

Université de Montréal
Histoire de l'art et études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Le film casse-tête polymorphique
et
Le fil conducteur (Film)

Par
Victor Bégin

Mémoire présenté en vue de l'obtention de grade de maîtrise en études
cinématographiques

Septembre 2018

© Victor Bégin, 2018

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Le film casse-tête polymorphique
présenté par : Victor Bégin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président rapporteur : Olivier Asselin
Directrice de recherche-crédation : Joëlle Rouleau
Co-directrice de recherche-crédation : Silvestra Mariniello
Membre du jury : Emanuel Licha

Résumé en français

Dans l'optique de générer une recherche sur la création ancrée dans une définition de recherche-création, je propose de réaliser un film collaboratif (le film casse-tête) dans un contexte de pluralité des genres (polymorphique). Ce nouveau type de film tend à se dissocier de toute l'appellation de films à sketches et films omnibus. Il trouve par ailleurs son ancrage dans certains sujets déjà théorisés, soit l'hospitalité et la communauté. Le fonctionnement du casse-tête se développe à l'aide d'un chef d'orchestre qui coordonne plusieurs réalisateurs au sein d'un même film. Cette théorie débouche sur un film, qui est par la suite analysé et pensé selon le concept d'égalité utopique provisoire de Coutinho (2004).

Mots clés

pratique cinématographique ; création ; casse-tête ; polymorphie ; chef d'orchestre ; hospitalité ; communauté

English summary

In order to generate research on creation rooted in the definition of the research-creation, I propose to make a collaborative film (the puzzle film) in a context of plurality of genres (polymorphic). This new type of film tends to dissociate itself from the sketches film and omnibus films. It finds his anchoring in some already theorized subjects, hospitality and community. The puzzle is developed using a conductor who co-ordinates several directors in a single film. The theory leads to a film, which is then analysed according to Coutinho's concept of provisional utopian equality (2004).

Key words

Filming practice ; creation ; puzzle ; polymorphism ; conductor ; hospitality ; community

Table des matières

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS	II
MOTS CLÉS.....	II
ENGLISH SUMMARY	III
KEY WORDS	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
REMERCIEMENTS	VI
INTRODUCTION	1
PARTIE I	3
INTRODUCTION DE LA PARTIE I	3
1.1 CE QUE J’ENTENDS PAR LA CRÉATION.....	3
1.1.1 <i>La recherche-création</i>	3
1.2 FILM CASSE-TÊTE	6
1.2.1 <i>Définition</i>	6
1.2.2 <i>Différences entre casse-tête et autres genres</i>	7
1.2.3 <i>Rôle de chacun des participants</i>	10
1.3 HOSPITALITÉ : EXPÉRIENCE D’ÉGALITÉ UTOPIQUE PROVISoire DE COHABITATION DES RÉALISATEURS	12
1.3.1 <i>Eduardo Coutinho</i>	13
1.3.2 <i>Exemple de film casse-tête</i>	15
1.4 FILM POLYMORPHIQUE	16
1.4.1 <i>Questions de catégories</i>	17
1.5 MÉTHODOLOGIE	19
1.5.1 <i>Contraintes</i>	21
1.6 BUTS À ATTEINDRE D’UNE TELLE COLLABORATION.....	22
1.6.1 <i>Création d’une communauté</i>	23
CONCLUSION DE LA PARTIE I.....	26
PARTIE II : LE FIL CONDUCTEUR	27
PARTIE III	28
INTRODUCTION DE LA PARTIE III.....	28
3.1 L’HOSPITALITÉ	29
3.2 POLYMORPHIE	31
3.3.1 <i>La communauté du casse-tête</i>	33
3.3.2 <i>Ce que j’ai appris sur le vivre ensemble</i>	35
3.4 CARNET DES IMPRÉVUS	39
3.5 COMMENT CE FILM M’A PERMIS D’INTERROGER LE CINÉMA	42
3.6 LE CASSE-TÊTE.....	43
CONCLUSION DE LA PARTIE III	44
CONCLUSION	46
POST-SCRIPTUM	48
ANNEXE	50

BIBLIOGRAPHIE	51
FILMOGRAPHIE	53

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui m'ont permis d'écrire ce mémoire et de réaliser mon film :

Silvestra Mariniello

Joëlle Rouleau

Juliette Blondeau, Clara Bich, Romain Camiolo, Mengyue Wang, Yousra Benziane, Phyllis Katrapani, Vjosana Shkurti, Édith Madore, Karine Lafontaine, Charles Berthelet, Marjolaine Lamontagne, Terrence Malick

INTRODUCTION

Ce mémoire en recherche-crédation, composé de trois parties, propose la fabrication collaborative d'un film et la réflexion sur la nécessité et les enjeux d'un tel choix. Cette méthodologie s'est imposée comme la plus adéquate à ma recherche-crédation. Le mémoire-crédation tente de synthétiser plusieurs questions, dont celle-ci : pourquoi faire du cinéma? Je partage ce que le réalisateur français Jean-Patrick Lebel exprime à propos du fonctionnement du cinéma :

La grande force du cinéma c'est qu'il fabrique ses signes à partir du réel, mais un réel socialisé, c'est-à-dire qui est déjà lui-même traversé par des codifications culturelles et idéologiques que le cinéma reprend ; mais, en plus, le cinéma transforme tous les éléments du réel qu'il utilise en signes spécifiques dans la fiction du film. Ces éléments deviennent des éléments signifiants dans et par le système du film. À ce titre, on peut dire que le champ de la caméra n'est qu'un vaste et infini champ de signes. (Lebel 1975, p. 14).

Comme la création est un moyen plutôt efficace de connaître les codes du cinéma, sa pratique offre, selon Lebel, un vaste champ des possibles. En regardant nombre de films, certains germes de questions poussent mon esprit créateur à se demander où est-ce qu'on peut amener le cinéma, et comment le plier sous différents angles.

L'idée de faire collaborer non pas un cinéaste et une équipe sous ses ordres (ou même une équipe qui travaillerait en parfaite harmonie avec le cinéaste) mais plutôt plusieurs cinéastes provient du désir de faire arrimer des pratiques différentes directement dans la création, alors qu'on peut bien sûr, à titre de théoricien du cinéma, comparer ces pratiques dans un ouvrage. Comment ces pratiques individuelles de création peuvent se parler, se répondre, se relancer? Est-ce qu'elles peuvent être mélangées, assemblées, former un tout? Je propose une sorte d'essai cinématographique, une expérience qui promet un enrichissement et l'approfondissement de ma propre pratique filmique.

Cet aspect d'arrimage veut explorer les pratiques individuelles des réalisateurs et les mettre sur un même palier, les emmêler, les amalgamer, les faire dialoguer dans un même métrage. Les conséquences sont multiples tant au niveau de la conception de la

production cinématographique (hiérarchie des collaborateurs revisitée, par exemple) qu'au niveau du produit lui-même – le film (la narration ou encore l'enchaînement). Le projet de création offre la possibilité d'allier les genres de la fiction, du documentaire et de l'expérimental dans un même film en brouillant les limites restrictives de genre, créant ainsi un film polymorphique.

Il y a d'abord une première partie consacrée au film casse-tête polymorphique. Ce dernier s'ancre dans un concept d'hospitalité que j'ai découvert dans le séminaire de Michèle Garneau et voué à imiter le concept d'égalité utopique provisoire de Coutinho, autre concept du même séminaire. Toujours dans cette partie, il y a la formation possible d'une communauté filmique de créateurs derrière la caméra. Suit la création – le film –, qui vient explorer les théories étudiées dans la première partie. Enfin, la troisième partie du mémoire vient développer une autopoïétique de ma part en tant que chercheur et créateur ; j'effectue un retour sur le film et sa conception (préproduction, production, postproduction) tout en explorant à travers ma création les concepts développés en première partie.

Ce mémoire pose les questions de la communauté, de l'hospitalité et du vivre ensemble au sein de la pratique cinématographique. Est-ce qu'un groupe de cinéastes peut coexister au cœur d'un même métrage? Comment s'organise l'assemblage du projet? Je souhaite me pencher sur les relations entre les créateurs et leur travail artistique. Je forme l'hypothèse de l'affaiblissement de la hiérarchie de production traditionnelle hollywoodienne dans le cadre d'un film casse-tête polymorphique.

PARTIE I

INTRODUCTION de la Partie I

Plusieurs questions assaillent le praticien dans son art quotidien. Alors que certains y répondent par la création, d'autres tentent d'y intégrer des pistes de réponses théoriques ancrées dans une recherche universitaire plus large. Les sujets de cette recherche ne sont pas abordés tout à fait de la même façon. Plusieurs tendent ainsi à conjuguer pratiques et théories au cœur d'un projet plus grand, qui servira ainsi à la postérité et à tous les chercheurs qui cherchent à explorer la création.

Dans cette première partie, il est question de mettre en lumière le mode du film collaboratif ainsi que ses participants et leur contribution. J'y explorerai la part de tâches de chacun des participants jusqu'aux buts à atteindre et ce qu'un tel projet peut procurer dans un espace de collaboration. Pour ce faire, j'ai choisi d'explorer la recherche-crédation selon Chapman et Sawchuk en revisitant Gosselin et Le Coguiec. Les questions de l'hospitalité, de la communauté, de l'expérience utopique provisoire sont également mises de l'avant pour aborder la collaboration artistique.

La Partie I explore les concepts qui m'ont permis de construire ce que j'appelle le film collaboratif. La partie II sera le film en tant que part intégrante de ce mémoire. La Partie III viendra répondre à la Partie I par son essai des modes et genres explorés par et pendant la création.

1.1 Ce que j'entends par la création

1.1.1 La recherche-crédation

La question de la création et de ce qu'elle engendre dans un contexte d'études cinématographiques est la première que je me pose. Là où l'on doit décrypter tout un langage, faut-il aussi le posséder pour mieux en parler? La pratique n'est-elle pas

indispensable à la théorie? Selon moi, la création filmique dans sa pratique est un levier de plus pour l'éclaircissement des questionnements du chercheur. En tant que tel, je me questionne sur la façon adéquate de le faire dans un cadre universitaire, ce qui peut se déployer entre autres pour l'étudiant chercheur-créateur par l'option de recherche-création. Comment alors transposer ses connaissances et aptitudes au service du domaine de la recherche? À l'Université du Québec À Montréal, Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec se penchent sur la question dans un recueil collectif qu'ils codirigent. Gosselin aborde dans son chapitre la pratique de la façon suivante :

[...] le terrain de la pratique artistique n'est pas pour autant confiné à l'élaboration de symbolisations à caractère polysémique ; il semble également s'ouvrir à l'élaboration d'un autre type de savoir, à l'élaboration d'un savoir de type recherche. (Gosselin 2006, p. 23).

Pierre Gosselin apporte une perspective de recherche-création qui met en valeur la recherche, et forme l'hypothèse qu'elle peut être produite par le terrain artistique. C'est selon cette perspective que l'artiste qui se rend aux études supérieures peut chercher un « terrain d'entente » : ne pas compromettre sa pratique individuelle au profit de la recherche, mais plutôt nourrir sa recherche directement sur les lieux de la pratique et vice-versa. Suivant cette logique d'élaboration du savoir, je tente favorablement d'approcher la recherche de par la création dans ce que Chapman et Sawchuk appellent la création pour la recherche :

“Creation-as-research” involves the elaboration of projects where creation is required in order for research to emerge. It 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. 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. (Chapman & Sawchuk 2012, p. 19).

Comme ils l'exposent ici, Chapman et Sawchuk proposent la création comme une des façons de faire émerger la recherche. Ainsi, il serait plus difficile de parler de ladite recherche avec concision avant même d'avoir réalisé la création. Pourtant, le but final de la création, dans ce contexte de création pour la recherche, peut relever de la recherche

elle-même, de ce qu'elle révèle une fois réalisée, selon la perspective où l'on cherche à « extraire du savoir au travers du processus¹ » (Chapman & Sawchuk, p. 19). Là où je souhaite éclairer certains aspects de la création, il me semble nécessaire de produire le langage adéquat pour mieux exploiter ma pratique ainsi que mieux définir le projet de création. Comment donc parler convenablement de la pratique et du projet? Tomas Hellström, de l'Université Lund, implique l'existence de certains défis dans ce qu'il appelle la recherche artistique : « Clearly many challenges in establishing criteria for evaluation of artistic research rest on assumptions about its relation to art and science respectively. » (Hellström 2010, p. 307). Les critères possiblement malléables d'Hellström rendent plus compliqué l'« évaluation » de cette recherche artistique comme il l'entend, intriquée cependant dans sa relation directe avec l'art et la science. Il ne s'agit cependant pas de s'arrêter sur certaines suppositions et d'« expliquer » le film que je vais produire, mais plutôt d'établir certaines bases à la création d'un film qu'on pourrait notamment produire sous les mêmes appellations dont je parlerai un peu plus loin. Ces bases doivent ainsi s'imbriquer dans la relation qu'entretient l'art et la science, la recherche et la création.

En outre, puisque la part créative est au cœur de mes préoccupations, je me dirige vers la recherche-crédation pour récolter la moisson d'un travail artistique dans l'optique de fournir des résultats propices à une recherche et de mettre en place (mise en mots) de nouveaux concepts qui m'intéressent. Hellström revient sur la teneur de la qualité d'une initiative créative :

Following this reasoning, we recognize *quality* as a relative concept which, to a large extent, is predicated on the goals of a group operating in a particular environment. In hybrid forms of knowledge creation such as artistic research, the aims of creative activity may differ radically across research collectives. (Hellström 2010, p. 309).

