

Université de Montréal

Faire un film sur sa grand-mère pour se souvenir
Chercher les frontières entre celles qui restent et celles qui partent

Par
Mélina Costa

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en cinéma
Option recherche-crédation

Août 2023

© Mélina Costa, 2023

Identification des membres du jury

Président du jury :

Frédéric Dallaire,
Université de Montréal

Directrice de recherche :

Marion Froger,
Université de Montréal

Membre du jury :

Diane Poitras,
UQÀM

RÉSUMÉ

Mon mémoire de recherche-crédation est un essai qui découle de mes réflexions entourant la création du court-métrage documentaire *elle disait je suis eau imprécise* (2023). Composée de quatre études de cas sur des films portant sur les grands-mères des cinéastes, la recherche se penche sur la manière dont un film sur une proche « fait mémoire ». J'y analyse les topos communs qui m'ont permis de mieux saisir ce qu'est faire un film sur sa grand-mère. Je m'intéresse ainsi à la façon dont la mémoire parvient à être fixée dans les films par le filmage des gestes des grands-mères (inventés, remaniés) et de leur demeure (maison, jardin), ainsi que par la place que prennent leurs voix. Dans un second temps, guidée par la lecture d'*Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, où la philosophe Vinciane Despret explore les relations entre vivant.es et non-vivant.es, mes analyses se font sous l'angle de la mort au sein de la création. J'évoque la possibilité que, par la fabrication de leur film, les cinéastes construisent des fantômes, puisqu'elles créent des lieux où présence et absence des grands-mères cohabitent et, toujours en suivant une proposition de Despret, je trace les réseaux de collaboration entre grand-mère-personnage et petite-fille-cinéaste.

Mots-clés :

Cinéma, documentaire, grand-mère, filiation, recherche-crédation, mémoire, mort, fantôme

ABSTRACT

My creative research thesis is an essay that stems from my reflections surrounding the making of the documentary short "elle disait je suis eau imprécise" (2023) [she said I am imprecise water]. Through an exploration of four distinct film case studies centered on filmmakers' relationships with their grandmothers, my investigation delves into the nuanced process by which a film about a loved one "creates memory." I analyze the common themes that have allowed me to better understand the process of making a film about one's grandmother. I am thus interested in how memory manages to be captured in films through the capturing of the grandmothers' gestures (invented, reworked) and their living spaces (home, garden), as well as the space their voices occupy. In a second step, guided by the reading of "Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent," where the philosopher Vinciane Despret explores the relationships between the living and the non-living, my analyses are conducted from the perspective of death within the realm of creation. I discuss the possibility that through the creation of their films, *filmmakers* construct ghosts, as they create spaces where the presence and absence of the grandmothers coexist. Towards the end of my thesis, again following a proposal by Despret, I map out the intricate network of collaboration that intertwines the grandmother-character and the filmmaker-granddaughter.

Keywords:

Cinema, documentary, grandmother, lineage, research-creation, memory, death, ghost

Sommaire

L'urgence : ce qui enclencha	7
I. Se souvenir : fixer, remanier	15
Gestes posés, gestes filmés	16
Maison-mémoire	26
Voix, entre réel et inventé	37
II. Vivre encore, logée dans un film	48
Films-fantômes, fantômes-films	50
Réseaux de collaboration entre celles qui restent et celles qui partent	63
Un essai : zoom sur le fleuve, suivre tes vagues	70
Bibliographie / Filmographie	76
Annexes	77

*Pour ma grand-mère que j'appelle aujourd'hui par son prénom,
grâce à toi,*

Suzanne

*Tu m'avais dit que
tu n'avais pas envie de mettre tout ça dans une déchiqueteuse.
Ça t'aurait pris des semaines.
Alors tu as déchiré toutes les pages de tes journaux intimes.
En deux, verticalement.
Tu jetais une moitié dans un sac de recyclage,
et l'autre, dans un deuxième sac.
Ça t'a attristée de démanteler tes mots.
Mais tu devais décider.
Maintenant.¹*

¹ Ce fragment appartient au texte *Prémisse à ta recherche* qui se retrouve en annexe dans sa version complète. Avant que ma grand-mère me raconte le mode d'emploi de la destruction de ses journaux intimes, je l'avais plutôt imaginé les insérer dans une grande poubelle métallique, puis les mettre en feu dans sa cour. Par hasard, ma version imaginée fait davantage écho à la destruction des correspondances, dans un grand feu, que filme Catarina Vasconcelos dans *A Metamorfose dos Pássaros*.

L'urgence : ce qui enclencha

S'il y avait un premier moment à désigner, ce serait sûrement lorsque j'ai appris que tu t'étais débarrassé de tes journaux intimes. J'étais ébranlée, de savoir que tu avais désintégré tes phrases, morceaux de souvenirs à jamais perdus. C'est peut-être cet instant, qui a été le déclencheur de mon envie de tout savoir sur toi. Je devais faire vite. Munie d'un enregistreur audio, je me suis rendue chez toi à quelques reprises. Le dernier entretien s'est déroulé quinze jours avant que tu quittes ta maison pour la dernière fois. La dernière fois que je t'ai vu debout, me regardant descendre les marches de ta galerie. Durant ces entretiens nous avons parlé longuement, je t'ai posé des questions sur ta vie, comme si c'était une ligne du temps dont je voulais connaître tous les contours et les détours. Puis j'ai compris que mon besoin de tout savoir était impossible à assouvir. Quand tu n'as plus été là pour répondre à mes questions, je les ai posées à ta maison, et à toutes les traces que tu y as laissées, comme si elles étaient le fil qui me tenait à toi. C'est ainsi qu'a germé l'envie de construire *quelque chose*, sur toi. Avant de savoir que ce geste allait prendre la forme d'un film, déjà un désir de non-oubli l'habitait.

Durant la construction de mon film, je me suis demandé ce que j'étais en train de faire : qu'est-ce que faire un film sur sa grand-mère? Qu'est-ce que cela implique quant à la forme même du film, ainsi que pour les thématiques qui y sont abordées? Est-ce que le fait qu'un film porte sur une personne proche de soi pouvait transparaître dans l'objet cinématographique? Ce qui prendra aussi une place majeure dans mes interrogations, c'est la mort de ma grand-mère. L'anticipation de sa mort, qui créa en moi un sentiment d'urgence, m'a poussée à organiser des entretiens avec elle. Pendant ces rencontres, j'ai enregistré nos voix alors que je la questionnais, guidée par l'insatiable désir de tout connaître sur sa vie avant qu'elle ne s'éteigne. C'est le surgissement de sa mort qui fit naître en moi l'idée de faire un film sur elle. La mort a ainsi façonné chacune des étapes de ma création. À la suite de la disparition de ma grand-mère, la construction du film pouvait-elle être un moyen pour parvenir à transformer ma relation avec elle? Durant le processus de création, je me rendis compte que oui : en filmant, en cherchant Suzanne là où elle avait laissé un peu d'elle-même, je prolongeais notre relation. Fouiller dans ses traces, créer un film qui prenait la forme de sa recherche était aussi un moyen d'établir un lien entre nous qui n'existait pas avant son départ. Alors que je tentais de définir qu'est-ce que faire un film sur sa grand-mère, j'ai réalisé que plusieurs éléments de réponses cohabitaient : c'était archiver, mais aussi immortaliser, transmettre,

poursuivre, prolonger, s'attarder, accueillir, attendre, observer, découvrir, repenser, filmer, récolter, conserver, ne pas oublier, c'était aller à la rencontre de ma grand-mère même si elle n'était plus là. Ce qui me permettait de me connecter à elle malgré son absence, c'était la fabrication même du film. Afin d'étoffer ma réflexion et tenter de comprendre qu'est-ce que faire un film sur sa grand-mère, j'ai mis mon travail de création en dialogue avec d'autres films dont le sujet était aussi la grand-mère des cinéastes.

Ce sont donc trois objets cinématographiques bien distincts, ainsi que mon travail de création, qui deviendront mes données, la base de mes réflexions. Mon choix s'est posé sur ces films en particulier parce que dans chacun d'entre eux, l'état de la grand-mère en question était différent : elle était vivante lors du tournage du film; elle disparaissait durant le processus de création ou bien elle n'était plus là depuis bien longtemps avant le début de la construction du film. La mort, anticipée ou qui surgit lors de la fabrication des films, a ainsi trouvé une place toute particulière au sein de ma recherche. C'est souvent celle-ci qui enclenche chez les cinéastes l'urgence, le désir, la nécessité de filmer leur grand-mère. Ce sont entre autres aussi les différentes manières dont la disparition de la grand-mère survient qui distinguent le traitement du film et en modèlent la structure. Le premier des films que j'analyse, *Le jardin de Pupa* (2006) est un moyen-métrage documentaire réalisé, scénarisé et produit par la cinéaste québécoise d'origine italienne Giulia Frati. Le film de 52 minutes qui a été tourné sur plusieurs années se focalise sur Ida Emma Lonati Frati, surnommée Pupa, la grand-mère de la cinéaste. Cette dernière pose sa caméra sur la femme qui depuis des années a pris en charge un projet titanesque : à Cernobbio, une commune de la province de Côme, en Italie où elle habite, Pupa transforme un gigantesque dépotoir illégal en jardin public, *il giardino della valle*. En plus de cette mission colossale, Frati filme aussi Pupa qui s'occupe de sa fille Giovanna alitée depuis des années à la suite d'une maladie et d'un accident. Le film m'apparaît très familial, c'est-à-dire qu'à travers chaque image, je ressens la proximité, la complicité et l'attachement qui règne entre la filmeuse et la filmée. Cet aspect familial se fait aussi sentir à travers certaines images qui rappellent les films de famille amateur. Je trouve le personnage de Pupa extrêmement attachant : sa vivacité et ses prises d'actions dans sa communauté m'inspirent. Cependant je ne crois pas que ce soit un film de ce genre – autant en proximité – que j'aurais pu faire sur ma grand-mère. En effet, bien que, comme Pupa et Frati, nous avons été proches, jamais je n'aurais osé m'introduire autant dans son intimité. Par pudeur, mais surtout, parce que je ne crois pas qu'elle aurait apprécié que je pose ma caméra aussi près d'elle.

Il me semble qu'elle aurait préféré qu'on fasse un projet ensemble, ou elle y aurait une part d'agentivité.

La deuxième œuvre qui a attiré mon attention, c'est le triptyque de la cinéaste canadienne Sofia Bohdanowicz. La trilogie réalisée en 2013 est composée de trois courts-métrages documentaires expérimentaux : *Modlitwa (A Prayer)* (6 minutes), *Wieczór (An Evening)* (18 minutes) et *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)* (6 minutes). Le triptyque s'intéresse à Maria, la grand-mère de Bohdanowicz, et est inspiré des poèmes de l'arrière-grand-mère de la cinéaste, la poétesse polonaise Zofia Bohdanowiczowa. Après avoir vu pour la première fois *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, étonnée et inspirée par le fait que soit filmée une « [...] strong female protagonist who was just simply living [...] »² et avec l'envie de travailler encore avec les poèmes de son arrière-grand-mère – à l'époque elle avait déjà co-réalisé *Dundas Street* (2012), portant sur un de ses poèmes –, la cinéaste se rend dans le bungalow de Maria, dans une banlieue ontarienne, et la filme, « simply living », en guise de test. Initialement, le projet de la cinéaste ne se voulait pas une trilogie. Quelques mois après avoir été ainsi filmée, la grand-mère de Sofia Bohdanowicz se fait diagnostiquer une maladie dans une phase déjà bien avancée et elle meurt quelques mois plus tard. « I had accidentally shot our last normal afternoon together and turned it into a film which was I am so grateful to have. »³. *Wieczór (An Evening)* a quant à lui été tourné dans l'urgence. La maison de sa grand-mère allait être démantelée et la cinéaste voulait capturer ce qui se trouvait dans cet endroit qu'elle connaissait si intimement. C'est exactement ce sentiment qui m'a habitée lorsque j'ai su à mon tour que la maison de ma grand-mère, telle que je la connaissais, n'allait plus m'être accessible. J'ai apporté une caméra dans la maison vide de ma grand-mère et comme la cinéaste canadienne, « I would shoot every room as it was, so that I would have a visual archive of what her home looked and felt like. »⁴. Dans *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*, le dernier court-métrage composant le triptyque, la cinéaste projette les images du premier film sur les murs vides de la maison de Maria qui sera vendue sous peu. C'est ce dispositif de projection qui m'a happée. Comment cette idée si simple pouvait-elle me paraître si magique? C'est à partir de ce visionnement que s'est enclenchée en moi une réflexion sur l'image. Maria apparaît dans l'image projetée sur les murs de sa maison : une image dans une

² Sofia Bohdanowicz confie cela dans l'entrevue « A young filmmaker with an old soul », publié le 23 mars 2017 torontofilmcritics.com.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

image. Qu'est-ce que fabriquer une image, et plus spécifiquement une image de sa grand-mère qui n'est plus là? Une image qui remplace et matérialise une présence, mais qui pourtant rappelle l'absence. La possibilité d'une coexistence entre absence et présence m'a fascinée. Faire d'une disparue une image, c'était vraiment prolonger une existence tout en la transformant. Moi aussi je voulais tenter de rendre cette cohabitation possible.

*A Metamorfose dos Pássaros*⁵ (2020) est le troisième film que je sélectionne pour mon corpus. Il s'agit du premier long-métrage (101 minutes) de Catarina Vasconcelos. Elle le réalise après les deux courts-métrages : *Pária* (2013) et *Metáfora ou a Tristeza Virada do Aveso* (2014). Pour construire le récit de son long-métrage, la réalisatrice portugaise fictionnalise son histoire familiale. Le récit polyphonique prend place au Portugal entre le milieu du vingtième siècle et aujourd'hui. Les personnages du film sont les membres de sa famille. Étant donné que mon interrogation principale est de comprendre ce qu'est faire un film sur sa grand-mère, c'est surtout autour du personnage de Beatriz (surnommée Triz), grand-mère paternelle de la cinéaste, que mon attention se tournera. Comme chez moi, un des déclencheurs à la création de la cinéaste fut d'apprendre que les correspondances écrites entre ses grands-parents paternels, Henrique et Triz, allaient être brûlées. Lorsque son grand-père apprend qu'il va mourir bientôt, il veut s'assurer que l'intimité de ses échanges soit préservée et que les secrets qu'il a partagés avec sa femme disparaissent avec lui. C'est cette destruction des lettres qui incite Vasconcelos à chercher qui était sa grand-mère. La cinéaste s'entretient avec son père, ses oncles et sa tante, dans l'idée d'en savoir davantage sur la mère de son père. Elle écrit qu'à travers ces discussions, « I understood and found out things not only about grandmother Triz, but also about each one of them and about a particular time. It became obvious that this film was not just about Triz. It was about my father's mother. My mother. Mothers' mothers. Mothers' mothers' mothers. »⁶ Vasconcelos réalise aussi l'ampleur de la diversité des *versions* de son histoire familiale. *A Metamorfose dos Pássaros* aussi me happe. C'est peut-être d'abord en raison de sa facture visuelle : le film est tourné entièrement en 16mm, les couleurs et le grain de l'image rappellent une autre époque, chaque plan m'évoque un tableau. Quelque chose du film m'habite même après l'avoir vu, c'est sa poésie, celle des images, mais aussi celle des mots prononcés en voix-off. Chaque fois que je regarde le film, je suis à nouveau autant touchée, émue et bouleversée par le récit. C'est cette idée de filiation qui me fascine, le cycle

⁵ Traduction libre du titre : *La Métamorphose des oiseaux*. J'emploierai le titre original.

⁶ <https://metamorfosedospassaros.pt/about/>

incessant des naissances et des morts, comme des vagues qu'on ne peut qu'observer de loin : c'est cela que Vasconcelos parvient à mettre en images. Au-delà de la richesse formelle, ce qui m'inspire dans l'œuvre de la cinéaste, c'est sa liberté face au réel. Le film ne peut pas tout à fait être considéré comme un documentaire – serait-ce plutôt un documentaire de création? En utilisant des témoignages et des souvenirs du passé de ses proches, la cinéaste se permet de confectionner une nouvelle forme, de transformer, d'inventer.

Le dernier élément qui constituera mes données de recherche et qui m'aidera à comprendre ce qu'est faire un film sur sa grand-mère, est mon propre processus de création d'*elle disait je suis eau imprécise* (2023). Il s'agit d'un court-métrage documentaire de 22 minutes portant sur Suzanne, ma grand-mère maternelle, qui était, entre bien d'autres choses, une artiste visuelle et une enseignante en arts plastiques. Dans le film, on assiste à ma recherche de Suzanne à travers les traces laissées derrière elle à la suite de sa disparition (maison, objets, œuvres). Le premier élément capturé dans le processus de création a été sa voix. Lorsque j'ai su qu'elle était malade, l'urgence mentionnée précédemment s'est déclenchée : je devais *tout* savoir sur elle et je devais faire vite, avant qu'elle n'emporte toutes ses informations avec elle. À quelques reprises, enregistreur audio à la main, j'ai recueilli ses histoires. Nous nous sommes installées dans son salon, elle assise dans son sofa bleu et moi dans une chaise lui faisant face. Je lui ai posé des questions sur son enfance, ses souvenirs et ses voyages. À la suite de ces entretiens, j'ai compris que je ne parviendrais pas à tout connaître d'elle, qu'il resterait à jamais des trous béants dans ma connaissance de son histoire. Bien que ce ne soient que des fragments de sa vie, ce que j'ai enregistré ces journées-là me semblait précieux. En revanche je n'ai pas voulu enregistrer son image. Son corps n'était déjà plus représentatif de celui que je lui connaissais avant qu'elle ne tombe malade. Il me semblait contre-intuitif de poser une caméra sur elle, de fixer son image dans une seule temporalité, celle de sa fin. J'avais l'impression qu'en enregistrant ses mots, j'évitais cette fixation. Sa voix était libre, flottante : sans être accrochée à une seule époque, elle pourrait être projetée dans le futur. Les images composant le film ont elles aussi été filmées dans l'urgence. Comme Bohdanowicz, je voulais saisir l'essence de ce qu'était sa maison, avant qu'on la vide, qu'elle soit vendue et que je n'y aie plus accès. Le matériel filmé de manière intime, familiale et intuitive a ainsi une teneur artisanale. D'ailleurs, lorsque j'évoquerai les moments où j'ai filmé, j'emploierai le terme *filimage* (action de filmer) plutôt que *tournage* (qui m'évoque une grande production). Quand je me suis mise à filmer, je ne l'ai pas fait pour que le matériel devienne forcément cinématographique. J'ai d'abord filmé, *puis* les images sont devenues le matériau de

fabrication de mon film. La recherche de Suzanne s'est amorcée dans sa maison, puis lorsque j'ai compris que son souvenir n'était pas contenu entre des murs, ma recherche s'est poursuivie dans ses œuvres, qui m'ont elles-mêmes fait voyager dans ses paysages.

J'aurais pu contacter Frati, Bohdanowicz et Vasconcelos pour leur demander directement ce que signifiait pour elles de *faire un film sur sa grand-mère*, mais je ne l'ai pas fait. Il y a quelque chose dans la relation intime qu'elles ont chacune entretenue avec leur grand-mère que je savais de l'ordre de l'insondable. Par mon expérience, je savais que la nature de cette relation ne pouvait vraiment s'expliquer. De toute façon, ce n'est pas ce qui m'intriguait tout particulièrement. Ce que j'avais plutôt envie de savoir, c'est ce qui liait ces créations cinématographiques : que se passe-t-il, au sein même du film, lorsque celui-ci porte sur la grand-mère de celle qui le réalise? Les films choisis n'ont jamais été traités comme un corpus, je les mettrai en parallèle pour tenter de découvrir si, malgré leurs différences stylistiques, on peut bel et bien y observer des topos communs.

Au sujet du film *Une maison de famille* (2004), qualifié par son réalisateur Laurent Roth de sa première « fantaisie documentaire » (2021, 2), Rémi Fontanel, maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles, écrit : « Au cinéma (comme dans d'autres pratiques artistiques et littéraires), la maison est l'un des amplificateurs privilégiés de l'intime ; et plus encore la maison de famille qui met en jeu la filiation. » (4) Comme Roth, la maison familiale, en l'occurrence celle de ma grand-mère, a été le premier lieu où ma recherche de Suzanne s'est amorcée, là où ma caméra s'est d'abord posée. La maison est aussi le premier dénominateur commun que j'observe dans les films de Frati, Bohdanowicz et Vasconcelos. Fontanel poursuit :

Elle [la maison] peut être un objet d'amour perdu (le lieu en lui-même) et être aussi associée à l'intime en tant que sujet (le territoire intérieur). L'espace du dehors (la maison) est aussi celui d'un espace du dedans (l'intériorité humaine). Gaston Bachelard en a fait la raison de la « topo-analyse » qui repose sur « la localisation des souvenirs » et qui « serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. (4)

Comme le propose Bachelard, la maison pourrait être l'endroit où logent les souvenirs : en filmant les lieux habités par nos aînées, ce sont peut-être aussi ces souvenirs que nous essayions d'enregistrer. Le cinéma devient ainsi un outil pour multiplier les façons de *se souvenir* : « La démarche du cinéaste [Roth] est liée au désir de redécouvrir un lieu et à l'idée que le cinéma pourrait en exhumer la mémoire. » (2021, 3) Pour m'aider à réfléchir à la question de la maison, je ferai référence à l'ouvrage de l'artiste visuelle et sociologue Anouk Sugàr, *Perdre la maison. Essai*

sur *l'art et le deuil de l'espace habité* (2020). Sugàr écrit sur le lieu habité et sur ce qui advient lors de sa perte ou de sa mort. La lecture de l'essai fait écho aux émotions qui m'habitent lorsque le lieu intime est rendu inaccessible : colère et tristesse s'entremêlent, je ne peux plus visiter l'endroit qui me rappelle tant Suzanne. Je ferai aussi référence à l'ouvrage *La poétique de l'espace* du philosophe français Gaston Bachelard, auquel ma grand-mère fait elle-même référence. À travers cette tentative de capture des souvenirs dans sa maison, je me questionne sur la manière dont la mémoire est traitée : dans chacun des films, comment est-elle représentée? Comment chaque cinéaste choisit-elle de la fixer? Cette mémoire représentée est-elle véridique, ou plutôt transformée, remaniée? Ce qui caractérise aussi la mémoire, c'est peut-être ce que les grands-mères *font*, dans ces lieux intimes. Quels gestes leurs corps, réels ou inventés, effectuent-ils dans l'espace? Ces gestes sont-ils filmés? Quel impact ont-ils sur la manière dont la cinéaste se souvient de sa grand-mère? L'autre élément qui m'intrigue quant à la fixation de la mémoire, ce sont les voix des grands-mères. D'une manière ou d'une autre, dans chaque film, leur voix est présente. David Le Breton, auteur et professeur de sociologie et d'anthropologie, s'intéresse à la « tessiture de la voix », (2011, 11), c'est-à-dire à ce qu'elle porte, au-delà de la signification des mots. Dans son ouvrage *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, il poursuit sa recherche « autour de l'anthropologie du corps. » (21) Il qualifie la voix, au même titre que le visage, d'élément le plus intime qui soit, impossible à attraper (11). Je sentais le besoin de réfléchir à ma propre fascination concernant les enregistrements de la voix de ma grand-mère. Afin d'explorer la question de la voix enregistrée, sous l'angle de ce qui allait survivre à ma grand-mère, je ferai référence à l'ouvrage *The Audible Past*, écrit par Jonathan Sterne qui enseigne l'histoire culturelle des théories de la communication et qui a publié plusieurs ouvrages sur le son. Dans l'ouvrage qui m'intéresse, Sterne se penche sur la « possibility of preserving the voice beyond the death of the speaker » (287). Je me devais de découvrir pourquoi cette trace occupait une place si importante dans ma démarche. À la suite de l'analyse du traitement de la mémoire dans les films du corpus, j'ai pu noter d'autres topos communs, ceux-ci plutôt liés à la place de la mort dans les œuvres. D'abord, j'ai pu noter dans chaque film la présence de fantômes sous diverses formes : j'évoquerai ainsi la possibilité que, par la fabrication de leur film, les cinéastes construisent des fantômes, puisqu'elles créent des lieux où la présence et l'absence des grands-mères cohabitent. Puis j'ai noté un autre point commun dans les créations : il y a de l'entraide entre les grands-mères et les cinéastes, parfois entre morte et vivante. À propos des topos communs entourant la mort, je dialoguerai avec *Au*

*bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*⁷ (2015) de la philosophe belge Vinciane Despret. Elle y traite de l'écologie entre les vivant.es et les non-vivant.es, là où, entre eux et elles, peut se développer une connexion, tangible parfois. L'ouvrage de la philosophe a mis des mots sur les impressions apparues durant la *dernière* soirée de ma grand-mère, le : *ce ne peut être tout*, mon ressenti de l'impossibilité d'une fin totale. Despret et moi abordons les mêmes thématiques, mais elle ne fait mention que de deux films : *Sous le sable* de François Ozon (2000), qu'elle regarde sans qu'on lui ait recommandé et qui selon elle disqualifie l'expérience de la personne qui perd quelqu'un (2015, 96); puis *The Ghost and Mrs Muir* de Joseph Mankiewicz (1947), film dont elle retient une caractéristique particulière, le fantôme est généreux, « Ou nous incite à l'être » (2015, 98). Dans le cadre de mon étude de cas, je dialoguerai avec Despret, tout en inscrivant ses réflexions dans un paysage cinématographique.

