi pertinentes que je l'avais cru. Elles étaient théoriques et hermétiques – j'ai dû vulgariser sur le coup, ce qui a eu pour résultat de trop simplifier et de trop distancer mes questions d'entrevue de mes questions de recherche. De plus, mes questions étaient trop spécifiques. En effet, je suis arrivée chez Morin avec une idée théorique de ce que je recherchais, pour réaliser que je ne pouvais tout simplement pas me préparer pour notre rencontre. C'est par cette entrevue que j'ai saisi l'ampleur de la naissance d'un dialogue entre moi et l'autre. Pendant notre conversation, Morin m'a rappelé que la différence est à la base de toute dramaturgie, dans l'idée que c'est par la différence, ou la rencontre entre différents éléments (par exemple, des différences d'opinions) que se produit une tension dramatique sur laquelle il devient possible de bâtir une histoire. Pour Morin, la différence est centrale à la rencontre en raison de la singularité de chaque sujet.

Au fil de l'entrevue, j'ai appris à me dissocier du moment pour apprécier la rencontre dans son essence, soit le fait de faire se révéler la personne qui était devant moi, afin d'amener ma réflexion sur la relation particulière entre la forme d'un film et la représentation qui s'y retrouve (Renov, 1993). S'est installée entre nous une relation soutenue par un rapport de pouvoir unique à notre rencontre et défini par différents facteurs et caractéristiques nous correspondant, notamment nos genres (et possiblement mon genre non-normatif), nos âges, ainsi que nos classes sociales. Sur le plan professionnel, Robert Morin est un réalisateur établi, alors que je suis une étudiante au doctorat qui réalise un premier long métrage documentaire. J'ai d'ailleurs eu l'impression que ma démarche documentaire indépendante a contribué à établir un certain lien de confiance entre Morin et moi. De plus, ma « façon » de faire mon film et de mener ma recherche

a contribué à me faire reconnaître comme réalisatrice auprès de mes intervenant.es et à alimenter nos rapports. Cette reconnaissance m'a permis de questionner de l'intérieur (en tant que réalisatrice) les postulats de création concernant ces personnes – j'y reviendrai plus tard dans ce chapitre.

Ce retour sur ma première rencontre concrétise et identifie certaines émotions qui peuvent émerger de celle-ci. Toutefois, ma conception de la rencontre dépasse cette première expérience. En effet, la rencontre représente parfois ce moment où deux étranger.es se parlent, se regardent pour la première fois, ou bien celui où deux ami.es se retrouvent. La rencontre est chargée d'émotions, elle permet de se reconnaître soi-même, de reconnaître l'autre, mais elle permet aussi de confronter des idées, des opinions, des façons de faire, tout comme elle permet de s'allier, de se reconforter, de s'encourager entre nous. En délaissant (consciemment ou non) l'aspect de la rencontre que représentait le tournage de ces vingt-six entrevues, j'ai, en quelque sorte, créé de l'anticipation – celle de ne pas être à la hauteur de la rencontre, de ne pas savoir en tirer les éléments nécessaires, les réponses tant espérées. Toutefois, cette expérience a aussi contribué à me former comme intervieweuse documentariste : j'ai appris, au fil des entrevues, à changer mes questions, à être à l'écoute pour saisir les meilleurs filons. J'ai aussi appris à masquer mes émotions, à défaut de ne pas pouvoir les exprimer sans « endommager » certaines rencontres où le sentiment de confrontation était trop fort; je reviendrai à ce type de rencontre vers la fin de ce chapitre.

La rencontre implique une posture à la fois fixe et non fixe (selon Ahmed, il est d'ailleurs impossible de la fixer). Notamment parce qu'il y a toujours une part de connu et d'inconnu dans la reconnaissance de l'autre. Lors de mes entrevues réalisées avec des « étranger.es », je me retrouvais dans une position complexe. J'ai effectivement sélectionné mes intervenant.es en fonction d'une certaine connaissance de base de leur profession, de leurs actions ou de leurs

réalisations. Toutefois, je ne les connaissais pas plus que ce qui m'était disponible de par leur image publique.

Quite clearly, then, I am calling for an approach to the particular that does not assume it is simply present on the body or face of this other. We might begin by rethinking the very notion of what it might mean to face an other, to face her face, to be faced by her. To name her as particular in the face-to-face encounter is in danger of reifying the very moment of the face to face: it locates the particular in a present moment (or present body), and hence associates the particular with the here and the now (with what I am faced with). In contrast, I would suggest that we need to complicate the very notion of the face to face by discussing the temporal and spatial dislocations that are implicated in the very possibility of being faced by this other. Certainly, this is partly about locating the encounter in time and space: *what are the conditions of possibility for us meeting here and now?* The particularity of the meeting is hence bound up with a notion of generality, with a movement outwards, and towards other others, who are already implicated in the face to face. If we begin to think of the relationship between ethics and difference, then we can examine differentiation as something that happens at the level of the encounter, rather than 'in' the body of an other with whom I am presented. (Ahmed, 2000, p. 144-145 *emphase de l'auteure*)

Ce passage expose la complexité de la rencontre et de la différenciation, qui est venue donner un tout autre aspect à ma recherche. D'une part, avant les « rencontres », je mobilisais la différence dans ses considérations identitaires et sociales; d'ailleurs, la littérature sur le cinéma québécois qui m'était disponible reproduisait une opposition continue entre un « nous » et un « Autre » (Poirier, 2004; Boulais, 2006; Barrette, 2009). Ici, Ahmed ramène à l'essence même de la rencontre, c'est-à-dire non pas à comment, par exemple, le genre ou la race d'une personne la positionne comme « Autre », mais plutôt à comment de telles différences sont déterminées au moment de la rencontre, par le face à face, situé au centre des relations interpersonnelles et sociales s'opérant avec les individus rencontrés (2000, p. 145). Ce passage rappelle les propos de Manon Barbeau lors de notre entrevue. Je ne les ai pas conservés dans le montage final du film, mais je les considère malgré tout très pertinents. Barbeau parlait du pouvoir du cinéma, et mentionnait qu'à travers le cinéma :

Moi je dirais qu'on visite la rencontre. Parce que la rencontre est pleine de nuance, la rencontre est aussi dans la confrontation, souvent quand on confronte, on rencontre pour vrai quelqu'un parce que les choses sont dites pour vrai. (Barbeau, 2015)

Cette prise de conscience a, d'une part, résulté en un tout nouveau spectre de recherche intersubjectif en lien avec mon projet, qui va au-delà des différences identitaires et sociales mises de l'avant dans une analyse intersectionnelle : je ne pouvais fixer la différence, tout comme je ne pouvais fixer la position d'origine – le « moi » ou le « nous » de ce projet change et bouge continuellement. D'autre part, elle m'a permis d'intégrer au montage et à l'écriture la rencontre intermédiaire, c'est-à-dire la rencontre médiatique entre textes et films, entre films et entre image et son. Diverses formes de rencontre ont émergé de mon processus, notamment les rencontres intersubjectives (entrevues) avec des individus et des groupes, la rencontre entre un film et son sujet, les rencontres manquées, les rencontres diégétiques entre personnages mais aussi les rencontres avec les films. Dans le cadre de ce dernier chapitre, je reviendrai à ces différents types de rencontres de façon plus approfondie.

### 3.2.1 Rencontre entre différences

J'ai suggéré plus tôt que l'identité émergeait, lors de la rencontre avec l'Autre, des différences et familiarités qui se retrouvent entre deux individus. Ce choc correspond en partie à l'articulation entre les différents positionnements qui structurent, ou non, une forme d'opposition entre personnes. Hall préfère le concept d'identification à celui de l'identité puisque cette conceptualisation offre une grande flexibilité et permet d'éviter certaines difficultés lors de la mobilisation du concept d'identité.

In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the 'naturalism' of this

definition, the discursive approach sees identification as 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. Though not without its determinate conditions of existence, including the material and symbolic resources required to sustain it, identification is in the end conditional, lodged in contingency. (Hall, 1996, p. 2-3)

De cette façon, mon genre, par exemple, se trouve articulé par la rencontre du genre de l'Autre. Il devient porteur de signification en rapport à cet autre genre et non pas dans sa singularité. Toutefois, cette rencontre des différences ne s'arrête pas aux différences identitaires ou sociales. Il importe de considérer d'autres formes de différences, telles que les rapports de pouvoir structurels ancrés dans les procédures et les biais politiques, juridiques ou historiques. Notamment, mon statut d'étudiante, de cinéaste, ma classe sociale et ma position professionnelle sont tous des positionnements qui viennent s'articuler avec ceux de mes interlocuteurs/trices. La question des différences identitaires se distingue des différences structurelles dans la mesure où on parle de processus de négociations social et subjectif dans la production constante des identités. Les différences structurelles, quant à elles, constituent les contextes et les statuts qui s'entrecroisent avec ces enjeux de différenciation identitaire. Par exemple, Crenshaw affirme ceci au sujet des interventions sociales pour femmes racisées vivant de la violence conjugale :

The fact that minority women suffer from the effects of multiple subordination, coupled with institutional expectations based on inappropriate non-intersectional contexts, shapes and ultimately limits the opportunities for meaningful intervention on their behalf. (Crenshaw, 2006, p. 11)

En suivant le modèle d'une analyse intersectionnelle, Bilge rappelle que la théorie de l'articulation de Hall est nécessaire, puisqu'elle démontre l'importance des « spécificités historiques des formations sociales [...] tout en reconnaissant et en examinant leurs interdépendances » (Bilge, 2010, p. 83). Elle poursuit en mentionnant que:

Selon Hall, le positionnement social de l'individu dans les structures de pouvoir et des relations sociales ne conduit pas nécessairement à des formations idéologiques et à des pratiques politiques spécifiques; par conséquent, il faut rendre compte de l'articulation des différentes instances de la formation sociale

(économique, politique, culturelle) au sein de chaque système social de race, de classe et de genre (Hall 1985, p. 94-96). (Bilge, 2010, p. 84)

Ce concept d'articulation permet une vision plus flexible de la façon dont les différences interagissent à l'intérieur des codes culturels ou dans un texte spécifique. Il me semble important de rappeler que l'intersectionnalité ne correspond donc pas à une étude de la différence, mais bien de l'articulation des différences dans leurs contextes sociaux, culturels, économiques et politiques :

Articulation is the production of identity on top of differences, of unities out of fragments, of structures across practices. Articulation links this practice to that effect, this text to that meaning, this meaning to that reality, this experience to those politics. And these links are themselves articulated into larger structures, etc. (Grossberg, 1992, p. 54 cité dans Slack, 1996, p. 116)

Les notions de *rencontre* et de *différences* sont fluides et complexes, immatérielles, mais tangibles, et l'exploration filmique m'a semblé être un processus idéal pour en saisir la profondeur. En effet, je considère que mon film explore ces notions d'identité, de différences et surtout de rencontres par la juxtaposition d'image et de son, mais plus spécifiquement par l'articulation d'un sens et d'un discours au fil de diverses interventions.

Ma recherche émerge d'une part de mon identité, mais contribue aussi à sa construction (Russell, 1999, Ellis et Bochner, 2000, Rondeau, 2011). La réalisation du documentaire explorant, sans les fixer, la représentation des différences m'a amenée à réfléchir à mes propres « différences ». Mon sentiment de différence émerge d'une part dans mon identification *queer* mais aussi en tant que femme *queer*. En tant que personne blanche, francophone, capable et de classe moyenne, j'accède à certaines normes que je questionne tout au long de ce film. Ces positionnements contribuent à la recherche. Par exemple, je réalise maintenant qu'une des questions principales du film concerne le « fait d'être québécois.e ». En tant que *Québécoise*, en apparence si ce n'est en identification, j'ai un accès privilégié aux intervenant.es rencontré.es. Je

les questionne non pas en « opposition » à cette identité, puisque je semble l’incarner, mais en continuité avec cette dernière. Je la questionne en mots, à travers la narration du film, en posant la question suivante : « Suis-je Québécoise? ».

Spry (2001) affirme que la réalisation d’une autoethnographie a été, pour elle, un véhicule d’émancipation identitaire qui l’a fortement encouragée à avoir un regard critique à l’égard d’elle-même (distanciation de soi par le travail de réflexivité et de mise en mots du vécu). Elle voit son expérience comme la production d’un récit critiquant les interactions de soi avec les autres et le monde. À ce sujet, Richardson (2000a, 2000b) note qu’il est important pour l’autoethnographe de prendre le pouvoir de la parole afin que son histoire personnelle illustre ce qui s’est réellement passé à l’intérieur du contexte social de l’investigation. (Rondeau, 2011, p. 53)

Je navigue ainsi mon identité « québécoise » en proposant une réflexion sur ce qu’elle représente mais également sur la manière qu’ont les discours sur l’identité québécoise d’être à la fois inclusifs et exclusifs, constamment négociés à travers les rencontres de la vie quotidienne, les rencontres médiatisées et les rencontres intermédiales. Je considère que c’est l’intégration d’entrevues plus personnelles qui a rendu ce processus possible, ce pourquoi je considère l’introduction de mon film comme un exemple particulièrement intéressant de ce genre d’articulation. En effet, on retrouve au tout début du film ce questionnement sur l’appartenance à l’identité québécoise. J’ai posé cette question à plusieurs intervenant.es et j’ai choisi d’introduire mon sujet par cet angle d’interrogation. S’ensuit donc une *rencontre* de différents points de vue en lien avec cette identification, qui se questionnent eux-mêmes de par leur proximité temporelle<sup>44</sup> dans le déroulement du film, mais aussi de par leur proximité sur le plan émotif. Chacun.e des intervenant.es s’est prononcé.e de façon personnelle et émotive par rapport à cette question.

La façon de parler de cette identification contraste avec la diversité des points de vue et des sentiments d’appartenance. Cette *rencontre* diégétique permet une rencontre entre différences,

---

<sup>44</sup> Je définis cette temporalité plus spécifiquement comme un montage alterné.

entre différents points de vue, différentes émotions, différentes identités. Toutefois, c'est dans l'articulation de ces différences que se contextualise chacune de ces expériences. Quand ma grand-mère se définit comme Québécoise de par sa culture et sa langue, son territoire et son histoire, elle se positionne différemment de Chbat, qui se questionne sur ce que peut vouloir « signifier » le fait d'être ou de ne pas être québécois.e – elle questionne par le fait même le « sens culturel commun » (Hall 1997a; Woodward, 2002; Pidduck, 2012) de cette affirmation. Quant à MF Gold, elle ne sent pas d'appartenance à l'identité québécoise précisément en raison de ce « sens culturel commun ». Toutes deux font référence à un même sous-entendu, en ayant deux perceptions différentes probablement liées à leurs positionnements identitaires, qui incluent des enjeux de races, d'ethnicités, de langues, de genre, de sexe et d'orientation sexuelle. Parent, quant à elle, questionne le rapport à l'histoire et à la constitution de l'identité en lien avec le handicap. Elle mentionne l'exclusion comme un point tournant dans son rapport identitaire au Québec et établit des parallèles avec les « Québécois.es » francophones par rapport à la culture canadienne-anglaise.