Bien que Hellström soulève que la qualité du projet est relative, il faut davantage se concentrer sur les objectifs et l'environnement qui les produit. Je conçois que l'hybridité (recherche-crédation) de mon projet appelle à diverger d'une recherche plus empirique pour se concentrer sur la fabrication d'un savoir au travers de la création. L'exercice de

¹ Traduction de ma part qui paraphrase l'idée précédemment citée de Chapman & Sawchuk.

recherche-création que je veux mettre en lumière comprend une typologie naissante (casse-tête et polymorphique) qui servira à aborder ma propre pratique filmique.

1.2 Film casse-tête

1.2.1 Définition

Au début de la maîtrise, j'utilisais le terme « golem » afin d'aborder le genre de film que je voulais faire. Je voyais ce mot comme un assemblage de pièces disparates qui serviraient à créer un tout fonctionnel, sans toutefois aborder ni la tradition juive ni le monstre lui-même. C'est lorsque ma directrice de recherche a proposé de changer le nom pour « casse-tête » que j'ai réalisé que ce dernier fonctionnait davantage. Un casse-tête est un regroupement de pièces qui, une fois toutes réunies, laisse voir une image complète (un paysage, un portrait, une action, etc.). Les pièces séparées, bien qu'indiquant une couleur ou le début d'une image, ne suffisent pas à former un tout. Ce n'est qu'ensemble, assemblées, qu'elles fabriquent une signification claire et achevée. J'entends comme film casse-tête un film composé de différentes parties provenant de différentes personnes. Ces parties sont composées de couleurs et d'idées spécifiques à chacun et ne révèlent le contenu final qu'une fois toutes emboîtées. Dans le cadre de l'exploration typologique du film casse-tête, il s'agit de considérer le cinéaste comme une partie du casse-tête (soit le voir comme une pièce unique, ou bien comme quelques pièces ensemble qui laissent deviner le début d'un paysage). Dans la partie qui suit, j'essaierai de distinguer le film casse-tête d'autres films qui résultent aussi d'une pluralité d'éléments.

Voilà où commence la définition du film casse-tête : un métrage (court, moyen ou long) où plusieurs réalisateurs s'unissent afin de composer un tout fonctionnel et suivi, un film avec plusieurs points de vue de créateurs au sein de la production.

1.2.2 Différences entre casse-tête et autres genres

Puisque le film casse-tête cherche encore ses ancrages, il est pertinent et utile de le remettre en contexte en le comparant à ce qui existe déjà et qui lui ressemble, sans toutefois que cela ne suffise à lui donner sa typologie. En ce sens, il faut faire attention lorsqu'on aborde le film casse-tête pour ne pas le confondre avec le film omnibus (le film à sketches) et le film à épisodes.

Variouly referred to as anthology, collective, collective story, compendium, compilation, composite, episode, omnibus, novella, portmanteau, or sketch films, these films present something of a problem for film studies, one indication of which is the fluidity of the nomenclature used to refer to them. (Betz 2001, p. 58).

Cette nomenclature problématique que met en lumière Mark Betz apporte tout de même la question de l'appellation du genre et rappelle son importance lorsqu'il s'agit de parler d'un film. Cette classification sert à distinguer mon approche créative tout en la comparant avec les autres genres. Dans le cadre de sa recherche sur le film omnibus, la multiplicité des appellations dont fait mention Betz pose un problème pour tracer un corpus de films lui convenant. Le film casse-tête ne correspond pas à ce que l'on conçoit souvent en études cinématographiques en opposition au genre omnibus (et tous ses dérivés nominaux). Betz tente de synthétiser dans un article scientifique tous les films omnibus répertoriés – il mentionne *Far from Vietnam* (Ivens et al, 1967) et *Germany in Autumn* (Fassbinder et al, 1978) – et il en parle de cette façon : « [...] omnibus films represent limit cases of a certain type of collective political filmmaking that arises at moments of violent crisis [...] » (Betz 2001, p. 61). S'opère une tentative, avec le film casse-tête, de sortir d'un contexte strictement historique ou politique le regroupement de cinéastes pour faire un film d'une certaine acception de politique, plus restreinte. La différence est contextuelle, et va même au-delà de l'époque.

Diffrient, un autre auteur qui se prononce sur le film omnibus, en dresse une définition intéressante et plutôt complète. Il en parle comme d'un « carriage for everyone » alors qu'il retrace l'histoire du mot même jusqu'à ses origines françaises, en 1828, en

parlant du véhicule (Diffrient 2005, p. 6), avant d'élaborer plus largement en le recontextualisant dans deux courants littéraires éloignés l'un de l'autre :

The omnibus film might also be thought of as a cinematic extension of both the generic literary term *renga* (*renku* or *hankasen* in classical Japanese), which refers to a long, image-filled chain-poem written by a large group of poets taking turns, and the *cadavre exquis* ('exquisite corpse'), a parlor game played by Surrealists in which an anatomical structure is cobbled together from a disparate elements collectively authored by the players to create a 'montage of parts.' (Diffrient 2005, p. 6-7)

Le *renga* et le cadavre exquis, deux excellents exemples de ce que peut être un film omnibus, ne renvoient pas à l'essence du casse-tête comme je le conçois. Avec le *renga*, aucun lien spécifique n'unit un poème à un autre, sauf le but de s'inspirer de l'auteur précédent, et il en va sensiblement de la même façon avec le cadavre exquis où l'on fabrique un Frankenstein. La cohérence autophagique de cette création collaborative ne permet pas de former une réponse créative individuelle sans l'influence du prédécesseur dans le projet. Le film casse-tête se crée individuellement, chaque réalisateur sur son tournage, avant d'être assemblé par la suite.

Pour poursuivre avec le film omnibus, donnons pour exemple *Paris, je t'aime*, film sorti en 2006, produit par Claudie Ossard et Emmanuel Benbihy, et réalisé par pas moins de vingt-deux réalisateurs et réalisatrices. Chaque cinéaste avait pour mission de faire un court-métrage sur un arrondissement de la capitale française. En l'occurrence, les segments de chacun sont autonomes et ne s'emboîtent que formellement autour du thème de la ville. Ainsi, s'il y avait un casse-tête qui résulterait de *Paris, je t'aime*, il pourrait prendre la forme suivante : les pièces bleues avec les pièces bleues, puis les pièces vertes avec les pièces vertes, le tout sans jamais former d'image précise. Les récits de *Paris, je t'aime* sont assez imperméables entre eux, et composent individuellement des films bien à eux ; tous les courts-métrages peuvent être vus séparément sans perdre leur contenu. Le film casse-tête, pour sa part, verra chaque réalisateur aborder la même problématique de son point de vue personnel. Ces approches sont ensuite assemblées au sein d'un même film. On essaie de dépasser le concept de collectif d'artistes qui agissent autour d'une

cause ou d'un événement, et de favoriser les actions individuelles de création sur un même axe pour ensuite les récupérer et les agencer entre elles.

Il est important de spécifier combien de participants sont nécessaires à la fabrication d'un tel film. David Scott Diffrient, qui a consacré son doctorat à l'étude des films à épisodes (ou omnibus), apporte une délimitation quant au nombre de segments que doit inclure minimalement le film en question : « [...] on single feature-length films that are comprised of two or more tales or segments. » (Diffrient 2005, p. 4). Bien que cela apporte l'idée de pluralité au sein du métrage, deux réalisateurs m'apparaissent insuffisants pour composer un film casse-tête. Pensons à plusieurs duos de réalisateurs au cinéma qui ne font pas de films omnibus : les sœurs Wachowski, les frères Coen, les frères Dardenne, Joachim Rønning et Espen Sandberg, etc. Ces duos sont composés de personnes très proches (souvent des frères et des sœurs ensemble) dont la vision se recoupe généralement assez bien pour permettre la réalisation de bien des films. En ce qui nous concerne, deux pièces de casse-tête forment un puzzle assez réduit. L'unité est trop petite pour bien mélanger des points de vue créatifs tout à fait opposés. D'ailleurs, ces duos s'inscrivent généralement dans des métrages scénarisés et déjà définis dans leur forme.

Sans donner un chiffre exact où commencer à considérer un film à plusieurs réalisateurs comme un film casse-tête, il faudrait plusieurs personnes. Le mot plusieurs pose aussi un léger problème, car il n'indique pas avec précision un nombre. On peut cependant s'entendre sur le fait que « plusieurs » désigne plus de deux. Ainsi, je crois qu'il faudrait au minimum trois réalisateurs, et encore, ce chiffre est bas. Pour le maximum, en revanche, on peut aussi s'entendre sur une logique où trente réalisateurs au sein d'un même film relève d'une coordination impossible. Sans déterminer – encore – de chiffre maximal, dépassé une dizaine de noms, le projet peut subir les affres d'un débordement évitable dans le cadre de mon projet de maîtrise.

Imaginons alors un nombre défini de réalisateurs (six ou sept, pour la forme), apportant chacun un morceau de film afin de fabriquer un seul métrage unique. Le film,

ainsi, devient le casse-tête assemblé, et il n'est possible qu'une fois les pièces de chaque réalisateur en place.

Le film casse-tête produit un sens commun sur une question globale commune dans laquelle les segments se fondent au lieu d'être simplement annoncés et départis. Les contours entre chaque partie (chaque réalisateur) sont effacés dans le film casse-tête. On ne délimite pas l'implication de chacun avec des intertitres ou des légendes explicites. L'enchaînement doit produire un effet de confusion quant à qui réalise quel plan, sans établir de fil conducteur trop précis. Il n'y aura qu'un seul générique à la fin du métrage final. Les images perdent leur auteur pour devenir un collectif.

1.2.3 Rôle de chacun des participants

Leprohon aborde le film omnibus en termes de « film à épisodes » (également dans la liste de Betz). Il énonce deux possibilités rattachées à ce genre de film : «[...] either one director takes responsibility for the different episodes (with or without a connecting theme), or the episodes are farmed out to several directors and scriptwriters. » (Leprohon 1972, p. 179). La deuxième option est celle qui se rapproche davantage de l'esprit du film casse-tête que je cherche à réaliser puisqu'il n'y a pas un seul réalisateur pour exécuter tous les segments, mais plusieurs réalisateurs, dont chacun est rattaché à sa partie bien à lui. Pour ce qui est des scénaristes (et plus spécifiquement dans le présent projet), le cinéaste est son propre scénariste².

Selon ce que j'ai décidé d'explorer, je m'entoure de plusieurs réalisateurs avec la tâche conjointe de filmer sur un sujet précis dont je parlerai un peu plus loin. Cependant, un monteur impliqué assiste la personne qui réalise l'assemblage final. Mon hypothèse est que cette personne agit à titre de « chef d'orchestre » en ce sens où elle doit choisir les rushes et intégrer des transitions entre les différentes parties pour rendre fluide un seul

² On peut cependant aisément concevoir un film casse-tête où chaque réalisateur engage à son service un scénariste pour mener à bien le segment. Dans ce cas, le scénariste travaille conjointement avec son cinéaste mais également avec les autres scénaristes pour ne pas rendre imperméables les histoires de chacun et faciliter la cohésion du projet qu'entame ensuite le chef d'orchestre.

récit partagé. Comme dans un véritable orchestre, son chef est avant tout musicien lui aussi. Le chef d'orchestre dans le film casse-tête opère principalement au montage, mais il participe aussi au tournage d'un segment filmé répondant aux mêmes critères que les candidats réalisateurs afin de tenter d'arrimer sa pratique à celle des autres. Le chef d'orchestre coordonne les autres réalisateurs du projet, leur pose les questions qui serviront à explorer un thème et/ou une question au moment du tournage. Une autre pratique me vient à l'esprit quand je pense mon rôle dans ce projet, celle d'Augusto Boal, metteur en scène brésilien. Il produit le théâtre forum qui a pour but de démocratiser le théâtre et de donner une voix à tous (dans son cas, il s'agit principalement de donner la parole aux spectateurs)³. En comparaison, le film casse-tête comme je le conçois vient lui aussi produire une démocratisation au sein de la production en tentant de donner une parole équivalente à tous les cinéastes participants avec les rushes remis par chacun. Cette démocratisation est au cœur de mes préoccupations dans ce qu'elle porte d'accessibilité à l'art au sein même de la pratique. Je tente de concevoir ce rapport aux rushes non pas de façon temporelle, mais plutôt relationnelle avec les cinéastes dans le cadre de mon projet.

C'est même souhaitable que, dans la pratique du théâtre forum, par exemple, il y ait des pensées divergentes qui donnent lieu à des tactiques et à des stratégies opposées. L'essentiel, c'est que le processus soit démocratique parce que le théâtre forum ne fonctionne pas de façon dictatoriale ou autoritaire. (Cartier 1983, p. 32).

Suivant cette affirmation de Boal, le chef d'orchestre comme je le conçois agit ultimement à titre de metteur en scène, mais en s'assurant que la parole de chacun des cinéastes est exprimée (et espérons-le) malgré les chemins différents que prendra chacun des participants. Je ne tente pas de reproduire la hiérarchie traditionnelle d'un film de fiction hollywoodien où le réalisateur possède beaucoup de pouvoirs. Les différents cinéastes ont la liberté de filmer individuellement ce qui convient à leur pratique artistique avant que je n'opère au montage comme chef d'orchestre un rapprochement entre chacun.

³ Voir l'entretien avec Louis Cartier (1983).

Les réalisateurs se composent une équipe⁴ (dans le cadre de ma création, il est souhaité, pour des raisons de coordination et considérant l'ampleur du projet de maîtrise, qu'elle soit réduite) dans laquelle la tâche est partagée. Chacun des cinéastes répond à la question commune ou au thème rassembleur posé en prémices du projet tout en considérant les paramètres de mon expérimentation (durée x de minutes de rushes, équipement personnel ou prêté, échéances de tournage, format de l'image, avec ou sans son, pas de plan-séquence, etc.).