⁷ C'est le titre de l'ouvrage de Despret qui inspire le titre de ce mémoire.

I.
Se souvenir : fixer, remanier

Ce qui vient après le geste de faire un film, c'est la trace laissée, figée dans le moment de sa création. Il y a trace puisque le film a la possibilité d'être vu, revu ou oublié à jamais. Il est ainsi objet consultable et peut se substituer aux souvenirs qu'on pourrait avoir sans lui. Cette substitution rend possible l'invention de souvenirs, collage entre morceaux de réel appartenant au vécu et à l'inventé. Dans un article à propos de cette mémoire qu'elle qualifie de « seconde main », partagée entre « expérience directe et le récit qui en est fait » (1991, 42), Marie-Claude Taranger écrit que « l'origine des souvenirs ne peut pas toujours être précisée, loin de là : les emprunts ne sont pas tous repérables et les références sont d'autant moins souvent signalées qu'elles sont en général (devenues?) inconscientes. » Certains souvenirs, flottants, appartiennent ainsi à l'expérience vécue de l'évènement, mais peut-être aussi à la photographie de celui-ci. « [S]i on se rappelle le passé, c'est bien qu'il n'est plus là, et les matériaux qui lui appartiennent sont tous également, sinon pareillement, irréels et réels. » (48) Taranger écrit que se mélangent « Les souvenirs de faits aux souvenirs d'images ou de mots, et même aux souvenirs de souvenirs. » (48) Une photographie se fond ainsi au souvenir d'un évènement jusqu'à ce qu'on ne puisse plus les distinguer. La philosophe Vinciane Despret écrit : « Se souvenir n'est pas un simple acte de la mémoire, on le sait. C'est un acte de création. C'est fabuler, légèrer, mais surtout fabriquer. » (2015, 80-81) Ainsi, en filmant une proche, une ancêtre, une grand-mère, la cinéaste, fabricatrice de traces et de film, a une responsabilité puisque l'objet créé fixera forcément une mémoire. Celle-ci sera aussi une manière d'aborder la mort puisque le film survivra à celle qui y est inscrite. Roland Barthes, en réfléchissant à la question, mais du point de vue de la photographie, relate son expérience de retrouver sa mère « *telle qu'en elle-même...* » (847) dans une photo d'elle enfant, retrouvant spécifiquement ce qui pour lui la caractérisait : « l'affirmation d'une douceur » (845). La trace qu'avait laissée la photographie de la mère de Barthes traversait les époques, d'un temps où il n'existait pas à un autre où elle n'existait plus. La trace que représentait cette photographie rejoignait le fils qui, à la suite de la mort de sa mère, pouvait dans un détail la retrouver, réactiver avec exactitude son souvenir d'elle.

Dans ce premier chapitre, je montrerai comment les cinéastes Catarina Vasconcelos, Sofia Bohdanowicz, Giulia Frati et moi-même avons choisi de fixer les mémoires de nos grands-mères et de quelles manières ces choix s'inscrivent dans nos films, en leur faisant prendre des chemins

formels bien distincts. J'explorerai tout d'abord comment la mémoire se fixe par les gestes. Par gestes, je parle de ceux des grands-mères : la façon dont leur corps et leurs mains se meuvent dans l'espace; de quelle façon les cinéastes s'en inspirent, décident de les conserver, de les mettre en scène. Quelle mémoire, quels souvenirs s'expriment par ces mouvements? Parfois, les gestes des corps feront échos aux gestes cinématographiques : aux mouvements de caméra, aux cadres, au choix du dispositif d'enregistrement (pellicule). Je mettrai par la suite en évidence l'importance que chacune des artistes donne aux lieux de vie de leurs aînées – les maisons, parfois les jardins et autres paysages associés à elles –, et comment ces endroits intimes deviennent les réceptacles de leur mémoire. La seconde partie du chapitre sera quant à elle consacrée aux voix des grands-mères, et à la bande-son lorsque la voix ne sera pas ou peu présente (Bohdanowicz). J'explorerai les voix sous l'angle des parts d'inventé, de construit et d'imaginé. Appuieront mes réflexions sur la voix enregistrée les idées de Jonathan Sterne ainsi que celles de David Le Breton, qui, dans *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, explore « le mi-dire de la voix. » (21) En la qualifiant ainsi, Le Breton esquisse tous les mystères et les énigmes contenus dans la voix. Je tenterai d'expliquer pourquoi la voix enregistrée de Suzanne est une trace qui m'est si précieuse.

Gestes posés, gestes filmés

Par *gestes*, j'entends les mouvements du corps par lesquels chacune des grands-mères filmées accomplit des tâches précises. Chaque geste, même s'il semble banal, quotidien, commun, évoque pourtant un être singulier. Dans les films constituant le corpus, chaque grand-mère jardine, mais celles-ci jardineront toutes de manières différentes. Leurs gestes s'inscriront différemment dans l'espace, leurs corps prendront des chemins différents bien qu'elles exécutent la même action. Comme le propose le philosophe Vilém Flusser en réfléchissant au geste d'écriture qu'il qualifie de « naturel », je remarquerai que les gestes analysés sont de l'ordre de l'intuition plutôt que du réfléchi. Peut-être qu'en les observant attentivement il est possible d'y déceler une parcelle d'inconscient. Flusser écrit qu'il s'agit d'« un acte d'excavation, de gravure » ([s.d.], 1). Cette idée de gravure, je crois qu'il est possible de l'accoler au geste corporel : le mouvement effectué est aussi gravé, mais dans l'espace. Dans l'exemple du jardinage, la gravure des gestes sera visible dans la terre labourée par les grands-mères. La marque sera moins précise – temporaire, fragile – que celle de l'écriture, mais c'est en filmant les gestes de leur grand-mère que les cinéastes fixent leur gravure, en font une quasi-écriture de soi. Ils sont fixés parce qu'ils sont enregistrés par des images

qui deviennent le matériau d'un film. Le fait de fixer les gestes de leur grand-mère pourrait également être qualifié de geste : il est lui aussi singulier. À travers les prochaines observations, je pourrai saisir de quelle façon les œuvres et le souvenir des grands-mères sont affectés par les gestes qui y sont, ou non, fixés.

Dans le moyen-métrage documentaire *Le jardin de Pupa*, la cinéaste Giulia Frati filme surtout sa grand-mère dans l'action. Accroupie, se déplaçant d'un pas rapide, parfois même dansant, Pupa semble toujours avoir quelque chose à faire dans le jardin public qu'elle a créé et qu'elle entretient. Avant d'être un jardin public, l'immense site de Cernobbio, petit village où elle habite, dans la région de Côme, était d'abord une décharge illégale où les habitant.es jetaient leurs déchets. Cela a pris plusieurs années à Pupa pour transformer cette décharge en jardin urbain. Pupa est filmée en train d'arroser les végétaux qu'elle a méticuleusement plantés : elle rit et elle chante *I'm singing in the rain* en imitant Gene Kelly (08 :55 à 09 :33). Tous les matins elle se rend au centre de soins où séjourne sa fille Giovanna, lourdement handicapée à la suite d'une maladie et d'un accident. À son chevet, Pupa s'occupe d'elle, la nourrit, lui parle, lui caresse le visage, lui fait faire ses exercices de physiothérapie. Sinon, Pupa tient maison : elle fait le ménage, range, époussette en chantant et en dansant (06 :15 à 06 :51). Lorsqu'elle ne s'occupe pas de l'immense jardin, de sa fille Giovanna ou de sa maison, elle prend soin de ses amies. Elle les accueille, discute avec elles, leur prépare à manger. Toutes les actions filmées abritent la pluralité des gestes de soins de Pupa. Quand elle n'est pas physiquement impliquée dans ces actions soignantes, Pupa est filmée assise à la table de sa cuisine ou sur le sofa de son salon, en train de se confier à sa petite-fille qui la filme. Grâce à tous les gestes filmés, Frati présente sa grand-mère comme une femme vive, positive et généreuse, qui partage pratiquement tout son temps et ses énergies avec la terre, sa communauté, sa famille et ses amies. Chaque geste de Pupa est un don de soi.

La colonne vertébrale du récit est la création et l'aménagement du jardin. Une ligne du temps de sa création est notamment présentée par un montage de photographies et de cartes de différentes époques (à 12 :08). L'ampleur du travail que Pupa y accomplit est considérable. Cependant, l'alternance au montage des autres gestes de soin (scènes où la grand-mère s'occupe de son entourage) parvient tout de même à donner de l'importance à chacun d'entre eux. Chaque geste parvient ainsi à conserver l'équilibre fragile des différents pans de sa communauté (bien-être de sa famille et de ses proches; aménagement urbain et environnement). Cet équilibre fait miroir à celui du film lui-même.

Pupa, ses gestes et son jardin occupent la quasi-totalité des plans du film : il y a omniprésence de la grand-mère. Lorsqu'elle se confie en entretien, la caméra vise l'interlocutrice dans un cadrage fixe, souvent dans un plan très serré sur son visage. En revanche, quand Pupa est en action, la caméra l'est aussi. Elle suit Pupa et son environnement en plan séquence, en caméra à l'épaule. Grâce au type de filmage, dans ce deuxième format plus libre et improvisé, tel un aimant, la caméra cherchera toujours à s'approcher de Pupa. Frati sera derrière la caméra, mais parfois aussi Jean-Guillaume Caplain, assistant à la réalisation lors du premier tournage (les tournages s'échelonneront sur plusieurs années). On retrouve la caméra qui suit Pupa, avec cette proximité entre filmée et filmeur.se, notamment dans la scène où la grand-mère calcule la longueur du jardin en comptant ses pas (29 :24 à 31 :16). La caméra la suit, de face, de dos, de côté, lorsqu'elle fait le décompte ; la caméra se penche lorsque Pupa se penche; elle zoome sur son visage lorsqu'elle arrive au compte final. La caméra est dans l'action avec Pupa. Lorsque la grand-mère de la cinéaste effectue des gestes de soins, mais de façon plus statique, par exemple lorsqu'elle nourrit sa fille Giovanna, la caméra est fixée sur elle, souvent en très gros plan sur son visage. Chaque plan du film est ainsi imprégné d'une part de la protagoniste : Pupa occupe l'image, on entend sa voix, d'autres personnages parlent d'elle; son énergie, son temps et son attention transparaissent dans les plans du jardin public qu'elle investit. Mais qu'est-ce qu'évoquent donc les choix de la cinéaste – l'omniprésence de Pupa à l'image ainsi qu'elle soit filmée en action quasi perpétuelle? Il faut rappeler que *Le jardin de Pupa* est le seul film analysé qui n'a pas été conçu en prévision de la mort de la grand-mère. Je perçois cette extrême présence comme un moyen de contrer et d'anticiper l'absence future de la grand-mère de Frati. En effet, que la cinéaste fasse un film sur sa grand-mère et les choix formels qui le constituent – principalement l'omniprésence de Pupa dans l'image et la proximité de la caméra sur la protagoniste – archive et conserve l'existence, ainsi que la vitalité de Pupa avant qu'il ne soit plus possible de le faire. Le dernier geste de soin de Pupa que j'observe, et qui se fusionne à l'objet cinématographique même, est le fait qu'elle accepte que sa petite-fille dirige une caméra vers elle, sur son visage et ses gestes : il s'agit d'un geste de soin envers la cinéaste. Par sa générosité, sa disponibilité, sa coopération et sa sincérité, Pupa répond au désir de sa petite-fille de faire un film sur elle.

Contrairement au film *Le jardin de Pupa*, il y aura une transformation et une évolution marquée dans la présence, donc dans les gestes de Maria, grand-mère et personnage du triptyque de Sofia Bohdanowicz, composé des courts-métrages documentaires *Modlitwa (A Prayer)*, *Wieczór (An Evening)*, et *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)* réalisés en 2013. Les gestes de Maria ont une

teneur différente de ceux de Pupa puisqu'ils semblent mis en scène – je rappelle que le premier film de la trilogie a été tourné comme un test. En effet, dans la première portion du triptyque, *Modlitwa (A Prayer)*, bien que les gestes de Maria semblent quotidiens et naturels – Maria lisse de ses mains la couverture recouvrant son lit; elle se prépare un repas, puis mange seule dans la cuisine; lave la vaisselle; agenouillée dans l'herbe, les mains enfilées de gants de caoutchouc jaunes, elle jardine, désherbe... – certains éléments font croire à une mise en scène. Les cadrages sont toujours fixes et dans ces plans qui durent en moyenne une vingtaine de secondes, jamais Maria ne regardera dans la direction de la caméra. Ses gestes entrent dans un cadre prédéfini : ils ne sont pas cadrés par un mouvement de caméra qui les suit, contrairement à la caméra qui suit Pupa. Dans ces images, on décèle un isolement, voire une monotonie et une solitude dans la vie de la grand-mère qui est toujours filmée seule dans les plans. Ce sont les cadres fixes et l'absence d'intervention de la cinéaste qui nous font oublier sa présence en l'effaçant. Cette monotonie est accentuée par la voix-off de Maria qui récite un poème de Zofia Bohdanowiczowa (belle-mère de Maria et arrière-grand-mère de la cinéaste), traduit en anglais par des sous-titres (traduction de Holly Peppe). Les vers rappellent une plainte, une prière : « Be kind to those who suffer, oh good lord, / To those who labor through life toward death, / Who produce a thousand screws per minute, / And think in speed, so many miles per hour [...] ». La narration semble avoir été intégrée aux images pour évoquer la vie hors du bungalow, mais aussi le passé de Maria, exilée polonaise au Canada, tout comme la poétesse. La vie de la grand-mère a été difficile, du moins c'est l'impression que nous donne les images des films. Maria ne se confie pas à travers le triptyque, mis à part ses gestes quotidiens, on en apprend peu sur la femme qui reste énigmatique. Les gestes de Maria n'ont pas un effet grandiose sur son environnement. D'ailleurs, jamais on ne la verra hors de sa propriété. Ce que crée le fait de ne jamais la voir à l'extérieur de chez elle, c'est l'impression qu'elle n'a pas d'attaches hors du lieu. Si l'extérieur de sa maison représente son pays d'accueil, les films donnent la sensation qu'elle n'y a pas trouvé sa place. Les gestes de Maria sont caractéristiques d'un quotidien, d'une routine : ils se répètent et sont évanescents. Ce sont des gestes utiles, bien qu'ils ne laissent pas de traces comme ceux de Pupa, qui par l'aménagement de l'immense jardin public, s'inscrivent dans un présent et un futur (le jardin lui survivra). Étant donné que les gestes de Maria sont banals et quotidiens, si Bohdanowicz ne les avait pas filmés, si elle n'avait pas créé cette trace, ils se seraient évanouis, disparus dans l'oubli.

Toutefois, durant chaque court-métrage du triptyque, il y a une évolution dans la présence de Maria et de ses gestes : on note une accumulation des marques montrant sa disparition. Du

premier court-métrage au deuxième, on passe des gestes aux souvenirs des gestes. Dans le générique de *Modlitwa (A Prayer)*, on lira *In memory of Maria Bohdanowicz (1930-2012)*. On en déduit – puisque jamais son nom n’est prononcé – qu’il s’agit de la femme chez qui le film nous fait entrer, et qu’elle est parente avec la réalisatrice (elles portent le même nom de famille). Ces conclusions se révèlent exactes devant *Wieczór (An Evening)*, deuxième film du triptyque, puisqu’on se retrouve à nouveau chez Maria, mais elle n’y est plus. On troque les plans des gestes quotidiens de Maria pour une panoplie de plans sur des objets qui deviennent les seuls occupants du bungalow. Les objets deviennent ainsi souvenirs des gestes de Maria et nous apparaissent comme leurs empreintes (elle les a choisis, rangés, regardés, touchés). Les traces qui évoquent le souvenir des gestes sont ténues, de l’ordre de l’éphémère, du personnel, de l’intime puisque les gestes sont banals et quotidiens. Si Bohdanowicz n’avait pas placé sa caméra devant les objets de Maria, les marques de ses gestes se seraient effacées, sans surface à laquelle s’accrocher. C’est aussi le souvenir du premier film qui permet d’interpréter ces plans d’objets comme les traces des gestes de Maria. Chaque objet filmé – un vêtement posé sur le dossier d’une chaise, un bibelot de la vierge Marie installé sur une commode, un plan rapproché du tissu qui recouvre le matelas – n’est pas que ce simple objet, la spectatrice l’associe directement à la présence de Maria puisqu’elle a précédemment vu la grand-mère dans cet exact environnement. Si *Wieczór (An Evening)* était vu de façon autonome, il ne serait pas possible de faire cette association entre plan de l’objet et présence de la grand-mère. Dans le troisième court-métrage, *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*, la cinéaste effectue un autre détournement (et une transformation) de la signification des gestes que Maria exécute dans le premier film. Cette dernière portion de la trilogie nous montre d’abord le bungalow maintenant vide. Le premier plan (00 :00 à 00 :07) présente la pancarte d’une agence immobilière sur laquelle il est inscrit en lettres majuscules rouges : *SOLD*. On présume que la maison est vendue et que la cinéaste n’y aura plus accès. Dans le plan situé après le carton du titre (à 00 :21), dans un cadre obscur, la cinéaste est debout devant un projecteur. Elle regarde en direction du hors-cadre. Sur le plan d’après (à 00 :34), on reconnaît le plan d’ouverture de *Modlitwa (A Prayer)*, où Maria lisse la couverture sur son lit. Quelque chose diffère cependant dans la qualité de l’image et rapidement on comprend le dispositif de Bohdanowicz : la cinéaste projette les images de *Modlitwa (A Prayer)* sur les murs des pièces vides du bungalow de sa grand-mère. Par ce dispositif, les gestes de Maria, pourtant répétitifs et quotidiens, obtiennent une teneur magique : les gestes d’une disparue sont rejoués. Le dispositif de Bohdanowicz octroie aux gestes de sa grand-mère un statut nouveau et parvient ainsi à inscrire

son quotidien dans une possibilité de répétition infinie (le dispositif de projection, et les projections du triptyque dans le cadre de diffusion). Les gestes et le souvenir de Maria ne sont plus évanescents. Retraçables, ils perdurent maintenant à travers les courts-métrages de sa petite-fille.

Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, les gestes de la grand-mère sont représentés d'une autre façon que ceux de Pupa et de Maria, puisqu'ils ne sont pas effectués par la véritable Beatriz, décédée des années avant la naissance de sa petite-fille, la cinéaste Catarina Vasconcelos. On peut noter ici une différence majeure avec les deux films abordés précédemment : Vasconcelos recourt à la fictionnalisation. Ce sont des membres de sa famille qui interpréteront Beatriz à différents âges. Je noterai ici un premier décalage quant à leur représentation. Les gestes posés par le personnage de Beatriz sont donc une interprétation de Vasconcelos qu'elle construira avec les différents témoignages récoltés à la suite des entretiens avec les membres de sa famille. Les gestes de Beatriz seront donc imaginés, puisque la cinéaste ne les a jamais vus : elle n'a jamais rencontré sa grand-mère. Mais pour effectuer les gestes inventés par Vasconcelos, les actrices manipulent possiblement les mêmes objets qu'a maniés Beatriz (navire miniature, herbier, chemise). C'est peut-être l'impression d'authenticité que dégagent ces objets qui donne le sentiment que quelque chose reste de la présence de la grand-mère, contenu au creux de ceux-ci, et passe à travers les gestes de celles qui lui succéderont. La portée symbolique de ses gestes est exemplifiée dans un enchaînement de plans où se succèdent, en très gros plans, les mains de Beatriz (00 :31 :20 à 00 :33 :39).⁸ Entre autres choses, ses mains tricotent; plient soigneusement une chemise, boutonnent la manche et lissent le col; posent délicatement une mèche de cheveux de son fils Pedro dans une petite boîte; tournent les pages d'un herbier confectionné par ses enfants. Dans l'enchaînement de plans, son corps et sa tête ne sont pas présents dans le cadre. Ce choix est peut-être fait pour accentuer l'importance des gestes de Beatriz pour ses enfants et pour la préservation d'un équilibre dans la maison familiale et aussi pour montrer une certaine transmission générationnelle : c'est l'actrice parente avec Beatriz qui rejoue ses gestes. Par rapport au fait que les vivants *refassent* les gestes de proches défunts, Despret propose que cela « relève de l'ordre de la répétition » (2015, 90). Elle poursuit : « s'il s'agit de répétition, c'est au sens théâtral, ce qui vient avant répète ce qui va suivre. Penser cet accomplissement sur ce mode inverse le régime

⁸ Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, les durées des séquences précisées entre parenthèses appartiennent soit à la version du film visionnable sur MUBI, soit à celle appartenant à celle sur Netflix. Il y a de légères différences quant aux durées et aux traductions des deux sites de visionnement.

d'action que conduit la répétition : on ne reproduit pas les actes du passé [...], ce sont ceux du passé qui "répétaient" ce qu'ils constituent comme futur » (2015, 90). On peut mettre en parallèle ces propos avec le cas de *A Metamorfose dos Pássaros* où Vasconcelos et les interprètes de Beatriz ne font pas que *refaire* les gestes de leur ancêtre : elles les amènent plus loin, les refont dans un autre contexte, les sortent d'un quotidien pour les transposer dans le matériel d'un film. « Le faire "comme" en apparence est un faire *autrement*, mais qui n'a de sens qu'en faisant la même chose : il s'agit, écrit Bergounioux "de travailler à réparer, par un acte opposé, à dix, à vingt et cent années de distance, ce qui demeure inabouti". » (2015, 92) La cinéaste ne recontextualisera pas forcément les gestes de sa grand-mère parce qu'ils sont « inaboutis », mais plutôt pour les mettre en valeur : ils sont constitutifs de son histoire familiale. Elle *réparera*, dans le sens où elle empêchera l'oubli dans lequel auraient pu tomber ces gestes.