Un dernier participant se prononce alors sur la question. Côté semble intégrer plus « facilement » l'identité québécoise que les trois intervenantes précédentes, même s'il affirme ceci : « je n'oublie jamais que je suis né chez le voisin » (Côté, 2015). En effet, Côté est d'origine brayonne. Cette origine ethnique est liée à la culture acadienne, mais connaît une histoire différente de cette dernière. Les Brayon.nes viennent du comté de Madawaska au Nouveau-Brunswick, région qui a fait partie du Québec jusqu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Son rapport à l'identité québécoise n'est pas problématisé de la même façon que les autres intervenantes et l'on pourrait potentiellement lier ce constat au fait que Côté est un homme blanc, hétérosexuel, de genre normatif, capacité, et de classe moyenne ou aisée.

Ce montage alterné introductif et introspectif permet une forme d'articulation médiatique d'un même sujet, lui-même entraînant une autoréflexivité sur les concepts d'appartenance et d'identification. Par ailleurs, l'articulation, tout comme la rencontre, ne fixe pas ces caractéristiques mais les explore dans la temporalité du film. Notamment, lorsque MF Gold parle de son expérience au *Festival de Films Black de Montréal*, elle s'identifie comme « Québécoise » et « contredit » ainsi son affirmation d'origine. C'est dans la rencontre avec d'autres jeunes noir.es qui, comme elle, s'expriment en français et vivent à Montréal, que son identification au Québec prend forme – sans toutefois devenir unilatérale. Ce dynamisme de l'identification permet de déployer la rencontre comme un vecteur de réflexion évolutif et processuel amenant à repenser la rencontre entre des individus (Woodward, 2002; du Gay et Hall, 1997).

### **3.3 Retour sur un exercice autoréflexif**

Tel que démontré dans le précédent chapitre, le type de recherche que j'ai développé correspond à la recherche comme création, ou plutôt par la création. Il s'agit vraisemblablement d'un type de recherche émergente et complexe, nécessitant un espace de réflexion important. En soi, ce projet implique la révélation de la recherche par la pratique et ne pourrait, par conséquent, être mené autrement. Le type d'hypothèse que j'ai émise en introduction implique obligatoirement une pratique cinématographique, puisque c'est à travers cet exercice et la *rencontre* que j'arrive à faire émerger les processus de production et de création dans lesquels se trouve la représentation des différences dans certains films québécois. Ainsi, les rencontres avec les intervenant.es m'ont permis d'une part d'exposer le dispositif cinématographique québécois comme s'inscrivant dans le circuit de la culture (du Gay *et al.*, 1997), mais aussi d'étudier de plus près le processus qui encadre la réalisation des films qu'elles ont réalisés.

Je souhaite maintenant réfléchir à ma présence dans cette recherche. Quelles sont les implications de l'autoethnographie dans le développement de ma recherche? Comment une telle approche s'est-elle manifestée dans ma démarche créative? Ces questions ont été posées à plusieurs moments de mon cheminement doctoral, mais c'est une fois le montage amorcé que des réponses ont pris forme. Tout a commencé quand j'ai pris une pause du tournage des entrevues et du projet filmique à la fin de la session d'hiver, vers la fin du mois d'avril 2014. J'avais récolté à ce moment un peu plus de vingt entrevues toutes un peu cadrées sur le format initial, c'est-à-dire que j'étais restée dans le concret, avec des gens qui travaillent en cinéma et qui mettent en scène des représentations. J'ai repris le montage en juin en procédant au « dérushage », c'est-à-dire que j'ai recommencé le visionnement des *rushs*<sup>45</sup> d'entrevues et j'ai amorcé les coupes afin d'« assembler » le casse-tête que représentaient les vingt entrevues individuelles. J'ai entamé le processus de séparer par sujet ou par thème les enjeux soulevés à travers les multiples entrevues. J'ai travaillé de façon intuitive au début, parce que je devais moi-même voir émerger la structure qu'allait prendre mon film. Je ne travaillais pas à partir d'un scénario, mais plutôt à partir des entrevues elles-mêmes, qui elles découlaient d'un questionnement évoluant au fil des entrevues.

Ce processus dénote la constante évolution et transformation du projet de recherche. Par exemple, la première version d'un « bout à bout » était centrée sur le fonctionnement de l'industrie cinématographique. J'avais besoin de trouver par « quel bout commencer » et cette avenue me semblait accessible de par mon propre apprentissage du fonctionnement de l'industrie du cinéma au Québec. Cette première structure ressemblait à un « ménage », duquel certains thèmes ont émergé de façon à créer un sens, mais aussi un dialogue de questions et de réponses. C'est ici que l'intersubjectivité a émergé. Ce concept fait référence à la compréhension et à

---

<sup>45</sup> Jargon cinématographique référant aux matériaux filmés dans leur état brut, non monté.

l'assimilation rendues possibles par la mise en relation de diverses expériences et expressions prises en compte. Sullivan mentionne que :

The broader interpretation of intersubjectivity, which places the construction of meaning in a liminal or “in-between” space, instead of within a dichotomy, opens up possibilities whereby plural views, ambiguous notions, and uncertain outcomes become opportunities to help see things differently. (Sullivan, 2010, p. 40)

Le concept d'intersubjectivité m'a permis de créer un espace entre les images comme construction de sens et de discours. C'est à partir de ce premier effort de structure que j'ai trouvé comment articuler tout ce matériel dans mon autoethnographie. Toujours de façon intuitive, je me suis tournée vers trois personnes qui partagent mon quotidien et m'accompagnent dans cette démarche, avec qui ce projet a pris forme, et ce, dès le début. J'ai réalisé des entrevues avec mes très bonnes amies Marianne Chbat et Laurence Parent, ainsi qu'avec ma grand-mère maternelle, Dolorès M. Bouchard. Comme ces trois personnes sont très proches de mon questionnement sur les enjeux étudiés dans mon projet, leur intégration à ma recherche s'est beaucoup mieux passée que je ne l'avais anticipé. Cette nouvelle tension, ancrée dans l'émotion, m'a permis de soutenir un fil conducteur de la thèse-filmique. Je considère que cet aspect m'a permis de questionner (en partie) la réalité, mais aussi à me situer techniquement et artistiquement dans la thèse-filmique afin de donner une visibilité à la dimension subjective émanant de ce projet. Tel que présenté en introduction, je soutiens que cette articulation entre recherche et émotion est émancipatoire lorsqu'elle est mobilisée de façon personnelle. C'est l'intégration de ces trois entrevues beaucoup plus intimes, tant dans la technique de l'entrevue que dans mon rapport de proximité avec les intervenantes, qui a permis d'encoder le sens du discours jusqu'alors construit. C'est ainsi que ma recherche a fini par « faire sens », une fois ces entrevues intégrées à la structure initiale. Elles l'ont d'ailleurs transformée, me permettant de faire place à mes expériences et à mes émotions

face à la représentation. De cette façon, la rencontre devient transformatrice du soi, elle permet de transformer mon processus de recherche tout comme elle bouleverse ma subjectivité.

### 3.3.1 Le film autoethnographique comme rencontre

Comme la recherche-création autoethnographique est un moment important de l'articulation entre l'expérience et l'identité (Russell, 1999), j'aimerais pousser un peu plus loin ma réflexion sur le film comme rencontre. Pour y arriver, j'ai choisi de prendre en exemple la rencontre avec ma grand-mère. Au départ, j'avais l'intention de rencontrer mes parents et ma grand-mère maternelle, mais sans nécessairement savoir de quelle façon j'allais les intégrer dans le film. Elles ne travaillent pas en cinéma mais en regardant, sans toutefois nécessairement vivre une expérience rejoignant celle que je cherchais à stimuler. Toutefois, je voulais les rencontrer afin de partir de moi, de partir de mes sentiments d'appartenances et de différences puisque c'est dans nos relations familiales que j'ai consolidé une partie de mon identité. Plus le projet avançait, plus j'anticipais ces rencontres, qui allaient définitivement me sortir de ma zone de confort. Le choix de rencontrer uniquement ma grand-mère s'est présenté comme une évidence au fil de la recherche. Je questionnais mes acquis; mon sentiment d'appartenance à la culture québécoise ainsi que mon identité. Interviewer ma grand-mère, avec qui j'ai bon nombre de conversations et d'échanges sur ces questions, me semblait une façon de revisiter mon historicité personnelle :

A prominent theme in contemporary personal cinema is the staging of an encounter with the filmmaker's parent(s) or grandparent(s) who embody a particular cultural history of displacement or tradition [...]. The difference between generations is written across the filmmaker's own inscription in technology, and thus it is precisely an ethnographic distance between the modern and the premodern that is dramatized in the encounter – through interview or archival memory or both. One often gets the sense that the filmmaker has no memory and is salvaging his or her own past through the recording of family memory. (Russell, 1999, p. 278)

C'est autour de la période des Fêtes de décembre 2013 que j'ai entamé une conversation avec ma grand-mère sur l'identité, en partie à cause du tournage de mon film. En effet, sans trop savoir si ce matériel me servirait, j'avais décidé de profiter de ce moment de rassemblement familial pour prendre quelques images, ici et là. Équipée de ma caméra « Super 8 » et d'une caméra numérique, je me suis présentée à la première partie de notre tradition familiale, soit la messe de Noël. Depuis une dizaine d'années, j'évite de me présenter à l'église pour cette messe, malgré les demandes répétées de ma mère de m'y présenter. Naviguant un entre-deux de spiritualités agnostiques et athées, je ne me retrouve pas dans la religion catholique pourtant pratiquée dans ma famille. De plus, en raison de mon genre, de mon sexe et de mon orientation sexuelle, je me sens en réaction face à l'institution catholique. C'est pour le bien de mon film que j'ai décidé d'y aller. Je savais que ma grand-mère serait dans le film, et je voulais récolter des images d'elle en vue du montage. De plus, ma grand-mère est très impliquée dans sa congrégation et participait à l'élaboration de la messe de Noël. Il s'agissait donc d'un moment idéal pour filmer.

C'est le lendemain midi que la rencontre avec ma grand-mère s'est réellement produite.

Le passage qui suit est tiré de mes notes personnelles, écrites après ce moment :

*Ma grand-mère vient me trouver et me prend à part pour me parler. Elle commence en disant : « de te voir hier, à l'église ». Et sa voix casse. Elle se met à pleurer. De voir ma grand-mère pleurer comme ça, ça m'a bouleversée, ça a déclenché un « merde » dans ma tête. Tout en pleurant, elle arrive à me dire ce que ça signifiait pour elle, de me voir à l'église. Que même si je ne partage pas sa foi, que même si je ne me sens pas bienvenue dans ce groupe, ma présence était pour elle un signe d'acceptation de sa personne, que j'acceptais qui elle est, comment elle est, et que je la supporte dans ce qu'elle fait. Ça a été un coup dur, un sentiment d'avoir failli à mon rôle de petite-fille. D'avoir blessé ma grand-mère par mon orgueil d'agnostique/athée voulant résister à la conversion. J'ai senti le besoin de lui dire que je l'accepte comme elle m'accepte, que je l'admire dans ce qu'elle fait et comment elle le fait. J'ai été incapable d'excuser mon affront, ma volonté de résister et de ne pas plier face aux traditions religieuses, et j'en ai oublié que pour ma grand-mère, c'est différent. Pour elle, c'est son spectacle de l'année, c'est sa fierté quotidienne. Autant elle me défend, et défend toutes les personnes*

*queer/homosexuelles, auprès de ses ami.es au quotidien, autant je l'ignore dans sa croyance, dans sa personne. Pour ma grand-mère, la religion n'est pas une source de réponses vides à des questions existentielles. Pour ma grand-mère, la religion c'est une façon de vivre, une façon d'être – un énorme pan de sa vie auquel j'ai tourné le dos pendant des années par peur de contagion.*

À la suite de notre échange et quelques jours de réflexion, je lui ai écrit un courriel. Nous avons alors entamé un échange régulier qui persiste encore à ce jour. Je trouve fascinant que la naissance de cet échange, de cette rencontre, réside dans la poursuite de ma recherche. C'est pour cette recherche que je me suis présentée à l'église le 24 décembre, et c'est pour cette raison que ma grand-mère s'est livrée à moi et que nous avons construit une nouvelle relation basée sur des échanges et des réflexions.

Cette rencontre a par le fait même rempli l'espace que je souhaitais consacrer à ma famille. Je n'ai plus senti le besoin de rencontrer mes parents puisque j'avais poussé plus loin encore mes questionnements liés à mon identité et ma différence. Elle m'a aussi permis d'explorer une avenue plus intime et personnelle tout en l'ancrant dans mon expérience. C'est ce qu'une méthodologie autoethnographique m'a permis de faire. Elle m'a permis la navigation de plusieurs niveaux de « conscience » et de réflexion. Tel que le mentionnent Ellis et Bochner :

Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. Back and forth autoethnographers gaze, first through an ethnographic wide-angle lens, focusing outward on social and cultural aspects of their personal experience; then, the look inward, exposing a vulnerable self that is moved by and may move through, refract, and resist cultural interpretation. [...] In these texts, concrete action, dialogue, emotion, embodiment, spirituality, and self-consciousness are featured, appearing as relational and institutional stories affected by history, social structure and culture, which themselves are dialectically revealed through action, feeling, thoughts, and language. (Ellis et Bochner, 2000, p. 739)

Le désir d'une rencontre avec ma grand-mère m'a permis d'ouvrir ma recherche entière à ce niveau de réflexion émotive. Plus tard dans le processus de ma recherche, je lui ai envoyé le montage image final de mon documentaire via *youtube*. Elle avait mentionné avoir hâte de voir le

résultat de mon travail et le montage était suffisamment avancé pour que je lui montre. Elle m'a envoyé un courriel, quelques jours plus tard, mentionnant qu'elle avait beaucoup aimé le film, qu'elle avait pris beaucoup de notes et avait beaucoup de questions. Je suis allée lui rendre visite à Trois-Rivières quelques jours plus tard. Sa première question a été : « Es-tu heureuse? ». Perplexe, je lui ai répondu que oui, et j'ai cherché à comprendre pourquoi cette première question lui venait en tête après le visionnement de mon film. Elle m'a expliqué ne pas rencontrer beaucoup de « jeunes » personnes qui se « questionnent » autant. Pour elle, ces questionnements sont vitaux et nécessaires mais peuvent rapidement devenir lourds émotionnellement. Notre échange de cet après-midi-là fait partie de ces moments privilégiés que j'entretiens avec ma grand-mère. Notre lien est unique et sa place dans mon projet était nécessaire.

### 3.3.2 Rencontre entre personne(s)

Les intervenant.es de mon film m'ont accueillie bien souvent dans leur résidence ou dans leur espace de travail. Cette disponibilité et cette ouverture à révéler une partie de leur intimité contribuaient à créer un autre type de rencontre : je ne rencontrais pas seulement un individu, mais aussi un espace, un monde, un environnement. Comment filmer l'intimité d'une personne? Qu'ai-je le droit de capter comme image de cette intimité? Ce questionnement sur la prise d'images dans un contexte d'intimité constitue d'ailleurs un défi qui s'est manifesté en montage par le manque de *b-roll*. Le *b-roll* correspond à du matériel visuel permettant de faire des transitions, de sortir de l'entrevue traditionnelle et en position assise. Il m'était difficile de demander à mes intervenant.es de sortir de ce contexte d'entrevue, par exemple en allant marcher ou en allant dans un café pour varier les prises de vues. Je me suis permis de le faire avec Chbat et Parent, mais le fait d'être « étranger.e » aux autres intervenant.es ne prêtait pas vraiment à cette exploration spatiale, du moins, je n'ai pas été capable de le faire. Par ailleurs, plus de la majorité

des entrevues ont eu lieu en hiver, donc les considérations météorologiques ne se prêtaient pas à des tournages « sur le terrain ». J'ai également senti une réticence à ma venue sur des plateaux de tournage. Mon interprétation de ce frein vient du fait qu'un plateau est un espace créatif où ma présence aurait causé un stress supplémentaire. Bien entendu, mes intervenant.es n'étaient pas tous/tes en tournage pendant le tournage de mon propre film, mais certaines opportunités auraient pu se présenter, or, ce ne fut pas souvent le cas. Seul.es André Turpin et Anaïs Barbeau-Lavalette m'ont accueillie sur leur plateau<sup>46</sup>.