Tous participent alors à la création telle qu'elle est jusqu'à l'assemblage. Ce dernier est effectué par le chef d'orchestre et la monteuse. Cet assemblage, par contre, nécessite l'aval de tous les cinéastes. Une période de consultation est mise en place à la fin du tournage de chacun pour s'assurer que le chef d'orchestre ne cause aucun préjudice. Dans mon cas, une fois un premier montage montré au participant, les modifications sont apportées si nécessaires et demandées, puis le projet est finalisé sans possibilité de se rétracter par la suite. La consultation agit comme un filet de sécurité : si quelqu'un tombe, il est rattrapé ; si quelqu'un se sent lésé, le tir sera corrigé. Les cinéastes sont avisés avant le tournage que le montage final ne leur appartient pas.

1.3 Hospitalité : Expérience d'égalité utopique provisoire de cohabitation des réalisateurs

Au cours du séminaire de Michèle Garneau que j'ai suivi à l'automne 2017, *Problématiques du cinéma documentaire*, j'ai pu en apprendre davantage sur l'hospitalité au cinéma, et comment elle s'opérait. Nous avons vu plusieurs réalisateurs (Rithy Panh, Agnès Varda, Avi Mograbi, Pierre Perrault et j'en passe) et discuté en classe de ce qui les rapprochait et/ou éloignait de l'hospitalité. Essentiellement, il s'agissait d'émettre des hypothèses sur une hospitalité possible et indiquer par quelles façons elle se manifestait (appareil, écoute et restitution sont quelques-unes des pistes pour déterminer ce qui peut être hospitalier). Parmi les cinéastes survolés, Eduardo Coutinho et son expérience d'égalité utopique provisoire est celui qui m'a le plus marqué. Je trouve qu'il apporte une

⁴ Je vais développer la part de collaboration des équipes dans la Partie III du mémoire.

perspective intéressante quant à l'approche de l'autre que je peux tenter d'intriquer dans ma propre pratique ainsi que dans le cadre de ce mémoire-crédation.

1.3.1 Eduardo Coutinho

Le cinéaste brésilien Eduardo Coutinho, reconnu pour ses documentaires, aborde ses sujets filmés de manière à les accueillir le plus possible dans ses métrages. À cette fin, il met en place un système qui favorise l'entretien et tente d'établir (ou de rétablir) une relation d'équilibre entre le filmeur et le filmé. Coutinho nomme cette approche l'expérience d'égalité utopique provisoire.

Il s'agit, en fait, de créer un « contexte » propice à la question qui va être posée — contexte qui, en fait, finit par en atténuer la portée, par la rendre « inoffensive ». Affaiblie, dépourvue de la puissance (politique) qui ne se manifeste et ne s'affirme que par la différence, la question de Coutinho n'est pas le lieu de confrontation défini par Canetti, mais le lieu de la proximité, de l'entente. (Senra 2011, p. 83).

Ce travail se développe d'abord sur un territoire commun, celui de la communication ouverte et partagée, de l'entente comme le souligne Senra. L'« expérience », en ce sens, consiste en l'essai d'établir cette relation ; l'« égalité » relève de l'objectif principal du cinéaste ; l'« utopique » est l'admission que la présente tentative relève de l'imaginaire dans l'absolu ; le « provisoire » vient établir que toute l'expérience est temporaire et contingente au moment où l'entretien a lieu, où le film se déroule avec ses sujets et son cinéaste en même temps dans sa production. Donc cette expérience d'égalité utopique provisoire promet une ouverture sans réserve tout en sachant que le cinéaste, peu importe l'effort qu'il y mettra, ne peut offrir absolument d'équilibre parfait dans sa relation avec le filmé. On veut rendre « inoffensives » les questions posées dans un cadre documentaire afin de faciliter un lien de confiance utile à la conversation engagée entre le créateur et son sujet filmé.

Cet aspect du travail de Coutinho revêt de l'importance dans ce que je considère comme un travail essentiel en documentaire, un geste d'hospitalité crucial et nécessaire. Le film casse-tête peut se prêter à ce genre d'expérience, et le faire même dans un

contexte de cinéaste à cinéaste. On pourrait ainsi ajouter la valeur de cohabitation des réalisateurs au concept de Coutinho. J'imagine six ou sept réalisateurs au sein de la même production qui tentent de cohabiter dans un esprit d'égalité utopique provisoire. Bien entendu, on reprend l'adjectif « utopique », car il implique une iniquité intrinsèque à tout projet dont la chaîne de commandes implique des décisions (quelles qu'elles soient) d'un seul parti. Le chef d'orchestre, au cœur du film casse-tête, a un rôle de plus qui le disqualifie de cette égalité. Il doit cependant créer un lieu d'entente avec les autres cinéastes en s'assurant tout au long de la création que les participants créateurs sont à l'aise. J'y reviendrai dans la troisième partie qui suivra la création.

L'hospitalité, donc, commence où l'accueil se déploie – entre filmeur et filmé ; entre cinéastes au sein du même métrage – dans un contexte traditionnellement documentaire. Lors du séminaire de Michèle Garneau sur l'hospitalité, cette dernière a été développée et réfléchie dans un contexte strictement documentaire. Je pense cependant qu'avec la recherche-crédation que je mène, je peux supposer que l'hospitalité se trouve aussi dans un métrage polymorphique, par exemple. Cette hospitalité est aussi développée par la philosophe française Marie Josée Mondzain. Elle aborde un geste cinématographique qui va à l'encontre du cinéaste : « [...] à savoir justement l'accueil inconditionnel de ce qui arrive devant l'objectif d'une caméra et qui opère comme geste de don et d'hospitalité face à tout ce qui survient et prend place dans le cadre, que le documentariste l'ait voulu ou non. » (Mondzain 2016, p. 53). Ainsi, selon la philosophe, le geste d'accueil serait plus fort que la volonté de vouloir lui faire une place, ce qui assure également sa présence et son rôle dans un film documentaire, du moins d'une certaine façon plus exploitée chez certains cinéastes comme Coutinho. Elle va plus loin et affirme : « Le geste du [cinéaste] opère au cœur de la polysémie du verbe recevoir : il fait épreuve de l'accueil et nous met en situation d'accepter le don qui nous est fait par ceux que nous accueillons. » (Mondzain 2016, p. 54). Avec le film casse-tête, le chef d'orchestre accueille des réalisateurs dans son métrage et reçoit leurs dons (le temps, l'art, l'image, la réflexion, etc.). Il est le ciment qui unit les récits et perspectives de chacun. On peut émettre l'hypothèse que l'hospitalité se déploie en coulisse également, entre les cinéastes qui ont pour tâche de filmer chacun quelque chose, ce qui n'empêche

pas de vivre le don d'un réalisateur du film casse-tête envers son sujet filmé. Puisque les contours du film à produire ne sont pas définis avec exactitude, je me permets d'intégrer la notion d'hospitalité qui va de pair avec celle de Coutinho, l'expérience d'égalité utopique provisoire, qui sont toutes deux indétachables du film casse-tête car intrinsèquement impliquées dans son élaboration par la formation originale de morceaux qui ne s'emboîtent pas systématiquement ensemble.

1.3.2 Exemple de film casse-tête

Doméstica, de Gabriel Mascaro, est un film documentaire brésilien sorti en 2012. On retrace le quotidien des femmes de ménage (domésticas) dans des familles de São Paulo filmées par sept jeunes. Ces derniers prennent possession de l'appareil cinématographique et suivent une semaine durant leur bonne à chacun.

Bien que Mascaro soit l'unique réalisateur crédité, il y a sept autres réalisateurs en herbe derrière sept caméras. Au générique, on les retrouve sous l'appellation de *fotografia*, soit considérés comme des directeurs de la photographie⁵. Dans ce que je conçois comme un film casse-tête, *Doméstica* fournit l'exemple presque parfait. En effet, on pourrait placer les choses ainsi : Gabriel Mascaro est celui qui tire les ficelles, bien sûr, mais il agirait dans ce métrage à titre de chef d'orchestre (sans prendre part au tournage, cependant) et les jeunes seraient tous les cinéastes participants. Chaque réalisateur du film casse-tête apporte un regard différent et pourtant ils abordent tous le même sujet qui s'intègre dans un seul projet de film, nonobstant la pratique individuelle de chacun. Le métrage de Mascaro se visionne sans fragmentation ; on passe d'une doméstica à l'autre sans transition, et des fois l'on revient à un visage déjà familier. Les histoires s'enchevêtrent entre elles et n'en forment plus qu'une seule : le portrait de la doméstica brésilienne. Pourtant, ce film apporte sept points de vue assez dissemblables, sept manières de filmer bien à soi, d'approcher les gens comme chacun le réalise. Cet

⁵ Le générique devient l'enjeu de l'appellation des participants dans un contexte de film casse-tête. À mon sens, il est indiscutable que chaque collaborateur et collaboratrice cinéaste sera crédité-e sous les mots « réalisateurs / réalisatrices ». J'y reviendrai dans la 3^e partie.

arrimage réussi permet de bien démontrer comment plusieurs réalisateurs peuvent cohabiter au sein d'un même film, ce qui renvoie à l'expérience d'égalité utopique provisoire de cohabitation des réalisateurs. À mon sens, Mascaro passe à côté de l'occasion de créditer un travail de création de plus grande envergure que celui d'opérer une caméra. Pour le genre de film que je réalise, les réalisateurs sont conviés à prendre toutes les décisions nécessaires à leur plateau de tournage sans que j'intervienne. J'aurai mon propre plateau à gérer.

La principale différence entre *Doméstica* et le film que je réalise relève de l'interprétation personnelle du rôle qu'on décide d'attribuer à l'autre créateur. Selon moi, Mascaro n'a pas proposé son projet de film comme un projet de collaboration entre créateurs ; il aurait sensiblement proposé de participer à son étude de la doméstica en demandant l'aide des personnes directement impliquées dans cette relation. Or, je souhaite créer le contraire que la direction complète (le plein pouvoir) de ce projet. Je veux partager le film entre chacune des pratiques des cinéastes qui participeront au projet de création. La création individuelle de chaque participant ne relèvera que de chacun, et je n'agirai pas dans cette partie de réalisation, exécutant moi-même ma propre partie. Ce n'est qu'une fois le tournage de tous terminé que je commencerai à assembler les morceaux sans les autres cinéastes. Je reviendrai sur cette part d'assemblage et sur la relation avec les cinéastes dans la troisième partie.

1.4 Film polymorphique

Qu'est-ce que j'entends par film « polymorphique »? Ce terme, étymologiquement décortiqué, exprime la multiplicité de formes (*poly-*, plusieurs / *-morphée*, forme). Qui a plusieurs formes, donc, au sein d'un même métrage. Au même titre que le film casse-tête apporte plusieurs réalisateurs dans le métrage, le film polymorphique vient apposer l'ajout de la valeur de genres différents. Au travers de la pratique, il s'agit d'inclure le documentaire, la fiction et l'expérimental dans un même projet sans trop définir quelle partie est la plus importante, auprès de quel genre le film se rapproche le plus. Bien entendu, un de ces trois genres prédominera légèrement ou

largement. L'exercice de l'appellation « polymorphique » sert à ouvrir la porte au mélange des genres comme un acte assumé et nécessaire de création. Cela permet d'avoir toutes les options sur la table avec la collaboration de plusieurs cinéastes qui possèdent moult points de vue, d'autant plus que le choix de la forme est libre. Chacun doit ainsi s'investir dans le genre qui lui convient tout en ne restreignant pas les autres au sein d'un seul genre. En termes d'exemples de film polymorphique, je pense à *Song to Song* (Malick, 2017) où l'on suit la carrière musicale de différents artistes imbriquée dans une fiction romantique qui se déroule pendant le festival *South by Southwest*, le tout capté par diverses caméras moins conventionnelles (par exemple la GoPro) pour un cadre dit « professionnel ». On peut mentionner aussi *Mass for Shut-Ins* (DeGiobbi, 2017) qui allie passages autobiographiques, fiction et expérimentation du cadre. Enfin, je pense également à *Still Life* (Zhangke, 2006) où l'on suit deux personnes à la recherche de leur époux respectif, le tout dans un décor parfois imaginaire (composé de fusée-bâtiment), parfois réel (les décombres du cataclysme du barrage des Trois-Gorges).