Étant donné qu'elle les nommera, - « I know my hands better than I know my face. Everyday these trusted friends initiate my mornings [...] Those who think that hands belong to us have it wrong. It is us to belong to them. [...] » (à 00 :31 :30) – le personnage de Beatriz sera conscient de ses propres gestes. Elle parlera de ses mains comme si elles ne lui appartenaient pas. Cette déconnexion est accentuée par le fait que ses mots soient dits en voix-off quand elle est déjà en quelque sorte hors de son corps. D'ailleurs, seulement à deux reprises – lorsqu'elle lira un livre à ses enfants (à 00 :12 :53) et quand elle chantera les souhaits d'anniversaire à Jacinto (00 :20 :52) – le même plan réunira à la fois le visage de Beatriz et sa voix synchrone. Les autres occurrences de sa voix seront toujours en voix-off. Cette séparation entre corps et voix crée une impression enveloppante sur le sentiment de sa présence. Comme si elle veillait, autant sur l'œuvre de sa petite-fille que sur ses gestes passés, sur ses enfants et sur les adultes qu'ils sont devenus. Comme le fait Frati, Vasconcelos met de l'avant les gestes de soins de sa grand-mère. Les films de ces réalisatrices valorisent ainsi la pluralité des gestes de soins que prodiguent les deux femmes à leurs enfants, mais aussi à leur environnement (leur maison, leur jardin, la terre) de telle sorte qu'ils deviennent des piliers de l'équilibre familial (et communautaire dans le cas de Pupa). De plus, la série de plans rapprochés des mains met de l'avant le rôle de gardienne de la mémoire de Beatriz : c'est avec ses mains qu'elle conserve les traces du passage du temps. Dans un sous-sol, Beatriz protège de l'oubli sa mémoire familiale en conservant méticuleusement les souvenirs de ses enfants, comme s'il s'agissait des trésors les plus précieux, alors que c'est par la création d'un film sur sa grand-mère que Vasconcelos conserve une marque du passage du temps. Le geste de Beatriz est intime, posé dans une intention d'archivage personnel, alors que la cinéaste, bien qu'elle

prolonge le geste de mémoire de sa grand-mère en le fixant dans le film, le fait dans le but de partager cette mémoire.

Quand l'idée de faire un film sur ma grand-mère s'est concrétisée, je me suis questionnée quant à l'utilisation de son image : avais-je le droit de la faire apparaître dans le cadre? Suzanne aurait-elle consenti à cela? Lors du filmage, j'ai posé ma caméra sur deux types d'images de Suzanne. D'abord, en filmant quelques photographies de différentes époques que j'ai trouvées lors de mes recherches dans sa maison et dans l'entrepôt où ont été rangées ses œuvres. J'ai aussi filmé quelques-uns de ses tableaux où sont insérées, en collage, des photos d'elle à différents âges. Je me sentais à l'aise d'inclure ainsi son image grâce à cette médiation, cet intermédiaire temporel – filmer une photographie, filmer un tableau où elle s'est elle-même mise en scène. Je me permettrai aussi d'inclure sa voix provenant de nos entretiens audios. Elle était au courant que j'allais faire quelque chose de nos discussions enregistrées : elle y a consenti ne sachant pas qu'il s'agirait d'un film sur sa recherche. Je reviendrai plus loin sur l'utilisation de ces entretiens. Afin que ma démarche reste éthique, j'ai voulu inclure ses enfants (ses héritier.ères, ses ayant.es droit) dans mes réflexions sur la représentation de ma grand-mère. Je leur ai d'abord parlé de mon projet, puis je leur ai montré une toute première version de montage pour m'assurer qu'ils et elles consentent à l'utilisation de l'image et de la voix de Suzanne. Ils et elles ont consenti à ces premiers choix de montage. À la toute fin de la période de montage, je leur ai montré une version finale du film pour m'assurer qu'ils et elles étaient toujours d'accord avec les modifications apportées. Mes oncles et mes tantes ont finalement réitéré leur approbation en consentant à l'utilisation du matériel représentant ma grand-mère (images et voix) ainsi qu'à la diffusion du film (dans un cadre universitaire et non universitaire).

Je fixerai ensuite, en les filmant, ce que ses gestes passés ont accompli : des photographies qu'elle aura prises (celles des rénovations de sa maison lors de son achat), et surtout, ses œuvres (tableaux, installations, émaux, gravures, poteries, textes, poèmes). Je m'intéresse particulièrement aux gestes *créatifs* de Suzanne puisque ce sont ces traces qui, à la suite de son départ, me sont les plus accessibles. Mais ses gestes créatifs ne se reflètent pas uniquement dans ses œuvres : ses gestes créatifs sont aussi quotidiens. Je crois percevoir – ou bien est-ce moi qui m'attèle à la chercher? – une fusion entre son quotidien et ses gestes créatifs. À travers ce que j'ai filmé de sa maison, son regard artistique se reflète dans ma vision d'elle. Je trouve un verre bleu, un bleu qui, lorsque je le rencontre dans d'autres contextes, me rappelle systématiquement ma

grand-mère. Mon souvenir de Suzanne est rattaché à une couleur. Je trouve les nuanciers de peinture (à 10 :58), reliques qui montrent la manière dont elle a investi sa maison. Ses gestes créatifs s'imbriquent dans son quotidien et inversement, du moins c'est la lecture que je me fais de sa vie lorsque je l'observe d'ici. C'est cette interprétation qui est reflétée dans le film.

C'est aussi à la suite de ce que ma grand-mère m'a confié dans un de nos entretiens que je me suis permis de mettre de l'avant ses gestes créatifs (même s'ils sont fusionnés à son quotidien) plutôt que ses seuls gestes quotidiens (qui pourraient par exemple témoigner de son histoire plus intime). Alors que je la questionne par rapport à ses journaux intimes, elle me dit qu'elle en a tenus toute sa vie, mais sachant qu'elle allait mourir bientôt, elle a décidé de s'en débarrasser. Elle a ainsi différencié le contenu de ses journaux intimes, qui est *brut*, avec celui de ses œuvres qui est *transformé*. À travers le processus de création, et ce de façon organique, ses œuvres ont pris une place importante dans mes réflexions. Comme une intuition – ou comme une évidence? – la série de quatre-vingt-dix petits tableaux *Jour après jour, me voilà* structure la trame narrative de mon film. En observant les petites toiles, je me questionne sur la provenance de chaque élément – papier peint, horizon, quai –, puis je pars à leur recherche. Que cette œuvre devienne le squelette de mes images filmées me donne l'impression que ma grand-mère garde une part d'agentivité dans ce projet dont elle n'a pas connu la véritable nature.

Journal de bord

23 juin 2021

*La fin de la maison. La deuxième mort de ma grand-mère.
Sa racine au vivant, coupée. Mes repères d'elle s'affadissent.
S'accrocher à quoi, pour me souvenir?*

16 juillet 2021

*Sa maison, son empreinte.
Mais aussi, le petit parc juste devant, la rue, l'air du quartier,
les rails de chemin de fer, les trains qui font trembler sa maison.
Tous ces morceaux de quartier, ce sont aussi elle.*

5 août 2021

*Aller les voir : la maison, grand-maman.
Elle, ne voit plus, n'entend plus, ne pense plus, elle n'a plus de corps.
Les infimes parties d'elle se mélangent à la terre de Sainte-Marie,
s'incorporent aux cendres de nos ancêtres.
Pourtant, je suis plantée devant sa maison. Et elle est là, je le sens.*

-
*Filmer le lieu jadis habité par un être aimé. Le décortiquer, le voir vide, dénaturé.
Filmer la devanture, de près, du trottoir, du parc d'en face.
Zoomer encore et encore sur la porte d'entrée, la fenêtre, le bleu des lattes qui recouvre la maison,
les plates-bandes, les samaritains qui cette année ont poussé sans qu'on ne les retienne.
Et y retourner, la peur au ventre, qu'elle ne soit démolie.
Tous ces gestes sont de petits rituels pour me souvenir.*

5 septembre 2021

*Ma grand-mère est une maison.
Mais lorsqu'on la démolira,
je ferai du paysage ma grand-mère.*

Je me tournerai maintenant vers les lieux que filment les cinéastes. Je tenterai d'expliquer de quelles façons les cinéastes parviennent à faire que chacun de ces endroits devient une empreinte du vivant de leur grand-mère, un réceptacle de leur mémoire. L'autrice et artiste Anouk Sugàr résume en une phrase cette idée dans sa dédicace faite à sa mère dans *Perdre la maison. Essai sur l'art et le deuil de l'espace habité*, elle lui écrit « Que ma mémoire soit ta maison » (2020, 5). Bodahnovicz, Vasconcelos et Frati s'intéresseront à la mémoire qui habite les maisons (et leurs variantes, soit les jardins des grands-mères), ainsi qu'à ce qui advient lorsque la maison de nos grands-mères n'est plus la leur, vide d'elles. Comme les réalisatrices, j'ai moi aussi été attirée par la maison de ma grand-mère. J'ai même cru, dans les premiers temps du processus de création, que mon travail porterait uniquement sur sa maison étant donné mon obsession pour cet endroit. Il s'agissait, me semblait-il à ce moment-là, de la plus grande trace terrestre habitée par Suzanne. En analysant les films à l'étude et durant l'avancement de ma création, j'évoquais la possibilité que la maison (et ses variantes) devienne le second corps des grands-mères. Dans cette logique, qu'advient-il lorsque la maison disparaît? De quels moyens cinématographiques les cinéastes disposent-elles pour pallier cette seconde disparition? Dans *Perdre la maison*, Anouk Sugàr, aborde la question de la perte d'une maison qui serait la nôtre, mais l'essai résonne énormément en moi, bien que la maison perdue ne soit pas la mienne. Elle écrit :

L'extinction de ce que l'on a bâti représente alors une faille, une remise en question de l'être qui se fait miroir de notre propre mort [...] La perte de l'habitat, qu'il en vienne à être abandonné, démolit, rasé, même si par la suite il est peut-être réinvesti, fait figure de remise en question, voire d'une amputation de la certitude des gestes. Ceci remet en cause notre condition d'être au monde, une fin de l'existence. (21)

La disparition de la demeure, réceptacle de son existence et de ses gestes, venait-elle donc entièrement effacer le souvenir de la personne qui y a habité? Est-ce que par la perte de la maison de ma grand-mère j'allais être aussi coupée de ses « traces invisibles » ? (50) Devant cette perte de la maison, j'étais impuissante et troublée. Troublée par cette soudaine inaccessibilité au lieu connu et par la démolition anticipée de l'écrin des traces de Suzanne. J'avais l'impression que ma grand-mère allait mourir une deuxième fois en perdant le « continuum » (8), le « miroir » (9) de son corps. Ce n'était pas que *sa maison*. « Cet abri est le contenant des histoires, des pensées, des rêves, des souvenirs et des interactions, garant de l'intimité. » (43) C'était l'entité témoin de son

existence, mais aussi témoin de mon existence avec elle, l'endroit où nous avons partagé des instants, le lieu où nous avons coexisté.

Je ne suis pas la seule à m'intéresser aux notions de maison et d'espace, les trois cinéastes s'y penchent, j'y reviendrai, mais ma grand-mère aussi. Maisons et espaces prennent une grande place dans son œuvre, notamment dans les tableaux que j'inclus dans *elle disait je suis eau imprécise*. Lors d'un entretien, en me précisant qu'elle n'a pas l'habitude de citer les philosophes, ma grand-mère me rapporte un souvenir de sa lecture de *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, dont les ouvrages sont posés en pile sur son divan bleu. Elle-même conductrice aguerrie qui a notamment roulé longuement dans les déserts américains, une des réflexions du philosophe lui reste en tête : la conduite automobile est une forme spectaculaire de méditation, on peut être en soi et hors de soi en même temps. L'image est belle, mais je ne crois pas qu'elle appartienne tout à fait à Bachelard, du moins elle ne se trouve pas dans *La poétique de l'espace*. Ma grand-mère semble avoir mélangé l'idée du philosophe selon laquelle la méditation poétique donnerait accès à l'immensité intérieure avec les propos suivants : « Quel bel exercice alors de la fonction d'habiter la maison rêvée que le voyage en chemin de fer ! Ce voyage déroule un film de maisons rêvées, acceptées, refusées... Sans que jamais, comme en automobile, on soit tenté de s'arrêter. » (69) Elle me disait que lorsqu'elle conduisait, le paysage « se déroulait » autour d'elle. Elle reprenait le terme de Bachelard comme si c'était le sien. Bien que ma grand-mère n'associe pas la méditation au même type de voyage auquel faisait référence le philosophe, ses souvenirs de Bachelard me confirment la place majeure que prenaient les espaces parcourus et habités dans son imaginaire. Quelque temps après le décès de Suzanne, ma mère fait le tri dans les livres de sa mère et trouve plusieurs vieux exemplaires des ouvrages du philosophe, pages jaunies, qui se détachent de la reliure. Je récupère les livres en lambeaux et j'y trouve quelques annotations de ma grand-mère, petits trésors laissés entre les pages. Elle note « contemplation de l'immensité » (1957, 168). Je lis ses notes comme des guides qui me feraient comprendre sa démarche artistique parce que je n'en sais pas beaucoup à ce sujet. Bien que j'aie côtoyé ses œuvres, je ne connais que quelques informations relatives à la création de certains tableaux, amassées au fil du temps. La note dans son exemplaire renvoie à la première page du chapitre *L'immensité intime*. En lisant ce titre, surgit dans ma tête son tableau *Rien à dire - ou, comme une île...* (1998), que j'ai filmé, sur lequel j'ai zoomé (à 11 :44). Dans ce tableau, Suzanne fait un collage d'une photo de sa maison d'adulte de Saint-Henri à Montréal, sise en face du chemin de fer. Il s'agit de sa dernière maison et de la première dont elle sera propriétaire, celle dans laquelle je fouillerai et poserai ma caméra. Dans le

tableau, par un collage, elle installe la maison dans un tout autre décor : sur le fleuve, entre la berge et l'horizon. Deux photos identiques d'elle enfant sont placées non loin de la maison. Ainsi, elle déconstruit l'espace et le temps et parvient à inscrire son intimité dans une immensité, qui par le fait même, devient intime. Suzanne joue, manipule, fabrique des espaces. Maison d'adulte, maison rêvée et morceaux d'enfance cohabitent au sein du même tableau pour créer des espaces inventés. On retrouve son attention pour l'espace et la figure de la maison dans d'autres œuvres, notamment certaines que je filme: *Jour après jour, me voilà* (1998); *Les Petites Suzanne* (s.d.); *Homing* (2019); *L'hiver le fleuve* (s.d.). À la lecture du chapitre, les réflexions de Bachelard m'ont rappelé certaines choses que m'a dites ma grand-mère durant nos entretiens, passages audios que j'aurais voulu inclure au film, mais qui finalement se sont intégrées au récit sans que ses mots aient besoin d'être entendus. Lorsque je lis : « Le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime » (175), je pense à Suzanne qui me dit que les paysages nourrissaient son esprit, que voir loin, ça lui permettait de voir à l'intérieur d'elle. Bachelard écrit aussi : « L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. » (169) Les réflexions du philosophe résonnent avec les mots de ma grand-mère. Si, comme il le réfléchit poétiquement, « l'immensité de l'espace du monde » (185) correspond à « la profondeur de "l'espace du dedans" », c'est devant celle de Suzanne que je me retrouve quand je me place devant ses tableaux, qui m'emportent dans une foule d'énigmes, celles qui construiront le film.

Dans la série de quatre-vingt-dix petits tableaux *Jour après jour, me voilà*, là aussi, Suzanne fait le collage de différents endroits. On retrouve le quai de Rivière-du-Loup, la ville où elle naît, où sont assises Suzanne enfant et Suzanne à l'âge de la création de la série, elle a une soixantaine d'années. Ce qui constituera le fond des tableaux, ce sont quatre-vingt-dix photos du fleuve Saint-Laurent prises depuis une petite plage du parc Bellerive dans l'est de Montréal – endroit où je poserai à mon tour ma caméra. Finalement, dans cette série d'œuvres, aussi en collage, est installé un morceau de la dernière maison de Suzanne. On la retrouve en bribes. Le morceau de papier peint collé sous le quai l'évoque. Ce « morceau de [s]a vieille maison » (1998), comme elle l'écrit dans le poème accompagnant l'œuvre, est un bout de papier peint qu'elle découvre sur les murs d'origine de la maison durant ses rénovations dans les années 1990. Il s'agit d'une marque de la vie antérieure de sa maison, avant qu'elle y vive. La demeure est un lieu de l'intime, mais pas seulement. Ma grand-mère a une curiosité particulière envers sa maison, elle développe un rapport artistique avec elle. Les traces laissées par le passage du temps l'interpellent. Dans ses tableaux,

elle leur donne une place importante en reproduisant à quatre-vingt-dix reprises la représentation de ces traces. C'est d'ailleurs pour cette raison, je crois, que je m'y attarde autant moi aussi. Ce sont les différents endroits qui composent les petits tableaux – le quai de Rivière-du-Loup, le fleuve vu du parc Bellerive et la maison – qui deviendront la structure de *elle disait je suis eau imprécise*. Pour mon personnage de chercheuse, les trois lieux deviendront des endroits à explorer où, j'en étais persuadée, s'accumulaient une multitude de clés, de signes, de sens.

Le même sentiment d'urgence qui m'habita lorsque j'appris qu'elle allait mourir et que je devais enregistrer sa voix et ses histoires, je l'ai retrouvé à son décès. À partir de cet instant, les traces de ma grand-mère n'allaient que se soustraire de sa maison. Le temps était compté. Je devais faire vite : je demandai à mon amie de me prêter sa caméra. Je me devais d'immortaliser ce qui s'y trouvait. Dans son essai, Sugàr évoque les œuvres sculpturales de l'artiste britannique Rachel Whiteread :

Les maisons dont elle fait les moules sont destinées à être démolies. De cet air dans la maison, duquel elle maintient les contours dans un instant arrêté, un volume d'air figé, semble émaner le désir de contrer le passage du temps. La fragilité de l'espace, la furtivité du vécu, la marche inévitable vers la disparition s'y trouvent confinées. L'intérieur, la présence de l'être, est maintenant tourné vers l'extérieur, visible pour tous. Le moule se fait le dernier soubresaut, avant que la vie ne s'éteigne. (31)

Je me suis reconnue à travers le « désir de contrer le passage du temps » (31) de Whiteread. À sa manière, le geste de filmer un lieu crée aussi un moule, bien qu'impalpable. Une trace de ce qui devait être détruit est créée et encapsulée dans l'image. Le geste sculptural ou cinématographique immortalise un espace, le fige à *cet instant*, avant qu'il ne soit plus jamais le même. La première fois où j'ai allumé la caméra, c'était sur le chemin si familier vers chez ma grand-mère. Quelques-uns de ces plans se retrouvent d'ailleurs dans les premières secondes de mon court-métrage, où je filme, assise sur le siège passager d'une voiture, les murs du tunnel menant chez elle. L'absence nouvelle de Suzanne m'ouvrait grand les portes de sa demeure pour la première fois. Instinctivement, sans savoir comment j'allais procéder, je filmai de manière erratique les détails (fleurs, toile d'araignée, bibelots...), mais aussi chaque pièce, que je voulais capturer telle quelle, comme Whiteread, en figeant le temps à *cet instant*. Je me rappellerais ainsi l'exact emplacement des objets, des meubles, pour attraper l'essence de Suzanne avant que rien ne soit plus *comme avant*, comme elle l'avait décidé. Durant les mois que prit le démantèlement de la maison de Suzanne, je réalisai dans cette capture du lieu que la maison est épuisable : elle se fait vider de ses objets et souvenirs. À mon grand désarroi, la maison mise en vente est achetée. En avril 2021 nous

n'y avons plus accès. Je retourne donc dans la maison quelques dernières fois pour filmer ce que j'avais déjà filmé. Pour capturer cet espace qui, malgré toute sa transformation, garde Suzanne présente, différemment, comme si même jusque dans les murs elle s'était incrustée. Son souvenir et sa présence persistent. Que faire donc pour retrouver ma grand-mère si je n'ai plus accès à sa maison?

Devant l'impasse où me plaça la vente de sa maison, je me surpris de revenir dans son quartier l'été suivant. Pour y flâner quelques fois, pour y filmer la façade de sa maison envahie par les plates-bandes de samaritains qui avaient repoussé plus haut qu'à l'accoutumée faute d'entretien; pour photographier, avec l'ancienne caméra argentique de Suzanne et une de ses pellicules maintenant périmées, les trains passant devant chez elle, les mêmes qui faisaient vibrer plancher et murs de la vieille demeure. Je ne pouvais plus y pénétrer, mais mon corps pouvait se souvenir de la sensation. Je m'étonnai aussi de passer un après-midi complet à filmer en plans très rapprochés d'autres samaritains, ceux que ma mère avait transplantés du jardin de sa mère au sien. J'étais encore accrochée émotionnellement à la maison et aux alentours, mais en raison de sa nouvelle inaccessibilité, mon attention fut naturellement déviée vers d'autres traces laissées par Suzanne : ses œuvres. Je crois y être arrivée plus tard, à cette trace – qui aurait pu attraper mon attention dès le début –, parce que j'avais besoin de commencer par ce que je connaissais le plus intimement de Suzanne : son cocon. Je devais dire au revoir à la maison de Suzanne pour que les gestes créatifs de l'artiste m'apparaissent, puis deviennent des signes et me guident. Je retrouvai Suzanne dans ses tableaux. Sa mémoire n'était pas enfermable. Au contraire, puisqu'elle était partout. Ses œuvres m'ouvraient les portes d'autres endroits où je pourrais ressentir sa présence. Je décidai d'entrer dans ses œuvres : par d'extrêmes zooms sur celles-ci, puis physiquement, en me rendant sur les lieux de leur création. Les paysages que je visiterai et filmerai seront les siens. Ils deviendront sa maison d'éternité.

« At the top of the highest mountain,
Jacinto no longer looked at the landscape,
but at Beatriz. »⁹

La première moitié du film *A Metamorfose dos Pássaros* se déroule en partie dans une maison familiale. Vasconcelos aurait voulu filmer dans la maison de ses grands-parents, mais celle-ci a été vendue durant le tournage. Dans une entrevue avec la cinéaste, j'apprends que c'est donc

⁹ Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, Catarina prononce en voix-off ces mots (à 01 :15 :00).

dans un autre lieu qu'a été recréée la maison familiale¹⁰. Reste-t-il encore entre ces murs des traces des souvenirs de Triz, bien qu'elle ait quitté la maison depuis des décennies? Plusieurs scènes se dérouleront hors de la maison : dans un jardin ou dans de plus vastes paysages, en forêt et dans les montagnes. En filmant ces autres endroits, Vasconcelos parvient-elle à rendre les lieux filmés, comme le dit Sugàr, des contenants des souvenirs de Beatriz (43)? *A Metamorfose dos Pássaros* est le seul cas étudié où la cinéaste n'a jamais vu sa grand-mère dans la demeure familiale, peut-être est-ce ce qui lui permet de prendre d'autres moyens pour inscrire Beatriz dans l'espace. Mais comment est-il possible d'*inscrire* quelqu'un dans un espace?

Dans un gros plan de ses mains, le personnage de Beatriz épluche une orange; dans le gros plan suivant, de la lumière rend visibles les pulpes d'une gousse de l'agrume; dans un troisième plan, plus large cette fois-ci, Beatriz, accroupie dans son jardin face à la mer est filmée de dos et plante un petit arbre bien vertical (à environ 00 :46 :00). Sur ces images, la voix-off de Jacinto narre l'état d'esprit de sa mère et sa relation avec la terre :

When the six children already had deep roots and bodies capable of climbing the highest dreams Beatriz's heart started having room for the horizon. Beatriz's untiring love for her children was now reflected in her love for a land [...] She even dreamed that the house would face the water so that Henrique's floating roots could always find a place to rest.