Pour revenir au questionnement entourant le positionnement identitaire et les échanges intersubjectifs, la relation que j'entretenais avec mes intervenant.es était remplie de contradictions. Les positions subjectives du « nous », du « moi » et du « eux/elles » voyaient leurs limites constamment brouillées. Par exemple, le fait que je « réalise » un film pouvait me positionner dans cette catégorie professionnelle de gens qui font des films « pour vivre » (en référence à la conversation sur l'importance vitale de la réalisation chez Jimmy Larouche et Robert Morin, notamment). Toutefois, je ne me sens pas réalisatrice au même titre que je reconnais ces personnes comme étant des réalisateurs/trices<sup>47</sup>. Pour poursuivre cette exemplification, j'étais à la fois présente et impliquée dans ces rencontres puisque je les ai initiées; j'étais aussi en position de force, accompagnée d'une caméra et d'un micro pour enregistrer et conserver les suites de ces rencontres (Trinh T. 1991, 1992; Denzin et Lincoln, 2000). Toutefois, j'étais également en position vulnérable, tel que je l'ai démontré en introduction en décrivant ma rencontre avec Morin, notamment parce que j'avais beaucoup à faire avec des moyens très limités, mais aussi à cause de ma position personnelle et mes émotions.

---

<sup>46</sup> J'ai assisté à une journée du tournage de *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) ainsi qu'à une journée du tournage de *Endorphine* (Turpin, à venir).

<sup>47</sup> Je pense que ce sentiment vient de la reconnaissance dont jouissent ces réalisateurs/trices, tant au niveau financier (illes sont reconnu.es par les instances de production) que culturel.

De plus, mes intervenant.es avaient la possibilité de répondre ou de ne pas répondre aux questions que je leur posais – illes pouvaient arrêter l’entrevue quand cela leur convenait, illes étaient dans leur foyer ou leur bureau, où j’étais l’intruse. De par mon formulaire de consentement, je leur donnais aussi droit de regard sur ma sélection d’extraits d’entrevue et mon montage, de sorte qu’illes pouvaient décider de se retirer en partie ou complètement, et ce, à tout moment du projet.

J’ai trouvé écho à mon questionnement sur « qui suis-je pour mes intervenant.es », mais aussi sur les frontières floues entre le « nous » et le « eux/elles » chez Trinh T. Minh-Ha. Selon cette auteure, il n’y a pas de tradition occidentale voulant que l’on soit « connecté » avec soi-même et que l’on prenne en considération ce qui émane en nous lors de la rencontre avec l’autre.

Elle mentionne ceci lors d’une entrevue avec Nancy Chen :

[...] in the kind of education we receive here in the West, that emphasizes or even recognizes the importance of constantly having contact with what is actually within ourselves, or of understanding a structure from within ourselves out. The tendency is always to relate to a situation or to an object as if it is only outside of oneself. (Chen, 1992, p. 82).

À ma grande surprise, chaque intervenant.e présent.e dans ce projet a amené quelque chose d’à la fois personnel et politique aux entrevues qu’illes m’ont accordées – plutôt que de se contraindre à l’attitude déplorée par Trinh T. Cette participation émotive/engagée de ces différents individus m’a permis d’ouvrir l’analyse d’un point de vue individuel à un constat plus large, d’ouvrir mes interrogations autoethnographiques à des créateurs/trices étranger.es comme à des ami.es. En jouant sur ces différents paliers d’analyse, j’ai permis à la rencontre de générer la matière sur laquelle j’ai travaillé tout au long de ce projet. C’est la rencontre qui a stimulé un dialogue. Le montage du film est mon interprétation de ce dialogue et la thèse-filmique en est son exploration, son analyse et sa compréhension. Répondant à une question de Chen sur la problématique du geste de nommer, d’identifier et donc, en quelque sorte, de fixer le sens lors de

la création, tout en créant un espace sur la frontière entre les individus performant dans un film, Trinh T. affirme que :

[...] When one is not just trying to capture an object, to explain a cultural event, or to inform for the sake of information; when one refuses to co-modify knowledge, one necessarily disengages oneself from the mainstream ideology of communication, whose linear and transparent use of language and the media reduces these to a mere vehicle of ideas. Thus, every time one puts forth an image, a word, a sound or a silence, these are never instruments simply called upon to serve a story or a message. They have a set of meanings, a function, and a rhythm of their own within the world that each film builds anew. This can be viewed as being characteristic of the way poets use words and composers use sounds. (Chen, 1992, p. 85)

Ces instants de silence, de langage du corps, même de rythme dans la conversation, sont implicites à la rencontre, d'une part parce qu'ils donnent un sens aux mots qui sont dits, mais aussi parce qu'ils dénotent ma présence dans cette rencontre. Je pose des questions et propose des hypothèses théoriques à mes sujets d'entrevue, et je les confronte à une compréhension et à un vécu tantôt pragmatique, tantôt artistique des mêmes enjeux qui font l'objet de ma recherche. Le choc de ces niveaux de sens crée éventuellement un nouveau sens, soit celui qui résulte des choix esthétiques, théoriques et pratiques mis en place dans ma thèse-filmique. Tous ces éléments dépendent de la rencontre, et c'est pourquoi son importance est capitale.

Toutefois, cette approche relève d'un changement conceptuel important quant à la réalisation d'une entrevue, d'une part par la reconnaissance de l'implication de l'intervieweur.e dans la recherche, mais aussi par la considération des interactions entre la personne interviewée et l'intervieweur.e sur le contenu. Selon Valerie Yow, il est important de considérer les motifs qui poussent le/la chercheur.e à compléter ce projet, les sentiments ressentis à l'égard de l'interviewé.e, à l'égard des réactions de l'intervieweur.e aux propos de l'interviewé.e et finalement à l'égard de l'intrusion des hypothèses de l'intervieweur.e dans le processus d'entrevue et d'interprétation (Yow, 1997, p. 56). L'auteure analyse le concept d'objectivité en

histoire orale, à savoir comment il est impensable, même, de croire à une quelconque objectivité. Passant en revue la littérature sur le sujet, elle cite Martin Duberman et sa réflexion sur ces notions. Ce passage a aussi attiré mon attention, principalement parce que la réflexion qui y est mise de l'avant implique l'acte de communiquer et l'acte de la rencontre. Je considère d'ailleurs que les réflexions de Duberman peuvent s'articuler à une recherche comme la mienne, sans être restreintes aux études en histoire ou en histoire orale, par exemple :

Yet the issue is not, I believe, whether the individual historian should appear in his books, but how he should appear—covertly or overtly. Every historian knows that he manipulates the evidence to some extent simply because of who he is (or is not), of what he selects (or omits), of how well (or badly) he empathizes and communicates. Those “fallibilities” have been frequently confessed in the abstract. Yet the process by which a particular personality intersects with a particular subject matter has rarely been shown, and the intersection itself almost never regarded as containing materials of potential worth. Because “objectivity” has been the ideal, the personal components that go into historical reconstruction have not been candidly revealed, made accessible to scrutiny. (Duberman, 1974, p. 12 dans Yow, 1997, p. 58)

Ces enjeux que sont l'objectivité et la subjectivité ont meublé mon processus de création. Dès la première entrevue filmée avec Robert Morin, j'ai pris conscience des effets de ma présence, de mon apparence, mais aussi de ma « façon de filmer » notre entrevue. Rencontrant des réalisateurs/trices et producteurs/trices qui vivent du cinéma, ma façon de faire moi-même du cinéma avait aussi une influence sur l'interaction qui était développée. Dans la plupart des cas, illes ne s'attendaient pas à un tel déploiement technique pour une si petite équipe (nous étions deux, parfois trois), tout comme illes ne s'attendaient pas à une démarche « professionnelle » pour un projet « étudiant ». Le fait de les « impressionner » avait un impact double : illes me prenaient davantage au sérieux et me « reconnaissaient » comme une réalisatrice. Cette reconnaissance de leur part est un aspect important des processus intersubjectifs puisque, d'une part, j'ai eu l'impression qu'illes ne voyaient plus nécessairement l'entrevue comme un « projet étudiant ». D'autre part, cette reconnaissance donnait à mon exercice de création une certaine

crédibilité, ma démarche de recherche-crédation était une chose à laquelle la majorité d'entre eux/elles pouvaient s'identifier. À nouveau, un tel changement de perspective venait brouiller les relations de pouvoir, mais aussi les perceptions de différenciation jusqu'ici mises de l'avant. Finalement, leur posture au sein de l'industrie cinématographique avait inévitablement un impact sur ma façon de traiter nos rencontres dans le montage du film. À ce sujet, il est évident que les rôles de producteur/trice de McCraw et Corbeil m'ont influencée dans la représentation que j'ai faite de lui/d'elle puisque je ne veux pas me retrouver en mauvais termes, par exemple, avec deux producteurs/trices importants dans l'industrie cinématographique québécoise. Ainsi, ces tensions liées au pouvoir sont présentes dans la culture de production dans laquelle s'inscrit cette recherche-crédation. Pour Caldwell :

Film and television, in other words, do not simply produce mass or popular culture (a much studied perspective for over seven decades), but rather film/TV production communities themselves are cultural expressions and entities involving all of the symbolic processes and collective practices that other cultures use: to gain and reinforce identity, to forge consensus and order, to perpetuate themselves and their interests, and to interpret the media *as* audience members. (Caldwell, 2008: 2)

Toujours au sujet de la rencontre entre objectivité et subjectivité lors de la démarche d'entrevue, ce passage de Yow m'a notamment permis de réfléchir à la démarche méthodologique qui sous-tend la réalisation des entrevues et le montage final :

To my mind, objectivity in research has two aspects: (1) the collection of all information, including the subjective, bearing directly on the research question and (2) the critical examination of the evidence with the methods of examination themselves under scrutiny. These aspects of research can only be goals, not actual attainments: we can never gather all the evidence, we can never be completely aware of all researcher intrusion. And the "complex web" in the interpersonal relations in an interview prevents us from sorting things out in discrete boxes. (Yow, 1997, p. 71)

L'exercice d'une recherche-crédation *autoethnographique* implique, dès sa mise en œuvre, la considération de cette toile complexe des relations interpersonnelles. D'une part, elle prend forme concrètement de façon audiovisuelle et, d'autre part, elle influence ma forme d'écriture.

Afin de comprendre ce qui s'est passé lors d'une entrevue, les questions rétrospectives de Yow sont particulièrement éclairantes et peuvent permettre une autoréflexion avancée, aidant à mieux se préparer pour l'analyse des données ou la poursuite d'entrevues :

- What am I feeling about this narrator?
- What similarities and what differences impinge on this interpersonal situation?
- How does my own ideology affect this process? What group outside of the process am I identifying with?
- Why am I doing the project in the first place?
- In selecting topics and questions, what alternatives might I have taken? Why didn't I choose these?
- What other possible interpretations are there? Why did I reject them?
- What are the effects on me as I go about this research? (Yow, 1997, p. 79)

Finalement, tel que mentionné précédemment, j'ai réalisé vingt-six entrevues, dont vingt-et-une ont été retenues au montage. Après avoir passé en revue les questions de Yow, je crois que la différence entre celles qui ont été intégrées au film et celles qui ne l'ont pas été s'explique entre autres par la rencontre. Certaines de ces rencontres n'ont pas provoqué les mêmes sentiments, les mêmes intérêts ou les mêmes discussions. À l'image d'Ahmed, je qualifierais ces rencontres auxquelles j'ai « renoncé » au montage de réunions (*meetings*) et non de rencontres (*encounters*) :

The face-to-face encounter is mediated precisely by that which allows the face to appear in the present. The face-to-face is hence not simply about two persons facing each other – the face to face cannot be thought of as a coupling. The encounter is mediated; it presupposes other faces, other encounters of facing, other bodies, other spaces, and other times. To talk about the importance of encounters to identity is to remind ourselves of the processes that are already at stake in coming together or (at least) two subjects. Thinking of encounters as 'face-to-face' meetings also suggests that identity does not simply happen in the privatised realm of the subject's relation to itself. Rather, in daily meetings with others, subjects are perpetually reconstituted: the work of identity formation is never over, but can be understood as the sliding across of subjects in their meetings with others. (Ahmed, 2000, p. 7)

Ces discussions étaient pour la plupart très intéressantes, mais elles ne venaient pas nécessairement répondre, confronter ou enrichir les médiations émanant des autres rencontres.

Ces choix n'ont jamais été clairs et tranchés. C'est plutôt au fil de l'exercice de montage, où la sélection que j'ai faite réduisait certain.es intervenant.es à une ou deux interventions, que j'ai pris conscience du caractère « utilitaire » que j'avais réservé à ces quelques intervenant.es. La décision de les retirer du montage me semblait justifiée parce que je voulais stimuler la réflexion et l'exploration sans nécessairement avoir le « bon mot au bon moment ». Cette instrumentalisation d'interventions me semble limiter l'exploration à des objectifs à atteindre – ce que je voulais éviter. C'est aussi dans ce processus autoréflexif que j'ai saisi l'ampleur du pouvoir du montage, où j'avais la possibilité de « construire » des phrases qui résumaient ou qui répondaient à des parties plus abstraites ou exploratrices. Par respect pour mes intervenant.es, je ne me sentais pas à l'aise de transformer leurs idées et paroles pour « mieux convenir » à mon projet.