1.4.1 Questions de catégories

Je travaille la question de genres cinématographiques avec trois grandes premières catégories : la fiction, le documentaire et l'expérimental. Ces catégories servent à parler d'un film, à le décortiquer d'abord par son « genre principal » afin de saisir l'intention du cinéaste face à l'approche du film et comment il est réalisé. À cet effet, je considère qu'une fiction peut reposer sur une mise en scène élaborée par une équipe artistique disposant d'un scénario concret. La fiction véhicule des histoires inventées ou empruntées à la réalité. Le documentaire peut se déployer lors d'une rencontre entre sujet filmé (lieu, personne, événement, etc.) et sujet filmant marquant la réalité qui se déroule devant la caméra, avec ou sans souci de la mise en scène. Le documentaire peut véhiculer des idées, des pensées et des façons de concevoir le monde d'une façon souvent plus

politique que la fiction pour compte de la restitution d'une « vérité⁶ ». L'expérimental peut être vu comme un genre qui emprunte son nom à l'expérimentation. Cette façon de faire du cinéma peut être plus instinctive et se chercher tout au long de la création, sans établir d'objectifs vis-à-vis un scénario ou un sujet filmé précis. Ces trois grandes catégories offrent des esthétiques différentes. Par exemple, un film de fiction a la possibilité d'obtenir des images plus léchées, ancrées dans un décor qui serait le produit d'artisans. Le documentaire, quant à lui, peut s'avérer moins recherché quant à ce que l'image rend, se concentrant sur le fond et le message qu'il essaie de passer. Enfin, l'expérimental... expérimente! On peut s'attendre à toutes sortes de formes inusitées et inhabituelles dans un cinéma plus narratif, par exemple. Bien sûr, ces descriptions sont larges et ne représentent pas parfaitement ce que chaque genre contient. De ce fait, une hybridité tend à se faire plus présente dans le cinéma d'aujourd'hui, mélangeant ainsi les esthétiques. Je peux nommer entre autres le docu-fiction, le documenteur, le documentaire expérimental, la fiction expérimentale et ainsi de suite. À quel point les genres primaires cinématographiques peuvent se mélanger au sein d'un même métrage ? Ou plutôt sommes-nous toujours dans une sorte de mélange des genres à un certain niveau ? Lorsqu'on aborde la question avec Bill Nichols, on devine un parti pris pour le documentaire en toute chose : « Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives the evidence of the culture that produced and reproduces the likenesses of the people who perform within it. » (Nichols 2001, p. 1). Un film de fiction, selon cette conception du film, peut aussi être considéré comme un documentaire puisqu'il reproduit lui aussi, à un certain niveau, des performances de la société dans laquelle évoluent les acteurs d'un film dans la culture de laquelle il est produit. Si c'est alors difficile de concevoir une fiction non documentaire pour Nichols, il en va complètement de l'autre côté pour Consuelo Lins dans sa notion de genres.

[...] ces documentaires ne fleurissent pas dans le terreau du réel, spontanés, naturels, peuplés de personnes et remplis de situations authentiques, prêts à être capturés par des êtres sensibles, la tête pleine d'idées et la caméra à la main. Ils sont engendrés par le plus pur « artifice », dans l'acception littérale du terme : procédé ou moyen permettant d'obtenir un artéfact ou un objet artistique. (Lins 2011, p. 97)

⁶ Je choisis de mettre le mot vérité entre guillemets afin de relativiser cette vérité qui peut parfois être tout à fait subjective à l'auteur d'un film documentaire, et ainsi prendre des tangentes qui ne sont pas tout à fait complètement vraies.

Un corpus documentaire vu par Lins vient donc poser la question de la légitimité de l'image, de l'authenticité de ce qu'on peut visionner. Si le documentaire est monté de toutes pièces pour faire croire en une histoire « vraie », on devine dans les propos de Lins une irritation quant à l'affirmation du genre documentaire lui-même, qui ne serait qu'une suite d'« artifices ». Ces deux théoriciens, Nichols et Lins, apportent chacun un argumentaire qui est susceptible de se défendre individuellement avec un corpus donné de films pour illustrer chaque position en la matière. Grâce à ces différentes perspectives théoriques des appellations de genres, j'imisce mes propres retenues quant à davantage d'affirmations concernant le rattachement d'un film x à un genre défini et définitif. La frontière des genres cinématographiques est une question de perception. D'autant plus que dans la nature du projet de film casse-tête, chaque cinéaste arrive avec sa propre pratique dont certains auront une expérience plus documentaire, d'autres pourront être experts en fiction et puis certains en film expérimental. De ce fait, pourquoi forcer un genre en particulier ? Je crois qu'il faut plutôt intégrer la portion de film individuelle de chaque participant nonobstant le genre prédominant, ce qui aboutit forcément à un métrage polymorphique⁷.

1.5 Méthodologie

Outre mon désir de réaliser une recherche comme création, je me questionne sur ma façon de faire de la recherche-crédation. Parce que « [...] l'idée de transmission revient de façon insistante chez plusieurs [étudiants] ; ceux et celles qui se donnent à élaborer des discours parallèlement à leur production artistique sont préoccupés par l'idée de transmettre une pensée, un savoir » (Gosselin 2006, p. 23), et il est important de bien cerner sa démarche et sa méthodologie. Visant principalement un mélange assumé des genres pour former un film polymorphique, je procède par la superposition d'éléments de différents ordres.

⁷ À moins d'un hasard où les réalisateurs, sans se concerter, optent tous pour un même genre prédominant.

La première étape du processus consiste en une entrevue sonore avec chacun des cinéastes, à laquelle je me suis prêté également. Cette partie est la seule partie à proprement parler qui est scriptée par moi dans le film casse-tête. Elle se déroule avant le tournage, au début de la production, et se passe de la caméra. Un seul micro suffit à capter l'élément documentaire ; les questions posées concernent toutes la pratique filmique (sa provenance, ses effets, sa portée, l'engagement, etc.). Cet élément d'entrevue instaure une ambiance documentaire⁸. Je choisis de ne pas filmer cette entrevue pour ne pas apporter un aspect trop documentaire qui pourrait donner au métrage le genre prédominant de film documentaire. La voix seule et sans artifice du cinéaste me suffit pour fabriquer un film polyphonique.

La deuxième étape comprend le tournage individuel des cinéastes. Chaque collaborateur a le loisir de déterminer dans quel genre prédominant il souhaite accomplir son morceau de casse-tête. Il peut s'agir autant d'une fiction (scénarisée par le réalisateur selon sa propre initiative), d'un documentaire ou d'un projet strictement expérimental. Tous ces genres doivent mettre de l'avant la pratique du réalisateur et la démontrer en un certain sens, de manière explicite ou implicite. En offrant ces possibilités aux cinéastes, je mise sur l'établissement d'un accueil, de la création d'un premier cadre hospitalier où le créateur peut s'en tenir à explorer sa propre pratique sans contrainte de genre.

La troisième étape, courte mais nécessaire, revient au chef d'orchestre (moi-même dans le cas de ce projet) qui consiste à prendre le portrait filmé des participants à des fins de mise en contexte (qui parle quand, quel discours se rattache à quel créateur). À utiliser avec parcimonie, cependant, puisque la construction du film au montage ne doit pas uniquement dépendre des segments individuels mais bien former un tout dont les parties se fondent les unes dans les autres. Le portrait sert surtout à présenter au moins à une reprise les voix entendues et les idées partagées en dehors de ce que chacun filme. C'est aussi un élément qui s'approche formellement du documentaire. Les portraits des créateurs procurent au thème, la création, une mise en scène de soi. Chaque réalisateur décide de sa représentation à la caméra dans ce qui l'habite de façon créative.

⁸ La liste complète des questions posées se trouve en annexe.

La quatrième étape, le montage, vient conclure le travail de tournage de tous. Cette partie est l'assemblage de toutes les pièces du casse-tête pour obtenir un produit final, un paysage filmique dans lequel je tente de développer une hospitalité, un espace pour chaque cinéaste. Une période de consultation est mise sur pieds au cœur du processus de montage afin de venir valider avec les créateurs la vision du chef d'orchestre, et également afin que personne ne se sente lésé dans la représentation du matériel filmé, de l'image que chacun projette et de l'utilisation des rushes audio et visuel. Les réalisateurs sont invités à venir visionner une version de montage. Si un participant demande une modification, le chef d'orchestre doit non seulement la considérer mais aussi agir en conséquence. Malgré que la décision finale appartienne au chef d'orchestre, les modifications proposées par les autres réalisateurs pèsent dans la balance afin de servir cet accueil que je souhaite entretenir tout au long du processus de création. Lors de la consultation, il est primordial de s'assurer que le produit filmé et monté correspond à ce que les participants souhaitent projeter d'eux-mêmes de concert avec le chef d'orchestre. Les cinéastes ont le pouvoir de retirer des éléments que j'aurai assemblés qui ne leur conviennent pas.

Enfin, au montage sera apposée une composition musicale originale ajoutée après l'assemblage. J'effectue le montage audio en studio.

1.5.1 Contraintes

Les réalisateurs participants ont des contraintes formelles ainsi qu'une contrainte de contenu. Le chef d'orchestre suit ces mêmes contraintes.

Je décide d'imposer des contraintes formelles qui servent au montage afin d'obtenir un format d'images identique pour tous les rushes.

Définition : 1080p

Nombre d'images par seconde : 24

Format d'image : 16:9

Nombre de minutes de rush : 10 à 15

La contrainte de contenu est simple ; elle sert à refléter le projet entier du film. Elle est énoncée ainsi au réalisateur après l'entrevue sonore : Filmer votre pratique filmique, ce que représente pour vous la création cinématographique en tant que réalisateur. Il faut que votre pratique transparaisse dans le matériel filmé, que ce qui est spécifique et propre à vous se retrouve dans les rushes. Le tout peut être élaboré de façon documentaire, fictive ou expérimentale.

En tant que chef d'orchestre, une fois rendu au montage, je procède à l'aide d'une monteuse à la sélection du contenu audio (les entrevues sonores) et du contenu visuel (les rushes de tous les participants). Une fois la période de consultation avec les cinéastes terminée et les modifications opérées, il faut que j'impose un montage final. Ce sera mon seul droit de veto – nécessaire – pour la complétion du film de maîtrise.

1.6 Buts à atteindre d'une telle collaboration

Un projet comme la création d'un film casse-tête apporte son lot de réponses⁹ sur une base de rapprochement direct entre différentes pratiques. Parmi mes objectifs, je souhaite comprendre et découvrir les intérêts d'autres réalisateurs autour de moi. Je souhaite créer un espace de partage de nos connaissances, nos goûts, nos méthodes. Je souhaite expérimenter le niveau de compatibilité entre cinéastes. Je souhaite soumettre à l'examen scientifique et créatif la part collaborative. Je souhaite amalgamer des morceaux de film foncièrement différents au sein d'un même métrage. Enfin, je souhaite faire un film d'un genre nouveau dans lequel l'hospitalité change ma perspective face à ma propre pratique et face à celle des autres, une hospitalité réciproque qui me transforme pendant la création.

⁹ Et aussi son lot de questions, auxquelles je reviendrai dans la troisième partie du mémoire.

Le point crucial du film casse-tête, la collaboration, apporte la question du groupe, de ce qu'il représente, de sa façon d'établir des relations interpersonnelles sur une base commune de réalisation. Qu'est-ce qui façonne la relation durant le processus de création? Comment ce groupe se déploie-t-il lors du tournage, du montage? Est-ce que ce groupe obtient une appellation à lui? Comment parler de ce groupe? Je veux alors poser la question de la communauté afin d'essayer de répondre à ces questions.

1.6.1 Création d'une communauté

Cette question se pose nécessairement puisqu'il faut prendre en compte le nouvel environnement de production que je mets sur pied. Cet environnement se compose à la base de plusieurs créateurs, les cinéastes, mettant en commun leur créativité afin de réaliser chacun une partie d'un même film¹⁰. Bien que leur principal rapport s'établisse au travers du chantier cinématographique, soit la production d'un film de manière individuelle, ces cinéastes aboutissent tous au sein du même générique, au cœur d'un projet commun. Leur cohabitation revêt donc un aspect intéressant à commenter.

Lorsqu'il s'agit de rassembler des gens qui ont une tâche commune et un rôle identique (les cinéastes) et les positionner dans le métrage ensemble, on obtient dès lors l'ébauche d'« [...] une pratique de sociabilité qui instaure un monde relationnel à part, dont le mode de fonctionnement – collaboratif et collectif – s'oppose au mode de fonctionnement des autres milieux sociaux. » (Froger 2006, p. 119). C'est l'idée qu'apporte Marion Froger lorsqu'elle aborde la communauté dans son livre *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*. Dans son ouvrage, elle aborde la transition des films onéfiens après la Seconde Guerre Mondiale passant de « l'institution fédérale » à un « milieu social spécifique ». Froger écrit par ailleurs que ce milieu ne se compose pas d'individus mais plutôt d'équipes déjà formées et prêtes à se lancer. À cet égard, elle dresse le besoin documentaire de l'ONF de créer une sorte de communauté parallèle plutôt que de servir la communauté filmée. Cette collaboration artistique dans le cadre du

¹⁰ À sujet unique ou multiple, en autant que le point de départ de tous les cinéastes soit exactement le même.

film casse-tête à l'échelle de l'apport de chacun permet de créer un esprit de communauté tout en s'opposant, comme le souligne Froger, aux modes plus conventionnels d'autres milieux comme celui de l'industrie du film, par exemple. Cette distinction est faite depuis la nature des relations créées entre les réalisateurs depuis le montage en premier temps et non dans un même espace physique.

Puisque le film issu de cette recherche-crédation n'est pas un documentaire au sens entendu par Froger, il n'y a aucune communauté à servir, ce qui facilite la distinction immédiate entre le filmé et le filmeur pour ne pas tomber dans l'analyse de cette relation, de cette communauté possible. La communauté initiale du film casse-tête est celle de l'équipe de production, ces cinéastes qui ont la tâche commune d'aborder leur pratique filmique chacun à leur façon. Ainsi, on peut supposer que la communauté du film parle de cette communauté dans le film¹¹. Ce concept va, selon moi, de pair avec celui de Coutinho, l'expérience d'égalité utopique provisoire, lorsque Froger fait mention également du cinéma qui participe à l'utopie sociale de la communauté de créateurs (Froger 2006, p. 120-121). On demeure dans la lucidité d'une quête absolue, d'un désir d'atteindre des niveaux plus « justes » qui se décrocheraient au cœur de et par la communauté. Ainsi, un peu pour répondre à l'hospitalité évoquée plus tôt, la communauté filmique contribue à l'accueil et poursuit le geste utopique de Coutinho.