Les mots de Jacinto font s'associer chacun de ses parents à un élément de la nature. Comme l'exemplifie cette scène, Beatriz est associée à la terre et Henrique, à l'eau, à la mer. Beatriz a passé toute sa vie près des plantes et des arbres fruitiers tandis qu'Henrique, marin jusqu'à sa retraite, a vécu la majorité de sa vie sur l'eau. La plus grande partie de leur vie, ils l'ont passée séparé.es. Ce que rend possible Vasconcelos, par cette association symbolique lieu-personnage, c'est la rencontre des deux personnages au sein de son film. Comme si, par ce choix scénaristique, la cinéaste créait de nouveaux souvenirs à ses grands-parents, qui pourtant ne sont plus physiquement *ensemble* depuis le décès de Triz. L'apogée de cette association symbolique lieux-personnages se déroule dans le plan final du film, lorsque Beatriz et Henrique se rencontrent pour une ultime fois. Dans le plan large d'une plage, Catarina et Jacinto tirent une petite barque. Une bande de sable compose la partie inférieure du cadre, une bande de ciel et une ligne d'horizon celle supérieure, puis au milieu, un grand rectangle de mer. Sur la barque, bien dressé, un petit arbre est installé. Catarina et Jacinto poussent la barque dans l'eau puis y embarquent. Jacinto pagaie et l'embarcation prend le large. Transporté.es par leur fils et leur petite-fille, la mémoire de

¹⁰ Entrevue par Martin Dale, publiée le 31 octobre 2020 sur variety.com.

Beatriz, symbolisée par le petit arbre, vient retrouver la mémoire d'Henrique représentée par la mer. Alors que plus tôt dans le film les deux personnages communiquaient grâce à leurs correspondances orales (par leurs adresses en voix-off), c'est ici, dans l'image au sein du même cadre, qu'il et elle se rejoignent.

À partir de la cinquantième minute du long-métrage, Jacinto et la réalisatrice (qui devient à son tour personnage lorsqu'elle nous parle en voix-off) vont se réfugier dans la nature, les deux en deuil de leur mère. Dans ces images où les deux personnages se recueillent, on perçoit encore le lien étroit entre personnages et paysages. Dans le premier plan de cette séquence, les rideaux de la maison familiale sont tirés, à l'image d'un rideau de théâtre, sur des montagnes rocheuses (à environ 01 :01 :00). Grâce à ce plan, qui surgit de façon inattendue derrière le rideau, on perçoit les montagnes, malgré leur grandeur, comme un lieu familier, un endroit refuge. La mise en scène donne l'impression que derrière le rideau, la maison s'agrandit sur une nouvelle pièce, là où les souffrances et les souvenirs des personnages peuvent se loger. Dans l'image, tranquillement, sur la paroi rocheuse, on perçoit un mouvement : quelque chose s'en détache. C'est Catarina, descendant la montagne, fourmi dans le paysage. Cette image donne l'impression qu'il y a une fusion entre le corps du personnage et la montagne, comme si Catarina en était un infime fragment. Les lieux refuges deviennent un endroit où s'installe la mémoire de leur mère. Catarina, au sommet d'une montagne, tient dans les airs un énorme drapeau sur lequel figure un visage de femme (01 :16 :35). On reconnaît le visage que composent les morceaux de casse-tête assemblés plus tôt par Catarina. Il s'agit du visage de Beatriz. La représentation de la grand-mère est ainsi inscrite dans le paysage puisque le vent qui se promène entre les montagnes dicte aussi les mouvements du tissu du drapeau, qui font se mouvoir son visage. Dans le plan suivant, gros plan sur le drapeau, le visage de la femme puis la transparence du tissu nous laissent voir le paysage en arrière-plan (01 :16 :30). Ici aussi, il y a fusion entre Beatriz et l'immensité. Au contraire de Frati et Bohdanowicz, Vasconcelos filme des paysages. Cette différence tient peut-être au fait que Beatriz habite en partie dans l'imaginaire de la cinéaste. Comme j'ai pu le faire dans mon film, Vasconcelos s'est donné la possibilité de ne pas chercher sa grand-mère uniquement dans sa maison.

Dans le triptyque de Bohdanowicz, la maison de Maria sera le seul lieu filmé : en quasi-huis clos, les plans se situeront exclusivement dans la demeure et la cour de Maria. Chacun des plans des trois courts-métrages illustre la façon dont elle habite les lieux. Mais ses gestes quotidiens effectués dans l'espace permettent difficilement de comprendre qui est véritablement Maria. De

prime abord, c'est son isolement et sa solitude qui transparaissent dans le bungalow filmé. Le seul moment où elle interagit avec une autre personne, c'est dans *Modlitwa (A Prayer)*, durant une conversation téléphonique (à environ 02 :30). La discussion est en polonais, sa langue maternelle, mais aucun sous-titre ne traduit ses mots. Ce court plan permet d'envisager la distance entre la grand-mère et son pays d'origine, mais éventuellement aussi entre elle et sa petite-fille, étant donné qu'elles ne partagent pas la même langue maternelle. Dans ce cas-là, quel rapport Maria entretient-elle avec sa maison? La demeure ne serait alors peut-être pas un lieu intime empreint de ses souvenirs, si entre les murs n'y est contenue qu'une partie de sa vie, celle d'après son exil au Canada. Il ne s'agit peut-être même pas de sa maison, comme peuvent l'être les demeures de Suzanne, Beatriz et Pupa. Le bungalow est en effet beaucoup moins investi que les demeures des autres grands-mères, qui sont, plus qu'occupées par leurs objets, imprégnés de souvenirs et d'histoires (par les enfants qu'on y voit courir ou les amies habitant aussi le lieu; par les photographies aux murs). En comparaison avec leur maison, celle de Maria semble tout à fait quelconque. Bien qu'on l'associe au lieu, parce qu'on l'a vu vivre à l'intérieur, il semble moins représentatif de sa personne. Dans cet endroit, Maria a-t-elle accès à son passé? Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard traite de l'espace plus que par son seul aspect physique, mais en lui intégrant une dimension psychologique. Il propose que les lieux soient aussi empreints de nos expériences passées. Il écrit que « La maison natale est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes. » (33) Il ajoute aussi : « Il faut donc dire comment nous habitons notre espace vital [...], comment nous nous enracinons, jour après jour, dans un "coin du monde". Car la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. » (24) Ce que le philosophe propose ici, c'est que nos maisons soient plus que des structures matérielles nous permettant de nous loger, mais qu'elles contiennent aussi nos souvenirs et nos songes, et qu'éventuellement, on s'y ancre et que notre maison devient notre « coin du monde ». Mais le logis de Maria nous laisse penser qu'elle ne s'y est jamais enracinée. Rien ne nous laisse penser que ses songes et ses souvenirs habitent l'espace : Bohdanowicz construit plutôt ses films avec des images qui évoquent l'état flottant de sa grand-mère. Cette impression se fait probablement sentir parce que dans ce lieu d'exil, les souvenirs douloureux appartenant au passé n'ont peut-être pas été confiés à sa petite-fille. La cinéaste ne peut donc pas les capturer dans ses images.

Dans la dernière partie du triptyque, *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*, la cinéaste projette les images de *Modlitwa (A Prayer)* sur les murs du bungalow vide. La présence de Maria sera transformée. Il y aura, comme chez Vasconcelos, fusion entre décor et personnage : le corps et les

actions de Maria se fondent aux murs, aux rideaux, au lit, au gazon. La maison et ce qui la constitue deviennent les surfaces où ses gestes seront projetés, posés, là où ils reprendront forme, où Maria sera remémorée. Plus que seulement *être* dans le lieu, la grand-mère s'incorpore à ses surfaces. La cinéaste appose le souvenir de Maria aux murs qui n'ont jamais vraiment été les siens, peut-être menée par l'intention qu'au moins dans ce film, elle soit enfin chez elle. Grâce à son simple dispositif de projection, Bohdanowicz fabrique à sa grand-mère un « miroir du corps, [une] seconde peau » (Sugà 2020, 9). La cinéaste matérialise son souvenir de sa grand-mère dans le lieu où elle l'a connue (on imagine qu'elle ne l'a connue que dans cette maison). Malgré cette fusion entre corps et espace, la cinéaste n'enferme pas dans sa maison ni sa grand-mère ni le souvenir qu'elle a d'elle. Justement, le fait que son souvenir soit symbolisé par une projection, rend transposable son souvenir : il pourrait être projeté sur d'autres surfaces, dans d'autres maisons, dans d'autres villes. La troisième forme de sa présence – projections fantomatiques, diaphanes – conserve son statut d'errance, caractéristique de la vie de Maria. En la fusionnant aux murs, Bohdanowicz lui crée ainsi une attache au monde, celui qu'elles ont partagé, mais tout en proposant que celle-ci reste errante, comme elle l'a été durant sa vie.

Dans *Le jardin de Pupa*, principalement trois endroits sont filmés : la maison de la grand-mère, le centre de soins où réside sa fille Giovanna et le jardin public qu'entretient Pupa. Chaque lieu que filme Frati est investi par Pupa et ses gestes de soin. L'investissement de la protagoniste se reflète dans le jardin qu'elle s'affaire d'abord à nettoyer, puis à aménager et à conserver. À la différence du rapport que Beatriz et Suzanne entretiennent avec leur maison, qui est leur nid, leur cocon solitaire ou familial, le jardin dont s'occupe Pupa ne devient jamais un lieu intime, bien qu'elle y passe une grande partie de ses journées. Le jardin est un lieu public que Pupa investit pour les gens de son village, pour sa communauté et pour toutes autres personnes qui le visiteront. Il pourrait être perçu comme l'extension de sa maison étant donné qu'elle y passe ses journées, qu'elle y pose ses gestes quotidiens, mais cette maison serait ouverte. On pourrait dire la même chose de sa maison, lieu de son quotidien, mais qui ne paraît pas intime pourtant. Lorsque Frati le filme, soit les amies de Pupa s'y trouvent comme si elles étaient chez elles, soit la grand-mère est seule dans le cadre. Mais elle ne semble jamais seule en raison de la présence de la cinéaste au son : on entend ses questions, on sent le regard de la grand-mère sur sa petite-fille, on ressent la complicité entre les deux femmes. Avec son film, Frati donne aussi accès à la complexité du lien entre la protagoniste et le jardin. Il ne s'agit pas simplement d'un lieu dont prend soin Pupa, mais c'est aussi sa « créature » (16 :48), une entité qui peut aider Pupa à son tour. On perçoit

notamment les allers-retours de soins que s'entre-octroient le lieu filmé et la protagoniste lorsque – pendant qu'elle nourrit sa fille au centre de soins – Pupa se confie à sa petite-fille :

c'est quelque chose [le jardin] qui a besoin de mes soins, c'est quelque chose qui me donne beaucoup de satisfaction. Ce jardin est aussi un moyen pour... pour me retrouver... pas pour relaxer ou pour oublier les problèmes et les peines de la vie... En fait, je vais dans le jardin pour lui donner quelque chose mais aussi, pour prendre des énergies qui me servent à affronter un autre jour. Selon moi, la terre c'est vraiment une grande distributrice d'énergies. (16 :50 à 17 :46)

Le jardin devient ainsi, lui aussi, un réceptacle des gestes, des soins et des énergies de Pupa. Mais il n'est pas uniquement un endroit filmable par Frati, il a aussi de l'agentivité, il transforme l'état de la protagoniste, en l'aidant à son tour. Le fait que la cinéaste fasse un film sur sa grand-mère qui est toujours vivante, au contraire des autres cas étudiés, ne me donne pas l'impression que l'intention de Frati est de la chercher (Suzanne) ou de l'inscrire dans l'espace (Beatriz et Maria), en la filmant. Je crois que les images du film permettent plutôt d'archiver des souvenirs de Pupa, de donner une plateforme au vivant, pour qu'il persiste dans le temps. En parallèle à cela, Pupa semble aussi littéralement cultiver le jardin qui lui survivra.

Journal de bord

1^{er} octobre 2020

*Après avoir enregistré la voix de grand-maman,
que pouvais-je faire de plus, pour rallonger sa présence, son existence?*

Je rêve d'un extrême ralenti.

Un ralenti sur les mots qu'elle aura prononcés à mes côtés.

Un ralenti si étendu que je ne pourrais en voir l'extrémité.

Si étirés ses mots qu'ils n'auront plus rien d'un mot.

Je les diluerai. Mais elle sera là encore, flottante, entendue.

21 novembre 2021

Je retranscris les audios de grand-maman. À la recherche de quelque chose.

J'écoute sa voix, comme si on était encore là, ensemble.

*Pendant que je m'affaire à décortiquer ce qui reste, que sa voix résonne en moi,
je me rappelle que son corps n'est plus.*

Paradoxal et surréel que sa voix, immortelle, me paraisse si présente.

*En réécoutant nos conversations, je répète, je recommence,
je rejoue ces moments qui pourtant appartiennent au passé.*

*Elle m'accompagne dans cet automne qu'elle ne connaît pas,
dans cette année qu'elle n'a pas franchie.*

Loin d'être figées, deux temporalités se juxtaposent.

1^{er} mars 2023

Je lis :

*« La mort, ce n'est pas seulement un visage qui disparaît,
c'est une voix qui se tait et l'étendue palpable d'un silence. »*

(Le Breton 2011, 219)

*Avec l'enregistrement de la voix de Suzanne,
c'est exactement ce que je parvenais à contrer :
son silence.*

Je poursuivrai en m'interrogeant sur les parts d'invention, d'imagination et de construction dans la représentation de la mémoire des grands-mères, en réfléchissant plus particulièrement à partir de la voix, puis parfois à partir de la bande-sonore lorsqu'elle pourrait remplacer une voix (Bohdanowicz). Qu'est-ce que l'utilisation de la voix enregistrée permet-elle quant à la fixation d'un souvenir et la création de la représentation d'une proche? Comment les cinéastes négocient-elles avec l'impossibilité de reproduire une réalité lorsque des informations concernant leur grand-mère leur manquent, notamment lorsque celles-ci ne sont plus là pour raconter leur propre histoire? Comment les films comblent-ils les trous de leur histoire familiale? Une des possibilités des cinéastes, c'est d'inventer. Je me questionnerai sur la présence ou l'absence de parts d'inventé dans ce qui a trait aux voix des grands-mères. Où se situent-elles, entre réel et inventé?

Avant de m'attarder à la place de la voix dans *A Metamorfose dos Pássaros*, je fais un détour pour me pencher sur la manière dont Vasconcelos joue avec le réel et l'inventé au sein même de son œuvre. La cinéaste fait un film sur sa grand-mère qui est décédée bien avant sa naissance. Afin de rassembler des informations sur Beatriz, ainsi que sur l'époque dans laquelle elle a vécu, la cinéaste s'entretient avec plusieurs membres de sa famille. Elle se retrouve alors devant une panoplie de *versions* et d'histoires racontées. Pendant plusieurs mois, Vasconcelos va écrire le scénario de son film, en tricotant et en s'inspirant des témoignages plus ou moins divergents des membres de sa famille. La spectatrice ne sait pas discerner ce qui est vrai et ce qui est inventé, mais la cinéaste rend clair que l'imaginé prend une grande place dans son œuvre. Vasconcelos porte un regard réflexif devant certaines de ses inventions, notamment dans une scène suivant celles où Catarina et Jacinto se réfugient dans les paysages (à environ 01 :25 :30). Devant le rideau qu'on a vu à plusieurs reprises déjà, Catarina est assise sur un fauteuil. On ne voit que ses genoux et ses mains puisqu'elle tient devant son visage et son buste un grand miroir rond. Sur les genoux de sa fille, dans la réflexion, est visible Jacinto qui lit un document papier. Il s'agit du scénario du film qu'on est en train de voir. En narration, Catarina s'adresse à son père et raconte la réaction que celui-ci a eue devant la lecture du scénario, pages sur lesquelles il rive ses yeux : « Dad, when you read the script of this movie, you said : "Some things didn't happen exactly like that." I answered: "If they didn't happen like that, then what's the problem?" ». Toujours en voix-off, sans qu'on sente les réactions de Jacinto à l'image, Catarina raconte qu'il est réfractaire face au prénom

de son propre personnage. En fait, le père de la cinéaste, personnage qu'on a suivi de l'enfance à l'âge adulte ne s'appelle pas Jacinto, mais bien Henrique. Avec humour, Catarina explique qu'il porterait à confusion d'avoir deux Henrique dans le même film : son père et son grand-père. La cinéaste nous révèle ainsi une petite entorse à la réalité, qui en laisse présager d'autres.

C'est aussi à travers l'esthétique du film, qu'on ressent que Vasconcelos n'a pas besoin de rester fidèle à *une* mémoire. Ce qui transparait plutôt à travers les plans et les mises en cadre, c'est la liberté cinématographique qu'elle se donne. Plutôt que de lui être totalement fidèle, ce qui semble important pour la cinéaste, c'est d'activer sa mémoire familiale. À la différence des films de Bohdanowicz et Frati, qui renvoient une image de leur grand-mère très proche du réel étant donné le rapport qu'elles entretiennent avec elle – leur film se fait *avec* elles (entièrement ou en partie); les grands-mères se trouvent devant l'objectif, personne d'autre ne jouera leur rôle; elles sont filmées dans leurs lieux de vie connus des cinéastes –, Vasconcelos se permet de s'éloigner des faits réels. Cet éloignement est perceptible dans les images : les cadrages sont toujours très soignés, la mise en scène réglée au quart de tour, les couleurs des plans assorties. Chaque élément semble avoir été soigneusement réfléchi, rien n'est laissé au hasard. Ces choix esthétiques montrent toute la liberté cinématographique que Vasconcelos s'octroie. Cette liberté, caractérisée par le peu de fidélité face aux faits réels, semble possible grâce au fait qu'elle n'ait jamais connu sa grand-mère, à la différence de Bohdanowicz et Frati. Beatriz et sa petite-fille n'ont pas occupé les mêmes lieux ni partagé de souvenirs. Que ces partages n'existent pas laisse le champ libre à la cinéaste qui n'est pas contrainte par un réel qu'elle aurait connu, auquel elle aurait pu être fidèle pour entretenir sa mémoire.

La mémoire familiale est aussi activée directement chez les interprètes, par le fait que ce sont des parent.es de Beatriz qui refont certains de ses gestes et de ses actions : il y a *reenactement*. Dans l'article « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », Anne Bénichou définit le terme comme ce qui « désigne les phénomènes de recreation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation vivante d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels. » (2016) Bénichou poursuit : « L'engouement pour le reenactment manifeste un désir de réintégrer le corps, les affects, le performatif dans notre rapport au passé et dans les représentations que nous en proposons. Parce qu'il met en dialogue des temps hétérogènes, le passé et le présent ». Elle écrit ainsi que *refaire*, rejouer des événements appartenant au passé permet de se reconnecter avec celui-ci par

l'entremise du corps et des affects. Dans le cas du *reenactment* des gestes de Beatriz par ses descendantes (imaginés par Vasconcelos), elles sont directement concernées par ce qu'elles jouent. On peut même imaginer que quelque chose du corps de Beatriz se retrouve dans ceux de ses descendantes-interprètes – un trait du visage, une mimique, un tic, un geste qui se serait transmis par mimétisme de génération en génération. Dans cet exemple, on peut observer l'hétérogénéité temporelle dont parle Bénichou puisque la cinéaste parvient à faire *un* entre le passé (événements imaginés) et le présent (descendantes qui « *reenacts* » les gestes de Beatriz), sans que cette union ne soit un véritable miroir au réel.

En réfléchissant aux parts d'inventé dans *A Metamorfose dos Pássaros*, je me suis aussi penchée sur la place de la voix de Beatriz. Durant tout le film, on entend la grand-mère de la cinéaste en voix-off, pour la plupart sous forme d'adresses à son mari, mais il ne s'agit pas réellement de Beatriz. Cette narration fait écho aux lettres que ses grands-parents se sont échangées. Il s'agit de lettres imaginées puisque celles-ci ont été brûlées, à la demande d'Henrique. Lorsqu'on entend Beatriz, ce sont plutôt les voix de ses diverses interprètes (Beatriz à différents âges) qui nous parviennent (certaines de ces interprètes sont des actrices, d'autres des non-actrices, membres de la famille de la cinéaste). Ces *autres* voix sont ainsi remaniées : leurs mots découlent de témoignages, mais ils n'appartiennent pas totalement au réel. Les échanges entre les grands-parents se veulent un remplacement aux lettres brûlées, jamais lues par Vasconcelos. J'ai l'impression que la cinéaste a recours à l'inventé pour négocier avec l'impossibilité de reproduire une réalité de laquelle elle n'a jamais été témoin. La voix de Beatriz ne peut donc pas apparaître dans le film de sa petite-fille de la même manière que Suzanne, Maria ou Pupa.

La cinéaste joue : elle se permet d'inventer, de construire le récit de son film. Ses inventions reflètent ce qui est possible de faire avec la mémoire : les potentialités qu'offrent sa fixation et/ou son remaniement. Le film se donne ainsi une liberté cinématographique face à la mémoire, à la façon dont elle s'inscrit dans le temps et dans le film et face à la manière dont elle survit à celles qui disparaissent. Pour exemplifier cette liberté, dans le plan suivant le développement de la photo de sa naissance, on retrouve Catarina qui assemble les morceaux d'un casse-tête à l'effigie d'un visage de femme, celui de Beatriz (à 59 :40). Tout en racontant l'origine du titre du film, cet extrait exemplifie le caractère ludique de l'invention. La voix-off de la réalisatrice-narratrice dit ceci :

I recently learned that for hundreds of years, the migrations of birds were a mystery to humans. Where did the birds go when winter came, and where did those arrived come from? [...] The

ancients thought that both were one. With different clothes and different characteristics, but they were the same animal. They had just undergone a metamorphosis. What the human beings can't explain... they invent. (à environ 01 :00 :20)

En décrivant les techniques des chercheurs ornithologiques, le personnage de Catarina fait écho à sa propre démarche artistique : c'est à cause de trous dans les connaissances de son histoire familiale qu'ont émergé ses inventions scénaristiques.

La seule occurrence de la voix de la véritable Beatriz surgit à la toute fin du long-métrage. Cette voix enregistrée, trace du passé, est installée comme un matériau brut à la fin du film. En guise d'épilogue, sur un écran noir, on entend les voix de Beatriz et de ses jeunes enfants : ils et elles enregistrent sur un vinyle un message pour Henrique, qui lui parviendra lorsqu'il sera en mer. Le précieux matériau que sont ces voix enregistrées est le morceau le plus près du réel du film. La voix, comme l'écrit Le Breton, est un « Signe éminent et singulier de sa personne, de la naissance à la mort » (14). La voix de Beatriz rappelle sa présence, bien qu'on ne voie pas le corps d'où elle provient. Tous les éléments inventés ou remaniés par Vasconcelos nous transportent vers la portion d'authenticité en épilogue : grâce à quelques secondes où sa voix apparaît, est rendue visible une parcelle de la *véritable* Beatriz. Toutes les inventions du film appartiennent ainsi à un certain régime d'images et de sons qui s'oppose drastiquement à un autre registre, celui du réel, que représente l'épilogue sonore où se font entendre les véritables voix de Beatriz et ses enfants. C'est cette opposition marquée entre le régime de l'inventé et celui du réel qui donne cette impression si saisissante à l'écoute de l'épilogue. Les inventions, en plus d'être la preuve d'une liberté cinématographique, sont peut-être aussi une manière d'apaiser la peur d'oublier : si certains éléments de la mémoire tombent dans l'oubli, il y a toujours possibilité d'en inventer une nouvelle. L'une ne remplace pas l'autre, mais la nourrit. De nouveaux récits naissent ainsi.