Ce qui est en jeu ici est ma responsabilité éthique face à mes intervenant.es. En effet, le tournage tout comme le montage me donnaient un énorme pouvoir sur la façon de « montrer », mais aussi de construire la personnalité de mes intervenant.es (dans le contexte du film). J'ai donc pris des décisions conséquentes à une certaine éthique de travail que je me suis imposée. À ce sujet, Sanders fait une distinction simple entre les choix moraux et les choix éthiques auxquels font face les documentaristes. L'auteure mentionne que :

I refer to ethics in much the same way: as a discipline that reflects on human action, on the governing principles that determine people's decisions about the right thing to do. Morals are the accepted norms and values of people, of a community. Morals demand an understanding of how our behavior affects relevant others as well as ourselves (Kettner, 2002, p. 410). Norms and values, as well as the idea of who the relevant other might be, differ between different morals (e.g., Christian, Western, etc.). (Sanders, 2010, p. 531)

L'éthique dépend donc, en quelque sorte, des considérations morales de la personne en position de pouvoir, dans ce cas-ci, moi-même. Toutefois, elle se manifeste aussi à travers une réflexion sur ce qui peut ou ne peut être fait, montré ou dit. L'auteure s'inspire notamment d'une

réflexion de Pryluck (1976) afin de cerner les implications de pouvoir en jeu dans une démarche filmique inspirée du cinéma direct, que Sanders applique à une démarche documentaire :

Pryluck asked a lot of relevant questions, in which he dealt with a number of notions, which, according to him, are part of the ethics of documentary filmmaking:

- disclosure (how much is revealed)
- exploitation (the use of differences in power between filmmaker and participant)
- informed consent (also in the case of noncompetent participants)
- consequences of participation in a documentary film and control over your own personality and image
- the role of cultural differences
- legitimacy of making a documentary film and using people to do so
- truth claims
- privacy
- representation
- the public's right to know
- the status of children and others who are depending on guardians
- the rights of filmmakers
- the responsibility of the filmmaker toward the audience (Pryluck dans Sanders, 2010, p. 535-536)

Ces questions sont revenues à plusieurs moments lors du montage, où j'ai finalement élaboré, en quelque sorte, ma propre éthique. C'est suite à une réflexion sur ces questions, notamment, que certaines personnes interviewées ne se sont pas retrouvées dans le documentaire – parce que je jugeais problématique de les mobiliser de la façon dont j'allais le faire. Aussi, par rapport au montage et à la construction filmique des intervenant.es subséquent.es, je me suis contrainte à respecter l'idée de leurs interventions. Toutefois, je me suis permis d'évacuer certaines hésitations ou certains balbutiements qui rendaient le propos de la personne difficile à comprendre. Je me suis aussi permis de raffermir certaines interventions lorsque l'intervenant.e faisait plusieurs parenthèses dans un même élan. Ces choix éthiques ont été au centre de l'exercice de montage et sont fondamentaux à ma démarche documentaire puisqu'ils contribuent en grande partie à l'élaboration de mes choix esthétiques et théoriques quant au produit final.

En outre, cette rencontre des idées implique la relation de pouvoir mentionnée précédemment : qui suis-je pour mes intervant.es? qui sont-illes pour moi? Comment nous influençons-nous mutuellement alors que nous menons l’entrevue? Toutes ces questions nécessitent une attention particulière quand vient le temps de réfléchir à la recherche qualitative dans un contexte de recherche-crédation.

### 3.3.3 Rencontre entre personne(s) et média(s)

Le processus des entrevues tout comme ma façon de filmer ces dernières deviennent une étude à deux niveaux. D’un point de vue macro, je me dois de réfléchir à la forme – d’abord, par une réflexion sur les éléments formels de ma rencontre avec des réalisateurs et réalisatrices, puis par l’élaboration esthétique de mes entrevues, telle que retrouvée dans le précédent chapitre. Émerge dans ces dernières, mais surtout lors de l’assemblage de la thèse-crédation (le montage et l’écriture), ma présence, qui transforme et qui cadre ce qui est montré, tout comme ce qui ne l’est pas. D’un point de vue micro, j’aspire à une réflexion sur le cinéma en produisant du cinéma. J’amène ainsi les intervenant.es du film à développer une autoréflexion spécifique à leur démarche créative. Bon nombre d’entre eux/elles n’avaient que rarement réfléchi à ces enjeux qui entourent leurs créations cinématographiques. D’autres y avaient réfléchi de manière approfondie, sans nécessairement les avoir verbalisés ou mis en relation avec leur démarche artistique (cette idée par exemple de réfléchir à savoir « pour qui on fait du cinéma », sans toutefois mettre cette réponse en lien avec la question « quel est l’impact de telle représentation dans tel film? »). Je pense ici au passage de mon film avec Robert Morin qui s’exprime au sujet du film *Le ‘Neg* (2003). Morin mentionne que l’objectif principal de son cinéma est créatif et conceptuel :

*Le ‘Neg*, ouf, ça... c’est que les films sont des concepts, ne sont pas nécessairement des histoires, en tout cas mes films sont avant tout des concepts et pas nécessairement des histoires. Donc *Le ‘Neg* c’est avant tout un concept

cinématographique, c'est un concept artistique, c'est plusieurs langages qui décrivent une situation. L'idée de départ c'était de faire un exercice de style beaucoup plus que de raconter une histoire qui peut charrier des valeurs... des trucs sur le racisme ou... tsé c'était de raconter avec différents styles de cinéma, une même histoire. Donc une caméra documentaire, une caméra fictive, une caméra classique, le champ contre champ, enfin tous les styles y passaient dépendamment des visions des personnages sur le même évènement. Ceci dit à travers ça, ça parle de pauvreté intellectuelle, ça parle de peur devant l'étranger, devant l'inconnu, ça... c'est ça, ça parle surtout d'ignorance en fait pis de lâcheté sociale, de lâcheté humaine. (Morin, 2015)

Tel que démontré ici, en plus de l'intention créative et conceptuelle à la base du développement de son film, Morin développe une réflexion d'ordre narratif au sujet de la représentation mise en scène dans un film comme *Le 'Neg* (2003), en raison de mes questions autoréflexives. Dans le film, d'ailleurs, ce passage est entrecoupé d'extraits du film, qui visent à éclairer les propos de Morin. Sans être des exemples spécifiques de ce dont il parle, ces extraits provoquent une rencontre diégétique entre mon film, ce film, Robert Morin et moi. Articulés ensemble, ces moments créent un nouveau sens qui n'aurait pu émerger sans cette articulation, cette rencontre.

Rappelant le circuit de la culture, le « sens choisi » et le « faire sens » nécessitent dans leur essence même une interprétation permise par la rencontre. C'est la rencontre de ces deux entités, intermédiaire et humaine, qui vient donner un nouveau sens au texte/au film. Tout ceci m'amène à réfléchir l'assemblage complexe entre la temporalité de l'entrevue, le rapport au médium, le rapport à la recherche et le rapport à l'autre. Pour mes entrevues, j'ai négocié l'espace partagé avec l'intervenant.e qui m'accueillait, bien souvent dans son intimité, avec l'esthétique formelle du cinéma. Ce faisant, tout se devait d'être réfléchi, que ce soit le choix de caméra, les angles de prises de vue, l'enregistrement sonore, le traitement sonore; nous avons passé plusieurs mois à élaborer la « meilleure façon » de procéder aux tournages. Il y a aussi eu quelques échecs ou erreurs qui ont transformé mon rapport à l'entrevue ou à l'intervenant.e en question. Par exemple, j'avais prévu filmer des sections d'entrevues en « Super 8 », alors que la majorité du

film était tourné de façon numérique. J'avais l'intention de filmer des « *mug shots* » des personnes rencontrées afin de les introduire dans le média par un jonglage esthétique entre noir et blanc sur pellicule, et couleurs sur cartes digitales.

Arrivée chez Robert Morin pour la première entrevue, tout ce plan a basculé. En plus des considérations interpersonnelles mentionnées précédemment, la « manipulation » intermédiaire ne s'est pas produite comme prévu. Tout d'abord, mes ambitions esthétiques nécessitaient une installation plus importante que ce que Morin pouvait m'offrir en termes de temps. De plus, mes microphones ont cessé de fonctionner en pleine entrevue, ce qui a eu pour effet de me déstabiliser, mais aussi de compliquer la poursuite de l'entrevue. J'ai d'ailleurs perdu le signal sonore d'une partie de notre conversation. Finalement, j'ai *oublié* mon idée de filmer le « *mug shot* » en question – Matthieu, mon directeur photo, me l'a rappelé alors que nous sortions l'équipement de chez Morin. J'ai pris la décision rapide de ne pas poursuivre cette idée, parce que je ne savais pas comment redemander du temps à Morin. L'oubli n'était pas dramatique en soi, mais cette décision immédiate a définitivement transformé l'esthétique du film, puisque je n'ai pas poursuivi cette idée de présentation des intervenant.es du film.

Assis.es dans la voiture, Matthieu et moi avons tout de suite discuté de ce qui venait de se passer, considérant les multiples problèmes et les quelques réussites qui se sont manifestés lors de cette première entrevue. Cette première entrevue était en quelque sorte un premier test, mais aussi un fondement pour le projet qui en résulte, puisque s'y est concrétisé l'amalgame entre recherche et création, mais aussi la conceptualisation de la rencontre comme étant implicite à tout mon projet doctoral, qu'il s'agisse de la rencontre filmique, la rencontre temporelle, la rencontre épistémologique, la rencontre esthétique ou encore la rencontre humaine. Ces éléments s'inscrivent dans la relation complexe de pouvoir qui est mise de l'avant dans le cadre d'une entrevue (dans ce cas-ci filmée). Effectivement, cette relation se déploie, entre autres, à travers :

- 1- Ma connaissance, parfois limitée, de mes intervenant.es en opposition à une complète méconnaissance de ces dernier.es envers moi.
- 2- Mes questions d'entrevues, qui limitent et suggèrent des réponses
- 3- L'appareillage technique encadrant la rencontre
- 4- Le montage des entrevues

Le cinéma étant un langage avec des conventions narratives, il peut exercer une forme de normativité. Le fait de structurer des entrevues grâce à des mesures techniques et narratives (cadre, hors cadre, son, questions et réponses) est aussi une façon de soumettre mes intervenant.es à certains codes formels. J'ai en quelque sorte « joué » avec ces codes, de manière à les respecter ou à les brouiller, notamment en juxtaposant plusieurs segments d'entrevues avec des images en « Super 8 » ou même des images non-synchronisées des personnes qui parlent. En jouant sur la relation image et son, j'ai développé une structure qui répondait à l'exploration mise en scène dans le documentaire. J'ai donc encodé un sens à des images qui étaient déjà elles-mêmes chargées d'un sens encodé. À ce sujet, Nichols mentionne que :

These sounds and images come to function as signs; they bear meaning, though the meaning [is] not really inherent in them but rather conferred upon them by their function within the text as a whole. We may think we hear history or reality speaking to us through a film, but what we actually hear is the voice of the text, even when that voice tries to efface itself. (Nichols, 1985, p. 262)

Il est arrivé que certaines personnes ne trouvent pas de réponse à mes questions; toutefois, chaque personne ayant accepté de prendre part à l'entrevue l'a poursuivie jusqu'à la fin. S'ajoute à cette conception de structure cinématographique un ensemble d'attentes et d'intentions que j'ai menées depuis le premier contact avec chaque personne, jusqu'au montage et à l'écriture de cette thèse-filmique. Reprenant l'idée de Yow :

The narrator recounted external events, purely factual information. I had had unrealistic expectations of the narrator: I wanted him to think out loud along the lines I was thinking. He did not say what I thought was important – he said what in his view was important. (Yow, 1997, p. 73)

Effectivement, les réponses qu'on m'a offertes et le fait qu'elles ne correspondent pas nécessairement aux attentes que j'avais ont un impact sur mon interprétation des entrevues, tout comme elles modifient mon procédé de recherche.

The interview remains a problem. Subjectivity, consciousness, argumentative form and voice remain unquestioned in documentary theory and practice. Often, film-makers simply choose to interview characters with whom they agree. A weaker sense of scepticism, a diminished self-awareness of the film-maker as producer of meaning or history prevails, yielding a flatter, less dialectical sense of history and a simpler, more idealized sense of character. (Nichols, 1985, p. 268)

Je ne connaissais pas les points de vue des gens rencontrés pour ce film, seulement leurs créations cinématographiques. Je me suis donc lancée dans des rencontres complexes où je devais naviguer entre les différentes positions et les différentes expériences des mêmes films. Ce défi de taille a tout de même répondu à mon désir de critiquer les sens encodés et m'a permis de développer ma propre voix en écho à toutes celles qui se présentaient devant moi. À ce sujet, j'ai trouvé, chez Gillian Rose, un lexique me permettant de décrire ou du moins de nommer ma méthodologie particulière. J'approche l'analyse d'images en les mettant à cheval entre leur contexte de production et ce qu'elles sont en elles-mêmes (« the site of production and the site of image itself » (Rose, 2007, p. 30)). Je m'approprie en quelque sorte une sociologie des médias (Bourdieu, 1996) me permettant de répondre aux questions suivantes : Comment sont faites ces images? Dans quel « genre » s'inscrivent-elles? Quels sont les effets visuels mis en place dans les images? Quelles sont leurs compositions? leurs sens choisis? En effet, la notion d'*habitus* de Bourdieu (1996) me permet de réfléchir à comment un certain conditionnement médiatique agit sur la perception que l'on se fait des représentations médiatiques disponibles. Rose, quant à elle, développe une posture critique permettant d'analyser les images selon une interprétation composée (Rose, 2007). Cette analyse permet d'interpréter les images médiatiques en relation aux constructions sociales qui encadrent les différences. Rose considère également le contexte

dans cette posture d'analyse, puisque l'appareillage et l'institution cinématographique sont constitués de relations de pouvoir qui impactent le discours produit, dans ce cas-ci, dans un film (Rose, 2007).

### **3.4 Quand la rencontre devient confrontation**

Avant de conclure ce dernier chapitre, j'aimerais ancrer cette discussion dans des exemples précis. Pour ce faire, je me suis penchée sur quelques entrevues et leur contexte de tournage afin d'approfondir l'implication de l'émotion au sein de la rencontre. Ces constats m'ont amenée à réfléchir la position qu'adoptaient mes interlocuteurs/trices face à leur démarche de création respective. Certaines problématiques spécifiques ont émergé de ces rencontres, que j'ai séparées en deux catégories. La première concerne les rencontres avec des étranger.es et, la seconde, les rencontres avec des amis.

#### **3.4.1 Éthique d'entrevues**

Deleuze et Parnet, en introduction de leur texte conjoint « Dialogues », s'expriment sur les objections et les questions en mentionnant que : « Chaque fois qu'on me fait une objection, j'ai envie de dire : “ D'accord, d'accord, passons à autre chose ”. Les objections n'ont jamais rien apporté. C'est pareil quand on me pose une question générale. Le but, ce n'est pas de répondre à des questions, c'est de sortir, c'est d'en sortir » (Deleuze et Parnet, 1996, p. 7). Dans ce même ordre d'idée, j'ai appris à « m'en sortir », mais aussi à prendre les réponses qu'on me donnait comme elles étaient, d'accepter qu'elles ne soient pas celles qui étaient attendues. Cette idée d'objections sous-tend les relations de pouvoir qui sont toujours présentes dans la rencontre. On retrouve, dans l'expérience de l'entrevue, un rapport de force qui s'installe, mais qui se négocie au fil de la rencontre entre l'intervieweur.e et l'interviewé.e. Ce rapport de force fait partie de

l'échange comme tel, mais aussi de sa mise en scène dans un contexte d'enregistrement audiovisuel – puisque ce détail technique influence inévitablement le développement de la rencontre.

J'entamerai cette discussion par un retour sur ma rencontre avec Chloé Robichaud. Robichaud est une jeune réalisatrice qui s'est surtout fait remarquer grâce à son passage à Cannes en 2013, pour son film *Sarah préfère la course* (Robichaud, 2013), et dernièrement dans les médias internationaux avec sa Web série *Féminin/Féminin* (Robichaud, 2014), portant à l'écran les mésaventures amoureuses d'un groupe d'amies lesbiennes. Je me suis intéressée à Robichaud pour les thématiques qu'elle aborde dans ses créations, notamment en matière de genre et de sexualité. Cette entrevue est probablement celle qui m'a causé le plus de problèmes en postproduction, notamment parce que notre entrevue a été le théâtre de plusieurs confrontations par rapport à la place des femmes dans l'industrie du cinéma et le poids de la représentation LGBTQ. Un peu à la manière d'une mise en abîme, Robichaud m'a rappelé qu'il n'y avait pas d'entrevues dans laquelle on ne lui parlait pas du fait d'être femme dans l'industrie du cinéma. Cette énonciation m'est apparue comme un clin d'œil à ma propre démarche documentaire (de par mon genre mais aussi de par mes questions à son sujet), tout en manifestant un certain agacement face à notre discussion.