Toujours sur la même lancée, on peut aborder la communauté comme une entité finie, terminée, complète, comme la pense Maurice Blanchot en empruntant et réfutant certaines idées de Jean-Luc Nancy¹². Blanchot y va ainsi :

Il appelle, par-là, une communauté : communauté finie, car elle a, à son tour, son principe dans la *finitude* des êtres qui la composent et qui ne supporteraient pas que celle-ci (la communauté) oublie de porter à un plus haut degré de tension la *finitude* qui les constitue. (Blanchot 1983, p.17)

¹¹ Froger aborde dans le même chapitre un mode collaboratif qui s'oppose au mode hiérarchique du travail (Froger 2006, p. 120). On peut substituer le « travail » par le mode de production cinématographique dit classique et tout à fait hiérarchique lui aussi. On tente, par le film casse-tête, d'assouplir la hiérarchie, ce qui nous rapproche d'un esprit communautaire (collaboratif et collectif).

¹² *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy, Paris, C. Bourgois, 1986.

Si la communauté possède sa propre fin, sa finitude comme l'appelle Blanchot, il n'y a qu'elle qui détient les moyens d'accomplir ce pour quoi elle est sur pieds, dans l'idée qu'elle existe et est formée, et qui ne peut plus contenir des individus avec des objectifs opposés. La communauté « [...] semble s'offrir comme tendance à une *communion*, voire à une fusion, c'est-à-dire à une effervescence qui ne rassemblerait les éléments que pour donner lieu à une unité (surindividualité) [...] » (Blanchot 1983, p. 17). Autrement dit, c'est en supposant l'unité que la communauté ne se morcèle pas, mais inclue bien les individus jusqu'à la « surindividualité ». Cette fusion de Blanchot fonctionne bien avec l'image du casse-tête ; alors que les pièces assemblées se fondent l'une dans l'autre jusqu'à ne plus distinguer leurs contours, on obtient le meilleur de l'individualité des réalisateurs et aussi ce qui se dégage de l'amalgame de leur communion. Imaginons une longue table où les cinéastes partagent un repas, et remplaçons ce repas par des bobines de film. Cette communauté de cinéastes, si l'on se fie à tout son devenir potentiel, est susceptible d'harnacher une préciosité dans le sens sacré du terme, car elle contribue à la mise en commun des richesses personnelles (les idées) de chaque créateur.

Pour raccorder concrètement ce rapport de communauté au film casse-tête, il s'agit de parler de l'effort d'accomplir quelque chose (un film) en groupe, de l'intention de se rendre quelque part (la conversation des pratiques) avec un projet en tête (une nouvelle forme de métrage) et d'une positivité forte. Dès lors, l'agrégat d'idées, de dialogues, de rushes forme ce qui rattache le groupe (la communauté) à l'objectif commun.

Cette communauté filmique de réalisateurs peut également se former plus formellement lors du montage. Bien que les réalisateurs ne partagent pas les mêmes plateaux de tournage, leur visée conjointe va créer des rapprochements quant à leur pratique ; les différences entre les cinéastes sauront donner une texture plus complète/complexe au film, malgré que certaines pensées ou façons de travailler peuvent être semblables d'une personne à l'autre. En outre, la parole partagée des entrevues sonores, une fois montée dans un carcan qui tient de lui-même, peut faire surgir des réflexions sur le cinéma qui uniront les participants dans leur création. Ils se répondront

et se relanceront au fil du métrage. Leur présence côte-à-côte cimente leur appartenance au même lieu, qui est d'abord et avant tout le cinéma lui-même.

CONCLUSION de la Partie I

La recherche-création attire de plus en plus de créateurs comme moi au sein des institutions universitaires pour des raisons d'approfondissement de sa pratique et de documentation.   partir de ce désir d'intégrer les rangs de chercheurs-praticiens, j'incorpore en tant qu'artiste un langage facilitant qui sert les besoins de transmission de concepts et idées axés sur mon travail de création.

Dans l'élaboration de ce mémoire, la pratique filmique du réalisateur relève non seulement du sujet du film réalisé, mais relève de la base du projet de mémoire-création lui-même. La création étant le moteur central de mon initiative, je souhaite aborder le cinéma par le cinéma (Rouleau, 2016), et l'insérer dans une typologie encore en développement. Le film casse-tête et polymorphique propose un regroupement de cinéastes unis qui performent selon leur pratique individuelle un morceau de film chacun qui sera assemblé avec les autres sous la direction d'un chef d'orchestre, réalisateur lui-même et coordinateur du processus. Les formes contenues dans un projet de film commun sont larges et comportent toutes les options possibles de genres (que ce soit de la fiction, du documentaire ou de l'expérimental). Cette disposition remet en question la hiérarchie et les positions de pouvoir du réalisateur envers son équipe. Il est question de travailler dans un contexte d'hospitalité afin d'atteindre, ou de chercher à atteindre, une cohabitation des réalisateur au sein du concept d'expérience d'égalité utopique provisoire de Coutinho. Enfin, cette cohabitation implique la formation possible d'une communauté filmique à l'intérieur de la production et indépendante du sujet filmé comme le mentionne Froger dans son élaboration du concept de communauté au cinéma.

Partie II : *Le fil conducteur*

Le film *Le fil conducteur*, réalisé avec Phyllis Katrapani, Vjosana Shkurti, Mengyue Wang et Yousra Benziane, aborde la pratique filmique du point de vue du créateur. Cinq cinéastes partagent leurs idées de la création cinématographique et de la réalisation en filmant chacun leur perspective. Le métrage est ponctué d'entrevues sonores avec les cinéastes qui élaborent respectivement sur leur pratique, formant un dialogue de la création.

Le fil conducteur, 26 minutes, 2018

PARTIE III

INTRODUCTION de la Partie III

J'ai entamé la production du film casse-tête au printemps 2018. Quatre réalisatrices ont répondu à l'appel : Phyllis Katrapani (une professeure de cinéma que j'ai eue au cégep), Yousra Benziane (l'amie d'une amie qui a sa formation à l'UQÀM), Mengyue Wang (camarade de séminaire à l'UdeM) et Vjosana Shkurti (amie de cinéma étudiante à l'Université Concordia). Nous étions donc cinq à réaliser chacun une partie du métrage. J'ai effectué les entrevues sonores en commençant par la mienne pour ne pas être influencé par les réponses des autres. Par la suite, toutes les réalisatrices étaient invitées à commencer à filmer une fois l'entrevue faite. J'ai laissé à tout le monde un mois et demi pour me rapporter les rushes. J'ai filmé mes propres scènes avec l'aide de Juliette Blondeau à la direction de la photographie. Une fois tous les rushes en ma possession, c'est avec Clara Bich que j'ai entamé l'assemblage du casse-tête au montage.

Cette partie du mémoire consiste en l'analyse et la réflexion du travail qu'apporte la création dans le contexte de la recherche-crédation universitaire d'un point de vue autopoïétique – c'est à dire que je m'intéresse à mon propre processus créatif et de recherche théorique et à comment ce dernier s'est transformé tout au long de la recherche-crédation. Je réponds à la théorie précédemment abordée et explique comment se sont passés les différentes étapes pendant la production et la postproduction du film casse-tête. Je présenterai les relations de pouvoir au sein de la communauté et au travers de l'hospitalité, avant d'élaborer sur l'utopie présente dans le projet et sur les bons coups et les moins bons. Enfin, je m'interrogerai sur ce que ma recherche-crédation m'a apporté comme nouvelles questions et comme réponses.

Le retour peut sans doute être lu sans visionner le film quoi qu'il serait préférable de voir le métrage pour ainsi saisir la portée des réflexions et des actions entreprises en parallèle avec le langage élaboré dans la première partie.

3.1 L'hospitalité

Tel qu'exploré en première partie du mémoire, Mondzain aborde l'hospitalité comme un acte fort qui surpasse la volonté du cinéaste à lui laisser une place. En d'autres mots, elle affirme que le geste d'accueil, l'hospitalité, se ferait du filmeur au filmé malgré lui. J'é mets l'hypothèse que l'hospitalité présente dans mon film est plus forte que ma propre volonté à l'établir, en ce sens où je cherche un terrain des plus propices pour évoluer avec et autour des réalisatrices, et que cette entente prévaut toutes mes intentions et gestes de montage.

L'accueil, à mon sens, s'opère en double. Il y a d'abord un premier accueil dans le geste d'inviter les réalisatrices à partager leur vision de la réalisation avec moi. La demande faite, elles offrent une confiance en mon projet, ce qui favorise l'union au sein de la communauté. Pour le casse-tête, il est selon toute logique absolument nécessaire d'établir une atmosphère hospitalière entourant le processus de recueil des rushes comme d'un geste sacré, car l'accueil peut altérer volontairement ou non la qualité de la rencontre et peut également produire quelque chose. La parole ne peut être vraie que si l'hospitalité se déploie du chef d'orchestre vers les autres créateurs du projet. Cette hospitalité déployée, un deuxième accueil peut être observé, soit le geste d'accueillir les réalisatrices au sein du montage. Ce dernier accueil est plus délicat, il me semble, puisqu'il s'agit de leur faire une place parmi les autres, entre elles et moi. Comme la place de chacun a été discutée, et que le montage s'effectuait avec l'idée d'équité, c'est également selon toute vraisemblance que l'hospitalité se déploie aussi au montage. Comment bien accueillir le travail artistique d'autres personnes que moi et l'intégrer dans un même film avec mon propre travail? Toute cette cohabitation de talents sur une même ligne du temps (*timeline* du logiciel de montage) pose inévitablement la question de qui accueille qui et quand, alors qu'on mélange entre eux les rushes de tout le monde. « Être réceptif, c'est accueillir l'instant. » (Warren 1999, p. 73). Bien que virtuelle, il s'agit d'une hospitalité qui se cherche chez l'autre, d'un espace où se faire entendre qui n'est

possible qu'avec l'écoute, comme le souligne Warren dans son interprétation de l'accueil de l'instant. Au cinéma, il s'agit d'accueillir plusieurs instants, et ce, à répétition. La réciprocité de cette hospitalité devient alors cruciale : chaque créateur entendu au montage se doit de faire partie du projet au même titre que tous les autres, sur un même pied d'égalité. Encore une fois, je veux souligner que mon apport vient débalancer cette égalité, mais sans l'annuler.

Afin de bien établir un climat hospitalier, le traitement des rushes doit se dérouler avec une grande attention de ma part selon le rôle que j'occupe. Mon objectif étant d'établir des correspondances le plus possible dans le respect de ce que la réalisatrice a voulu transmettre (de façon subjective dans ce que je sélectionne pour fabriquer la trame du métrage). Une de mes contraintes personnelles était de ne pas distordre les images offertes, mais par moments, par exemple, je pouvais modifier la vitesse de certaines séquences, comme le plan de la vue de la Colombie-Britannique en voiture de Mengyue Wang qui dure plusieurs minutes et que j'ai accéléré. Une autre contrainte était le respect des exigences des réalisatrices. Yousra Benziane m'a donné tout un document de fichiers qu'elle ne pouvait pas, au moment de la remise, ouvrir rush par rush. Elle n'a donc pas pu supprimer certains plans qu'elle m'a enjoint à ne pas utiliser. Au montage, Clara et moi les avons supprimés immédiatement sans même les visionner.

Enfin, j'ai organisé une période de consultation avec les réalisatrices afin de m'assurer que leur participation comme je la montais leur convenait. Mon pouvoir de chef d'orchestre se termine là où les réalisatrices décident si le projet auquel elles participent se révèle fidèle à ce qu'elles entendent d'elles-mêmes. En l'occurrence, lors de la consultation, Yousra m'a mentionné un plan parmi ses rushes que j'ai placé dans le métrage qui ne lui convenait pas du tout. Sur ce plan, on la voyait elle qui fouillait dans sa garde-robe et s'arrêtait perplexe devant la caméra (le tout étant mis en scène). Yousra m'a intimé de ne pas utiliser ce plan. J'ai donc retiré le plan de la séquence de montage et opté pour un substituant, car j'avais une partie d'entrevue sonore très intéressante de Mengyue sur cette image de Yousra que je ne voulais pas écarter. Ce remaniement revêt une importance spéciale puisqu'il exprime le pouvoir des réalisatrices sur le produit final.

Cette création est collaborative et toujours dans la veine de l'expérience d'égalité utopique provisoire entre les réalisateurs déployée jusqu'à la toute fin du projet.

3.2 Polymorphie

Le visionnement des rushes a pu confirmer mon hypothèse quant à la polymorphie plus que probable du métrage. Je déclarais dans la première partie de mon mémoire que les cinéastes participants auraient sans doute chacun une pratique rejoignant un genre prédominant (fiction, documentaire ou expérimental) et qu'il aurait été surprenant que tous choisissent le même genre prédominant. Ainsi, en récoltant les rushes, on peut constater que les réalisatrices ont chacune une tangente et que tous les genres sont représentés dans le métrage, créant ainsi un film polymorphique.

En termes de genres, Mengyue Wang a été la seule à proposer franchement un format documentaire et sans équivoque. Elle suit un ami qui déménage à Vancouver et l'accompagne dans son périple dans un *roadtrip* d'une côte à l'autre du pays.

Yousra Benziane a pour sa part approché le documentaire mais d'un point de vue expérimental lors de son passage dans une boîte de nuit. Elle a aussi filmé des plans de reflets et de nature dans une sorte d'exercice de la caméra, comme si elle découvrait son usage et ses fonctions avec le spectateur¹³.

Phyllis Katrapani y est allée pour trente plans fixes sur sa cour et son ami, entre documentaire et document, ni tout à fait dans la fiction ni dans l'expérimental, plutôt dans la poésie du chez-soi. Elle est en marge d'un classement hâtif puisque la réalisatrice flirte entre les tendances cinématographiques tout en mettant l'accent sur une pratique photographique.

Vjosana Shkurti aborde l'expérimental de plein fouet ; elle filme sa couette en mouvement contre la lumière du jour en résolution 4K, s'intéresse à la texture du pollen et des feuilles d'arbres de très près, roule dans l'herbe à vitesse de 120 images par seconde. Les fonctions et possibilités du numériques sont explorées sans détour.