Dans le triptyque de Bohdanowicz, la voix de Maria est mise de l'avant dans le premier court-métrage lorsqu'elle récite les poèmes en polonais de Zofia Bohdanowiczowa (l'arrière-grand-mère de la cinéaste). Le seul moment où Maria prononce ses propres mots, c'est dans *Modlitwa (A Prayer)* lorsqu'elle parle au téléphone en polonais à quelqu'un dont on n'entend pas la voix. Ses mots ne sont pas traduits par des sous-titres, alors que les poèmes, eux, sont traduits. Mais si la voix de Maria est peu présente, les bandes sonores des trois courts-métrages construisent des univers sonores qui donnent corps à sa présence et son absence, parfois aux deux en même temps. Les bandes sonores m'apparaissent comme un reflet de la grand-mère de la cinéaste. Aucune musique n'est intégrée à *Modlitwa (A Prayer)*. L'entièreté de l'ambiance sonore est composée des

sons synchrones créés par les gestes de Maria : on entend le son de ses mains sur le tissu lorsqu'elle lisse le dessus de son lit; l'eau du robinet lorsqu'elle lave la vaisselle; les ustensiles qui frottent l'assiette lorsqu'elle dîne dans sa cuisine. Notre regard est ainsi rivé sur les gestes du quotidien sur lesquels on ne s'attarderait pas autrement, toute notre attention est dirigée vers Maria. Ces bruits qui résonnent dans son cocon accentuent sa solitude, alors que la cinéaste est pourtant non loin d'elle derrière la caméra.

Dans *Wieczór (An Evening)*, alors que le corps de Maria a disparu de son décor de vie, une musique fait contraste à l'immobilité des objets filmés. Une chanson d'abord joyeuse – *Aisle Talk*, 101 Strings Orchestra, par Oscar Hammerstein II et Richard Rodgers – sera entendue en boucle. Puis tout au long du film, cette musique qui se répète est ralentie à chacune de ses occurrences, jusqu'à ce qu'elle s'arrête complètement. Cet étirement change la nature du son : l'air entraînant devient solennel. L'autre son prédominant qui compose la bande sonore du deuxième court-métrage est le grincement d'une chaise berçante. Tout comme la chanson, le grincement joue en boucle, puis ralentit à chacune de ses occurrences. Le son qui semble d'abord familier et réconfortant se transforme en une sonorité inquiétante. Le decrescendo de la bande-sonore – du joyeux et familier au solennel et inquiétant – accompagne la luminosité d'une journée : les objets de Maria sont premièrement filmés dans la lumière du jour qui entre par les fenêtres du bungalow, puis le jour tombe et les pièces se noient dans l'obscurité. Seulement les lampadaires de la rue éclairent l'intérieur. Maria n'est pas là. Cette combinaison des decrescendos met de l'avant la transformation de Maria. Dans *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*, on retourne à une ambiance sonore sans musique. Le son des actions passées n'accompagne pas les projections. Seul se fait entendre le son synchrone du projecteur et les minimes sons ambiants du bungalow vide. Il y a un décalage temporel, les images du passé s'infiltrant au présent. Chacun des courts-métrages souligne les transformations de Maria : sa présence, le passage à son absence, puis sa présence spectrale, accentuée par l'absence de son. Les bandes sonores de la trilogie deviennent une manière de négocier avec la présence de Maria : elles accompagnent et guident les variations de sa présence. Au contraire des films de Bohdanowicz et Vasconcelos, dans *Le jardin de Pupa*, il n'y a aucune invention liée à la voix de la grand-mère de Frati. C'est véritablement Pupa qui prononce ses propres mots. Tout comme pour son image, il y a omniprésence de sa parole, de sa voix. Frati n'a besoin de rien inventer à cet égard, puisque Pupa est là, généreuse, confiant sa parole à sa petite-fille.

Lorsque j'appris que la fin de ma grand-mère approchait à grands pas, je me devais de l'enregistrer me racontant sa vie. De ces trois rencontres, qui se sont étalées sur un peu moins d'un an, ont découlé environ deux heures quarante minutes de temps d'enregistrement avec sa voix. Elle me parla de lointains souvenirs d'enfance, de son travail artistique, de ses voyages dans les déserts américains, de son rapport au temps et à l'espace, aux routes que prend la vie quand on l'observe depuis l'extrémité. Quand le corps de Suzanne disparut, il était très étrange d'avoir en ma possession ces deux heures quarante minutes d'enregistrement de sa voix. Ce matériel devenait à la fois magique et sacré. Parmi les traces de ma grand-mère que j'avais consultées, celle-ci était la plus *vivante*. Sa voix, différemment que sa maison et que ses œuvres, *était* Suzanne. Afin de faciliter l'utilisation des enregistrements, je me mis à les retranscrire. Je devais l'écouter attentivement, appuyer sur *play*, sur pause, puis reculer pour bien noter toutes ses hésitations, ses rires, ses mots marmonnés. La retranscription me prit un temps fou, le travail était exhaustif, mais toutes ces heures passées à écouter et réécouter les mots de Suzanne étaient comme *être* avec elle. Elle se promenait avec moi dans les lieux où je retranscrivais ses mots. Elle n'avait même plus besoin de corps pour parler, pour rire, pour exister. En explorant le lien entre mort et enregistrement sonore, Sterne propose qu'une des choses qu'offre l'enregistrement sonore des premiers temps (avec le phonographe, vers 1880), et qui est aussi transposable aujourd'hui, est le fait que : « sound recording stores time. In addition, this time is also something more, the retention of a certain sequence, isolation, and repeatability of moments – a fragmented consciousness of time. » (310) Ce que Sterne propose ici, c'est que ces morceaux de temps sont encapsulés par l'enregistrement. Faire un film sur ma grand-mère, en commençant par m'entretenir avec elle et enregistrer sa voix, c'était donc aussi entreprendre de faire le stockage d'un temps *avec* Suzanne. Temps qui pouvait *recommencer* par le simple fait de réécouter une séquence. La possibilité que la voix a d'être réécoutée a aussi transformé ma grand-mère. En effet, que sa voix résonne malgré l'absence de son corps et de sa conscience rappelle qu'elle n'est plus l'être vivant que j'ai connu, bien qu'elle ne soit pas non plus un être disparu en raison de sa mort. Quelque chose d'elle pouvait être retenu, dans un temps qui lui était inconnu. Ce que je ressentais de magique logeait ainsi dans la reproductibilité de sa voix. Sterne poursuit : « the voices of the dead no longer emanate from bodies that serve as containers for self-awareness. The recording is, therefore, a resonant tomb, offering the exteriority of the voice with none of its interior self-awareness. » (290) Il écrit que les voix enregistrées à l'époque de l'émergence du phonographe, détachées des corps, sont comme des « resonant tomb ». Je suis d'accord avec Sterne lorsqu'il propose ce terme : les voix rappellent

la mort, par l'absence des corps dont ils émanent (*tomb*), tandis qu'elles résonnent *malgré* cette absence (*resonant*). Je me demande même, à la suite de sa proposition si les films étudiés pourraient aussi être qualifiés de « *resonant tomb* », puisqu'ils rappellent autant la vie des grands-mères (elles apparaissent à l'image, leurs voix résonnent, des interprètes incarnent leurs gestes appartenant au vivant) que leur mort (au moment où on regarde le film, elles ne sont plus là, leur présence transformée). Comme mes souvenirs de Suzanne qui ne pouvaient simplement être contenus dans sa maison, sa voix, elle non plus, n'était pas enfermable dans son corps. Au contraire de ce que pense Sterne en écrivant que l'enregistrement est dépourvu d'une conscience intérieure, j'ai plutôt l'impression que tout de cette voix (par ses intonations ainsi que les rires et les hésitations s'y glissant) me rappelle son monde intérieur. David Le Breton emploie d'autres termes pour qualifier la voix : elle « est invisible entre corps et langage, part du corps dans l'émission de la langue, immatérielle et pourtant audible, elle est une émanation du souffle, l'entre-deux du sens et du son. » (13) Il décrit ainsi ses complexités : on ne voit pas la voix, elle n'est faite d'aucune matière malgré qu'elle parte d'un endroit physique, le corps; elle est audible bien qu'elle provienne d'un souffle; elle est sonorité autant que signification. Il s'agit de cet enchevêtrement de complexités, encapsulé et réécoutable, qui me parvenait lorsque je réécoutais les entretiens avec ma grand-mère. L'enregistrement était si troublant, bouleversant par son extrême familiarité. Il y avait la voix de ma grand-mère oui, mais son souffle aussi, qui voyageait de son corps dans le passé, au mien dans le présent. Faire jouer sa voix – pour retranscrire à l'écrit ses mots afin de les installer dans le film – c'était un peu comme répéter son quotidien, le rejouer, faire exister Suzanne d'autres journées : prolonger son existence, comme l'écrit Despret.

C'est donc avec un grand intérêt que je me suis mise à *travailler* avec la voix de Suzanne. Je rencontrai un premier collaborateur, Chadi Bennani, qui devait faire le montage du film. En discutant des possibilités que pouvait prendre la structure du film, nous avons décortiqué les entretiens, mis de côté les interventions les plus porteuses de sens à nos yeux en les classant dans différentes catégories (filiation, mémoire, mort, immortalisation) pour nous aider plus tard à les agencer. Comme ces entretiens me semblaient l'élément que j'avais recueilli qui était le plus fort, par sa véracité (comme la voix de Beatriz qui apparaît dans l'épilogue) – le plus près de ce qu'était Suzanne, malgré l'invisibilité de la trace, bien plus que les images filmées – j'ai cru que les mots de ma grand-mère allaient devenir les bases pour construire le film, son squelette. Finalement, c'est Édouard Nadeau-Besse qui prit le relais sur le montage. Avec lui, on a d'abord fouillé et manipulé les images filmées, bien que celles-ci ne me semblent pas le matériau le plus porteur de sens. Ce

sont pourtant elles – ainsi qu’une œuvre de Suzanne, *Jour après jour me voilà*, et le poème l’accompagnant – qui ont guidé la construction du squelette du film. Les entretiens avec Suzanne n’ont ressurgi que dans un second temps, lorsque la structure avait été trouvée, qu’elle fonctionnait, qu’elle était autonome. Il fut compliqué d’intégrer la voix aux images qui avaient déjà trouvé leur propre sens et signification. Insérer des morceaux d’intervention par exemple sur les images des bateaux qui défilent à Bellerive ou à Rivière-du-Loup transformait la sensation de pause puis de transition qu’offraient auparavant ces images. La voix, quant à elle, se trouvait confuse, le ton de Suzanne paraissait parfois même absurde, hors contexte, comme s’il lui manquait quelque chose pour s’accrocher à l’univers qu’on avait créé. À la troisième version de montage, on trouva enfin une place qui nous sembla juste pour insérer des extraits de voix de Suzanne. Sur les images de la construction de la cabane, on sélectionna quelques extraits des entretiens et Édouard en fit un collage. Mais dans cette version du film, ce collage ne permettait encore pas aux mots de trouver leur juste place. En montrant cette version à des collaborateur.trices, ils et elles partagent avec nous l’impression que ce que dit Suzanne, on le sent déjà dans le film. Les paroles deviennent une redite, elles perdent leur caractère magique, précieux. C’est donc avec regret que dans la version subséquente, on tente de retirer totalement la voix de Suzanne. Je préfère alors ne pas conserver cette trace qui m’est si précieuse pour éviter de mal l’utiliser. Le Breton écrit : « Aérienne, invisible, impalpable, la voix est pourtant susceptible d’être retenue, pour l’éternité par un dispositif technique. Elle se détache de l’individu, abandonne son visage, et existe en toute indépendance. [...] À travers maints instruments techniques elle affranchit de la spatialité. » (229) Le Breton traite ici de la voix de façon paradoxale : il la décrit comme insaisissable, mais qui a la possibilité technique d’être conservée – ce qui fait d’ailleurs écho à l’encapsulation de temps que propose Sterne. La voix enregistrée décrite est autonome, transposable, transportable. C’est ce que j’ai fait, j’ai décidé de *retenir* la voix de Suzanne « pour l’éternité », du moins la conserver près de moi pour la durée de mon existence. Une grande responsabilité résidait dans cette éternité. Je me devais de bien *me servir* de sa voix. Ma grand-mère m’a donné son accord pour l’utilisation des entretiens sans même savoir ce que j’allais en faire. Je ne veux ni la trahir, elle, ni ses mots.

Chaque version de montage se déposa. Peu à peu, Édouard et moi avons pris de la distance avec les entretiens audios, puis à la sixième version de montage, nous avons finalement trouvé une manière de les intégrer aux images. Édouard a l’idée d’aller chercher dans une banque de sons des bruits de cassette, de rembobinage et un *bip*. Nous aussi nous inventerons : nous ferons croire que les morceaux d’entretiens ont été enregistrés sur une cassette, alors qu’en réalité ils l’ont été sur

un enregistreur Zoom. Pour amplifier cette impression de cassette, nous modifierons aussi la qualité de l'enregistrement, en lui ajoutant un léger grésillement. Ce faux dispositif d'enregistrement et d'écoute justifiera les différences de tons de Suzanne et aidera les morceaux choisis à obtenir un statut d'archives, de matériau brut – comme l'ont développé, au sein du film et durant le processus de création, les œuvres et les autres objets filmés chez ma grand-mère (photographies de la maison en construction, photographies de Suzanne, bibelots). Dans cette version de montage, nous installerons donc trois courts fragments d'entretiens en guise d'introduction au film, sur un noir puis sur les images du tunnel. Puis, une dernière intervention audio de Suzanne, installée sur les images du traversier qui s'éloigne lentement du quai de Rivière-du-Loup. La qualité de l'enregistrement d'origine réapparaît à la lecture du poème que récite Suzanne et aucun *bip* ne clôt son intervention. Ce choix a été fait pour souligner l'importance des quatre vers et pour donner l'impression qu'à la toute fin de son intervention, Suzanne reprend vie : sa voix désormais n'est plus enfermée dans un enregistrement, elle est partout, résonne librement. Ses mots provenant de sa première inspiration poétique, toujours imprimés dans sa mémoire, quelques mois avant sa fin, sont laissés en suspens : dans le film, dans le fleuve, dans les vagues créées par le vent et le départ du traversier. Je crois qu'il a été si difficile d'incorporer la voix de ma grand-mère aux nombreuses versions de montage, parce qu'en fin de compte, c'était plutôt mon regard que ses mots qui ont construit le film, ma quête, ma recherche d'elle. Cela ne veut pas dire que sa voix n'y avait pas sa place, bien au contraire : les fragments de voix choisis venaient directement faire écho à ma quête. Il a donc fallu que ma quête prenne forme, s'affine avec les versions de montage, *avant* que la voix puisse s'installer adéquatement. Je voulais voir ce que le film, de lui-même, allait proposer : où les images requerraient la voix de Suzanne, où elle prendrait le ton juste.

D'autres fragments de la voix de Suzanne seront aussi ajoutés à *elle disait je suis eau imprécise*, mais prendront encore ici une autre forme. Lorsque je demande à 34xx (Jérémie Roy, Jérémie Racicot-Haddad, Marc-Edmond Lamarre et Hubert Jobin Tremblay) de composer la musique du film, je leur précise – en plus d'une ambiance sonore pour souligner les moments où je trouve dans les traces de ma grand-mère des morceaux de son tableau *Jour après jour, me voilà* – que j'aimerais insérer à certains plans intérieurs une musique diégétique qui pourrait donner l'impression de sortir de la radio. Je souhaite que cette pièce rappelle la chanson *Suzanne* de Leonard Cohen, qui au-delà de son titre, me rappelle ma grand-mère. À la suite de ma demande, Jérémie Roy et Jérémie Racicot-Haddad qui se chargent de la composition de cette pièce, me

proposent d'utiliser les mots de Suzanne. Je n'avais pas pensé à cette possibilité, mais ça me semble une proposition qui reste dans la lignée du film. Lors du filmage à l'entrepôt, je trouve une boîte pleine de feuilles mobiles. S'y retrouvent plusieurs poèmes manuscrits datés de mars et avril 2020, quelques mois avant son décès. Ce sont des poèmes qui s'interrogent sur la fin de la vie, sur l'après. C'est un de ces poèmes, *Last Walk*¹¹, que les musiciens transforment en paroles de chanson. C'est mon amie Aline Winant qui chantera le poème de Suzanne. Grâce à ce travail d'équipe, les mots de ma grand-mère se déploient par un nouveau véhicule (autonome du film). Sortis de la boîte dans l'entrepôt, ses mots sont ainsi dévoilés, partagés, entendus. Transformés en paroles de chanson, les mots qui précédaient sa mort parviennent à la dépasser. Le geste créatif de Suzanne est, encore ici, prolongé, se logeant maintenant dans la bouche d'une autre, chanté.

¹¹ Le poème *Last Walk* se retrouve en annexe.

Journal de bord

19 avril 2022

*Comme une lumière chaude, cette pensée me fait du bien :
il y a quelque chose d'éternel, qui va bien au-delà de la mort.*

Ne plus concevoir la mort comme l'absence.

*Oui, comme la fin de la vie, la fin du corps, mais aussi comme le début de l'invisible.
En me mettant en phase avec cet invisible, une nouvelle sorte de visible j'en suis sûre surgira.*

-

*En pensant à grand-maman, en me plaçant aux endroits où elle s'est posée,
j'aiguisé mon attention, je fais corps avec l'invisible.*

Les signes d'elle autour de moi surgissent.

8 mai 2023

*Ce matin j'ouvre la radio et
j'entends le philosophe Jean-Philippe Pleau rapporter les mots de son ami.
Je suis secouée.*

*« Serge [Bouchard] disait souvent que ce qui est important dans la mort,
c'est de cultiver la présence dans l'absence.*

C'est ce que je vais m'approprier à faire dès maintenant. »¹²

La construction du film est un jardin sans contour où je cultive la présence de Suzanne.

¹² Entendu à l'émission *Pénélope* le 8 mai 2023.

II.
*Vivre encore,
logée dans un film*

La peur et l'anticipation de la mort annoncée de ma grand-mère m'ont habitée durant plus de deux ans. Lorsque le dernier jour arriva, je pus assister à son départ. J'étais à la course pour aller la voir une dernière fois, dans une chambre d'un hôpital de l'Ouest de la ville. Je la vis allongée, immobile comme je ne l'avais jamais vue. Je me demande même si ce n'est pas la seule fois où je la vis couchée. Quelques minutes passèrent – dix, vingt, quarante? Un temps d'une texture douloureuse, un temps d'une extrême fragilité, le verre le plus fin. Un temps dont je voulais attraper dans mes mains déjà pleines toutes les secondes qui s'en échappaient. Puis, ma grand-mère était *partie*. Elle était encore *là*, pourtant. Son corps occupait la pièce, mais autre chose aussi était présent. Quelque chose d'inqualifiable. Il m'était inconcevable que la vie ait pu quitter son corps si vite. Les fenêtres de la chambre étaient fermées. De mes yeux, je constatais son absence, tout en ressentant dans le reste de mon être, sa présence.¹³

Dans *Au bonheur des morts* son ouvrage qui traite de l'écologie entre les vivant.es et les non-vivant.es, écosystème où peuvent se développer entre eux et elles des connexions, la philosophe belge Vinciane Despret écrit que souvent, on sépare de façon bien distincte la vie et la mort, et « le passage de l'un à l'autre » serait « de l'ordre du tout et du rien. » (71) Comme si nous n'envisagions pas la possibilité d'un entre-deux. Despret poursuit sa réflexion : « Or, comme l'a remarquablement analysé l'anthropologue Maurice Bloth, cela n'a jamais été le cas, ni dans les autres cultures ni dans les nôtres. Nous n'avons jamais cessé de créer et d'explorer ce qu'il appelle des "brèches dans l'opposition de l'être et du non-être" ». (71) C'est donc cela : dans la chambre d'hôpital, devant ma grand-mère allongée, flottant dans un entre-deux, j'ai pu assister à l'ouverture d'une brèche de ce type. Une déchirure dans l'idée de ce que je croyais que la *fin* allait être, laissant se faufiler une panoplie de liens, entre la mort et la vie, entre ma grand-mère et moi. L'absence de *vie* dans le corps ne dictait pas comme je l'aurais cru la fin de nos échanges. Le processus créatif qui mena à la construction du film me fit explorer les recoins de cette brèche et les connexions qu'elles permettaient de laisser prendre forme. Un pied dans le visible et l'autre dans l'invisible, je tenterai de tracer les contours de ces jonctions, de ces nouveaux possibles.

¹³ C'est aussi cette soirée qui inspira le texte *Prémisse à ta recherche*, consultable en annexe.

Les films dans lesquels je me suis plongée, par le fait même qu'ils s'intéressent tous à la grand-mère de celle qui le réalise, abordent la mort, frontalement ou indirectement. Parce que dans l'ordre normal des choses, une grand-mère part avant sa petite-fille, celle-ci devient ainsi témoin de son départ, ou bien l'anticipe. Dans les trois films étudiés, la mort ou la mort annoncée se place en moteur de la création (Vasconcelos et moi) ou bien s'immisce quelque part dans le processus de fabrication du film (Bohdanowicz et moi). Ce sont les variantes quant à la manière dont la mort s'introduit dans les œuvres qui m'intéresseront. En premier lieu, j'évoquerai l'hypothèse qu'en fabriquant leur film, les cinéastes deviennent fabricatrices de fantômes. J'avancerai cette proposition en montrant comment les choix formels des cinéastes parviennent à illustrer simultanément l'absence et la présence de leur grand-mère. Je mettrai de l'avant comment chacune des cinéastes parvient à sa manière à contrer et déjouer la mort, c'est-à-dire à faire loger leur grand-mère dans cette vaste brèche, à ne pas les cloisonner du côté de la mort. Bien que Despret écrive sur les morts, elle n'aborde guère les fantômes (92). En parlant des articles d'une revue de géographie consacrée à l'« hantologie »¹⁴, elle réalise « que ces fantômes sont pour la plupart purement allégoriques [...] ». La philosophe veut se tenir loin de ce type de fantôme :

Ces spectres sont le plus souvent là à la place d'autre chose¹⁵. Leur inconsistance traduit le symptôme du traitement très particulier que notre tradition réserve aux invisibles : ils se sont, comme le dit Tobie Nathan, « réfugiés dans une intériorité craintive » – l'inconscient collectif, la mémoire...

Ce sont des fantômes principalement de mémoire plus ou moins collective [...], des produits culturels symboliques : ils sont toujours signes de quelque chose d'autre, de plus important qu'eux; tantôt ils expriment les anxiétés et les tabous d'une époque, tantôt ils sont les représentants d'une tragédie passée ou d'une injustice refoulée. Bref, ces « réfugiés ontologiques » qui ne peuvent être fixés ni chez les vivants ni chez les morts, exhibent, en guise de laissez-passer, les formulaires d'une existence par procuration. (93-94)

Je prends le temps de situer cette définition du fantôme allégorique pour justement la distancier de la mienne. Lorsque je mentionnerai le fantôme d'une grand-mère, il ne sera pas allégorique, il n'appartiendra pas à « une mémoire plus ou moins collective » (93), au contraire, il sera singulier, se logera dans l'intime de la cinéaste. Les fantômes pourraient être un extrait de voix, une ombre, un souvenir matérialisé dans un objet ou un endroit. Ils seront parfois diaphanes, mais le plus souvent flottants, mobiles, libres de formes, impossibles à attraper de ses mains, mais

¹⁴ Despret fait référence « à un numéro spécial [2008] de *Cultural Geographies* consacré à la 'hantologie' (*hauntology*). » (93)

¹⁵ Despret spécifie qu'elle « repren[d] ici la critique de Julian Holloway et James Kneale (« Looting hunting », *loc. cit.*) ainsi que celle de [Heonik] Kwon (*Ghosts of War in Vietnam, op. cit.*) (93)

enregistrables (à l'image ou au son). Les films-fantômes ou les fantômes qui passeront dans les films ne seront pas dans une « intériorité craintive » comme l'avance Tobie Nathan. Ils auront plutôt une nature artisanale, c'est-à-dire qu'ils seront fabriqués avec soins, délicatement, par les gestes cinématographiques de leurs petites-filles. Ils seront réconfortants, se plaçant bien loin des fantômes appartenant au registre de l'horreur. Les moments où les fantômes surgiront seront des temps de retrouvailles. Dans la deuxième partie du chapitre, je m'intéresserai à la collaboration, aux forces mises en commun entre les cinéastes petites-filles et les grands-mères personnages. D'abord, j'expliquerai de quelles façons les cinéastes aident leur grand-mère : soit en les guidant, en les assistant pour qu'elles trouvent leur chemin, en les aidant à se situer et à se faire une nouvelle place dans un monde où leur agentivité est autre. Je montrerai ensuite comment, à leur tour, les grands-mères aident leur petite-fille, que ce soit en leur donnant confiance ou encore en les poussant à *faire* quelque chose : accomplir « à partir du mort » (Despret, 89). Dans les cas présentés, l'accomplissement qu'aborde Despret prend la forme d'un film.