C'est en discutant de la représentation LGBTQ que la conversation s'est animée. En écho au commentaire de Manon Barbeau mentionné en introduction de ce chapitre, ce moment de confrontation m'a permis de réellement rencontrer Robichaud. Textuellement, cette partie de l'entrevue s'est passée ainsi :

JR : J'ai pleins d'ami.es dans le milieu *queer* pis dans le milieu lesbien. Dans le milieu lesbien, les gens ont super bien réagi face à la Web série, dans le milieu *queer* les gens étaient un peu comme : « euh, non ça fonctionne pas ».

CR : Ah, ok, tu m'apprends quelque chose.

JR : Ouin, c'est ça, c'était quelque chose du genre « c'est une représentation... » par exemple, les critiques que j'ai entendues.

CR : Ouais ouais vas-y.

JR : Moi j'ai défendu le point en disant qu'on peut encourager la visibilité, moi c'est, c'est ça mon point, mais la majorité était comme « on est encore dans un univers uniquement blanc, dans un univers ultra féminin » faque, est-ce que c'est ta réalité, ou est-ce que c'est la réalité?

CR : Ben là, à ceux qui disent ça je dirais que c'est juste un épisode, il va y avoir une saison complète, faque, y en a qui ont peut-être la critique un peu facile, dans le sens de attendez là, je fais juste présenter quelques personnages, y en a d'autres qui vont venir. Le fait est que, oui c'est sur que ma réalité est plus blanche, hmm... pis ça veut pas dire... je suis pas raciste, c'est vraiment pas ça le point, mais j'essaie de représenter quand même hmm Montréal comme je le connais, mais il va y avoir d'autres personnages, pis peut-être qu'il y aura... c'est ça.

JR : De genres non normatifs?

CR : Non, mais c'est un premier épisode. Je suis consciente que je pourrai pas plaire à tout le monde non plus, pis on dirait, c'est drôle, c'est vraiment dommage là, mais à chaque fois qu'on explore quelque chose comme l'homosexualité les gens sont encore plus critiques. C'est étrange parce qu'on... on montre tellement peu, y a tellement chose qui se font par la communauté pour la communauté ben quand on en fait on est très sévère envers nous-mêmes, pis ça je trouve ça un petit peu dommage là. (Robichaud, Rouleau, 2015)

À ce moment de l'entrevue, j'avais visiblement frappé un point sensible. Le premier épisode de la Web série a été mis en ligne le 14 janvier 2014, soit un mois avant notre rencontre. Il avait été vu par 80,000 personnes<sup>48</sup> et Robichaud n'avait reçu, à ses dires, que des commentaires positifs sur son projet-pilote. Ma question était mal formulée parce que j'étais très nerveuse de la confronter sur cette question. C'est donc l'un de ces moments où j'ai réalisé que mon inexpérience d'entrevue allait influencer grandement ma recherche et que mes émotions ne pouvaient pas être écartées de celle-ci, puisqu'elles sont omniprésentes dans un contexte de rencontre. À ce sujet précis, Yow mentionne que :

---

<sup>48</sup> En date du 16 juin 2015, la série avait plus d'un million de visionnement et obtenait trois nominations aux Prix Gémeaux – <http://lezspreadtheword.com/femininfeminin-nommee-aux-prix-gemeaux/>.

Here the interviewer's transference could set up a negative dynamic as he or she keeps challenging the narrator's every statement even when it is not warranted. If you can get a minute to think it over (for example, taking time to check the recording device), you can make yourself aware of the negative feeling and gain some control over it so that you do not unconsciously prejudice the interview. Later, when you have time for reflection, you can ask yourself some questions about what might be causing the negative feelings. (Yow, 1997, p. 75-76)

Suite à cette réalisation, je constate qu'un manque de préparation s'ajoute à mon biais d'intervieweuse par rapport à mon entrevue avec Robichaud. Incapable de prendre le temps nécessaire pour reformuler ma pensée et prendre le recul pour établir mes questions de façon plus posée, je me suis embourbée dans l'entrevue et j'ai dû pallier à ce manque de rigueur une fois en postproduction. D'une part, le visionnement de cette entrevue était pénible parce que je n'aime pas son déroulement, ma façon d'être et de poser des questions, d'autre part, je suis passée à côté du point de tension intéressant de cette situation, qui aurait été de questionner sa conception de la représentation de la différence. Cela étant dit, j'ai beaucoup appris de cette rencontre et j'ai transformé ma préparation en vue des confrontations potentielles pour la suite du tournage.

La rencontre avec André Turpin a aussi représenté un défi quant à son intégration dans le montage, mais davantage sur le plan moral et éthique que sur le plan de l'émotion « pendant l'entrevue ». Contrairement à Robichaud, Turpin et moi avons entretenu une entrevue sans véritable confrontation. J'ai rencontré André Turpin dans une petite salle de montage des studios de chez Post-Moderne. Il y était pour un visionnement pré-étalonnage de sa co-réalisation avec Barbeau-Lavalette, *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014). Le film étant jusqu'alors intitulé *Le droit d'aimer*, je me présentais en entrevue avec une petite idée du traitement et du point de vue retrouvés dans ce film, puisque j'avais assisté à leur première journée de tournage et que le titre de travail donnait un certain sens au traitement du sujet. J'étais familière avec le travail de direction photo de Turpin, et j'avais, là aussi, un certain point de vue quant à son esthétique de travail. Mon jugement/sentiment face à son travail a certainement affecté notre

rencontre et je n'ai pas été surprise de constater que Turpin n'avait pas une aussi grande réflexion sur la « production de sens » retrouvée dans les représentations cinématographiques que Barbeau-Lavalette, sa co-réalisatrice. Son travail est d'ordre esthétique, ancré sur des images « belles », « léchées ».

Il travaille la monstration de la sexualité de sorte qu'elle soit montrée de l'intérieur ou en style « laboratoire », qu'elle stimule un désir d'identification, ou qu'elle pousse à réfléchir (Turpin, 2015). Cette réflexion sur la manière de montrer n'est pas, du moins à première vue, articulée avec ce qui *est* montré, ou mis en scène. Turpin réfléchit tout de même à la représentation du handicap et du genre, mais d'une manière un peu maladroite. Par exemple, les mots qu'il utilise pour faire référence aux personnes handicapées sont parfois problématiques; ils contribuent à ancrer un sens péjoratif à l'expérience du handicap. Possiblement anodin, ce type de problème m'a toutefois retenue de l'inclure davantage dans le film. En raison du pouvoir du montage et de ma responsabilité éthique envers mes intervenant.es, je ne voulais pas mettre côte à côte un langage maladroit avec un langage plutôt « éduqué » au sujet des oppressions, ce qui aurait eu comme impact sémiotique de discréditer Turpin, mais aussi de le ridiculiser. En effet, je soutiens que de faire place à ce genre de montage alterné aurait surtout condamné l'idée transmise par Turpin. De plus, ce choix éthique me place dans une posture complexe relativement à mon engagement militant au sein du mouvement de défense des droits des personnes handicapées. En effet, je pourrais profiter d'un manque de connaissances de mes intervenant.es par rapport au handicap pour mettre de l'avant un agenda militant condamnant ce type de discours. Finalement, de l'omettre peut également représenter un problème de censure, dans ce sens où je ne fais pas place à un type de discours relativement répandu quand vient le temps de parler de handicap. J'ai longtemps réfléchi à ces problèmes et à ce pouvoir que je détiens. J'en ai conclu que ce type de langage étant très répandu, je n'avais pas le devoir de lui faire davantage de

place en le mettant dans mon film. De mettre de l'avant une autre façon d'aborder ce sujet, du handicap ou de façon plus générale l'oppression, me permettait toutefois d'ouvrir la porte à un autre dialogue, à d'autres possibles, tel que mentionné précédemment dans mon analyse de *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014).

Mes rencontres avec Robichaud et Turpin m'ont permis de réfléchir plus largement au sujet de la communication critique et surtout au sujet du choix des mots autour de la normativité, des oppressions et des privilèges. Cet élément se manifeste à même la rédaction de ma thèse-filmique, par l'adoption d'un langage *queer*, notamment. Cette normativité est intégrale à ma réflexion personnelle et à ma critique mise de l'avant dans ce projet, et j'ai dû *apprendre* à réfléchir *avec* et non pas constamment *en réaction à*. Mon autoréflexion sur ces entrevues m'a aussi permis d'examiner l'importance de leurs interventions dans mon projet afin de provoquer une réflexion sur ce choix des mots. Ma façon de les mobiliser, ou non, découle directement de cette réflexion :

This documentary impetus [to analyze or interrogate] transforms the unacknowledged questions that lie beneath all nonfictional forms into potential subject matter: that is, on what basis does the spectator invest belief in the representation, what are the codes which ensure that belief, what material processes are involved in the production of this "spectacle of the real" and to what extent are these processes to be rendered visible or knowable to the spectator? (Renov, 1993, p. 31)

Ceci m'amène à réfléchir au fait que plusieurs cinéastes présentés dans mon film refusent catégoriquement l'idée de « cinéma engagé » – dont Robichaud, Côté et Barbeau-Lavalette. L'analyse « comparative » de ces rencontres en ce qui concerne le choix des mots et les représentations, mise en parallèle avec l'abstention de reconnaître, en tant que réalisateur/trice, un sens « politique » aux représentations mises en scène, est aussi une façon de provoquer une réflexion sur la représentation dans mon documentaire (Renov, 1993).

### 3.4.2 Différents niveaux de rencontre

Dans la poursuite de cette autoréflexion de mes entrevues, je constate que celles de Chbat et Parent ont agi comme des bouées de sauvetage dans le processus de montage. Tel que mentionné précédemment, je les ai filmées différemment. J'ai réalisé, au fil de l'exercice de montage que, même si mes réflexions n'étaient pas nécessairement en adéquation avec les leurs, je retrouvais dans leurs interventions un monde connu, un monde qui existe à l'extérieur de mon projet de recherche et qui m'accompagne dans des facettes plus personnelles de mon quotidien. Il n'y avait pas vraiment de surprises, comme il n'y avait pas d'attentes – seulement une relation de confiance nous permettant d'atteindre un niveau de discussion plus avancé.

Il importe de considérer ces relations personnelles en lien avec la dimension formelle de l'entrevue, puisque ces éléments influencent aussi la façon de s'exprimer de mes intervenant.es.

Parent l'a d'ailleurs mentionné à même notre entrevue :

LP : Comme on est en train de faire l'entrevue, ça me fait penser que je ne parle pas avec le même aplomb pis le même désir de convaincre que si je parlais à quelqu'un d'inconnu qui connaît absolument rien du handicap. Là je sentirais beaucoup plus le besoin de vraiment être comme... d'expliquer plus les détails, la base, pis d'être ultra convaincante. Tandis qu'en répondant à tes questions, y a comme des choses on dirait que je laisse de côté parce que c'est pas le même... je sens pas le même besoin de, d'être hm... incisive et très concise. Ce qui est peut-être plate pour ton film [rires], Mais hum... c'est ça, c'est pas... parce qu'il faut toujours que tu... tsé les personnes handicapées sont tellement marginalisées pis c'est tellement... sont sur une autre planète que quand tu as la tribune faut vraiment que tu te dépasses pour juste pouvoir espérer... je sais pas...

JR : D'être écouté ?

LP : Avoir un certain... de créer un certain intérêt.

JR : À ce point-là ?

LP : Ben, dans un sens oui, parce que même si j'ai un discours tsé que j'essaie d'amener que le fait que c'est pas juste une composante biologique que le handicap c'est politique blablabla, tu peux expliquer ça pendant une heure à une personne, mais quand que ça fait 35 ans que la personne se fait dire que c'est pas ça, au final, quand qu'elle va finir par écrire son article, ou qu'elle va finir par faire son film, quoi que ce soit, y a des bonnes chances que tout ce que j'ai dit

pendant une heure ça soit même pas... parce que c'est juste... ça fait pas partie des capacités d'imagination collective du tout tsé. (Parent, Rouleau, 2015)

Le lien de confiance existant entre Parent et moi a transformé sa façon de parler de son expérience. Ce passage souligne du même coup comment la représentation du handicap est généralement comprise et interprétée à travers nos représentations médiatiques et culturelles. Dans ce cas précis, Parent a l'habitude de constamment politiser la question du handicap lorsqu'elle s'adresse aux médias. Elle est consciente que ce qu'elle dit est probablement nouveau pour la personne à laquelle elle s'adresse. Elle doit performer un discours sans faille et éduquer cette personne. Malgré son discours critique bien articulé, il arrive régulièrement que celui-ci soit mis de côté au profit des représentations hégémoniques du handicap empreintes de pitié ou d'inspiration (Young, 2014). De par notre relation en tant qu'amies, activistes et collaboratrices, Parent ne sent pas ce même besoin de défendre certains principes de base puisqu'elle connaît déjà mon point de vue et ma compréhension de la situation en matière de représentation et de handicap. Elle se permet donc d'aller ailleurs dans l'entrevue et de pousser plus loin sa propre réflexion sur la représentation du handicap. Ce passage d'entrevue est survenu à la fin de notre échange. Il s'agit d'une prise de conscience jetant un nouveau regard sur l'entrevue qui venait de se dérouler. Cette autoréflexion, de Parent comme de moi, est un autre exemple de l'articulation entre la recherche-crédation et l'autoethnographie. Cette autoréflexion permet notamment de repenser l'ontologie de la rencontre (Ahmed, 2000).

Au-delà de ces considérations personnelles, toutefois, se situe la problématique des représentations hégémoniques à laquelle mon film sera confronté. J'ai choisi, en quelque sorte, de ne pas introduire l'enjeu politique mentionné par Parent, mais j'ai accordé une discussion en profondeur sur les enjeux de la représentation des personnes handicapées en mobilisant *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) comme base de travail. D'une part, il s'agit d'un premier

pivot articulant esthétique et théories dans le documentaire. En effet, les discussions sur le cinéma ayant eu lieu jusqu'à ce moment du documentaire concernent des films et leurs réalisateurs/trices. Ces films ont déjà complété (et continuent de compléter) le circuit de la culture puisqu'ils ont été produits, diffusés, et qu'ils appartiennent maintenant à la culture québécoise comme partie intégrante de son cinéma. *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) a un statut particulier puisque j'ai assisté à son déploiement au sein du circuit de la culture. En effet, j'ai été témoin de son tournage, Barbeau-Lavalette et Turpin m'ayant accueillie sur leur plateau de tournage en décembre 2013. Les entrevues réalisées avec ces dernier.es ont eu lieu juste avant l'étalonnage, dans une salle de montage des studios où illes ont complété sa postproduction. J'ai ensuite assisté, en tant que spectatrice, à sa diffusion locale et internationale, pour finalement discuter du film dans deux autres entrevues distinctes, soit avec l'actrice principale, Maxime D.-Pormerleau, et Laurence Parent, elle-même spectatrice.