¹³ Le spectateur étant en l'occurrence Clara et moi pour le besoin du visionnement et du dérushage. On sentait qu'elle faisait des tests de mise au point, de zoom, de panoramique tout en récoltant du matériel audiovisuel.

En ce qui me concerne, j'ai effectué plusieurs segments sans liens entre eux. J'ai demandé à une amie, Mélodie Bujold, de scénariser une courte scène de conversation entre deux amies. Ce morceau s'ancre aisément dans le genre de la fiction. J'ai ensuite une scène de piscine, une autre où deux garçons échangent leurs vêtements. Enfin, j'ai un segment de danse contemporaine improvisée dans lequel j'ai demandé à six comédiens de danser d'une certaine façon tout en se passant la baguette d'un chef d'orchestre¹⁴. Il y a une touche d'expérimental à mon avis dans l'improvisation et l'essai de différents cadres, valeurs de plan, mises au point, mouvements. Bien que l'idée générale repose sur une phrase, par exemple « plusieurs danseurs se disputeront une baguette de chef d'orchestre », le résultat n'existe pas vraiment dans la description d'avant tournage au même titre qu'avec un scénario de fiction plus strict et encadré. Toutes mes scènes laissaient place à beaucoup de liberté, tant auprès des acteurs que de la directrice de la photographie. Tous les participants du projet de métrage sont entrés dans le jeu et ont fourni des idées et suggestions pour mieux construire les plans. Je me situe donc à la croisée des chemins entre fiction et expérimental, dans la veine de la fiction expérimentale comme ce que peut faire par moments Terrence Malick¹⁵.

Cette polymorphie du film casse-tête, pratiquement inséparable du concept, donne un relief intéressant, important, et même nécessaire. Avec le mélange des genres, il est plus facile de repérer le croisement des différentes pratiques, et j'ajouterais que le mélange des langues y contribue aussi (les conversations de Mengyue se déroulent en mandarin, celles de Vjosana en anglais et les autres en français). Grâce à cette diversité culturelle, le partage du film entre plusieurs créateurs devient plus visible.

¹⁴ Petit clin d'œil volontaire au rôle que j'occupe au sein de ce métrage. La chanson utilisée pour les faire danser est *Kansas*, de Talos, tirée du EP *Then There Was War* (2018).

¹⁵ Dans ses films les plus récents (*To the wonder* (2012), *Knight of cups* (2015), *Song to song* (2017)), Malick explore l'improvisation et la capture du moment, un peu à la façon documentaire, lors de ses plus récents tournages qui sont documentés par les acteurs eux-mêmes comme étant sans scénario strict, plutôt des impressions de personnages et des recommandations de lecture.

3.3.1 La communauté du casse-tête

Cette communauté formée par mon initiative comprend, telles que mentionnées plus haut, quatre réalisatrices et moi ; cinq créateurs avec pour mandat de représenter leur pratique filmique sans contrainte de genre ou de forme (tout en devant respecter cependant des contraintes de temps et de format établies dans la première partie). Le film casse-tête réalisé se partage ainsi entre nous dans un temps à l'écran qui se veut le plus juste possible. Notons par contre, à titre d'exemple, que certaines réalisatrices ont fourni plus de rushes que d'autres et il fallait ainsi essayer de contrebalancer le plus possible. Avec Clara, nous n'avons pas calculé le nombre de minutes de la présence des plans de chaque cinéaste, mais nous avons toutefois pris soin de les alterner suffisamment pour ne pas donner l'impression qu'une réalisatrice ou moi-même est mis de l'avant. Ce projet est une création tout de même subjective et ne réclame pas une parfaite équité. J'ai d'ailleurs énoncé mon intention de produire un film dans l'optique de l'expérience d'égalité utopique provisoire¹⁶. La formation exceptionnelle de ces cinéastes à l'écran compose ce que je considère comme une communauté davantage que d'un collectif. Sans ne rien réclamer avec ce film, les réalisatrices et moi évoluons au sein d'une communication artificielle – dans ce sens où elle est créée par le montage et donc à l'inverse de naturelle – mais qui devient bientôt une sorte d'ode à la création cinématographique, au 7^e art lui-même, tout en conversant entre nous sur ce qui nous touche, nous attire, et encore bien plus lorsqu'il s'agit de le montrer. L'éloquence de la parole de chacun est indéniable, mais les captations visuelles surenchérisent ce discours de la pratique filmique auxquelles se superposent des relances et de véritables discussions du fond et de la forme du médium.

Est-ce donc la communauté que je cherchais dans la première partie? Est-ce qu'on peut parler d'une communauté maintenant que le film est monté? Après réflexion, plutôt que d'opter pour la voie prudente de début de communauté, j'aimerais former l'hypothèse qu'il s'agit d'une communauté à son propre insu, une communauté cinématographique reliée par toutes les façons possibles rendu faisable grâce au cinéma.

¹⁶ Ceci dit, ce type d'expérience n'a pas été imposé aux réalisatrices ; il s'agissait de reproduire l'expérience d'égalité utopique provisoire derrière la caméra (entre cinéastes) et non avec le sujet filmé.

Je note au passage que la communauté est presque exclusivement composée de femmes. Il s'agit pourtant là d'une coïncidence puisqu'elles ne sont pas les seules à avoir initialement répondu à l'appel. Il y avait deux autres réalisateurs rattachés au projet : Michael Charron, qui a dû se désister pour une raison personnelle, et Dominic Goyer, qui a même fait l'entrevue avec moi. À l'instar des autres réalisatrices, Goyer a été invité à commencer son tournage aussitôt l'entrevue faite. Je n'ai cependant plus entendu parler de lui durant le mois de juin, constatant via les réseaux sociaux qu'il était en voyage et m'avait probablement oublié malgré les relances de message que je lui ai faites. Il faut ajouter que Dominic Goyer est un peu plus établi que les autres réalisatrices (sauf Phyllis Katrapani). Il a en effet réalisé un long-métrage de fiction (*L'origine des espèces*, 2016) et travaille sur plusieurs gros projets en même temps, ce qui pourrait sensiblement justifier son oubli. J'ai décidé de monter le film en début juillet sans plus attendre ses rushes. Son entrevue sonore n'a pas été dérushée ni utilisée.

En périphérie de la communauté de cinéastes, il y a les personnes qui ont travaillé conjointement avec moi avant le tournage, pendant celui-ci et après¹⁷. À Mélodie Bujold, auteure et comédienne, j'ai demandé de scénariser une courte scène de conversation anodine. À la direction de la photographie, j'ai travaillé avec Juliette Blondeau. Au montage, ma collaboration fut avec Clara Bich. Enfin, à la composition, c'est à Romain Camiolo que j'ai demandé de l'aide.

J'ai effectué ma sélection de contributeurs selon leurs capacités et aptitudes. Puisque je connaissais la plupart des participantes cinéastes, c'est en abordant le genre de projet de film que je voulais faire pour la maîtrise qu'elles ont décidé de participer et de créer à leur tour selon cette pratique que je cherche à explorer. Par exemple, Yousra s'est montrée ravie de l'opportunité que je créais en l'invitant à me plonger dans sa pratique, lui offrant à la fois la possibilité de se remettre sur un nouveau projet. Mengyue était

¹⁷ Je n'aborderai pas la communauté périphérique de chacune des réalisatrices. J'ai découvert en leur posant individuellement la question qu'elles ont pour la plupart travaillé seule derrière la caméra.

aussi assez enthousiasmée face à l'occasion de faire un autre film avec moi¹⁸. Vjosana et Phyllis ont aussi été emballées par le projet et souhaitaient me filer un coup de main. Alors que le projet est initié et finalisé par moi, le pouvoir final m'appartient. Je désire cependant laisser transparaître les idées de chacune, ce qui est possible en grande partie grâce aux entrevues sonores réalisées avant les tournages. Ces entrevues reflètent la vision des cinéastes, que j'incorpore et mélange entre elles et la mienne. Je vois cette relation de pouvoir comme une transformation de la matière créative ; les cinéastes me donnent leur perspective sur laquelle je construis, la place dans un film que je leur redonne avec ma propre perspective et le travail de réflexion que m'a procuré l'exercice de création communautaire.

En bout de ligne, ce film fait ressortir le talent des femmes cinéastes autour de moi, ce qui me plaît bien considérant que le milieu est souvent critiqué sur cet aspect, sur le manque de diversité en général. Et pour ce qui est de la diversité culturelle, les réalisatrices sont chinoise (Wang), albanaise (Shkurti), grecque (Katrapani) et marocaine (Benziane). Je me réjouis de pouvoir travailler une création dans ce contexte de communauté.

3.3.2 Ce que j'ai appris sur le vivre ensemble

J'avais dans l'idée d'assouplir le plus possible la hiérarchie afin d'expérimenter un mode de production de film approchant le concept de Coutinho d'expérience d'égalité utopique provisoire dans la production du métrage. En pratique, cela s'articulait directement avec ma directrice de la photographie, seule membre de la production derrière la caméra avec moi. J'ai donc collaboré étroitement sur le tournage avec Juliette Blondeau, seule responsable des images. Nous sommes partis des idées de courtes séquences que je voulais filmer pour mettre en avant ma propre pratique cinématographique. Avec ces quelques phrases, extraits d'inspiration et carnets d'intentions, Juliette a proposé de signer toutes les images en alternance entre

¹⁸ Nous avons réalisé un court-métrage documentaire en équipe dans un séminaire de création à l'Université de Montréal.

improvisation et respect de l'ambiance que je souhaitais créer. Sur les plateaux, je considérais Juliette comme mon égale, bien qu'elle fasse la direction photo et moi la réalisation. À certains moments, elle prenait l'initiative de diriger le mouvement des acteurs et actrices selon ce qui rendrait le mieux à l'image mes idées. À toutes fins pratiques, Juliette a « réalisé » quelques plans, toujours avec mon approbation et mon encouragement, sans jamais empiéter sur le fameux rôle de réalisateur. En effet, bien qu'elle contribue à la création presque au même titre que moi, il faut cependant la distinguer des autres réalisatrices du film. Juliette n'a pas répondu aux questions de l'entrevue sonore, par exemple, ce qui implique une différence avec Phyllis, Mengyue, Yousra, Vjosana et moi-même. Juliette ne donne pas son point de vue de réalisation mais bien celui de la direction de la photographie. À ce titre, le film de Gabriel Mascaro (*Doméstica*), abordé dans la première partie, fait l'inverse de ce que j'essaie d'établir comme relations de pouvoir avec le film casse-tête. Pour rappel, les jeunes cinéastes de Mascaro sont crédités sous l'appellation de directeurs de la photographie. Or, ils ont fourni des efforts créatifs de forme et de fond ; ils passent en entrevue leur *doméstica* respective et opèrent des choix conséquents de réalisation (filmer la *doméstica* à partir de quelle perspective, dans quel emplacement, poser quelles sortes de questions, s'attarder à quelles réponses, etc.). Il est crucial pour le film casse-tête de bien donner le titre de réalisateur à toute personne s'impliquant comme créateur sur la base de la sélection des participants. Ces derniers doivent d'ailleurs, pour mon film casse-tête, se plier à l'entrevue avant de produire du matériel audiovisuel, ce qui dirige leur réflexion personnelle et leur acte de création. Mascaro, lui-même chef d'orchestre du film *Doméstica*, aurait tout aussi bien pu accorder un rôle plus important aux jeunes de son équipe. Au sein du film casse-tête que j'ai mis sur pieds dans le cadre mon projet de création de maîtrise, j'accorde ce rôle comme premier geste lors de l'approche des participants. Juliette avait volontairement le rôle de directrice de la photographie.

À la suite du tournage de chaque cinéaste, la période de montage poursuivait le geste de création vers l'assemblage de ce casse-tête. Clara, la monteuse que j'ai choisie, s'est beaucoup investie. Elle a visionné avec moi jusqu'à la dernière seconde du dernier rush, a même lu la première partie de mon mémoire dans lequel j'aborde le film casse-

tête polymorphique. Elle a cependant éprouvé une certaine résistance vis-à-vis son implication créative, se contentant de monter comme je le souhaitais, et ce malgré mon intention de l'impliquer à un niveau plus créatif. Elle craignait que le film lui appartienne trop si elle montait avec quelques-unes de ses idées. J'ai expliqué à Clara ce que j'attendais au montage, soit une collaboration plus égalitaire et une implication créative fortement encouragée de sa part, mais elle n'était pas intéressée à l'idée de participer à cette communauté que je souhaitais poursuivre au montage. Nous avons tout de même travaillé ensemble ; les initiatives provenaient majoritairement de ma part, surtout sur les questions créatives. Cette situation est venue interroger la prolongation de la communauté jusqu'au montage, me faisant réfléchir à la faisabilité d'un projet entièrement communautaire. Peut-être que la solution la plus simple serait que le chef d'orchestre monte seul, ou alors sélectionner un monteur d'avance (ce que je n'ai pas fait) qui serait déjà au courant avant le montage de la teneur de sa participation, surtout à propos du côté créatif permis. J'ai vécu une première déception suite à ce que je considérais comme une fermeture de la part de Clara. Je comprends mieux maintenant l'ampleur du mot utopique lorsqu'il s'agit d'intentions créatives et de relation avec l'autre. Cet incident sert à l'humilité.

Après le montage image, j'ai travaillé avec Karine Lafontaine sur le montage sonore. Nous avons ajouté des sons d'ambiance, ajusté les niveaux sonores des différentes pistes, exécuté des transitions sonores entre les différents segments qui le nécessitaient. Puisque certains plans reçus (dont quelques-uns parmi les miens) n'avaient aucune bande sonore, nous avons dû procéder à la création d'ambiance qui pouvait, selon nous, correspondre à l'atmosphère des plans en question.