Films-fantômes, fantômes-films

C'est dans les trois courts-métrages de Bohdanowicz que j'observe la plus flagrante simultanéité entre représentation d'absence et de présence étant donné que la nature même du triptyque repose sur la transformation de la présence de la grand-mère. En effet, dans *Modlitwa (A Prayer)*, le corps de Maria est présent directement dans l'image. La cinéaste filmera sa grand-mère, ses gestes, son corps en mouvement. C'est sa présence physique qui composera le matériel du premier film. Au contraire, dans *Wieczór (An Evening)*, le corps de Maria n'apparaît jamais dans l'image, elle ne sera pas présente physiquement. Les plans du deuxième film sont plutôt composés des signes et des indices qui rappellent sa présence passée dans les lieux filmés. Ces signes et indices se manifestent par les plans fixes des objets et pièces en train de se faire vider de la maison de Maria. Chaque élément – bibelot, luminaire, salle à manger... – indique et rappelle le passage de Maria dans la pièce, la manière dont elle l'a habitée, les objets filmés sont ceux qu'elle a touchés. Chaque plan est empreint de sa présence, bien que son corps n'y soit plus. Déjà, absence et présence se contiennent dans l'image. Dans *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*, Maria apparaît encore sous une nouvelle forme : les indices de sa présence (pièces, objets) ont disparu, le

bungalow est vide. Le dernier film sera composé de plans où est filmée l'image projetée de Maria, sur les murs de la maison vide. Il s'agit de l'ultime transformation de sa présence qui dématérialise son corps et le rapproche ainsi de la forme fantomatique, diaphane dans la lumière de la projection. La grand-mère de la cinéaste n'est plus là physiquement, mais elle pourra pourtant toujours être là, si l'on considère que l'objet film est projetable (à l'infini). Mais à travers cette mouvance entre présence et absence, il reste quelque chose d'insaisissable. Qui est Maria? Bien qu'une multitude de traces nous montrent son empreinte dans le lieu, celles-ci restent mystérieuses, elles nous en disent peu sur elle, on ne lui connaît pas de traits de personnalité particuliers. On ne sait pas non plus quel métier elle a pratiqué malgré qu'on puisse imaginer que Maria a travaillé dur toute sa vie, comme l'évoque le poème de Bohdanowiczowa qui semble faire écho à sa propre existence. Cette manière de représenter Maria, dans la solitude et l'isolement, est peut-être pour Bohdanowicz une façon de parler de sa relation avec elle : au-delà de la distance générationnelle, il y a aussi une distance culturelle. Les deux femmes ne partagent pas la même langue maternelle, ni la même culture, ni le même passé. Comme je le mentionnais plus tôt, l'exil de Maria se poursuit peut-être à travers l'errance qu'offre l'état fantomatique de sa présence dans *Dalsza Modlitwa (Another Prayer)*. Bohdanowicz évoque par ses images la possibilité que cohabitent simultanément son absence et sa présence, ce qui me donne envie de croire à cette coexistence hors du film aussi.

« This film is a home for the ghosts and their memories. »
Catarina Vasconcelos¹⁶

Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, l'état de Beatriz est connu rapidement. Dès les premiers mots en voix-off que lui adresse son mari, on comprend qu'il lui parle d'un endroit où elle n'est plus depuis longtemps déjà. Le personnage de Beatriz sera présent physiquement en grande partie dans la première moitié du film et sera incarné par différentes interprètes, alors que dans la seconde moitié, elle est là métaphoriquement, dans le paysage. Ces incarnations seront des interprétations de Beatriz : la manière dont elle sera jouée dépendra de la représentation que l'interprète et la réalisatrice (aussi membre de la famille et petite-fille) se font d'elle, la manière dont elles souhaitent que leur aînée soit symbolisée. Chaque interprétation est une version imaginée de Beatriz, bien qu'elle se base sur des éléments du réel. Ces incarnations sont bien distinctes de celle de la grand-mère de Bohdanowicz puisqu'elle était l'unique personne à être, à jouer Maria. Bohdanowicz a recours à moins d'inventions en ce qui a trait à la représentation de sa

¹⁶ La phrase de la cinéaste provient du site dédié au film : <https://metamorfosedospassaros.pt/about/>

grand-mère. Ses inventions résident plutôt dans la capture de sa présence, tandis que les diverses interprétations du personnage de Beatriz sont une manière de redonner corps à Triz, directement dans les images du film. La présence du personnage de Beatriz est symbolique – alors que celle de Maria est indicielle – étant donné que, bien que ses interprètes ne *soient* pas Beatriz, elles l'évoquent.

Décidément, ce qui pour moi reste le morceau de fantôme le plus puissant dans ce film – c'est-à-dire qu'il contient à la fois la force du vivant et l'intangibilité du non-vivant –, comme je le mentionne dans le chapitre précédent, c'est l'épilogue, quand la véritable voix de Beatriz se fait entendre, enregistrée de son vivant sur un support de l'époque. Elle s'enregistre elle-même et ses enfants afin que son mari puisse écouter leur voix alors qu'il est en mer. Comme le propose Sterne, elle encapsule un petit morceau de temps qu'elle transmettra à Henrique et qui lui rappellera sa présence. Grâce au médium d'enregistrement, Beatriz veut abolir la distance entre leur corps. La voix du personnage de la femme, qu'on aura suivie durant les différents stades de sa vie, surgira une seule fois. Cette apparition sonore, au contraire des incarnations symboliques de Beatriz, nous donne un indice de qui était vraiment la grand-mère de Vasconcelos, de sa présence, en nous rappelant à la fois toutes les parts d'inventés devant lesquelles la cinéaste nous a placés. En effet, à l'écoute de ce passage, pour la première fois, Beatriz n'est pas une représentation, une invention de sa petite-fille. Sa voix est là, brute, concrète, comme un morceau de quotidien qui la révèle, surgissant du passé sans aucune médiation. La voix de Triz devient ainsi un indice du corps qu'on ne verra jamais nous non plus. En épilogue, face à un écran noir, c'est maintenant à la spectatrice de l'imaginer. De manière plus directe peut-être, c'est l'absence de la *vraie* Beatriz qui frappe. Mais en même temps qu'on prend la mesure de son absence, vient s'ajouter l'impression qu'il y a quelque chose de magique au creux de cette voix : alors qu'on croyait que le film était déjà terminé, les paroles quotidiennes de Beatriz surgissent, accompagnées du sourire dans sa voix, de son rire, de la tendresse qui jaillit quand elle s'adresse à ses enfants et son mari. Elle n'est plus là physiquement, à l'image on ne la voit pas, pourtant elle est là, on l'entend, on a l'espace pour l'imaginer. Elle loge quelque part dans un entre-deux, entre absence et présence.

Je m'attarderai maintenant à une succession de scènes (00 :48 :20 à 00 :59 :40) où, là aussi, j'ai pu observer une cohabitation entre absence et présence de Beatriz. J'y ai noté plusieurs récurrences ainsi que des allers-retours entre vie et mort. D'abord, pour illustrer la mort de la grand-mère, il y a un plan large d'un cours d'eau entouré d'herbes hautes, l'été. Elle entre dans le

cadre, son corps à trois quart en biais à la caméra, avance dans l'eau puis nage en direction de l'autre rive. Simultanément à sa traversée, en voix-off, Jacinto répète le mot « mère » dans treize langues différentes. Après l'énumération, il poursuit : « The day that Triz died I said for the last time the first word I had ever said. I took a deep breath and said quietly to myself: "Mother". » Le plan se poursuit durant quelques secondes – Beatriz s'éloignant, de plus en plus petite dans l'eau –, puis s'interrompt avant qu'elle n'atteigne l'autre berge. Dans les plans suivants, on change de registre d'images. Du cours d'eau ensoleillé, on passe à des plans automnaux : feuilles jaunes, branchages orange dans une forêt mouillée de pluie. Toujours en voix-off, Jacinto dit : « Even though it was the middle of spring when we lost my mother an autumn similar to the sadness we felt descended on us. [...] We were a still life. We observed the world as if we were inside a painting, while outside life insisted on carrying on. » Ici aussi, on observe une fusion entre le décor et les personnages. Toutes les images du film, dont la photographie est dirigée par Paulo Menezes, seront filmées en pellicule et tous les plans seront méticuleusement mis en scène, pour toujours prendre des airs de tableaux, et plus spécifiquement de natures mortes. Mais c'est dans cette succession de plans automnaux que l'impression de nature morte sera la plus accentuée. Contrairement aux tableaux correspondant à ce genre artistique où sont représentés des éléments inanimés (fruits, viande, fleurs), dans les plans mis en scène par Vasconcelos et Menezes les éléments sont vivants ou animés (personnages, feuilles au vent) tout en étant quasi immobiles. En effet, c'est cette impossible immobilité de l'image filmée qui vient rappeler la mort dans le vivant, mais aussi l'inverse. Jacinto l'évoque : les enfants de Beatriz, à la suite de la perte de leur mère, *sont* une nature morte. Le deuil imprègne les images, la mort s'infiltré dans les corps encore vivants. À la suite de la série de plans rappelant la mort – automnaux, lents, de nature morte – on quitte la forêt humide et l'on se retrouve devant le plan fixe d'une surface plane, recouverte d'un morceau de laine verte (56 :11). En voix-off, Jacinto énumère dans treize langues différentes, le mot « fille ». Simultanément, dans le cadre d'abord vide, une main y entre et dépose une photographie pas encore développée. Lorsque les couleurs commencent à apparaître, on perçoit, souriante, une femme allongée dans une chambre d'hôpital qui regarde au bout de ses bras la nouvelle-née qui vient de sortir d'elle. C'est à ce moment que la narration est reprise par une voix-off entendue pour la première fois : celle de Catarina, la cinéaste du film qu'on est en train de voir. Elle nous raconte que sur cette photographie, c'est sa mère et elle, la première fois qu'elles se rencontrent. Avant même que la photographie soit complètement développée, la voix-off de Jacinto raconte que dix-sept ans après avoir pris cette photo, tous les trois – lui, sa fille et sa femme Anna – se retrouvent

à nouveau dans un hôpital. Il raconte la réaction de Catarina, lorsqu'elle entre dans la chambre d'hôpital où se trouve sa mère, sans vie. Cette photo est un objet concret, réel. Ce qu'on y voit, c'est véritablement la mère et la fille. Dans le court laps de temps où se développe la photo, en quelques phrases, la vie que la cinéaste a partagée avec sa mère est résumée. La photo est présentée comme la seule trace de sa mère, aucun autre objet la représentant n'apparaîtra dans le film, ce sont plutôt des paroles, des histoires, des anecdotes qui l'évoqueront. Vasconcelos montre ainsi que pour désigner sa mère, elle préfère utiliser une image symbolique, qui elle désigne *toutes* les mères.

Dans les quelques scènes décrites, la cinéaste a recours à des formes répétitives. En effet, on peut d'abord observer des récurrences quant à l'immobilité de l'image. Dans les plans rappelant les natures mortes, l'image paraît immobile : les éléments les composant – arbres, feuilles, personnages – semblent statiques, jusqu'à ce qu'on perçoive d'infimes mouvements, étant donné que ces éléments se meuvent au gré d'autres éléments (vent qui fait bouger une feuille, respiration qui fait bouger le corps). Dans le plan composé de la photographie, on peut plutôt voir une image complètement immobile, qui s'anime grâce à son développement, laissant apparaître des couleurs, des formes et finalement des corps. L'autre forme répétitive que j'observe dans ces quelques scènes, c'est celle des morts et des naissances qui s'entremêlent. En l'espace de quelques minutes, on nous raconte la mort de Beatriz, puis on assiste au développement de la photographie de la naissance de Catarina. Au bout de quelques secondes, la photographie complètement dévoilée, une voix-off raconte le décès de la mère de Catarina. Les générations se succèdent, on observe le fil qui passe à travers elles. Ce que je lis dans ces récurrences – allers-retours entre présence et absence, entre vie et mort, entre début et fin – c'est une constante cohabitation entre absence et présence. Vasconcelos rend visible ces coexistences en les mettant en images. Dans ces scènes, la cinéaste présente une cohabitation non linéaire entre vie et mort. Elle tisse un entrelacement constant de ces deux pôles qui se touchent, qui parfois contiennent l'autre. Il y a un mouvement continu entre les vivantes et les disparues. Ce que parvient aussi à mettre en forme la cinéaste, c'est un lieu de rencontre entre son père et elle : les deux se retrouvent dans la perte respective de leur mère. Dans la douleur liée à la mort, naît une connexion, un rapprochement entre deux vivant.es. Ces choix cinématographiques, le fait de proposer des représentations des vivant.es et des mort.es symboliques, montrent la liberté créatrice que s'offre la cinéaste. Elle ne fige ni les vivant.es ni les mort.es dans un réel, dans un *ça s'est passé exactement ainsi*. C'est peut-être le fait qu'elle et sa grand-mère n'aient pas partagé la même temporalité qui lui permet cette

prise de libertés, cette permission d'inventer. Pour la spectatrice, ces représentations symboliques ouvrent le récit : lorsqu'on voit, lorsqu'on entend Beatriz ou la mère de la cinéaste, il ne s'agit pas que d'elles, mais bien de *toutes* les mères.

On peut aussi observer une cohabitation entre présence et absence de Beatriz dans les plans qui se déroulent pour la dernière fois dans la maison familiale (à partir de 01 :30 :40). Une série de plans rapprochés sur des plantes et des feuilles se succèdent. La dernière intervention en voix-off de Catarina raconte que son grand-père vient de mourir dans son sommeil. Se succèdent des plans de plantes de plus en plus chargés : le bain est plein, non pas d'eau, mais de plantes vertes qui en débordent; un autre plan où la caméra est posée au sol montre en focus des plantes qui entrent par l'ouverture d'une porte et rampent au sol; dans le dernier plan de la séquence, le même rideau est tiré sur une pièce aux allures de jungle, complètement envahie par diverses plantes et des piailllements d'oiseaux se font entendre. Sur ces images, la voix de Catarina dit :

But nobody remembered to take the seeds that throughout the years, Beatriz had scattered around the house. They say that plants grow faster when they are away from sly looks. For a month the house was left alone. And during that month every seed sprouted and nature, which in the past lived through their mother's hands took over the house. Because Beatriz would not let herself die. Her love for the earth was too great and by invading the house she reminded his children that they were destined to be birds.

Grâce aux images et à cette intervention en voix-off, Vasconcelos octroie de l'agentivité à Beatriz. Despret aborde l'agentivité des mort.es lorsqu'elle met en contexte le sujet d'étude du mémoire de l'anthropologue Alexa Hagerty. Celle-ci se penche sur la pratique des *home funerals* (funérailles à domiciles) aux États-Unis, dont s'occupent celles appelées les « sages-femmes des morts » (136), qui veulent « résister et dénoncer la manière dont sont traités les corps des défunts, la commercialisation de ces traitements par les pompes funèbres, l'exclusion des proches, la violence imposée aux corps par les techniques d'embaumement. » (136) Despret poursuit en expliquant le déroulement des veillées dédiées aux *home funerals* :

les corps morts ne sont plus des objets inertes mais conservent le statut de personnes. Il faut continuer à leur parler, avec amour, doucement en choisissant les mots avec soins, car, disent les sages-femmes, si nous devons nous habituer à les voir partir, les défunts doivent eux-mêmes s'y habituer, et nous devons les y aider. La mort ne s'inscrit plus dans la temporalité médico-scientifique, elle n'est plus ce qui advient à un moment déterminé (et surtout déterminé par les médecins), elle devient un processus long dans lequel ce qu'on appelle l'« agentivité » de la personne, sa capacité à agir, reste, comme le dit Hagerty, « vibrante » et ce, notamment, parce que les communications restent possibles. (136-137)

Ce que fait Vasconcelos dans cette scène presque finale, c'est de mettre en scène la « capacité à agir » (137) de sa grand-mère. Dans la poésie de la cinéaste, les gestes du passé de Beatriz transcendent le temps, refont surface dans le présent et transforment l'espace. Ils ont un réel impact sur le présent – imaginé – que crée Vasconcelos dans la conclusion de son film. La cinéaste fabrique un canal de communication entre grand-mère et petite-fille qui ne se sont jamais rencontrées, mais aussi entre Beatriz et ses enfants. Comme l'indique Despret et Hagerty, par cette façon d'être avec les mort.es, Vasconcelos garde les communications ouvertes. Ainsi, Beatriz conserve une certaine agentivité. Dans les semences qui deviendront des plantes et envahiront la maison familiale, ce ne sont pas que les gestes de Beatriz qu'on perçoit, c'est aussi le corps de cette dernière qui prend une nouvelle forme : il y a réactivation et transformation de sa présence. Il s'agit aussi d'un message du passé qui jaillit dans le présent et se grave dans le film. Une fusion est créée entre le corps de Beatriz, sa présence, son absence et la maison familiale. Sa mémoire s'inscrit dans un temps long, celui de la nature qui croît.

Le jardin de Pupa est le seul film que j'analyse où la grand-mère est avec la cinéaste, en chair et en os, du début à la fin du processus de création. On peut se demander ce que Frati désirait en faisant un film sur Pupa. Au-delà du portrait brossé de la femme inspirante qu'est sa grand-mère, n'y aurait-il pas une intention de préservation de l'état pimpant, vivace, lumineux de Pupa? Une tentative, consciente ou non, d'immortalisation de cette femme, figure phare pour la cinéaste – on le déduit grâce à ce qu'on aperçoit de la relation entre les deux femmes, leur complicité, proximité et intimité. Pupa est omniprésente dans le film de sa petite-fille et je me demanderai si ce choix cinématographique devient un moyen pour la cinéaste d'anticiper l'absence future de sa grand-mère. Malgré son âge, la mort de Pupa semble quelque chose d'inimaginable, autant pour la cinéaste que pour la grand-mère (et même pour la spectatrice). Dans une scène où le visage de Pupa est filmé en très gros plan alors qu'elle est assise près d'une fenêtre, la grand-mère répond à une question de sa petite-fille à propos de la mort, question qu'on n'entend pas. Pensive puis avec humour, Pupa dit :

Peut-être que c'est... ne pas vouloir... peut-être c'est le refus de me laisser abattre par la... la vieillesse? Je n'ai jamais le temps d'y penser et les rares fois où je m'arrête et que je pense à la mort, je me dis : mais non... mais non... c'est pas possible, je n'arrive pas à croire que la mort doit arriver un jour! Et puis, si elle arrivait d'un coup, je serais très contente. La seule chose que je ne veux pas, que je ne voudrais pas, c'est tomber malade, finir mes jours... sachant que je ne peux plus faire plein de choses, devenir handicapé, un poids pour les autres... quel ennui, quel ennui, quel ennui! Giulia! Pour l'amour! J'espère que ça ne va pas m'arriver! (à 38 :15)

En prononçant ces mots, Pupa décrit l'exacte situation dans laquelle elle-même se trouve avec sa fille Giovanna. Le fait qu'elle dise cela à sa petite-fille montre, encore une fois, qu'elle prend soin d'elle : Pupa ne veut pas lui faire subir sa charge. Mourir d'un coup lui épargnerait ce poids. Cela permet à la grand-mère de dire à demi-mot que les soins prodigués à Giovanna sont une lourde tâche qu'elle ne voudrait pas imposer à une autre même si elle trouve son bonheur à les assumer pour sa fille. Puis Pupa poursuit en rigolant que parfois le soir, une fois couchée, il lui arrive de penser qu'elle pourrait mourir d'un coup, dans son sommeil. Elle se lève alors pour faire le ménage. Dans le cas où elle ne se réveillerait pas, sa maison serait trouvée dans un état présentable. Là aussi, elle prend soin en ne voulant pas laisser une lourde charge à ses proches, à la suite de sa disparition imaginée.

Dans un autre plan, dans la cuisine de sa grand-mère, la réalisatrice lui demande ce qu'elle ferait si sa fille devait mourir – encore ici on n'entend pas sa question, on la déduit. Cette question bouleverse instantanément Pupa. Elle répond que, je la paraphrase, si la fin des jours de Giovanna finissait par arriver, elle voyagerait peut-être, en tout cas elle devrait rester active, faire quelque chose de ses jours à elle (40 :55). À la suite du plan où Pupa fait la lecture de son poème « Oui, mais... », on se retrouve dans la chambre du centre de soins où habite Giovanna, mais la caméra est rivée sur Pupa qui regarde sa fille. Le contour de son visage s'illumine en contre-jour lorsque le regard plein de tendresse de Pupa se pose sur Giovanna. Elle l'appelle « mia stella », « ma petite étoile » (43 :24). L'image disparaît en fade out, puis le ton de la musique change. Après avoir entendu précédemment des airs joyeux, l'ambiance sonore prend un ton plus grave. On est transporté dans un coin de la maison encore jamais vu. Quatre plans nous montrent un petit oiseau enfermé dans la pièce, puis dans un cinquième, on le voit s'échapper d'une fenêtre ouverte (44 : 35 à 44 : 55). Délicatement, la mort de Giovanna est illustrée. Coincée depuis des années dans son corps, elle s'échappe de la vie. Étant donné que la mort de Giovanna et celle de Pupa ont été évoquées presque en même temps, à quelques minutes d'intervalle, on nous donne l'impression que la mort de la fille annonce celle de la mère. Mais aussi que, comme Giovanna n'est plus, Pupa peut s'autoriser à mourir parce que désormais sa fille n'a plus besoin d'elle. La grand-mère de la cinéaste s'autorise d'ailleurs à voyager – métaphore du départ, d'un certain lâcher-prise peut-être – chose, on s'imagine, qu'elle ne s'était pas permise depuis la maladie de sa fille. Son voyage au Canada se déroule d'ailleurs en plein cœur de la saison la plus morte, l'hiver. Mais au pied du Mont-Royal complètement enneigé, Pupa parle à sa petite-fille du vert de la végétation qui lui manque tant. Dans une blancheur qui pourrait évoquer le vide suivant sa perte, Pupa se projette vers le

futur, vers son retour chez elle qui résonne, malgré l'absence nouvelle de Giovanna, comme un moment de renaissance, là où elle retrouvera le vert de son jardin.