Je considère la présence de *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014) dans le documentaire tel un pivot, puisqu'une certaine transparence laisse entrevoir les différentes étapes de l'élaboration d'un projet filmique. D'autre part, la discussion émergeant de la rencontre entre les positions de Barbeau-Lavalette, Turpin, D.-Pomerleau, Parent et moi-même me semble amener le sujet tellement en profondeur que l'emphase nécessaire devient *disponible* afin de comprendre les assises politiques de la représentation du handicap. Bien sûr, il en revient aux spectateurs/trices de recevoir et de penser cette discussion de manière critique; je ne peux pas contrôler l'interprétation qui en sera faite. Toutefois, je considère que les morceaux du casse-tête sont présents sans avoir eu à exposer les bases de la réflexion critique du handicap telles qu'elles sont discutées par Parent dans notre échange.

### **3.5 Conclusion**

Les enjeux centraux de ma recherche mobilisaient les différences, l'identité et la représentation comme plateforme de discussions au sein de rencontres avec des personnes qui travaillent sur ces enjeux dans leurs créations cinématographiques. Toutefois, en conclusion de ce dernier chapitre, il semble évident que mon projet n'offre pas de réponses claires par rapport à la représentation des différences retrouvée dans le cinéma québécois, mais plutôt qu'il permet l'exploration de la matière, de la recherche même, à travers le processus créatif. Tel que démontré dans ces dernières pages, les articulations interpersonnelles et intermédiales développées dans ce projet permettent une exploration des rapports de pouvoir en jeu au sujet d'un objet culturel. Je me dois de reconnaître que cette réflexion sur les rapports de pouvoir et sur la rencontre suscite d'autres questionnements, notamment : Quelles sont les conséquences de la rencontre? Vers quoi ouvre-t-elle? Même si les réponses à ces questions sont multiples, je considère que le propre de la thèse-filmique est en soit l'un de ces possibles. Je considère que mon film autoethnographique a agi comme un espace de rencontre, permettant d'articuler différents enjeux, de la rencontre des différences à la rencontre interpersonnelle, puis, finalement, de la rencontre diégétique à la rencontre intermédiaire.

## Conclusion

Pour conclure, j'aimerais tout d'abord rappeler la principale question de recherche à laquelle j'ai tenté de répondre à travers cette thèse-filmique, soit : *Comment aborder la représentation des différences dans leurs articulations, telles qu'elles se retrouvent spécifiquement dans certains films québécois? Dans quelles mesures ces « différences » permettent-elles de concevoir le cinéma comme un régime de la représentation québécois?* Afin de répondre à cette question exploratoire, j'ai développé ma thèse-filmique selon une réflexion théorique *queer* intersectionnelle et en adoptant une méthodologie de recherche-crédation autoethnographique. En effet, j'ai déployé mon argumentation à travers trois chapitres et un film documentaire. Le premier chapitre a présenté une conceptualisation des représentations et des différences, que j'ai approfondie grâce à une approche critique inspirée des *Cultural Studies*. À l'aide du régime de la représentation élaboré par Stuart Hall, j'ai exploré l'idée d'un régime de la représentation québécois. J'ai retrouvé des manifestations de ce régime à même la structure narrative de certains films, notamment *Monsieur Lazhar* (Falardeau, 2011), *Inch'Allah* (Barbeau-Lavalette, 2012) et *Prends-moi* (Barbeau-Lavalette, Turpin, 2014). Par la suite, je me suis intéressée au travail de Kim O'Bomsawin, Annick MF Gold et Laurence Parent, qui voient dans l'exercice de réalisation et de production cinématographique une façon de transformer les représentations soumises au régime de la représentation et de contester l'invisibilité des images marginalisées. Je soutiens qu'au terme de ce premier chapitre, j'ai contextualisé la possibilité de réfléchir au cinéma comme étant un médium soumis au régime de la représentation, véhiculant des normativités identitaires, sociales, législatives et structurelles. Toutefois, en voulant amener cette réflexion plus loin, je me suis tournée vers ma méthodologie, ce qui m'a permis de

comprendre comment l'exercice de création cinématographique m'a en réalité permis d'en arriver à cette première analyse.

En effet, ma recherche-crédation autoethnographique est le fruit d'un bricolage méthodologique (Fortin, 2006). J'ai entamé le second chapitre par une exploration des différentes méthodes mises en œuvre dans ce projet, pour ensuite m'intéresser à comment ce bricolage a pris forme. L'objectif de ce dernier était de reconnaître que chaque moment d'entrevue, de contact, de conversation, de montage, de discussion et de rencontre a, d'une façon ou d'une autre, bousculé mon processus de recherche. Qu'il s'agisse d'une tempête de neige, d'un vol d'équipement ou d'un refus de participation, ma recherche a été affectée par ces obstacles. Tous ces éléments ont contribué au développement de ma démarche esthétique. D'une part, le cinéma m'a permis de développer mon propre regard cinématographique, ce dernier constitué de quatre différents regards caméras. Chacun de ces regards permettait à mes intervenant.es de se révéler sans non plus se fixer à une identité. Ces quatre « façons de voir » (Rose, 2007) et de concevoir mes entrevues m'ont permis de penser ma recherche de façon intermédiaire. D'autre part, l'intermédialité fut mobilisée de sorte que mes différentes pratiques médiatiques se renvoient l'une à l'autre afin de rendre possible la rencontre entre un sujet et le monde, ou entre les sujets présents dans mon film. De rendre explicite ce va-et-vient à travers l'exploration esthétique, créative et théorique de ma recherche contribue à la création d'un nouvel espace de réflexion, un « entre-deux » (Mariniello, 2003). Les diverses rencontres rendues possibles par et à travers ce projet, qu'elles soient intermédiaires, interpersonnelles, méthodologiques ou conceptuelles, ont agi comme fil conducteur de ma thèse-filmique. En effet, elles m'ont permis de transformer ma pensée mais aussi de concevoir la rencontre comme une articulation. Ce faisant, l'articulation est mobilisée comme un processus évolutif.

Cette discussion m'a amenée à percevoir mon film comme un objet culturel, puisqu'il est intimement lié à son contexte de production, de consommation et de régulation, tout comme il est lié aux représentations qui s'y trouvent et qui contribuent à l'émergence de certaines identités. C'est en partie grâce à cette conceptualisation du circuit de la culture que j'arrive à explorer la complexité des différentes articulations/rencontres émergeant de ma recherche.

Afin d'approfondir ces réflexions dans le troisième chapitre, j'ai jugé nécessaire de revenir sur mon exercice créatif, soit la production du documentaire, lui-même existant comme un objet culturel situé à l'intérieur du contexte de cette recherche, mais aussi dans le contexte plus large des études cinématographiques, des études critiques de la communication et de la culture québécoise. Lors de cet exercice autoréflexif, intégrant à la fois une exploration émotive de mon processus de recherche tout comme une exploration méthodologique de celui-ci, j'ai pu constater comment les articulations interpersonnelles et intermédiaires ont des implications au sein des rapports de pouvoir dans la conception d'un objet culturel. De plus, je considère que mon film autoethnographique a agi comme un espace de rencontre, notamment la rencontre des différences, la rencontre interpersonnelle, la rencontre diégétique et la rencontre intermédiaire. La rencontre, tout comme l'*expérience* de la rencontre, ont joué un rôle essentiel dans mon travail, me permettant notamment d'éviter de fixer la différence, et plutôt de l'aborder dans son processus de reconnaissance et d'émergence d'une identité.

Le principal objectif de cette recherche-création autoethnographique était d'explorer la représentation des différences dans leurs articulations, telles qu'elles se retrouvent spécifiquement dans certains films québécois. Cette réflexion devait m'amener à comprendre dans quelles mesures ces « différences » permettent de reconnaître le cinéma comme une instance de normativités. En adoptant une posture intersectionnelle et *queer* et en mobilisant le circuit de

la culture (du Gay *et al.*, 1997) pour mener mes explorations filmiques, j'ai pu naviguer les rapports de pouvoir qui encadrent ces représentations. De plus, par la reconnaissance et l'analyse de représentations stéréotypées ou inexistantes de certaines différences (qu'elles soient identitaires, sociales, structurelles ou interpersonnelles), j'ai pu constater de quelles façons le cinéma agit comme une instance de normativités dans le contexte d'un cinéma mobilisant des enjeux identitaires en son centre (Poirier, 2004; Boulais, 2006; Nadeau, 2008).

En second lieu, ma recherche-crédation en études cinématographiques et en études critiques de la communication m'a permis de faire émerger un nouveau savoir quant aux enjeux de pouvoir liés à la production, la réalisation et la représentation cinématographique. À travers mon processus de réalisation du film *Rencontres* (Rouleau, 2015), j'ai pu ancrer ces relations de pouvoir dans une expérience vécue (de réalisation, de production et de réception cinématographique), ainsi que proposer de nouvelles lectures quant aux enjeux identitaires mentionnés précédemment. Cette démarche m'a permis d'élargir les approches méthodologiques de l'analyse du cinéma québécois, d'une part en procédant à un bricolage méthodologique (Fortin, 2006) entre la recherche-crédation et l'autoethnographie singulier et nouveau, mais également en adoptant ma posture *queer* intersectionnelle.

Ces contributions permettent selon moi de considérer ce projet de recherche comme étant innovateur et singulier. En effet, de par ma démarche autoethnographique, j'ai développé un regard cinématographique qui m'est propre. Articulée à la recherche-crédation, cette démarche m'a permis de reconnaître mon expérience du cinéma comme une avenue légitime d'enquête. De par son caractère innovant, cette méthodologie propose une avenue de recherche quant aux questionnements soulevés par Fortin (2006), Gosselin (2006) et Jean (2006) sur les possibilités de la recherche-crédation en milieu académique, et plus spécifiquement au Québec. À ce sujet, Chapman et Sawchuk mentionnent que la

[...] research-creation, from this purview, has a strong potential as a form of intervention precisely due to its often experimental, processual nature. Generating situated forms of knowledge, combined with new ways of developing and disseminating that knowledge, research-creation helps reveal different contexts and methods for cultural analysis. [...] As Barrett rightly points out, subjective, tacit knowledges are about the feeling of “being in the game” (Barrett, 2010, p. 4), where ideas or strategies emerge according to demands that present themselves in the midst of creative processes. (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 11-12)

Maintenant, je me dois d’identifier certaines limites qui ont influencé le développement de ma recherche. Au départ, j’avais comme objectif d’adapter l’analyse intersectionnelle à l’analyse cinématographique. L’ampleur de ma démarche méthodologique m’a en effet permis d’ouvrir les conceptions normatives des relations de pouvoir structurelles, économiques, étatiques et sociales à un contexte de création cinématographique. De plus, ma recherche-crédation autoethnographique m’a permis d’aborder ces enjeux de façon intermédiaire, sans fixer mes intervenant.es à des identités ou des caractères, mais plutôt en les faisant se révéler à travers une réflexion théorique et émotive de la représentation des différences. Toutefois, le statut de mes analyses reste d’ordre exploratoire. Je n’ai donc pas formulé des analyses intersectionnelles cinématographiques à proprement parler; ma réflexion présentait plutôt une ouverture à des possibilités méthodologiques et analytiques permettant d’adopter une posture intersectionnelle dans une recherche-crédation.

Finalement, cette recherche-crédation pose de nouvelles questions sur les moyens de diffusion et de reconnaissance de ces méthodes dans un milieu académique *traditionnel*. Quels seront les modes de diffusion de ma thèse-filmique ? Comment pourra-t-elle poursuivre ses contributions scientifiques dans l’élaboration de futurs projets de recherche-crédation ? Je compte m’inspirer de cette expérience afin de consolider les bases d’un futur projet de recherche-crédation. Un des principaux défis à ce sujet correspond au financement de ce type de méthodologie. En effet, une dimension structurelle incarne la principale limite quant à la

reconnaissance de ce type de démarche dans les avenues de recherche traditionnelles. Les formulaires de demande de subvention offrent la possibilité de poursuivre ce type de méthodes, mais dans un cadre relativement restreint. À ce sujet, Chapman et Sawchuk affirment que :

The FQRSC maintains that research-creation is about creating or interpreting works of art—where “interpretation” is meant to suggest an instrumentalist or dancer “interpreting” a piece of music or choreography, as opposed to a practice of analysis or commentary. Research-creation refers to “research activities or approaches fostering the creation or interpretation of literary or artistic works of any type. Within the context of this program, interpretation is analogous to creation and cannot be understood as an intellectual approach of analysis of a creator’s work or achievements” (SSHRC, 2011a). (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 9)

Dans le cas de ma démarche, il est difficile de considérer *Rencontres* (Rouleau, 2015) comme un objet d’art interprétatif. Bien que j’interprète les conversations qui y prennent vie, je ne peux qualifier mon travail d’interprétation artistique au même sens que la danse ou l’interprétation musicale. Ainsi, la recherche-crédation continue de se buter à certaines limites quant à la reconnaissance de ses multiples facettes. Mon film n’est pas une interprétation dans le sens entendu par le FRQSC ou le CRSH, mais correspond sans l’ombre d’un doute à une exploration créative d’enjeux de recherche théorique. En effet, la recherche-crédation, indépendamment des conceptions que s’en font les organismes subventionnaires, brouille les limites entre la pensée et la création, entre la théorie et la pratique. Mon projet de recherche-crédation m’a permis de démontrer comment la création est aussi une forme de pensée, une façon de réfléchir.

Ma démarche de recherche s’est mobilisée autour des concepts de différences, d’identité et de représentations et a mis en place un espace de rencontre permettant une discussion polyphonique entre diverses personnes travaillant avec ces enjeux dans leurs créations cinématographiques. En retournant à l’essence de ma recherche, je constate qu’elle n’offre pas de réponses claires à mes questionnements d’origine. Elle offre, par l’exploration émotive et

théorique de la matière, un nouveau regard sur le cinéma québécois. En effet, je constate que l'autoethnographie a brouillé les frontières entre mes postures de chercheure, de réalisatrice, de personne *queer*, d'amie ou de petite-fille. Ce brouillage m'a permis d'explorer les rapports de pouvoir en jeu en ce qui attrait à un objet culturel, et ainsi d'adopter une position située assumée qui est fondamentale à ma recherche exploratoire. Le savoir étant une construction relative, il importe de situer chaque recherche afin d'éviter de sombrer dans une idéologie objective (Haraway, 1988).

## **Bibliographie**

Association québécoise des organismes de coopération internationale (2013), « Guide de rédaction non-sexiste », Agence canadienne de développement international, 12 pages.

Ahmed, Sara (2000), *Strange Encounters, Embodied Others in Post-Coloniality*, Éditions Routledge, New York, 212 pages.

Alessandrin, Arnaud (2012), « La question cisgenre » dans *Revue Interrogations*, No. 15, [en ligne], <http://www.revue-interrogations.org/La-question-Cisgenre>.

Allor, Martin et Michelle Gagnon (1994), *L'état de la culture*, Éditions GRECC, Montréal, 103 pages.

Allor, Martin, Michelle Gagnon et Michael Dorland (1996/1997), « L'état de la culture » dans *Journal of Canadian Studies*, no 31.4, pp. 178-194.

Armatage, Kay, Banning, Kass, Longfellow, Brenda et Marchessault, Janine (1999), « Gendering the Nation » dans *Gendering the Nation : Canadian Women's Cinema*, Armatage, Kay et al. (dir.), Éditions University of Toronto Press, Toronto, pp. 3-14.

Barth, Frederick (2008), « Les groupes ethniques et leurs frontières », dans *Théories de l'ethnicité*, Barth, Frederick, Poutignat, Philippe et Streiff-Fenart, Jocelyne (dir.), Presses Universitaires Françaises, Paris, pp. 203-249.