Au niveau de la scène de conversation parmi mes morceaux, j'ai passé en quelque sorte une commande à Mélodie, lui indiquant seulement une durée approximative pour un dialogue à deux acteurs. Toute la liberté lui était accordée outre cela. Nous n'avons donc pas écrit le scénario ensemble. Ce qui m'intéressait, c'était la part de création que je lui offrais, de prendre possession du texte d'un morceau de mon film. Par la suite, ce texte reçu, il était question de fabriquer un environnement avec Juliette pour les actrices afin

qu'elles puissent jouer le segment scénarisé par Mélodie. Un peu comme une course à relais, nous nous sommes passé la matière et l'avons traitée somme toute le plus « ensemble » possible.

Pour la période de composition musicale, tout s'est déroulé sensiblement de la même manière qu'avec le texte de Mélodie. J'ai demandé à Romain de composer sur des segments choisis du film comme il le sentait, c'est-à-dire que j'ai donné quelques notes d'intentions lui laissant de l'espace pour sa propre créativité. Par la suite, c'est avec Clara que j'ai apposé la musique comme j'ai collé une image au texte de Mélodie avec l'aide de Juliette. Ces deux opérations, en différé, n'ont été possibles que par la courroie de la direction de la photographie et celle du montage. Sans Juliette et Clara, il n'y a que des morceaux épars.

Enfin, mon évolution avec les réalisatrices s'est manifestée d'une manière plus intime, plus personnelle. Chaque nouveau plan visionné me rapprochait de l'univers des créatrices et de tout ce qu'elles comprenaient comme leur pratique. Chaque décision quant au montage me revenant, j'ai dû bien penser à ce qu'elles ont dit durant les entrevues pour réussir à placer les morceaux du casse-tête de façon logique et intéressante, m'arrêtant souvent pour réfléchir aux associations que je créais. Je trouve notre cohabitation au sein du métrage pacifique ; rien ne vient fondamentalement perturber l'ordre des choses, et c'est en même temps toute une confrontation que de mettre un *roadtrip* en mandarin suivi d'un vieil homme qui mange des olives, ou encore de bien faire vivre des jeunes danseurs à une soirée avec d'autres danseurs en blanc moins situés dans l'espace et le temps. Tous ces échanges, ces aller-retours plus nourrissants les uns que les autres n'ont permis au final que de mieux se comprendre et se tolérer. Comme les séquences se succèdent et se répondent, chaque nouveau plan prend du précédent et donne au prochain. Nous partageons ensemble un univers qui n'est pas tangible et pourtant nous faisons terrain commun, avons les mêmes buts et objectifs, parlons le même langage cinématographique (nonobstant la présence de l'anglais et du mandarin sous-titrés, qui ne cherchent de toute façon qu'à exprimer les mêmes désirs et questionnements).

Il y a tout cet aspect de quête constante dans la création, ce mouvement même dans la fixité la plus totale des plans de Phyllis, la profondeur des champs de Mengyue sur la route ; tout se déplace dans toutes les directions et on ne peut plus s'arrêter. D'ailleurs, ces choix que j'ai dû faire pour réaliser un film fini ont été déchirants, et ce en permanence. Cela m'amène à suivre la pensée de Louise Warren, poète et essayiste, lorsqu'elle écrit sur son processus de création. Elle utilise un terme qui semble convenir à mes appréhensions, le dessaisissement :

Il est nécessaire d'accepter [...] la transformation incessante de l'objet [...]. Sans ce consentement, la pensée se divise et manque à l'écoute. Si bien que, paradoxalement, au sein du travail créateur, le dessaisissement constitue sans doute la plus grande liberté qui m'est donnée. (Warren 1999, p. 74).

Je comprends son idée de dessaisissement comme une sorte de lâcher prise nécessaire à la fabrication de contenu créatif¹⁹. Certains rushes écartés, ou d'autres écourtés, servent la création que j'écoute. Cet acte volontaire, après parfois de longues délibérations de moi à moi, m'aide à me rapprocher de ces réalisatrices qui m'ont donné leur confiance. Le film possède un nombre infini de formes. Il aurait pu y avoir un film par cinéaste, ou encore mille films chacun selon l'arrangement et la disposition de certaines pièces. Le dessaisissement comme l'entend Warren me semble important pour ne pas faire de surplace artistique où je pourrais me perdre dans mes réflexions. L'écoute, je la sens également dans le laisser aller, lorsque je me dis que c'est la bonne séquence, j'arrête de tourner et retourner les pièces. Parfois, elles vont bien ensemble tout simplement, sans trop se casser la tête (ironiquement). Ainsi, j'ai l'impression de respecter les rushes des réalisatrices en me dessaisissant des pensées accaparantes et lourdes. L'essentiel est déjà là, il suffit de se concentrer sur ce que ça dit.

3.4 Carnet des imprévus

Cette production ambitieuse apporte son lot d'imprévus, que je recense à des fins d'analyse et d'explications, pour baliser un ensemble de problèmes qui peuvent se

¹⁹ Elle aborde l'écriture de la poésie, mais je transpose librement ses propos vers le cinéma.

produire à nouveau dans un contexte de film casse-tête. Mon travail fut de jongler avec ces incidents pour monter le film final.

- Yousra et Mengyue ont fourni plus de rushes que ce qui était demandé (entre 10 et 15 minutes). Vjosana et Phyllis ont quant à elles remis un nombre de minutes avoisinant la contrainte. Ce non-respect de la consigne initiale m'a demandé de passer plus de temps de visionnement sur les rushes de Yousra et Mengyue. Je n'ai cependant pas privilégié plus qu'autrement ces réalisatrices. Dans l'optique de reproduire l'expérience, il faudrait être plus strict et sévère sur la quantité de rushes à déposer afin de s'assurer, encore une fois, que tout le monde contribue de façon la plus égale possible à la création.
- Dominic Goyer, qui a pourtant fait l'entrevue sonore (et même que son entrevue a duré une heure versus celles des autres qui tournaient autour de quinze minutes), n'a jamais remis ses rushes. À cette heure, je ne sais toujours pas s'il a filmé dans le cadre de mon métrage ou s'il n'a pas eu le temps/oublié. Excepté le désistement de Michael Charron (par ailleurs justifié et tout à fait légitime), Dominic est le seul à avoir fait faux bond. J'avais prévu qu'il était probable qu'une personne ou même deux se désistent en cours de route. Cet imprévu est moindre, car je n'ai pas subi d'autre perte de créateur.
- Vjosana a déposé certains rushes en 120 images par seconde (versus les 24 demandées) et d'autres plans avec une résolution de 4K (4096 pixels versus les 1080 demandés). L'exigence de format servait principalement à obtenir une qualité d'image identique entre tous les cinéastes. Malheureusement pour Vjosana, j'ai dû exporter le projet final en 1080p, ce qui faisait descendre la qualité de ses plans en 4K vers une qualité inférieure. Pour les plans en 120 images par seconde, je n'en ai sélectionné qu'un ; ce plan a été ralenti afin de ne pas donner un effet de vitesse non désiré. Parallèlement, j'ai accéléré un très long plan de la route filmé par Mengyue afin de mieux l'intégrer dans le format de moyen-métrage.

- Mengyue, parmi ses rushes de *roadtrip*, réalise une entrevue avec son ami mais elle le fait intégralement dans sa langue maternelle, le mandarin. Ma connaissance du mandarin n'étant pas de haut niveau, j'ai dû demander l'aide d'amis afin de traduire les passages en langue étrangère. Les interprètes se sont succédés, n'arrivant jamais à trouver suffisamment de temps pour tout ce que la traduction des rushes impliquait. Un de mes amis a finalement pu m'aider à traduire toute l'entrevue sonore (aussi en mandarin), et c'est avec une amie chinoise à lui que nous avons complété le visionnement des conversations en mandarin. Je savais en approchant Mengyue qu'il serait possible qu'elle me fournisse des passages en mandarin, et c'est aussi ce qui m'attirait ; pouvoir composer avec la différence culturelle et une langue très éloignée du français. Le problème à surmonter consistait surtout au grand nombre de minutes à traduire, et ce parce que Mengyue avait déjà plus de rushes que certaines réalisatrices.

- Je voulais ajouter aux rushes de chacune un portrait afin de montrer aux spectateurs qui était derrière la caméra dans ce film. Alors que les tournages ont tous plus ou moins été précipités, nous avons choisi de filmer mon portrait avec Juliette avant même de planifier ceux des autres réalisatrices. Par manque de temps et de disponibilités, j'ai dû mettre de côté les portraits. Cependant, en dérushant avec Clara, nous avons trouvé un autoportrait de Yousra parmi ses rushes. Je trouvais alors que le portrait que Juliette avait filmé de moi pouvait bien se marier avec celui de Yousra, sans insister sur sa teneur de portrait officiel. Excepté le lectorat du mémoire de maîtrise, ceux et celles qui visionneraient le métrage n'auraient pas l'information qu'il s'agit de portraits (ou d'autoportrait dans le cas de Yousra). Enfin, j'ai dû écarter le plan de Yousra à sa demande en cours de montage lors de la consultation.

3.5 Comment ce film m'a permis d'interroger le cinéma

L'expérience de partager le cœur d'une création à plusieurs personnes, selon le médium, n'est pas souvent observée selon mes recherches. Un roman sera rarement écrit par quatre ou cinq auteurs, et il en va bien sûr de même pour un film. Aboutir à créer ce projet relève de tout un défi et de beaucoup de persévérance. Pourquoi faire un tel projet? L'arrimage de différentes pratiques cinématographiques est ce qui m'intéresse le plus dans cette expérience. Afin de mieux cerner et comprendre mes gestes créatifs, j'ai pu voir de très près ceux d'autres réalisatrices. L'agencement possible au sein du métrage apporte tout un lot de constats quant à ce que peut offrir le film casse-tête. S'il avait été impossible (l'agencement), cela aurait tout de même fourni de nouvelles pistes de réflexion et d'exploration.

J'ai pu ainsi rapprocher des pratiques entre elles qui ne sont pas forcément compatibles, mais qui le deviennent par le casse-tête et la recherche de symboles, et ce malgré la polymorphie. La fictionalisation partielle de certains passages, de certains segments lorsque mis en relation, opère une recherche de sens que le créateur exploite, mais également une recherche de sens chez le spectateur. Ce dernier pourra tenter de relier certaines idées, de décrypter les intentions qui se cachent derrière la succession des plans. D'autant plus que la liberté d'interprétation est fortement présente dans un film de cette teneur ; un film dont les intentions individuelles se recourent avec celles fabriquées par la communauté et cimentées par le large « thème » du film (la pratique filmique). Il y a là toute une fascination de pouvoir réinventer plusieurs récits (les récits de chacun) sous un seul récit (le métrage final).

Devrait-on faire davantage de film casse-tête? Ce genre de film apporte quand même l'entrée dans l'univers de son prochain sur un certain palier d'égalité, considérant que l'expérience est maintenant faite. J'aborde des personnes qui effectuent le même travail de création et de les mettre en relation entre elles. Il ne s'agit pas de vérifier si l'autre a un gazon plus vert ; il importe de comprendre le fonctionnement de chacun pour mieux percevoir le sien. Le film casse-tête agit au minimum à titre d'exercice

cinématographique en ce sens où il procure les bases pour comparer les pratiques et les faire parler, ou encore les découvrir.

Je pense qu'il est nécessaire de continuellement se demander comment le cinéma opère, comment il s'articule et si l'on peut changer ce qu'on remarque qui fonctionne moins bien dans un film. Par exemple, la hiérarchie insistante, bien qu'ayant prouvé son efficacité dans l'industrie cinématographique, ne devrait pas devenir la principale façon de fabriquer du contenu cinématographique. Il ne s'agit pas non plus de marginaliser les pratiques alternatives, mais plutôt de montrer aux créateurs différentes options de création. Le film casse-tête réalisé dans le cadre de ce projet ne cherche qu'à atteindre l'autre, le rejoindre et former une communauté de créateurs qui se questionnent entre eux sur la création au cinéma.

3.6 Le casse-tête

Est-ce que le casse-tête est complet et autosuffisant? Je crois sincèrement que oui. Il devrait tranquillement se faire une place parmi les autres genres et formes que le cinéma propose. Le film casse-tête permet la surprise, la spontanéité, l'exploration de la création des autres (et de la sienne aussi), le partage, la nouveauté.

Lors de la première période de dérushage avec ma monteuse, Clara Bich, nous avons abordé le type de film en préparation : le casse-tête. Alors que nous avons toutes les pièces entre les mains, il s'agissait alors de rassembler les rushes et d'en produire un film complet. Le « puzzle », disait Clara, s'appelle ainsi car l'on doit se casser la tête pour y parvenir. C'est donc dans l'esprit de complexité que nous avons commencé à penser à l'enchaînement des plans, à relier les entrevues sonores avec les images de telle ou telle réalisatrice, à songer aux différents rythmes, à tout ce que tout impliquait.

Se casser la tête, également, afin de retrouver nos propres repères cinématographiques, récupérer les codes que l'on connaît et maîtrise, offrir une création visuelle et collective à la hauteur des réflexions de la forme du médium qu'est le cinéma ;

soit le repenser intégralement ou en partie dans son mode de conception et de rôles. Faire un film casse-tête consiste à sortir des chemins battus.