Cette transposition entre Pupa et sa fille est encore plus évocatrice dans la scène où, après son voyage au Canada, elle retourne dans le jardin (48 :37 à 49 :55). Dans un recoin de l'immense *giardino della valle*, Pupa dépose un tas de branchages sec au sol, puis s'approche d'un haut buisson de roses. Elle tient délicatement dans ses mains enfilées de gants de jardinage une des fleurs. Cachée dans le feuillage, la grand-mère sort du buisson de roses un petit écriteau métallique. Il y est inscrit « La rosa di Giovanna », « La rose de Giovanna ». La caméra filme de très près le profil du visage de Pupa qui selon ses mouvements est plus ou moins éclairée par le soleil. Elle dit :

Parce que Giovanna doit continuer à vivre ici. Quand elle allait encore bien, Giovanna venait ici et elle s'assoyait sur le banc qui était ici, tu te rappelles? Et elle nous regardait travailler. Alors, quand elle est morte, Giovanna, puisque pour moi, aller au cimetière est vraiment trop... trop déprimant. Alors je préfère que Giovanna continue à être vivante ici. Elle continue à vivre! Et ces roses sont vraiment belles comme elle l'était. (49 :04)

Giovanna a donc trouvé une place bien à elle dans le jardin de sa mère : un recoin de roses, à son image. Cet espace du jardin devient un lieu de recueillement pour Pupa. Despret aussi, en relatant les confidences d'une certaine Gabrielle qui a perdu son père lorsqu'elle était adolescente, propose que l'endroit où est enterré un corps ne soit pas le seul lieu de recueillement possible pour les proches (25). Après avoir voulu oublier son père durant plusieurs années et en avoir souffert, Gabrielle écrit dans le courriel :

Cela a été difficile. Il fallait que cela vienne du fond de mes entrailles et j'y étais rarement allée. Trouver l'endroit. Je l'ai trouvé. Je n'y suis jamais retournée en vrai. Cet endroit est un souvenir partagé avec lui. Et maintenant, enfin, quand j'ai besoin de lui je me tourne vers ce souvenir comme vers une sépulture qu'il aurait retrouvée. (25)

Bien qu'il ait peut-être été moins laborieux pour Pupa que pour Gabrielle de trouver ce lieu de recueillement, ce qui m'interpelle dans ce témoignage c'est que cet endroit peut autant être un lieu, visitable physiquement – un buisson de roses – qu'un lieu intérieur – un souvenir. Si Giovanna peut être souvenue dans cet endroit spécifique et continue ainsi à y vivre, on peut se demander que représentera – pour sa petite-fille, ses amies, sa famille et pour les habitant.es de Cernobbio – le jardin tout entier lorsque Pupa ne sera plus là. Pour emprunter le terme de Gabrielle, peut-être que le *giardino della valle* cultivé par les gestes de Pupa deviendra une grande sépulture. Par la création de son film, Frati capture les efforts, l'œuvre de sa grand-mère : ce qui lui survivra. À ce

propos, Pupa reste tout de même plus terre à terre. Dans une scène précédente (débutant à 33 :43), râteau à la main, Pupa forme de petits tas de feuilles mortes et échange avec sa petite-fille sur l'avenir du jardin. La cinéaste dit : « Comme si c'était ton âme qui continuera à vivre? ». S'éloignant de la proposition de sa petite-fille, Pupa répond plutôt : « Il y aura des gens qui le considéreront comme mon âme, tant mieux, mais ce que je souhaite, c'est vraiment que le jardin continue de vivre, qu'il ne meure pas, qu'il reste, et qu'il puisse, dans le futur, servir à quelqu'un, donner du plaisir à quelqu'un et que quelqu'un pense à en prendre soin. » Cet échange entre les deux femmes nous projette dans un futur sans Pupa et laisse entrevoir la pluralité des manières dont elle continuera à vivre à travers sa création. En accordant autant d'attention à Pupa que celle-ci en accorde à son jardin, le film de Frati nous donne l'impression que le jardin sera pour la cinéaste et pour celles et ceux pour qui Pupa aura comptée, un lieu pour se souvenir d'elle, un lieu de recueillement, un endroit pour lui rendre visite et où elle continuera à vivre. En date d'aujourd'hui, Pupa n'est plus là et son jardin continue à vivre, comme elle l'avait souhaité.¹⁷ À propos du concept d'hommage, Despret écrit que :

Les hommages sont des processus d'amplification d'existence. Le mort y gagne en réalité. Il peut donc prolonger les effets qu'il avait comme vivant dans la vie de ceux qui vont à présent hériter de lui et le faire vivre autrement : être multiple aux effets multiples, et donc plus présent dans son nouveau mode d'existence. Les récits d'hommage intensifient la présence, ils sont vecteurs de vitalité. (88)

Les gestes d'aujourd'hui, qui rendent possible la croissance du jardin, sont des hommages à Pupa et à sa vie. Ces gestes sont un « acte de prolongement » (88). Par l'immense implication de Pupa, le jardin nous apparaît comme une extension de sa créatrice. Le film en lui-même est un hommage, comme l'écrit Despret, il amplifiera l'existence de Pupa. J'ai l'impression que c'est le film de Frati qui devient lui-même un fantôme, puisque Pupa est omniprésente dans l'œuvre de sa petite-fille. Malgré son absence future, le film et le jardin pourront évoquer la présence de Pupa. Le film est un dispositif pour qu'elle soit souvenue. La jardinière cultive ce qui lui survivra, puis ceux et celles qui lui survivront prolongeront à leur tour son geste en prenant soin du jardin. On peut imaginer que pour ces personnes qui s'affairent à travers les plantations de Pupa, celle-ci joue aussi un rôle de fantôme.

¹⁷ On peut suivre les transformations du *giardino della valle* sur le site internet <https://ilgiardinodellavalle.it/>.

Si je me suis obstinée à vouloir déceler des morceaux de fantômes dans les films étudiés, c'est parce que dans mon processus de création j'ai côtoyé avec stupéfaction la simultanéité des signes d'absence et de présence de ma grand-mère. Il me semblait inévitable que Bohdanowicz, Vasconcelos et Frati aient rencontré cette même simultanéité dans leur propre démarche créative. Je ne sais pas si la coexistence de la présence et de l'absence de Suzanne transparaîtra dans la version finale du film, mais chose certaine, elle s'est fait sentir à travers plusieurs étapes du processus. J'en donnerai quelques exemples qui m'ont particulièrement marquée et qui se sont inscrits dans le film. Une des cohabitations entre les signes de présence et d'absence de ma grand-mère est survenue lorsque je me suis rendue chez elle, quelques jours après son décès. Avec mon frère, nous avons pris le chemin familier vers la maison de Saint-Henri. À l'intérieur du tunnel Ville-Marie, j'ai ressenti toute la charge symbolique de ce trajet. J'ai ouvert la caméra empruntée à mon amie Sandrine et j'ai filmé ce que je voyais, droit devant moi, puis les murs du tunnel tant de fois aperçus défilant à toute allure. Ces images sont placées au début du film, en guise de tapis visuel aux morceaux d'entretiens audios entre ma grand-mère et moi. L'action familière de se rendre chez elle était en tout point *comme avant*, mais pour la première fois elle n'allait pas y être. Je suis retournée dans la maison de ma grand-mère avant qu'il ne soit trop tard, voulant capturer les lieux comme je les connaissais. Alors que je craignais d'être confrontée à son absence, et ne filmer que celle-ci, ce sont plutôt devant les signes de sa présence, persistants, que je me suis retrouvée. L'absence n'avait pas tout à fait remplacé sa présence, les deux coexistaient. En même temps, Suzanne n'était plus là physiquement alors qu'elle était dans ses gestes passés qui s'épaississaient dans l'air de sa petite maison bleue. Les résidus de ses gestes s'entrevoyaient dans les objets déposés ici ou là; dans l'usure de son sofa, où elle s'assoit à l'exact même endroit, ce qui amincissait son tissu bleu; dans le poids d'une phrase prononcée dans le coin de cette pièce, son écho y flottant toujours. L'existence de celle qui avait été ma grand-mère se complexifiait. Retourner chez elle sans qu'elle y soit me permettait de la rencontrer, autrement. C'est avec cette nouvelle sensation d'étrange familiarité (et non pas inquiétante) que je me mis à filmer les objets, les pièces, avec l'intention de capturer cet instant, autant que la maison de ma grand-mère comme elle était lorsqu'elle l'a quittée. Elle était avec nous sans que je puisse la filmer directement, son souvenir errant dans la maison, quelque part entre la caméra et les objets filmés. D'où, de qui et surtout comment surgissait mon souvenir d'elle? Il semblait tenir dans l'air. À quoi s'accrochait-il? Pourquoi sentais-je autant sa présence, quasi tangible, près de moi? À ce propos, Despret aborde l'approche de l'anthropologue Heonik Kwon. Elle écrit qu'il : « résiste à la tentation d'assignation,

il se refuse à démembrer un agencement : l'acte de commémorer répond à un désir dont on ne peut choisir s'il émane de celui dont on se souvient, ou de celui qui prend le souvenir en charge. » (31) Comme Kwon, je ne tentai donc pas de trouver la provenance du souvenir. Mais j'aime penser que Suzanne a quelque chose à voir avec le jaillissement de mon souvenir d'elle. Les images filmées (00 :00 :51 à 00 :04 :00) situent le lieu qui m'intrigue tout au long de ma démarche, qui me mène aussi vers d'autres pistes (œuvres de Suzanne, lieux de création de ses œuvres). Ces images sont aussi une capture de cet instant où le souvenir flottant, dense, de Suzanne imprégnait chacune de mes prises de vue. Nous étions ensemble, en quelque sorte, derrière, devant la caméra, son agentivité se manifestant dans l'apparition de ce souvenir.

Journal de bord

22 décembre 2021

(en rentrant du filmage à Bellerive)

*Il est trop tard, je ne peux plus filmer ses gestes.
Mais je retourne aux endroits où elle les a posés.
Je les imagine se dessiner dans l'air. J'en invente quelques fragments.*

Je ne souhaite pas imiter grand-maman, je veux seulement m'enraciner dans sa posture du passé.

J'y ressens sa présence, il y a quelque chose :

peut-être est-elle là avec moi;

à moins que

ce ne soit ce bateau qui passe devant moi, qu'elle aurait vu, qu'elle aurait photographié;

ou bien le son des vagues, qu'elle aurait perçu exactement ainsi,

le vent soufflant dans l'exacte même direction;

est-elle peut-être encore un peu dans son manteau que je porte, qui me réchauffe

– le portait-elle aussi, à Bellerive,

lorsqu'elle photographiait les quatre-vingt-dix décors pour sa série de tableaux?

Je regarde à travers sa caméra qui se retrouve dans mes mains à présent,

avec le pressentiment de voir ce qu'elle a vu.

Elle n'est pas visible mais elle est partout.

Sur ses gestes imaginés, je pose les miens. Je fais. Je filme.

Qu'est-ce qui, à ce moment-là, aurait pu nous lier plus que ça?

Nos gestes passés et présents parviennent à se réunir.

J'ose espérer qu'ils s'imprimeront dans le matériel filmé.

Mais je peux affirmer que cette connexion, je l'ai ressentie :

quelque chose s'est produit.

Réseaux de collaboration entre celles qui restent et celles qui partent

« *Les morts font de ceux qui restent des fabricateurs de récits.* »

(Despret, 24)

Dans cette portion du texte, je m'intéresserai aux relations d'aide qui règnent dans les films, entre celles qui filment et celles qui sont filmées. Est-ce les petites-filles qui aident leurs grands-mères en faisant un film sur elles, ou plutôt les grands-mères qui aident leurs petites-filles en acceptant? J'ai pu observer ces deux types d'aide : il y a collaboration entre petites-filles et grand-mère, parfois donc même, entre vivantes et non-vivantes. C'est par la lecture de Despret, par l'analyse de ma démarche créative et des films étudiés que ces collaborations m'ont sauté aux yeux. Dans son ouvrage sur les relations entre mort.es et vivant.es, la philosophe mentionne la bidirectionnalité de l'aide octroyée :

Prolonger une existence et la prolonger autrement – n'est-ce pas cela, hériter? –, prend alors ces formes particulières, celles qui infléchissent le cours d'une vie, une vie à présent mêlée du disparu et de celui qu'il laisse. Il s'agit d'accomplir à partir du mort, à partir de ce qui se définit, dès lors, et par la grâce d'un futur antérieur, comme ce qu'il aura inachevé. (89)

La philosophe écrit aussi :

Nous aidons les morts à être ou à devenir ce qu'ils sont, nous ne les inventons pas. [...] chacun de ces êtres va être conduit vers une nouvelle manière d'être par ceux qui en assument la responsabilité, au travers d'une série d'épreuves qui vont le transformer. Instaurer c'est donc participer à une transformation qui mène à une *certaine existence*, c'est-à-dire, comme on l'a évoqué, à *plus d'existence* [...] (16)

Malgré donc l'aide que peuvent octroyer les vivantes aux défunt.es, celles-ci conservent une agentivité et peuvent à leur tour guider leur petite-fille. Le mouvement se fait à deux. Dans le cadre de ce mémoire, l'*accomplissement* dont parle Despret – « accomplir à partir du mort » (89) – prendra la forme d'un film. Je tenterai donc, par l'analyse de ma démarche et des films de Frati, Vasconcelos et Bohdanowicz, de brosser un portrait des déclinaisons de réseaux de collaboration qu'ont fait naître les films. Les grands-mères aident parfois leur petite-fille à devenir cinéaste, leur apprennent quelque chose sur elle-même ou sur leur histoire familiale, les poussent à faire – à créer. Quant aux petites-filles, elles peuvent aider leur grand-mère à trouver leur chemin, comme l'indique Despret, à trouver où se situe leur nouvelle existence dans un *monde* où leur agentivité est autre.

La collaboration entre Suzanne et moi est bien sûr celle que je connais le plus intimement, puisque c'est l'entraide que j'ai pu vivre de l'intérieur. Suzanne – à moins que ce ne soit son départ – m'a aidée à me plonger dans une réflexion créative : *comment parler de quelqu'un qui n'est plus là?* Pour introduire le chapitre *Prolonger une œuvre. La générosité des morts*, Despret reprend un passage de Debbie Bird Rose qui cite James Hatley : « la disparition de quelqu'un devient un don pour ceux qui suivent, tout autant qu'une adresse qui leur est faite. Les récits de morts sont vocatifs : ils appellent ceux qui leur survivent à créer certains modes de réponse. » (101) Je devais donc moi aussi créer une « réponse », *faire* quelque chose de cette perte. De cette disparition pouvaient naître de nouvelles connexions. Plus tard dans mon processus de création, mes intentions se sont précisées, ma grand-mère, alors qu'elle n'était plus là physiquement, m'a accompagnée dans mon interrogation : *comment faire un film sur ma grand-mère?* À chaque nouvelle question qui émergeait, elle était là aussi. C'est autour de ma grand-mère que mes énergies se sont réunies, et grâce à elle qu'elles ont convergé autour d'un même but : faire ce film (le penser, le fabriquer, le terminer). Sans elle, sans sa disparition, jamais ce projet n'aurait pris forme. C'est grâce à l'attention accordée à ma grand-mère et à l'importance que je voulais donner à la trace que j'étais en train de lui construire que j'ai continué de *faire*, sans parfois savoir vers où je me dirigeais. C'est avec Suzanne à mes côtés, à chaque pas, que ma confiance en mes gestes a grandi. Elle m'a permis de faire confiance à mon propre instinct. Comme le dit si justement Despret, c'est « à partir d'elle » que j'ai fait. Et ce sera toujours avec elle que, pour la première fois, j'aurai réfléchi et construit un petit objet cinématographique. Mon souvenir d'elle se prolonge dans cette expérience que nous avons vécue ensemble. « Écrire, faire œuvre sous la conduite d'un disparu n'est pas, on s'en doute, une expérience anodine. [...] elle traduit toujours un engagement très particulier. » (101) Ma grand-mère a ancré mon engagement, elle est devenue le *milieu* : mon milieu de création, la raison même pour laquelle je *fais*, la raison pour laquelle je me dois de continuer, le point de départ de réflexions qui sont devenues plus grandes qu'elle, le pilier sur lequel se sont bâtis les années vécues depuis sa disparition. Suzanne s'y est véritablement incluse. Plus concrètement, j'ai fait la lecture de quelques morceaux de son passé : j'ai pris contact avec ses œuvres, j'ai tenté de mettre en valeur ses gestes, je me suis déplacée sur le territoire qu'elle avait elle-même parcouru. Suzanne m'a fait bouger, physiquement, mentalement. Je me suis posée là où elle a déposé ses idées.

Despret cite les remerciements du roman *Élégie pour un Américain* de l'écrivaine Siri Husvedt : « À la fin de sa vie, je lui ai demandé [à son père] si je pouvais utiliser des fragments des

mémoires qu'il avait rédigés pour sa famille et ses amis dans le roman que j'avais commencé à écrire. Il m'a donné sa permission [...] En ce sens, après sa mort, mon père devint mon collaborateur. » (102) Je me retrouve dans les mots de Husvedt : au bout de ce processus de création, ma grand-mère et moi avons une nouvelle relation, sans toutefois annuler celle que nous avions de son vivant. Comme le père de Husvedt, elle est devenue ma collaboratrice. Faire ce film m'a permis de rencontrer Suzanne, celle que je n'avais jamais appelée par son prénom.

De mon côté, je crois avoir aidé ma grand-mère en l'aidant à « se situer », comme le mentionne Despret, dans un monde où son agentivité est distincte d'avant. C'est en la cherchant dans sa maison, dans ses œuvres et dans certains lieux de création – en les filmant – que je l'imprégnais, symboliquement et plastiquement, dans ces espaces et dans le film : ses gestes artistiques passés et mon souvenir d'elle aujourd'hui contenus dans un même objet. Lorsque j'eus l'impression que ma grand-mère ne pouvait se retrouver uniquement dans les espaces où elle était passée, je lui ai construit une cabane éphémère sur une plage qu'elle a probablement arpentée, avec le bois de grève qu'elle aurait elle-même ramassé. Suzanne est *là* lorsque je pense à elle. La structure de sa présence n'a pas de contours ni de frontières. Elle est libre, flottante, volante. J'aime penser que, lorsqu'elle le souhaite, *elle disait je suis eau imprécise* est un lieu où Suzanne peut se déposer.

Cette impression d'aider ma grand-mère à se « trouver une place » (Despret, 24), je l'ai aussi ressentie à la suite du filmage à Bellerive, lorsque j'ai posé mon objectif à l'exact endroit où, il y a vingt-cinq ans, Suzanne a photographié à quatre-vingt-dix reprises le « fond » des tableaux (devenu la série *Jour après jour, me voilà*). Après le filmage, temps de recueillement actif et créatif, on reprit la rue Notre-Dame vers l'est. Assise sur le siège passager, j'aperçus de la fumée blanche s'échappant d'énormes cheminées d'usines. Bien qu'industrielle, la fumée épaisse m'évoquait plutôt des nuages : j'étais témoin de leur naissance. Je me devais de les filmer. En zoomant sur les formes blanches qui se dessinaient dans le bleu du ciel, j'avais l'étrange impression d'aménager un ciel à ma grand-mère. Comme pour la cabane sur la grève, je lui *construisais* un endroit de l'ordre du nid, au milieu du cadre, délimité par les images filmées. Cet aménagement je ne le concevais pas comme une contrainte, *tu logeras là*, mais plutôt comme une proposition : *je t'ai aménagé ce morceau de ciel, tu peux aller partout désormais, mais sache que cet endroit, en le filmant, je l'ai imaginé pour toi*. Ces images n'ont pas trouvé leur place dans le film, mais elles ont apaisé quelque chose en moi.

À propos du fragile équilibre entre les soins apportés aux morts et la détermination absolue que les vivantes pourraient plaquer sur leurs défunt(e)s, Despret écrit :

Si nous ne prenons pas soin d'eux, les morts meurent tout à fait. Mais si nous sommes responsables de la manière dont ils vont persévérer dans l'existence, cela ne signifie en aucune façon que leur existence soit totalement déterminée par nous. La charge de leur offrir « plus d'existence », nous revient. Ce « plus » s'entend certes au sens d'un supplément biographique, d'un prolongement de présence, mais surtout dans le sens d'une *autre* existence. Le « plus d'existence », en d'autres termes, est une promotion de l'existence du défunt, elle ne sera ni celle du vivant qu'il était, elle aura d'autres qualités, ni celle du mort muet et inactif, totalement absent, qu'il pourrait devenir fautes de soins ou d'attentions. (14)

Bien que l'entièreté de ma démarche ait été un constant questionnement – voire une longue angoisse – quant à ma légitimité de *faire* (enregistrer la voix de ma grand-mère; filmer sa maison, ses œuvres; retourner et poser ma caméra sur ses lieux de création), la journée de filmage à Bellerive est caractéristique d'un moment d'équilibre entre soins apportés à ma grand-mère et détermination que j'aurais pu lui accoler. Le processus créatif et cette collaboration entre Suzanne et moi ne m'ont pas aidée à faire mon deuil, mais plutôt, comme Despret l'écrit, m'ont aidée à trouver comment cohabiter avec ma grand-mère dans un monde où elle prend une nouvelle forme. Si je l'ai aidée en lui aménageant une cabane éphémère (mais éternelle puisque reconstruisable partout), un ciel, un film, elle m'a accompagnée dans toutes les étapes du travail, a été ma guide ainsi que la déclencheuse de mes réflexions. Ses gestes ont inspiré les miens. Ses traces sont devenues ma trajectoire créative.

Comme je n'ai pas été au cœur de la démarche des films étudiés, j'observerai seulement la collaboration entre les cinéastes et leur grand-mère à travers ce que les œuvres laissent transparaître. En faisant un film sur leur grand-mère, Frati, Bohdanowicz et Vasconcelos prolongent leur existence, en les *montrant* au monde. Elles sont aussi des guides et les aident à se situer, à se faire une nouvelle place dans un monde où leur agentivité est autre. Au sujet du va-et-vient d'aide entre celles qui ne sont plus là et les autres qui restent, Despret écrit :

Nous aidons les morts à être ou à devenir ce qu'ils sont, nous ne les inventons pas. Qu'il soit âme, œuvre d'art, personnage de fiction, objet de la physique ou mort – car ils sont tous le produit d'une instauration -, chacun de ces êtres va être conduit vers une nouvelle manière d'être par ceux qui en assument la responsabilité, au travers d'une série d'épreuves qui vont le transformer. Instaurer c'est donc participer à une transformation qui mène à une *certaine existence*, c'est-à-dire, comme on l'a évoqué, à *plus d'existence* (16).

La réalisation des films des trois cinéastes est ainsi un geste « d'instauration » qui modifie l'existence de la proche disparue. Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, Vasconcelos situe la mère de

son père, elle lui permet de trouver une place dans une époque dans laquelle elle n'a jamais vécu. Concrètement, elle lui donne accès à ce *plus d'existence*. Avec des fragments de réel et d'inventé, Vasconcelos reconstruit à l'écran son histoire familiale, mais plus encore, elle crée un lien concret, elle invente une histoire qu'elle partage maintenant avec une femme qu'elle n'a pourtant jamais connue. Puis elle transforme l'intime en public en inscrivant dans le film le passage de sa grand-mère dans les années qui se poursuivent *sans* elle. Quant à Beatriz, elle parvient à aider sa petite-fille en la connectant à son père, puisque c'est dans la perte respective de leur mère que Jacinto et Catarina se rapprochent et se comprennent. La seconde moitié du film, notamment toutes les scènes dans les montagnes (à partir de 01 :01 :12), exprime la proximité des sentiments du père et de la fille. Durant la première scène de cette deuxième moitié du film, lorsque Catarina assemble les pièces du casse-tête à l'effigie de sa grand-mère, elle s'adresse à Beatriz : « Grandma, when I was born, your absence took up space, but I didn't feel it. When my mother died, my father and I found each other in the absence of the word « mother » (00:59:40).

Dans le cas de Bohdanowicz, sa grand-mère l'aide d'abord en acceptant de se prêter au jeu de se faire filmer. À travers les images capturées, Maria aide aussi sa petite-fille en l'accompagnant dans sa perte. Tout comme la cinéaste portugaise, Bohdanowicz parvient à situer sa grand-mère et à prolonger son existence : elle lui donne corps lorsque celle-ci ne peut plus être filmée et les films deviennent simultanément présence et absence de Maria. Mais plus encore, ce que crée Bohdanowicz, c'est une manière de se rapprocher de sa grand-mère. Filmer ses gestes, dans toute la solitude et l'isolement qu'ils évoquent, et les transformer (en les projetant, en les sortant de leur contexte) est aussi une façon de saisir un peu mieux la vie de cette femme. Leur relation s'est fort probablement formée dans le silence de Maria sur ce que fut sa vie, plusieurs inconnus trouvant ce que savait Bohdanowicz du passé de sa grand-mère. Peut-être est-ce pour cela que les images ne capturent que son quotidien, seule chose accessible à la cinéaste. En utilisant comme matériau le quotidien de sa grand-mère, Bohdanowicz parvient à en *faire quelque chose*, à donner un statut poétique à ses gestes pourtant banals. Les films du triptyque deviennent un endroit métaphorique où la cinéaste et sa grand-mère peuvent se rapprocher, se connecter. Dans *Le jardin de Pupa*, Frati aussi conserve la mémoire de sa grand-mère, en mettant son travail de soins en valeur, en le filmant, en l'archivant. Ce qui distingue l'aide qu'offre Frati à celle des deux autres cinéastes, c'est qu'elle joue aussi un rôle actif au sein de la vie de Pupa : Frati aide sa grand-mère en l'accompagnant dans la perte de Giovanna, sa fille. Que la grand-mère accepte que sa petite-fille

fasse un film sur elle fait partie d'un des nombreux gestes de soins de Pupa. Comme Maria, elle aide la cinéaste à l'élaboration et la fabrication d'un objet cinématographique.