Barrette, Pierre (2006), « Made in Québec: le cinéma québécois, entre imitation et critique du modèle hollywoodien », dans *24 images*, no 128, pp. 17-18.

Barrette, Pierre (2006-2007), « Une machine de médiation au service du marché », dans *24 images*, no 130, pp. 16-18.

Barrette, Pierre (2008-2009), « La comédie québécoise: entre la recherche du succès et le discours identitaire », dans *24 images*, no 140, pp. 18-20.

Barrette, Pierre (2010), « Les genres cinématographique: nouveaux habits du cinéma québécois », dans *24 images*, no 148, pp. 14-16.

Bertaux, Daniel (1980), « L'approche biographique : sa validité méthodologique, ses potentialités », dans *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 69, pp. 197-225.

Bilge, Sirma (2009), « Les théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène*, *Revue internationale des sciences humaines*, no. 225, janvier-mars 2009, pp. 70-88.

Bilge, Sirma (2009), « Smuggling Intersectionality into the Study of Masculinity: Some Methodological Challenges » Paper presented at *Feminist Research Methods: An International Conference*, University of Stockholm, 4-9 February 2009, pp. 2-20.

Bilge, Sirma (2010), « “... alors que nous, Québécois, nos femmes sont égales à nous et nous les aimons ainsi” : la patrouille des frontières au nom de l’égalité de genre dans une “nation” en quête de souveraineté? » dans *Sociologie et sociétés*, vol. 42, no 1, pp. 197-226.

Boulais, Stéphane-Albert (dir) (2006), *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Éditions Fides, Montréal, 349 pages.

Bourdieu, Pierre (1996), *Sur la télévision*, Éditions Liber-Raisons d’agir, Paris, 95 pages.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*, Éditions Routledge, New York, 272 pages.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter; On the Discursive Limits of Sex*, Éditions Routledge, New York, 304 pages.

Butler, Judith (2004), « Faire et défaire le genre », traduit de l’anglais par Marie Proulx, [en ligne], [http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id\\_article=1629](http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=1629)

Caldwell, John Thornton (2008), *Production Culture : Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Édition Duke University Press, Princeton, 451 pages.

Casetti, Francesco (1999), *Theories of Cinema, 1945-1995*, Éditions University of Texas Press, Austin, 378 pages.

Chapman, Owen et Sawchuck, Kim (2012), « Research-Creation: Intervention, Analysis and « Family Resemblances » », dans *Canadian Journal of Communication*, Vol. 37, pp. 5-26.

Chen, Nancy N. (1992), « “Speaking Nearby” A Conversation with Trinh T. Minh-ha » dans *Visual Anthropology Review*, Vol. 8 No. 1, Printemps 1992.

Clermont, Patricia (2001), « L’articulation de la citoyenneté dans la téléserie Jasmine » dans *Commposite*, 31 pages, [en ligne] <http://commposite.org/index.php/revue/article/viewFile/84/61>.

Collins, Patricia Hill (1990 [2000]), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Éditions Routledge, New York, 336 pages.

Collins, Patricia Hill et Andersen, Margaret (1992 [2009]), *Race, Class and Gender: An Anthology*, Éditions Cengage Learning, Boston, 570 pages.

Crenshaw, Kimberlé Williams (2006), « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color » dans *Kvinder, Kon and Forskning*, No. 2-3, pp. 7-20.

De Lauretis, Teresa (1984), *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*, Édition Indiana University Press, Bloomington, 220 pages.

De Lauretis, Teresa (1988), « Sexual Indifference and Lesbian Representation », dans *Theatre Journal*, Vo. 40 No. 2 (Mai 1988), pp. 155-177.

De Lauretis, Teresa (2004), « Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer » dans *Feminism and Film*, Kaplan, E. Ann (dir.), Éditions Oxford, Oxford, pp. 265-286.

Deleuze, Gilles et Parnet, Claire (1996), *Dialogues*, Éditions Champs Essais, 188 pages.

Dequen, Bruno, *et al.* (2011), « Table ronde: le renouveau du cinéma d'auteur québécois » dans *24 images*, no 152, pp. 14-22.

Doane, Mary Ann (1988), « *Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence* » dans *Feminism and Film Theory*, Penley, Constance (dir.), Éditions Routledge, New York, 271 pages.

Du Gay, Paul et Hall, Stuart (1996), *Questions of Cultural Identity*, Éditions Sage, Londres, 198 pages.

Du Gay, Paul *et al.* (1997), *Doing Cultural Studies, The Story of the Sony Walkman*, Londres, Éditions Sage, 160 pages.

Du Gay, Paul (2006), *Production of Culture/Cultures of Production*, Éditions Sage, Londres, 368 pages.

Dyer, Richard (1997), *White: Essays on Race and Culture*, Éditions Routledge, Londres, 284 pages.

Ellis, Carolyn et Bochner, Arthur P. (2000), « Autoethnography, personal narrative, reflexivity » dans *Handbook of Qualitative Research*, 2<sup>nd</sup> Editions, Éditions Sage, Thousand Oaks, pp. 733-768.

Fontaine, Louise, Juteau, Danielle (1996), « Appartenance à la nation et droits de la citoyenneté » dans *Les frontières de l'identité*, Éditions l'Harmattan, Paris, pp. 7-30.

Foucault, Michel (1976), *L'histoire de la folie à l'âge classique*, Éditions Gallimard, Paris, 688 pages.

Fortin, Sylvie (2006), « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Gosselin, Pierre, and Le Coguic, Éric (dir.), Éditions Les Presses de l'Université du Québec, Québec, pp. 97-109.

Foucault, Michel (1993), *Surveiller et punir*, Éditions Gallimard, Paris, 360 pages.

Froger, Marion (2004), « Don et image de don : esthétique documentaire et communauté » dans *Intermédialités*, No. 4, pp. 115-140.

Gagnon G., Alain (2000), « Le Québec, entre l'État-nation et l'État-région », dans *Le Devoir*, Montréal, 25 juillet 2000.

Garneau, Michèle (2004), « Les deux mémoires de Pierre Perrault » dans *Protée*, Vol. 32, pp. 23-30.

Gosselin, Pierre, (2006), « La recherche en pratique artistique » dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Gosselin, Pierre, and Le Coguic, Éric (dir.), Éditions Les Presses de l'Université du Québec, Québec, pp. 21-32.

Hall, Stuart (1980), « Encoding/Decoding », dans *Culture, Media, Language*, Hall, Stuart, Hobson, Dorothy, Lowe, Andrew and Willis, Paul (dir.), Éditions Routledge, Londres, pp. 128-138.

Hall, Stuart (1987), « Minimal Selves » dans *I.C.A. Documents 6*, Londres, pp.44-46.

Hall, Stuart (1989), « Cultural Identity and Cinematic Representation », dans *Journal: Framework*, No. 36, pp.68-81.

Hall, Stuart (1996), « How needs Identity? » dans *Identity : a reader*, du Gay, Paul, Evans, Jessica et Redman, Peter (dir.), Éditions Sage, Londres, pp. 15-30.

Hall, Stuart (1997a), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Éditions Sage/Open University Press, Londres, 400 pages.

Hall, Stuart (1997b), « The Centrality of Culture : Notes on the Cultural Revolutions of Our Time » dans *Media and Cultural Regulation*, Thompson, Kenneth A. (dir.), Éditions Sage, Londres, pp. 207-238.

Hall, Stuart (2002), « Cultural Identity and Diaspora » dans *Identity and Difference*, Woodward *et al* (dir.), Éditions Sage, Londres, pp. 51-61.

Haller, Beth A. (2010), *Representing Disability in an Ableist World: Essays on Mass Media*, Éditions Avocado Press, 230 pages.

Haraway, Donna (1988), « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective » dans *Feminist Studies*, Vol. 14 No. 3, pp. 575-599.

Haraway, Donna (1991), « A Cyborg Manifesto; Science, Technology, and Socialist-Feminism in The Late Twentieth Century » dans *Simians, Cyborgs and Women : The Reinvention of Nature*, Éditions Routledge, New York, pp. 149-181.

Highmore, Ben (2002), « Culture is Ordinary [1958] » dans *The Everyday Life Reader*, Éditions Routledge, New York, 208 pages.

hooks, bell (1996), *Reel to Real, Race, Sex and Class at the Movies*, Éditions Routledge, New York, 244 pages.

Jean (1937), Marcel (2006), « Sens et pratique » dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Gosselin, Pierre, and Le Coguiec, Éric (dir.), Éditions Les Presses de l'Université du Québec, Québec, pp. 33-42.

Jean (1968), Marcel (1991), *Le cinéma québécois*, Éditions Boréal, Montréal, 127 pages.

Jean (1968), Marcel (2009), « Cinéma Québec: Relancer l'idée d'un cinéma en train de naître » dans *24 images*, no 144, Octobre-Novembre 2009, pp. 31-31.

Jiwani, Yasmin (2010), « Doubling Discourses and the Veiled Other: Mediations of Race and Gender in Canadian Media » dans *States of Race; Critical Race Feminism for the 21st Century*, Razack, Sherene *et al.* (dir.), Éditions BTL, Toronto, pp. 59-86.

Johnson, Richard (1986-1987), « What Is Cultural Studies Anyway? » dans *Social Text*, No. 16, pp. 38-80.

Juteau, Danielle (1999), *L'ethnicité et ses frontières*, Éditions Presse de l'Université de Montréal, Montréal, 232 pages.

LeBesco, Kathleen (2010), « Disability, Gender and Difference on The Sopranos » dans *Gender, Race and Class in Media 3rd Edition*, Dines *et al.* (dir.), Éditions Sage, New York, 688 pages.

Lever, Yves (1991), *Le cinéma de la Révolution tranquille; de Panoramique à Valérie*, Éditions Yves Lever, Montréal, 732 pages.

Longfellow, Brenda (1996), « Globalization and National Identity in Canadian Film » dans *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 5 No. 2, pp. 3-16.

Maréchal, Garance (2009), « Autoethnography » in A.J. Mills, G. Durepos and E. Wiebe (eds), *Encyclopedia of Case Study Research*, Éditions Sage, New York, pp.43-45.

Mariniello, Silvestra (2000), « Présentation » dans *Cinémas*, Vol. 10 No. 2-3, pp. 7-11.

Mariniello, Silvestra (2003), « Commencements » dans *Intermédiatités*, No. 1, pp. 47-62.

Mariniello, Silvestra (2011), « Médiation et responsabilité », dans *Enjeux interculturels des médias. Altérités, Transferts et Violences*, Garneau, Michèle, Lüsebrink, Hans Jürgen, Moser, Walter (dir.), Éditions Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, pp. 111-143

Marshall, Bill (2001), *Québec National Cinema*, Éditions McGill-Queen's University Press, Montréal, 358 pages.

Moser, Walter (2007), « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Éditions Nodus Publikationen, Münster, pp. 69-92.

Mulvey, Laura (1975), « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Screen* 16.3, Automne 1975, pp. 6-18.

Mulvey, Laura (1988), « Aftertoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by *Duel in the Sun* », dans *Feminism and Film Theory*, Penley, Constance (dir.), Éditions Routledge, New York, 271 pages.

Nadeau, Chantal (1997), « Sexualité et espace public: visibilité lesbienne dans le cinéma récent », dans *Sociologie & sociétés* vol. 29, n° 1, 1997, p. 113-127.

Nadeau, Chantal (2005), « Sang-statut, sang-loi : le sang sans sexe » dans *Multitudes*, no. 20, [en ligne], <http://www.multitudes.net/Sang-statut-sang-loi-le-sang-sans/>

Nadeau, Chantal (2008), « C.R.A.Z.Y. Nous/Nu [1] », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, no.9, automne 2008, [en ligne], [www.cinema-quebecois.net](http://www.cinema-quebecois.net)

Nengeh Mensah, Maria (2009), « Sexe, médias et... hypermoralisation » dans *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, no 2, pp. 169-180.

Nichols, Bill (1985), « The Voice of Documentary » dans *Movies and Methods : An Anthology Vol II*, Nichols, Bill (dir.), Éditions University of California Press, Berkely, pp. 258-273.

Nichols, Bill (2001). *Introduction to Documentary*, Éditions Indiana University Press, Bloomington, 223 pages.

Pidduck, Julianne (2004), *Contemporary Costume Film*, Éditions BFI, Londres, 188 pages.

Pidduck, Julianne (2009), « Queer Kinship and Ambivalence: Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung » dans *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 15, No. 3, pp. 441-468.

Pidduck, Julianne (2011), « The visible and the sayable: the moment and conditions of hypervisibility, » dans *Hypervisibilité homosexualités dans les fictions cinématographiques et télévisuelles francophones contemporaines*, Grandena, Florian et Johnston, Cristina (dir.), Éditions Peter Lang, Pieterlen, 35 pages.

Pidduck, Julianne (2012), « The Body as Gendered Discourse in British and French Costume and Heritage Fictions » dans *Genre/Gender*, Moine, Raphaëlle et Sellier, Geneviève (dir.), Revue CINÉMAS, pp. 101-125.

Poirier, Christian (2004a), *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité Tome I – L'imaginaire filmique*, Éditions Presses de l'Université du Québec, Montréal, 314 pages.

Poirier, Christian (2004b), *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité Tome 2 – Les politiques cinématographiques*, Éditions Presses de l'Université du Québec, Montréal, 300 pages.

Pryluck, Calvin (1976), « Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filming » dans *New challenges for documentary*, Rosenthal, Alan (dir.), University of California Press, Berkeley, pp. 255–268.

Rakow, Lana F., Wackwitz, Laura A., (dir.) (2004), « Representation in Feminist Communication Theory » dans *Feminist Communication Theory*, Éditions Sage, Thousand Oaks, pp.171-185.

Renov, Michael (1993), « Toward a Poetics of Documentary » dans *Theorizing Documentary*, Renov, Michael (dir.), Éditions Routledge, New York, pp. 12-36.

Rondeau, Karine (2011), « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire » dans *Recherches Qualitatives*, Vol. 30, No. 2, pp. 48-70.

Rouleau, Joëlle (2008), *La transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma contemporain*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 41 pages.

Rose, Gillian (2007), *Visual Methodologies*, Éditions Sage, Londres, 287 pages.

Russell, Catherine (1998), « Culture as Fiction: The Ethnographic Impulse in the Films of Peggy Ahwesh, Su Friedrich, and Leslie Thornton » dans *The New American Cinema*, Lewis, Jon (dir.), Éditions Duke University Press, Durham, pp. 353-378

Russell, Catherine (1999), *Experimental Ethnography*, Éditions Duke University Press, Durham, 416 pages.

Saïd, Edward W. (1980), *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 470 pages.

Saïd, Edward W. (1989), « Representing the Colonized : Anthropology's Interlocutors » dans *Critical Inquiry*, Vol. 15 No. 2, pp. 205-225.

Sanders, Willemien (2010), « Documentary Filmmaking and Ethics : Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research » dans *Mass Communication and Society*, No. 13 Vol. 5, pp. 528-553.

Shohat, Ella (2008), *Unthinking Eurocentrism*, Éditions Routledge, Londres, 405 pages.

Slack, Jennifer Daryl (1996), « The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies » dans *Critical Discourses in Cultural Studies*, Morley, Hall *et al.* (dir.), Éditions Routledge, Londres, pp.112-127.