Certains thèmes récurrents, malgré la distance entre les différentes pratiques, se sont installés sans trop de souci ; la nature et l'intimité reviennent assez souvent chez les réalisatrices et moi-même. Ainsi, avec cette « répétition thématique » dans les rushes, certaines séquences ont pu se frayer un chemin au montage presque sans nous. Par exemple, Phyllis Katrapani a filmé sa cour dans une série de plans fixes, plutôt photographiques ; Yusra Benziane a, entre autres, observé la nature à son tour de points de vue variés (caméra en quasi contre-plongée totale vers les arbres) ; Vjosana Shkurti a exploré la texture du feuillage avec un acteur ; j'ai tourné deux scènes séparées dans un grand parc où le vert de l'herbe et des arbres se fait omniprésent. Toutes ces ressemblances d'un même champ lexical visuel ont permis de rassembler immédiatement ces segments comme on le fait avec les couleurs d'un casse-tête pour trouver leur place. En revanche, le défi nous attendait pour ce qui était d'arrimer les morceaux moins compatibles entre eux (le *rave* de Yusra, les conversations en mandarin chez Mengyue, ma scène de fiction scriptée entre deux amies). Après avoir tout visionné, Clara et moi nous sommes lancés. En tant qu'artiste-chercheur, j'ai d'abord opéré à tâtons. Le film casse-tête est devenu au montage un film d'exploration. Je dis « exploration » et j'y entends exploration visuelle, comme un voyage dans l'univers de chaque réalisatrice, exploration du contenu dans l'optique de ce que va dévoiler le montage (l'assemblage du casse-tête), exploration de la pratique dans ce qu'elle est le sujet principal du film et qu'il m'est possible de l'analyser, de jouer avec elle, de la contourner, de la déplacer. Ce film est celui de tous les possibles.

CONCLUSION de la Partie III

Au terme de la réalisation du film de ma maîtrise, les termes théorisés (casse-tête et polymorphie) sont à présent presque indissociables de par la nature de la création de

cette recherche-création. Il est observé que les cinéastes ont employé divers formes et genres afin de faire parler leur pratique, de la rendre palpable. Ainsi, la fabrication du film casse-tête polymorphique, d'abord avec les entrevues de chaque cinéaste, suivi d'un tournage individuel et complété par l'assemblage de tous nos morceaux, a apporté un éclairage intéressant aux questions intimement liées de l'hospitalité et de la communauté lorsqu'il s'agit de faire un film.   ce sens, c'est en offrant un cadre hospitalier, en accueillant les réalisatrices au sein de mon projet que peut naître une communauté filmique de créateurs.

Enfin, malgré les imprévus de production, qui sont inévitables dans toute situation, une nouvelle façon de faire des films émerge comme une possibilité de venir questionner le cinéma. Cette façon de créer un seul objet avec plusieurs créateurs met en relation tout un savoir que chaque personne exploite et propose afin de venir enrichir la pratique artistique de sa communauté de créateurs. Le film casse-tête démontre sa capacité à apporter de nouvelles qualités au cinéma par l'entremise de ceux et celles qui le fabriquent.

CONCLUSION

En tant qu'étudiant et artiste, j'ai abordé la création avec la création dans un genre de film auquel j'ai prêté une appellation de mon cru, le film casse-tête polymorphique. Ce film a synthétisé mon processus de recherche portant sur la pratique filmique, cette dernière était également le sujet du projet de création du mémoire. Tandis que le casse-tête s'est formé avec l'aide d'autres créatrices (Phyllis Katrapani, Mengyue Wang, Vjosana Shkurti et Yousra Benziane), j'ai récolté les entrevues portant sur leur propre pratique ainsi que leurs rushes pour former un film combinant les pensées créatrices de ces cinéastes et moi-même. J'ai énoncé la formation possible d'une communauté cinématographique et l'affaiblissement d'une hiérarchie dite traditionnelle de l'industrie cinématographique.

Dans la première partie de mon mémoire, afin de pas dissocier théorie et pratique mais de les penser ensemble, j'ai pu apporter des précisions sur les termes que j'ai utilisés pour réfléchir ma pratique filmique de concert avec les concepts d'expérience d'égalité utopique provisoire, d'hospitalité et de communauté. J'ai par la suite réalisé le film *Le fil conducteur*, mettant en application les réflexions théoriques explorées. Dans la troisième et dernière partie du mémoire, je me suis concentré sur mon autopoïétique, cette dernière se voulant le reflet du processus artistique accompli. J'ai alors constaté qu'il y avait formation d'une communauté à son propre insu, née d'un contexte hospitalier où l'accueil des réalisatrices était favorisé pour créer un métrage nous unissant tous sous la bannière de la création, revenant aux mêmes questions posées lors de l'entrevue sonore précédant le tournage de chaque personne. Ce contexte a aussi mis à l'épreuve la hiérarchie d'un plateau de tournage, le chef d'orchestre agissant dans le but d'assouplir le pouvoir hiérarchique du réalisateur. Cela s'est prouvé possible et faisable par la contribution créative de chacun; ce que j'ai identifié comme un assouplissement hiérarchique. Le pouvoir s'est partagé entre les réalisatrices et le chef d'orchestre sur le plan de la création d'images, puis du chef d'orchestre (en l'occurrence moi) avec sa directrice de la photographie.

Le film casse-tête en est à son premier essai, il s'agit ici d'un « work in progress » qui a pu être approché avec l'admirable collaboration des réalisatrices (Phyllis, Yousra, Mengyue, Vjosana), de la directrice de la photographie (Juliette), de la monteuse image (Clara), de la monteuse son (Karine) de la scénariste (Mélodie) et du compositeur (Romain). Puisque rien n'est final, je continue de me poser certaines questions. Celle qui a fait le plus d'écho durant mes recherches et durant la création se résume ainsi : comment peut-on mettre en scène cette utopie du film casse-tête? Y aura-t-il toujours formation d'une communauté à son propre insu? Quelles autres conditions pourraient rendre propice un tel projet?

Les embûches rencontrées en cours de mon processus ont pu servir, dans la partie autopoïétique, de point de repère pour une future expérience. Les balises théoriques restent un point de départ pour explorer les possibilités du film casse-tête polymorphique.

POST-SCRIPTUM

Suite à la soutenance de maîtrise, les membres du jury ont soulevé des questions importantes et nous avons eu une conversation sur certains points dont j'aimerais faire l'ultime retour.

Le film réalisé, avec toutes ses modalités, pose encore des questions de formes. Il aurait pu devenir une sorte de plateforme sur le net sur laquelle se promener de réalisatrice en réalisatrice ; aurait pu devenir un film au montage collectif ; aurait pu devenir cinq films séparés au lieu d'un seul. Toutes ces possibilités discutées renvoient au cœur du projet que j'ai mis sur pied : un film collaboratif.

Il m'apparaît maintenant, après les deux années de maîtrise, que la part collaborative, aussi libre que je souhaitais la rendre, pouvait aller plus loin – et devrait aller plus loin lors des prochaines expériences du film casse-tête polymorphique. Ce qui importe le plus dans mon projet, c'est la communauté de créateurs comme je l'entendais dans ce mémoire. Cette communauté a le pouvoir de se resserrer dans le futur. L'idée du montage collectif me semble très intéressante, surtout face à ma courte déception de faire participer plus activement ma monteuse image. Si toutes les réalisatrices avaient monté avec moi, non seulement le projet se serait trouvé transfiguré mais il aurait prolongé la communauté jusqu'à la fin du processus créatif. Chacune aurait eu son mot à dire sur les rushes des autres, sur les siens également, ce qui peut conférer la justice aux cinéastes sans passer par l'étape de validation du montage de manière individuelle. Enfin, ce montage collectif aurait permis la rencontre entre les créatrices, moment qui n'est jamais survenu.

La question du sujet, ou du thème, est venue ponctuer la conversation durant la soutenance. En effet, un thème défini par les cinéastes permettrait probablement un dialogue sur la création plus efficace puisque partagé entre tous et toutes. Bien que mon thème (la pratique filmique) soit assez vaste et enrichissant, un thème plus précis pourrait produire un cinéma plus engagé, comme je posais la question aux réalisatrices durant

l'entrevue sonore. Le projet est engagé, m'a-t-on fait remarqué, mais le film final ne l'est peut-être pas. Ce manifeste du cinéma passe donc à côté du politique, qui s'est amoindri dans mon projet suite à certaines décisions de ma part pour faire avancer le film.

L'ambition de ce projet ne manque pas de venir se poser dans un contexte politique concret (par exemple le mouvement #MeToo qui a causé beaucoup de commotion dans le milieu du cinéma avec l'affaire Weinstein), ce qui favorise la remise en question des modes de production classiques. À mon sens, les idées que j'ai tenté de poursuivre ne pouvaient pas toutes se retrouver ni dans le mémoire ni dans le film, mais posent plutôt la question d'intégrer ces pistes dans un travail qui poursuivra la réflexion de la conception d'un film communautaire et inclusif. Le film collaboratif que j'ai conçu se définit surtout par le rassemblement de personnes qui viennent d'horizons divers et apportent chacune une vision de ce qu'est la création cinématographique d'un point de vue intime. La mixité de participants assure selon moi le rôle crucial de diffusion de la diversité et impose un regard que les cinéastes partagent humblement avec leur spectateur. D'ailleurs, ce public a été remis en question.

Les membres du jury ont soulevé la question de l'autonomie d'un métrage comme le mien. Je conçois mon film comme intimement lié au mémoire, mais tout de même autonome. Lors d'une projection privée que j'ai fait pour ma famille et mes amis, j'ai légèrement élaboré sur le contexte de production avant de montrer le métrage. Les discussions qui ont suivi la projection ont confirmé que le film peut se voir sans connaître tous les détails du mémoire. Il est perçu comme un exercice de création entre plusieurs cinéastes, ce qui est juste. Ce sont les entrevues, selon les spectateurs, qui permettent au film de bien s'expliquer sans lecture préalable au visionnement. Ce mode d'évaluation communautaire (la cinéaste Phyllis Katrapani était présente à la projection) parachève la communauté à son insu, et gagne à être exploité davantage lorsque le film casse-tête sera contesté et essayé de nouveau.

ANNEXE

Liste des questions pour l'entrevue sonore

- Quel est le premier projet sur lequel vous avez participé (ou initié) de manière artistique ?
- Quels sont les motifs qui vous poussent à créer ?
- Quels sont les thèmes qui vous touchent lorsque vous regardez les œuvres d'un autre ? Sont-ce les mêmes qui vous animent ? Si non, quels sont les thèmes qui occupent votre travail créatif ?
- Avez-vous des visées outre l'acte de création lui-même (cinéma engagé, visibilité, prise de parole, etc.) ?
- Faut-il toujours être engagé, selon vous ?
- Parlez-moi d'un travail récent et de ses difficultés.
- Lorsque vous filmez, à quoi pensez-vous en premier ?
- Quels sont les aspects du tournage que vous préférez ?
- Nommez quelques mots qui résument votre pratique.

BIBLIOGRAPHIE

Betz, Mark. "Film history, film genre, and their discontents : The case of the Omnibus Film" in *The Moving Image : The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, University of Minnesota Press, Vol. 1, No. 2, printemps 2001, p. 56-87.

Blanchot, Maurice. *La communauté inavouable*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte & Siros, Paris, 1996.

Cartier, L. &. « Le Théâtre de l'opprimé : stop ! Ce n'est pas magique... Entretien avec Augusto Boal », *Jeu*, (27), 1983, p. 28-37.

Chapman, Owen and Kim Sawchuk. « Research-Creation : Intervention, Analysis and 'Family Resemblances' », in *Canadian Journal of Communication*, Vol. 37, 2012, p. 5-26.

Diffrient, David Scott. *Episodes and infinities : Critical approaches to anthology, omnibus, portmanteau, and sketch films*, University of California Press, Los Angeles, 2005.

Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006.

Gosselin, Pierre. « La recherche en pratique artistique » dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec (directeurs), Presses de l'Université du Québec, Québec, 2006, p. 21-31.

Hellström, Tomas. « Evaluation of artistic research », in *Research Evaluation*, 19(5), 2010, p. 306-316.

Lebel, Jean-Patrick. « La place du cinéma dans la lutte idéologique », *Cahiers des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma*, Montréal, Comité d'action cinématographique, 1975.

Leprohon, Pierre. *The Italian Cinema*, trad. Roger Greaves et Olivier Stallybrass, Praeger, New York, 1972.

Lins, Consuelo. « Le film-dispositif dans le documentaire brésilien contemporain », in *Cinémas*, Vol 22, No 1, Automne 2011, p. 93-100.

Mondzain, Marie Josée. « Héros sans visage ou le geste cinématographique comme lieu d'accueil », in *NAQD*, Vol 1, No 33-34, 2016, p. 53-65.

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgois, 1983.

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

Rouleau, Joëlle. *Rencontres au sein du cinéma québécois ; une recherche-crédation intersectionnelle de la représentation des différences*. Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2016.

Senra, Stella. « La question en question : l'interview dans le documentaire brésilien contemporain 1 », *Cinémas*, 22(I), 2011, p. 67-91.

Warren, Louise. *Interroger l'intensité*, Laval, Éditions TROIS (3), coll. Trois Guinées, 1999.

FILMOGRAPHIE

Assayas, Olivier et Frédéric Auburtin, Emmanuel Benbihy, Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Ethan Coen, Joel Coen, Isabel Coixet, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Gérard Depardieu, Christopher Doyle, Richard LaGravenese, Vincenzo Natali, Alexander Payne, Bruno Podalydès, Walter Salles, Oliver Schmitz, Nobuhiro Suwa, Daniela Thomas, Tom Tykwer, Gus Van Sant (2006), *Paris, je t'aime*, France, langue française, 115 minutes.

Bégin, Victor (2018), *Le fil conducteur*, Québec, langue française, anglaise et mandarin, 26 minutes.

Mascaro, Gabriel (2012), *Doméstica*, Brésil, langue portugaise, 76 minutes.