Journal de bord

5 novembre 2021

*La nuit dernière j'ai rêvé à grand-maman.
On est toutes les deux chez elle, dans la salle à manger de sa maison.
Le plafond à l'habitude très bas, dans le rêve, est très haut. On n'y est pas étriquées.
Grand-maman porte un col roulé bourgogne.
Elle me pointe une chandelle sur la table.
La chandelle est composée de grandes coulisses de cire séchée, verticales,
qui semblent être des résidus d'autres chandelles.
Les teintes pastels des cires mélangées donnent à cette nouvelle chandelle un fini tie-dye
qui me rappellent une veste qu'elle m'a donnée.
Je m'assois – suis-je déjà assise? – à la chaise en bout de table.
Grand-maman s'assoit face à moi.
Une allumette dans une main, la chandelle dans l'autre,
je fais fondre son extrémité pour la faire tenir dans un chandelier.
On se regarde, émues.
On se dit qu'on est heureuses de pouvoir passer un autre Noël ensemble
– je comprends alors que c'est Noël.
Tout mon être tente de profiter du moment, de l'imprimer en moi. Je la regarde.
Entre elle et moi, il y a la chandelle, qui prend tranquillement toute la place, tout le cadre.
Puis grand-maman fond.
Comme la cire, son visage et son corps prennent des couleurs pastel.
Je résiste, comme si ça allait ralentir le temps du rêve
- je sais à ce moment-là que je suis en train de rêver.
J'emmagasine les quelques secondes restantes,
avant qu'elle ne disparaisse.
Le compte à rebours m'échappe.
L'image que je vois est belle, ces teintes-là lui vont bien.
Elle me regarde, me dit qu'elle m'aime.
Ses larmes se fondent à la cire.
En fade out, elle fond entièrement.*

-

*Dans mon rêve, la maison de grand-maman s'agrandit.
Déjà ses contours s'éloignent et s'évaporent complètement. Elle n'a plus besoin de maison.*

Un essai : zoom sur le fleuve, suivre tes vagues

Parmi les possibilités qui m'étaient offertes, j'ai choisi de traduire ma recherche-création, « démarche qui allie la recherche et la création de manière complémentaire »¹⁸, par un essai qui « propose une réflexion théorique sur l'art et la pratique à partir de la démarche et de l'objet de création qui l'accompagne. »¹⁹ Entre les analyses de films composant l'étude de cas, j'ai ainsi entremêlé quelques fragments de mon journal de bord de création d'*elle disait je suis eau imprécise*. L'essai était donc approprié pour y ancrer mes réflexions puisqu'il « prolonge, traite en parallèle, questionne ou retourne sur l'exploration esthétique, thématique, ou formelle mise de l'avant dans la création. » L'essai me semblait alors juste pour accueillir l'enchevêtrement de mes différentes approches. Les extraits de mes journaux de bord résonnent avec mes réflexions théoriques : ils sont des témoins de l'intérieur de mon processus de création. Cette forme m'a aussi permis de façonner une réflexion plus libre et intuitive, à l'image de ma recherche. Bien qu'il traite de l'essai cinématographique, je me retrouve dans certaines définitions que Murielle Gagnebin propose dans le chapitre « L'inconscient à l'essai ». Elle écrit que l'essai cinématographique à « la prédisposition à "aller ailleurs", comme l'essaim d'abeilles, l'engageant sur des pistes aventureuses, voire même l'obligeant à maints retours sur soi, jusqu'à l'envol nécessaire bien qu'insuffisant à le déterminer sûrement. » (2004, 18) Comme l'essaim, j'écrivais toujours en partant de mon expérience, puis en allant chercher d'autres réponses ailleurs. Cela m'a aussi permis de dialoguer plus librement avec les films eux-mêmes et avec les éléments qui m'interpellaient. L'essai est une tentative, une « forme qui se risque » (21), écrit Murielle Gagnebin. Je me suis ainsi risquée dans cette réflexion, étant donné que la seule constante de ma démarche de recherche-création a été le doute. En mettant mes idées en forme, je me suis risquée à entreprendre ce projet dont je sentais la nécessité intime.

C'est aussi la lecture d'*Au bonheur des morts* de Vinciane Despret qui m'a inspiré l'organisation de mes idées. Dans son essai, la philosophe mène en parallèle deux enquêtes : le récit de son histoire familiale entourant la mort de Georges dans un accident de train, qui aurait été son grand-oncle, ainsi que les chapitres théoriques composés de ses analyses sur les relations entre mort.es et vivant.es. Elle se laisse guider par les récits et les témoignages récoltés ainsi que par ce que les gens rencontrés lui proposent (articles, travaux, séries, romans). Moi aussi j'avais plusieurs

¹⁸ Le guide des études, Maîtrise en cinéma, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographique. Édition du 1^{er} avril 2023. p. 9

¹⁹ *Ibid.* p. 10

enquêtes à mener : j'étais à la recherche de ma grand-mère à travers ses traces et à la recherche, dans les films de Bohdanowicz, Vasconcelos et Frati, de ce que j'avais pu déceler dans la création de mon propre film.

Ce qui m'est apparu comme primordial en menant ces deux enquêtes, c'est la question de la relation entre la cinéaste petite-fille et sa grand-mère. Mon attention s'est tournée vers l'impact que le processus de création pouvait avoir sur cette relation, mais inversement aussi. C'est ce que j'ai cherché à lire dans les autres films et à propos du mien. J'ai vite compris que cette relation était construite d'un élément qui lui était inextirpable : la mort qui, elle aussi, transformait autant la relation entre petite-fille et grand-mère que le film né de cette relation. Que la mort surgisse par son angoissante anticipation façonne la démarche. En effet, c'est l'anticipation de la mort de ma grand-mère qui a fait émerger en moi une urgence de faire. Je me *devais* de faire, et vite. L'urgence se transforma rapidement en nécessité. Savoir que ma grand-mère n'allait plus être me poussa à organiser des entretiens où j'ai enregistré sa voix répondant à mes questions. Sans ce compte à rebours, je ne crois pas que les choses auraient pris forme ainsi. Le départ de Suzanne, lorsqu'il arriva, me laissa dans une position où, encore, je me *devais* de poursuivre ce que j'avais entamé. C'est ma grand-mère, plus que sa seule mort, qui m'a permis de faire ce film. J'ai aussi observé comment les relations entre les cinéastes des films étudiés et leur grand-mère transparaisaient dans leurs œuvres. Dans *A Metamorfose dos Pássaros*, Vasconcelos porte son attention sur sa grand-mère que la mort l'a empêchée de connaître. C'est justement le fait qu'elles ne se soient jamais rencontrées qui a permis à la cinéaste de construire un film empreint de libertés cinématographiques et d'inventions. Comme je l'ai expliqué, la cinéaste n'a pas voulu être fidèle aux faits réels de son histoire familiale, mais a plutôt voulu réactiver sa mémoire. Dans le triptyque de Bohdanowicz, la mort de Maria surgit durant le processus de création. Comme chez moi, c'est la mort qui poussera la cinéaste à retourner filmer la demeure de sa grand-mère, bien qu'elle n'y soit plus physiquement. La mort transformera ses films : ils deviendront un calque des transformations de la présence de Maria (présence physique; absence et souvenir de la présence; présence diaphane, errante). *Le jardin de Pupa* n'impliquera pas la mort de la grand-mère de Frati, mais son anticipation s'inscrira tout de même dans le film. C'est le décès de la fille de Pupa qui nous fait penser au sien. La manière dont la grand-mère négociera avec la mort de sa fille, en lui consacrant un endroit dans son jardin, évoque la manière dont Pupa sera elle-même remémorée par sa petite-fille cinéaste, mais également par celles et ceux qu'elle aura aimé.es et aidé.es.

Par l'entremise de mon projet, j'ai voulu savoir ce qu'est faire un film sur sa grand-mère, et le cœur de cette question a été habité par celle de la relation entre petite-fille cinéaste et grand-mère. Il ne m'était donc pas nécessaire de chercher à définir quel était le genre des « films sur les grands-mères ». Je n'aurais d'ailleurs pas eu un regard objectif sur la question. Si cela avait été mon intention, je n'aurais pas *fait* un film, mais j'aurais plutôt étudié un corpus bien plus exhaustif que le mien. La meilleure manière d'adresser la relation entre petite-fille cinéaste et grand-mère, c'était de m'y plonger, en faisant moi-même un film. La recherche-crédation me permettait de m'engager pleinement dans la création d'un projet tout en étudiant d'autres films abordant le même sujet que le mien, chose qu'une recherche classique ne m'aurait pas donné la possibilité de faire. La portion théorique m'a donné l'opportunité de faire une analyse esthétique et formelle des films tout en dialoguant avec des philosophes et des anthropologues. J'ai passé au peigne fin chacune des œuvres, en y observant les aspects formels (cadrage, mouvements de caméra, formats; durée des plans; rôle du hors-champ, du hors-cadre, du son off ou over), en y analysant la présence ou l'absence des grands-mères et des cinéastes (à l'image, dans la bande-sonore), ainsi que les décors associés aux grands-mères (maison, jardin, objets). En m'appuyant sur une étude analytique qui me confirma que faire un film sur sa grand-mère n'est pas une chose anodine, j'ai pu tracer le récit intime de mon processus de création, chose qu'encore ici, une recherche classique ne m'aurait pas permis de faire.

Alors que devant un processus de création nous avons habituellement accès qu'au produit final (un film par exemple), j'ai pu ici partager ce qui le précède : le déclencheur à ma création (l'urgence où m'a placée l'anticipation de la mort), ce à quoi j'ai dû renoncer (des plans qui m'étaient importants bien qu'ils n'aient pas trouvé leur place dans le film) ainsi que mes doutes et difficultés (notamment les séances de montage où nous avons cherché une place à la voix de Suzanne). En plus de partager dans ce texte les éléments constitutifs de ma démarche, aspects rarement dévoilés d'une création, j'ai aussi rendu accessible la façon dont le processus a pu me transformer, ainsi que ma grand-mère et notre relation. En effet, à travers la création d'*elle disait je suis eau imprécise*, ma grand-mère m'a permis de devenir créatrice et j'ai pu prolonger son existence en la faisant vivre *encore* dans mon film. Nous sommes ainsi devenues collaboratrices. J'ai aussi l'impression que les autres cinéastes ont été transformées par leur film et par leur grand-mère à travers leur démarche artistique respective. *A Metamorfose dos Pássaros* est le premier long-métrage de Vasconcelos, film qui la fait connaître à l'international et qui consolide son statut de cinéaste. *Le jardin de Pupa*, premier film de la cinéaste, a lui aussi été projeté dans plusieurs

festivals internationaux, a même peut-être été sa carte de visite. Pour ce qui est du triptyque de Bohdanowicz, il ne s'agissait pas ici de sa première réalisation, mais je peux m'imaginer que la trilogie a pris une place toute particulière dans sa filmographie, autant que la question de la mémoire et de la filiation. Beatriz, Pupa, Maria et Suzanne ont guidé leur petite-fille et les accompagnent maintenant dans un film qui fait mémoire. Leur relation habite chacune des œuvres.

La création d'un film sur sa grand-mère fabrique aussi un souvenir du lien, celui entretenu par une grand-mère et sa petite-fille. Mais le film, outil pour *se souvenir*, n'a pas été réalisé uniquement dans un but de remémoration personnelle ou familiale. Il faut rappeler que toutes les œuvres étudiées ne sont pas des *home movies* : mis à part mon film, elles ont toutes été diffusées devant public. Faire un film sur sa grand-mère est ainsi un moyen de partager ce souvenir – celui que nous avons d'elle et celui de la relation que nous avons eue. Partager dans un film ces choses invisibles (souvenir, lien), permet de prouver qu'elles ont existé, les rend tangibles, visibles et empêchent leur disparition. Faire un film sur sa grand-mère est une tentative pour effacer les frontières entre celles qui restent et celles qui partent en créant un milieu – un film – où se rejoindre est possible.

*

Six mois après y avoir posé ma caméra pour la première fois, je retourne sur le quai de Rivière-du-Loup où j'avais filmé le traversier rejoignant l'autre rive. Six mois plus tard, je suis à bord du traversier. Sur le pont, je filme avec mon téléphone le quai s'éloigner, rapetisser. J'observe de loin l'endroit où tu t'es photographiée adulte, *le quai du premier jour et celui du dernier*²⁰. Je repense au moment du filmage où je zoomais sur le traversier quittant ta ville natale : j'avais l'impression que tu étais ce bateau qui partait, tout en sachant qu'il allait revenir. En traversées perpétuelles, les traversiers reviennent toujours. Mais tu n'étais pas que ce bateau, tu étais aussi un morceau de ce quai sur lequel le trépied était posé. Tes gestes passés, juste à côté des miens. Je me sentais à l'intérieur de ton tableau, comme toi, *comme si j'étais soudain devenue ma mère ma grand-mère mon enfant*. Moi aussi j'étais *femme et enfant*, en zoomant sur le fleuve, à la recherche de tes traces, je jouais à te chercher tout en t'inscrivant dans le paysage. En constants mouvements, tes traces sont des vagues qui en amènent toujours d'autres. Je suis tes vagues.

²⁰ Tout ce qui est en italique dans ce paragraphe provient du poème *Jour après jour, me voilà*, de Suzanne Blouin.

Pour leur soutien, leur temps et leur confiance je souhaite remercier

Suzanne Blouin, Pascale Rafie, Marion Froger, Laurent Costa, Jérémie Roy, Rosalie Ladouceur, Mélissa Bull, Alain Rafie, Samia Rafie, Bruno Rafie, Robert Costa, Édouard Nadeau-Besse, Chadi Bennani, Camille Trembley, Marine Noël, Aline Winant, Héloïse Henri, Aurélie Guye-Perrault, Jérémie Racicot-Haddad, Marc-Edmond Lamarre, Hubert Jobin Tremblay, Robin Girard, Sandrine Cadieux, Gabrielle Ouimet, Sophie Leblond, Clarence de Bayser, Anouk Vallières, Camille Maynard, Jocelyne Laliberté, Bruno Boulianne, Emanuel Licha, Serge Fortin, Julie Pelletier, Jacques Prince, Joël Lehmann et Adrian Savopol.

Sans vous, rien de tout cela – ni film ni mots – n’aurait vu le jour.

Et merci à Vinciane Despret,

Giulia Frati, Sofia Bohdanowicz, Catarina Vasconcelos,

Pupa, Maria et Beatriz de m’avoir guidée.

Grâce à vous, j’ai appris à plonger.

Bibliographie

Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.

Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil.

Bénichou, Anne. 2016. « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial. » *Intermédialités / Intermediality*. 28-29.

Despret, Vinciane. 2015. *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*. Coll. « Les Empêcheurs de penser en rond ». Paris : La Découverte.

Flusser, Vilém. *Le geste d'écrire*. [s.d] [s.l.] (tapuscrit)

Fontanel, Rémi. 2021. « Une maison de famille : une expérience cinématographique de l'intime », *Entrelacs* [En ligne], 18, mis en ligne le 13 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs>

Gagnebin, Murielle. 2004. « L'inconscient à l'essai ». Dans *L'essai et le cinéma* sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, 13-22. Coll. « L'Or d'Atalante ». Seyssel : Éditions Champ Vallon.

Le Breton, David. 2011. *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*. Coll. « Traversées ». Paris : Métailié.

Taranger, Marie-Claude. 1991. « Une mémoire de seconde main? Film, emprunt et référence dans le récit de vie ». *Hors cadre*, numéro 9 (printemps), 41-60.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of sound reproduction*. Durham & London : Duke University Press.

Sugàr, Anouk. 2020. *Perdre la maison. Essai sur l'art et le deuil de l'espace habité*. Montréal : Varia.

Filmographie

Bohdanowicz, Sofia. 2013. *Modlitwa (A Prayer)* (6 minutes); *Wieczór (An Evening)* (18 minutes); *Dalsza Modlitwa* (6 minutes).

Costa, Mélina. 2023. *elle disait je suis eau imprécise*. (22 minutes)

Fрати, Giulia. 2006. *Le jardin de Pupa*. (52 minutes)

Vasconcelos, Catarina. 2020. *A Metamorfose dos Pássaros*. (101 minutes)

Annexes i, ii, iii

(i)

Prémisse à ta recherche

(2021)

Par Mélina Costa.

Le texte a été composé durant l'hiver 2022, dans le cadre de l'atelier *Soigner son monde* dirigé par Pascale Millot et Céline Huyghebaert.

Il est inspiré de la dernière soirée de ma grand-mère ainsi que des entretiens audios effectués avec elle entre le 31 octobre 2019 et le 1^{er} septembre 2020.

Tu m'avais dit que
tu n'avais pas envie
de mettre tout ça
dans une déchiqueteuse.
Ça t'aurait pris des semaines.
Alors tu avais déchiré
toutes les pages de tes journaux intimes
en deux.
Verticalement.
Tu jetais les deux moitiés
dans deux sacs de recyclage différents.
Ça t'avait attristée de démanteler toutes tes histoires
Mais tu devais te décider à agir.
Maintenant.

Mon téléphone sonne.
Je réponds.
J'entends la voix de ma mère.
Je sais.
Les mots se bloquent à la porte de ma bouche.
Mais la vitesse s'infiltré dans mes gestes
Je ne sais pas où je m'en vais mais je trace.
J'ai peur d'arriver trop tard.
Je ne suis qu'urgence.

Tu voyageais en silence.
Le bruit du moteur te berçait.
C'était la première fois que tu traversais le continent.
Après des jours de plaines,
comme une barrière,
Les Rocheuses avaient surgi de nulle part.
Tu avais fondu en larmes.

Je finis par trouver le bon étage, la bonne chambre.
Ma tante m'accueille.
Son visage doux et sa voix m'apaisent.
J'atterris.
L'urgence se liquéfie : je finis par voir grand-maman.
On flotte dans son dernier jour. Elle ne franchira pas demain.

Tu avais parcouru l'Amérique,
bien gentiment.
Et deux ans après,
tu avais recommencé.
Tu étais retourné aux mêmes places.

La route, l'espace.
L'ouverture.
Le ciel, les ciels.
Devant eux,
après tant d'heures sur la route,
tu t'émerveillais, encore.

Ces paysages t'ont nourrie.
Ils ont ouvert des portes à l'intérieur de toi.
Tu disais que ce qu'on voit nous façonne.

Dans la chambre,
ma tante qui a côtoyé la mort
plus souvent que moi
me dit :
*Quand, au terme d'une longue maladie, la mort vient chercher quelqu'un,
ça s'apparente parfois à un accouchement.*
Comme la mère éreintée, épuisée,
qui utilise toutes ses forces pour faire sortir la vie d'elle,
le corps de ma grand-mère est en travail :
il résiste à la mort qui veut entrer en lui.

Tu avais commencé à écrire quand tu étais enceinte de ma mère.

Tu m'expliquais que ça avait pris forme presque tout seul.

C'est arrivé. Ça a surgi.

Ça s'est mis à chanter.

Tu m'avais récité les premiers mots qui te sont apparus :

Elle disait je suis eau imprécise

Sans forme ni couleur

Je suis la source qui s'égare parmi les fleurs

Les dilue lentement et devient marécage

Salon de l'hôpital. L'instant redouté court vers nous.

Ma gorge déjà étroite se resserre.

On nous dit :

C'est fini.

ou peut-être

Elle est partie.

Tu étais chez toi dans ce décor vaste.

Quand tu partais,

tu passais par l'immensité plutôt que par le détail.

Tu passais des semaines dans cet espace qui se déroulait.

Comme en mer, mais dans le désert.

Je craignais qu'on l'amène dans un endroit exigu trop rapidement.

Un endroit en attendant

que son corps soit transformé en infimes parties d'elle.

De la poudre. Du sable.

Il m'est impossible de concevoir que ce soit tout.

Qu'il n'y ait rien d'autre.

Elle respirait il y a cinq minutes à peine.

Elle ne peut s'être éclipsée si vite.

Les fenêtres de la chambre sont fermées.

Je ne crois pas à cette fin.

Dans les déserts que tu arpentais et que j'appellerai les tiens,

dans tous les ciels que tu photographiais,

dans toutes les Westfalia que je croiserai,

dans ton quartier que je revisiterai,

invisible mais quasi palpable, tu seras là.

Dans tes histoires et nos souvenirs,

je serai à ta recherche.

(ii)

Jour après jour me voilà

(1998)

Par Suzanne Blouin.

Poème accompagnant le polyptique de quatre-vingt-dix tableaux,
portant le même titre (techniques mixtes sur toile / 16cm x 16cm x 90)

me voilà assise dans l'image
comme en un rêve tant de fois répété

me voilà sur le quai
le quai du premier jour et celui du dernier
le quai du fleuve salé
où j'apporte l'eau douce

me voilà assise aujourd'hui frissonnante
et assise hier dans le chaud de l'été
me voilà femme et enfant
jour après jour au petit matin
dans le manteau de duvet qui se rappelle
dans la robe mémoire d'un passé plus
lointain

me voilà immobile
avec à mes pieds dans l'image
un morceau de ma vieille maison
de la maison-nid où sommeillent
la maison de grand-père et celle de la colline
puis la maison de l'île
et sa volée d'oies blanches

me voilà nombreuse dans cette image
on dirait un portrait de famille
tissé d'indices et de silences
mais où je me trouve seule pourtant
dans la lumière des aubes
elles aussi répétées
jour après jour après jour après jour

me voilà assise
doublement dressée pourtant
telle une flamme en ce paysage
posée sur et entre les pierres
devant l'eau le ciel et le vent

me voilà petite pyramide vivante
moi devant moi
moi dans moi
moi portant moi
comme si j'étais soudain devenue
ma mère ma grand-mère mon enfant

me voilà m'aimant enfin
dans ce lieu inventé
en ce lieu conjugué
de la rencontre de l'espoir et du refus
me voilà réunie
consentante apaisée
près de l'eau qui s'agite ou clapote
dans le vent et la pluie
dans la neige parfois
dans le soleil le brouillard et le givre
à l'écoute des navires qui passent
du bruit cassant des glaces
attentive aux départ des oiseaux
au retour du printemps

me voilà toutes
en toutes saisons

(iii)

Last Walk

(2020)

Par Suzanne Blouin.

Dans l'entrepôt où ont été rangées les œuvres de Suzanne, j'ai trouvé quelques poèmes dont celui-ci, rédigé à la main sur une feuille mobile, puis tapé sur une autre feuille à l'ordinateur. Ce texte a été transformé en paroles de chanson par Jérémie Roy et Jérémie Racicot-Haddad.

as i
walk in the dark
towards the edge of a cliff
and wave away
the days to come,
as i
embrace oblivion
as one would a ghost, a shadow,
i stumble upon à memory of you
long lost, long hidden
alive and demanding,
a secret once told then withheld,
about to fall off
the same cliff i am
heading for

so,
should i go left
or right or wrong?
should i run wild, stand still,
wait and scare off fear,
call it a friend?
Time will tell,
or will it.