Smith, Dorothy E. (2005), *Institutional Ethnography; A Sociology For People*, Éditions Altamira Press, New York, 257 pages.

Sullivan, Graeme (2010), *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts*, 2<sup>nd</sup> Edition, Éditions Sage, Thousand Oaks, 280 pages.

Sturken, Marita et Cartwright, Lisa (2001), *Practices of Looking: and Introduction to Visual Culture*, Éditions Oxford, Oxford, 385 pages.

Trinh T., Minh-ha (1991), *When The Moon Waxes Red*, Éditions Routledge, New York, 251 pages.

Trinh T., Minh-ha (1997), « Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference. » dans *Dangerous Liaisons : Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, McClintock et al. (dir.), Éditions University of Minnesota Press, pp. 415-419.

Waugh, Thomas (2006), *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montréal, Éditions McGill-Queen's Press, 599 pages.

Warner, Michael (1991), « Introduction : Fear of a Queer Planet » dans *Social Text*, No. 29, pp.3-17.

Woodward, Kathryn (2002), « Concepts of Identity and Difference » dans *Identity and Difference*, Woodward et al. (dir.), Éditions Sage, Londres, pp. 7-50.

Yow, Valerie (1997), « “Do I Like Them Too Much?”: Effects of the Oral History Interview on the Interviewer and Vice-Versa » dans *Oral History Review*, Vol. 24 No. 1, pp. 55-79.

## **Filmographie:**

- Arcand, Denis (1981), *Le confort et l'indifférence*, langue française, 109 minutes.
- Archambault, Louise (2013), *Gabrielle*, Canada, langue française, 104 minutes.
- Baillargeon, Paule (2011), *Trente tableaux*, Canada, langue française, 81 minutes.
- Barbeau-Lavalette, Anaïs (2012), *Inch'Allah*, Canada, langue française, 101 minutes.
- Barbeau-Lavalette, Anaïs et Turpin, André (2014), Canada, langue française, 10 minutes.
- Côté, Denis (2010), *Curling*, Canada, langue française, 92 minutes.
- Côté, Denis (2013), *Vic + Flo ont vu un ours*, Canada, langue française, 95 minutes.
- Côté, Denis (2014), *Que ta joie demeure*, Canada, langue française, 70 minutes.
- Desjardins, Denys (1998), *Contre le temps et l'effacement*, Canada, langue française, 23 minutes.
- Desjardins, Denys (2006), *Le direct avant la lettre*, Canada, langue française, 50 minutes.
- Desjardins, Denys (2009), *De l'Office au Box-Office*, Canada, langue française, 95 minutes.
- Desjardins, Denys (2011), *La vie privée du cinéma*, Canada, langue française, 240 minutes.
- Desjardins, Richard (2007), *Le Peuple invisible*, Canada, langue française, 93 minutes.
- Dolan, Xavier (2014), *Mommy*, Canada, langue française, 135 minutes.
- Émond, Anne (2011), *Nuit #1*, Canada, langue française, 91 minutes.
- Falardeau, Philippe (2011), *Monsieur Lazhar*, Canada, langue française, 95 minutes.
- Friedrich, Su (1990), *Sink or Swim*, États-Unis, langue anglaise, 48 minutes.
- Giroux, Maxime (2014), *Félix et Meira*, Canada, langues française, anglaise et hébreu, 105 minutes.
- Lafleur, Stéphane (2011), *En terrains connus*, Canada, langue française, 98 minutes.
- MF Gold, Annick (2014), *Kafou Kreyol*, Canada, langues française et créole, 11 minutes.
- Morin, Robert (2002), *Le Nèg'*, Canada, langue française, 92 minutes.

O'Bomsawin, Kim (2014), *La ligne rouge*, Canada, langue française, 45 minutes.

Parent, Laurence (2014), *Wheeling NYC Video Blog : Use the Turnstiles*, langue anglaise  
<https://vimeo.com/109386884>

Parent, Laurence (2014), *Wheeling NYC Video Blog : Wireless Quest*, langue anglaise  
<https://vimeo.com/109192617>

Poirier, Anne Claire (1968), *De mère en fille*, Canada, langue française, 75 minutes.

Poirier, Anne Claire (1974), *Les filles du Roy*, Canada, langue française, 56 minutes.

Poirier, Anne Claire (1979), *Mourir à tue-tête*, Canada, langue française, 96 minutes.

Poirier, Anne Claire (1996), *Tu as crié Let Me Go*, Canada, langue française, 96 minutes.

St-Pierre, Annie (2013), *Fermières*, Canada, langue française, 83 minutes.

Turpin, André (à venir), *Endorphine*, Canada, langue française, à venir.

Vallée, Jean-Marc (2005), *C.R.A.Z.Y.*, Canada, langue française, 127 minutes.

Varda, Agnès (2000), *Les Glaneurs et la glaneuse*, France, langue française, 82 minutes.

Varda, Agnès (2008), *Les plages d'Agnès*, France, langue française, 110 minutes.

Villeneuve, Denis (2010), *Incendies*, Canada, langues française et arabe, 130 minutes.

Villeneuve, Denis (2013), *Enemy*, Canada, langue anglaise, 91 minutes.

## **Médiagraphie :**

Banque de dépannage linguistique (2015)  
<http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bdl.html>

Canal Savoir (2015)  
[http://www.canalsavoir.tv/emission/au\\_coeur\\_du\\_cinema\\_6](http://www.canalsavoir.tv/emission/au_coeur_du_cinema_6)

Godard, Jean-Luc (1994), « Histoire(s) du cinéma. Avec un s. » <http://www.derives.tv/Histoire-s-du-cinema-Avec-un-s>

Lavallée, Guillaume (2012), *Le cinéma québécois fait des vagues à l'international*, dans La Presse, 22 février 2012, consulté : <http://www.lapresse.ca/cinema/cinema-quebecois/plus-de-nouvelles/201207/17/01-4545031-le-cinema-quebecois-fait-des-vagues-a-l-international.php>

Office québécois de la langue française (2015)  
<http://www.oqlf.gouv.qc.ca/accueil.aspx>

Parent, Laurence (2015), « Les personnes handicapées ont une histoire commune d'exclusion et de discrimination. La connaissez-vous? » Blogue : <https://laurenceparent.wordpress.com>

Télé-Québec (2015)  
<http://cinemaquebecois.telequebec.tv>

Société de développement des entreprises culturelles (2015)  
<http://www.sodec.gouv.qc.ca/fr/home>

Téléfilm Canada (2015), « Programme d'aide au développement »  
<http://www.telefilm.ca/fr/fonds-et-programmes/programme-d-aide-au-developpement>

Young, Stella (2014), *I'm not your inspiration, thank you very much*, TedTalks, consulté le 16 juillet 2015 :  
[https://www.ted.com/talks/stella\\_young\\_i\\_m\\_not\\_your\\_inspiration\\_thank\\_you\\_very\\_much](https://www.ted.com/talks/stella_young_i_m_not_your_inspiration_thank_you_very_much)

## Annexe

### Participant.es à cette recherche

Ci-dessous se trouve une liste des entrevues menées entre décembre 2013 et octobre 2014.

#### *Entrevues retenues dans le film :*

Anaïs Barbeau-Lavalette  
André-Line Beuparlant  
Dolorès M. Bouchard  
Marianne Chbat  
Sylvain Corbeil  
Denis Côté  
Maxime D. Pomerleau  
Dominique Dugas  
Philippe Falardeau  
Isabelle Hayeur  
Jimmy Larouche  
Anna Lupien  
Kim McCraw  
Isabelle Melançon  
Annick MF Gold  
Robert Morin  
Kim O'Bomsawin  
Jérôme Pruneau  
Laurence Parent  
Chloé Robichaud  
André Turpin

#### *Entrevues non-retenues dans le film :*

Paule Baillargeon  
Manon Barbeau  
Mélanie Carrier  
Olivier Higgins  
Natalie Tannous

### Collaborateurs/trices

Afin de situer mes collaborateurs/trices, je souhaite les présenter individuellement afin d'expliquer pour quelles raisons illes ont été présent.es dans mon cheminement de recherche. En effet, leur présence a non seulement eu un impact direct sur le résultat audiovisuel, mais aussi sur mon processus, ma façon de faire et mon sentiment de confiance face au déroulement des entrevues. Pour toutes les entrevues, j'étais accompagnée de Matthieu Paradis, qui a été le directeur de la photographie de mon film et qui m'a accompagnée dans le montage image.

Matthieu gagne sa vie comme caméraman, directeur photo et monteur. Notre première collaboration a eu lieu à l'hiver 2008, alors que j'en étais à la préproduction de *Féminin/Pluriel*. J'ai demandé à Matthieu d'assurer la direction photographique de la partie fiction de mon documentaire. Des complications ont provoqué la perte de la monteure avec qui j'avais prévu travailler juste avant d'entamer le tournage du film. Matthieu s'est proposé comme monteur et c'est ainsi que notre collaboration cinématographique a pris forme et que s'est développée une amitié sincère. Depuis, nous avons travaillé ponctuellement sur quelques projets, et c'est en automne 2012 que j'ai proposé à Matthieu une nouvelle collaboration, cette fois pour mon documentaire doctoral. Avec Matthieu, j'ai travaillé l'esthétique que je voulais mettre en place pour ce tournage, dont les différents regards caméra mentionnés dans le chapitre 2. Nous avons trouvé une façon d'arriver à mes fins avec les moyens techniques disponibles. Matthieu m'a également accompagnée au montage; c'est-à-dire que je me suis concentrée principalement sur la structure du film et sur ce qui est dit, alors que Matthieu, en plus d'être le premier critique à m'avoir fait part de sa rétroaction sur le sens produit par mes choix, m'a aidé à rendre l'exploration théorique mise en film agréable et rythmée.

Lors de la moitié des tournages d'entrevues, nous avons été assisté.es de Myriam Jazouli. Myriam était une étudiante du cours que j'enseignais au Baccalauréat en études cinématographiques à l'hiver 2014, qui manifestait un intérêt profond pour la direction photographique. Je cherchais quelqu'un pour nous aider lors des tournages et Myriam cherchait à acquérir de l'expérience. Elle m'a semblé être la candidate idéale pour ce travail. Elle m'a aussi accompagnée sur le plateau du film d'André Turpin; certaines images qui se trouvent en *b-roll* dans le documentaire ont d'ailleurs été tournées par Myriam.

En outre, Marie-Pierre Grenier a procédé à la majeure partie du montage son. Elle devait théoriquement s'occuper de la conception sonore de mon film, mais un changement d'horaire et

des retards de ma part ont occasionné une part d'improvisation. Marie-Pierre a donc « nettoyé » les pistes sonores et ajouté les ambiances. J'ai complété le montage son avec l'aide précieuse de Anne Gauthier et de Christopher Fox, qui ont su répondre à mes questions et m'aider à apprivoiser un nouveau programme de montage.

Finalement, la musique du film a été créée et enregistrée par ma conjointe, Laurie Torres. Toutefois, sa présence dans ce projet ne se limite pas à la création musicale. Effectivement, Laurie est à la source de mon inscription au doctorat. Sans son soutien, je n'aurais pas entamé ce projet de recherche. De plus, elle est ma première lectrice; sa rétroaction m'est primordiale et me permet d'évoluer et surtout de réfléchir sur ma position de chercheure. Elle me permet aussi de me sentir en sécurité et en confiance par rapport à ce que je produis. Mon identité *queer* a d'ailleurs pris naissance à travers la rencontre de Laurie en 2008. C'est ensemble que nous avons appris à naviguer une identité en marge des catégories identitaires « normatives ». Nuancée et critique, elle est omniprésente dans cette recherche.

Dans le cadre de mes entrevues filmées, j'ai rencontré trois personnes qui entrent davantage dans la catégorie « personnelle » que « professionnelle » et qui ont, par le fait même, collaboré au développement de mon projet. J'ai tout d'abord choisi de rencontrer ma grand-mère maternelle, Dolorès M. Bouchard. Ma grand-mère est une femme accessible et très critique, avec qui j'ai une grande facilité à discuter. Celle qu'on surnomme affectueusement « grand-maman Do » a une présence importante dans ma vie quotidienne. Alliée de mes causes et intéressée par l'activisme qui me nourrit, elle contribue à mon sentiment de bien-être et de réussite grâce à son appui inconditionnel. Sa pensée critique très forte et son féminisme ont aussi contribué à la constitution de ces valeurs chez moi. Même si j'entretiens de très belles relations avec les autres membres de ma famille, ma grand-mère est celle avec qui les discussions au sujet de la sexualité,

du genre, de l'ethnicité, de la vieillesse et des capacités sont des plus enrichissantes. Par le fait même, elle contribue à déconstruire le stéréotype de la personne âgée réfractaire et conservatrice.

Deux autres personnes dont je suis proche ont pris part à ce projet. Laurence Parent et Marianne Chbat sont toutes deux étudiantes au doctorat, l'une en *humanities* et l'autre en sciences humaines appliquées, Parent à l'Université Concordia et Chbat à l'Université de Montréal. Au-delà d'être deux universitaires, elles sont des amies avec qui j'entretiens un lien d'intimité fort. Il est rare qu'on discute ou même qu'on problématise les rapports interpersonnels qui accompagnent nos démarches de recherche doctorale, mais je ne pouvais passer par dessus leur présence dans ma démarche de recherche-création.

Parent est une activiste en défense des droits des personnes handicapées, avec qui je milite depuis maintenant dix ans. Nous avons appris ensemble à réfléchir aux rapports de pouvoir liés à la mobilité, au genre, à la sexualité, mais surtout, nous avons développé une pratique audiovisuelle simple et efficace, qui permet maintenant à Parent de réaliser des capsules documentant et dénonçant les injustices qui sont normalisées et qui envahissent sa vie. J'ai donc développé ma pratique vidéographique ainsi que ma pensée critique en matière de handicap à travers ma proximité émotionnelle avec Parent. Il me semblait tout à fait logique d'amarrer la réflexion de Parent à la mienne et l'entrevue avec elle me semblait plus que pertinente. Elle vient présenter un aspect très critique de la représentation du handicap, lié à la représentation de la différence ou de la marginalité dans sa compréhension plus large, ce qui permet une continuité narrative à l'intérieur même du film.

Chbat, quant à elle, est sociologue de formation, évoluant dans un programme interdisciplinaire afin d'intégrer sociologie, travail social et intersectionnalité dans une mise en pratique intuitive d'une théorisation des rapports de pouvoir sociaux. J'ai rencontré Chbat au tout début de mon doctorat et nos atomes crochus, que ce soit par notre choix de quartier d'habitation,

notre identification *queer* ou nos intérêts critiques, ont fait que notre amitié s'est développée parallèlement à nos démarches universitaires. Sans le soutien de Chbat, je ne sais pas quel serait l'état actuel de mon projet. Tout au long de ce parcours de recherche, elle m'a permis de remettre constamment en question mes choix théoriques, éthiques et personnels. Ce type de rétroaction me semblait apporter à mon projet un dynamisme nouveau, ancré à la fois dans l'émotif et le théorique. L'attribution d'un titre à Parent et à Chbat dans le film est complexe. Elles ne sont pas que des « amies », même si la raison principale de leur présence dans le film réside dans cette amitié. Elles sont aussi à la source de réflexions importantes chez moi, et c'est *avec* elles que je questionne et problématise continuellement les enjeux mis en scène dans cette thèse-filmique.