

Université de Montréal

**Appartenance, corporalité, matérialité :  
m'exposer, performer et toucher le cinéma expérimental**

Par Mehdi Bouzoubaâ

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

En vue de l'obtention du grade de maîtrise en Cinéma

Option Recherche-crédation

© Mehdi Bouzoubaâ, 2020

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

*Ce mémoire intitulé*

**Appartenance, corporalité, matérialité :  
m'exposer, performer et toucher le cinéma expérimental**

*Présenté par*

**Mehdi Bouzoubaâ**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

André Habib  
Président-rapporteur

Emanuel Licha  
Directeur de recherche

Membre du jury  
Anne-Marie Ninacs

## Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation propose une recherche pratique et théorique dans le domaine du cinéma expérimental. Les notions d'autoexposition de performance et de matérialité y seront discutées à travers le prisme de l'appartenance en vue de proposer une approche autoethnographique du médium cinématographique. La position d'artiste-étudiant-immigrant que j'assume vient réfléchir ces concepts à travers une pratique autopoïétique.

La première partie du mémoire se penche sur ma nécessité d'immigrer. En prenant exemple sur mes congénères marocains, comme Ahmed Bouanani, j'explique pourquoi rester au Maroc risque de mettre ma pratique en péril. La deuxième partie vise à décortiquer un enchevêtrement cinématographique en remontant le temps de ma pratique par l'entremise des outils cinématographiques qui ont façonné mon regard. Ainsi, je commence à dessiner une voix artistique. La troisième partie explique le processus par lequel mon corps d'artiste et l'appareillage cinématographique que j'emploie se couplent dans une sorte de va-et-vient théorico-pratique pour performer et s'exposer. La quatrième partie est l'explication d'une étape importante du processus de recherche-crédation, qui est la prise de conscience s'exprimant par la concrétisation du processus autopoïétique, soit par l'exécution, sur la place publique, de ma démarche : montrer comment je montre. Enfin, le mémoire se termine par la proposition du protocole de ma création, *Translation cinématographique*.

**Mots-clés :** Cinéma expérimental, Performance, Autoexposition, Matérialité, Corporalité, Immigration, Autopoïèse, Autoethnographie, Montréal, Maroc.

## Abstract

This works of research-creation offers practical and theoretical research in the field of experimental cinema. The notions of self-exposure, performance and materiality will be discussed through the prism of belonging in order to make an autoethnographic approach to the cinematographic medium. The position of artist-student-immigrant that I assume reflects these concepts through an autopoietic practice.

The first part of the thesis looks at my need to immigrate. By taking an example from my Moroccan counterparts, such as Ahmed Bouanani, I explain why staying in Morocco risks jeopardizing my practice. The second part aims to dissect a cinematographic entanglement by going back in time to my practice through the cinematographic tools that have shaped my gaze. So, I start to draw an artistic voice. The third part explains the process by which my body as an artist and the cinematographic equipment that I use are coupled in a kind of theoretical-practical back and forth to perform and exhibit. The fourth part is the explanation of an important stage of the research-creation process, which is the awareness expressed by the concretization of the autopoietic process, or by the execution, in the public place, of my approach: showing how I show. Finally, the thesis ends with the proposal of the protocol of my creation, *Cinematographic Translation*.

**Keywords:** Experimental cinema, Performance, Self-exposure, Materiality, Corporality, Immigration, Autopoiesis, Autoethnography, Montreal, Morocco.

## Note aux lectrices

Chères lectrices<sup>1</sup>, ce texte comme exigence partielle de ma création en vue de l'obtention de ma maîtrise est une sorte de mode d'emploi. Il contient des éléments qui permettront une lecture plus approfondie de l'œuvre qui constitue la partie pratique de ce mémoire. Bien évidemment, celle-ci restera libre d'interprétation, mais comme pour toute œuvre, ses tenants et aboutissants proviennent de motivations et d'inspirations diverses. Ce document est le résultat de plusieurs mois de recherches et d'essais pratiques. J'y tente, de la manière la plus sincère, de vous faire part de ma pratique cinématographique expérimentale. *Translation cinématographique* (2020) est le titre de la performance que j'exposerai devant mon jury sur la place publique du belvédère du mont Royal.

Pendant cette performance, je vais montrer comment je montre. Ma performance consistera à dévoiler ma pratique cinématographique, ou bien, en d'autres termes, à montrer la manière dont je fais des films. Cette performance est issue d'une création réalisée dans ma chambre d'étudiant, dans laquelle je me suis filmé en train de filmer à Montréal après mon arrivée du Maroc. L'objet de ma maîtrise est de comprendre la dimension de l'autoexposition lors de ma performance dans un nouveau contexte d'appartenance, par l'entremise de la manipulation d'un appareillage cinématographique. Ce sera donc une tentative de créer une atmosphère qui rappelle celle du studio d'un artiste immigrant dans l'espace public. Cette performance sera sujette à des hésitations, à des réussites, elle exposera ma manipulation d'outils cinématographiques, et surtout ma présence physique à côté et à l'intérieur de ce dispositif. Les dimensions corporelle et matérielle étudiées dans ma recherche-crédation sont au cœur de cette manifestation. Ma proposition de performer à l'extérieur de l'enceinte de l'Université de Montréal fera écho à mon expérience artistique développée à l'extérieur de mon pays natal. Un des enjeux est aussi d'affirmer mon désir de nouvelle appartenance à la scène artistique montréalaise.

En utilisant la forme d'une monographie sans toutefois la respecter totalement, je dévoile dans ce texte d'accompagnement, pensé comme une sorte de manuel d'utilisation, ce que j'ai trouvé durant mes recherches et expérimentations. Ce document est composé de deux parties. La première utilise des éléments personnels pour ancrer mon désir d'émancipation d'une pratique limitée par un contexte ethnographique antérieur, qui est celui du Maroc. Ces éléments ont influencé mes choix dans ma façon d'approfondir ma pratique artistique dans un contexte propice qui est celui de Montréal. J'utilise donc l'approche autoethnographique pour ancrer ma pratique dans un contexte plus large, à savoir celui d'artiste-étudiant-immigrant. Ensuite, je démêle ma pratique pour en comprendre les soubassements grâce à l'autopoïèse. J'ai donc pu comprendre des notions enchâssées dans ma pratique pour les déployer de manière plus consciente. J'ai notamment compris que le médium de la performance était déjà présent dans ma manière de filmer. Il m'a fallu passer par certaines expériences pour en prendre conscience. Cette partie, qui est donc axée sur la traduction des déterminants ayant permis cette émancipation vers une matérialité et une corporalité assumées dans ma pratique cinématographique, explique comment j'ai progressivement utilisé mon corps pour l'intégrer dans mon dispositif et ensuite en quoi une pratique cinématographique autoexposée permet une interaction plus originale avec ma spectatrice. Cette deuxième partie est

---

<sup>1</sup> Dans ce document, le genre féminin est utilisé sans aucune discrimination et uniquement dans le but d'alléger le texte.

suivie d'un protocole de création qui détaille le déroulé de la performance-exposition à laquelle vous êtes invitées.

Je vous souhaite une bonne lecture et je vous donne rendez-vous au Belvédère du Mont-Royal, où je pourrai performer devant vous la partie pratique de ma maîtrise.

## Table des matières

Résumé.....	2
Abstract .....	2
Note aux lectrices.....	3
Table des matières .....	5
Liste des images .....	6
Table des figures.....	8
Remerciements .....	9
Documentation.....	10
Avant-propos .....	11
Déplacement n° 1.....	16
<b>Pour une pratique d'une cinématographie expérimentale.....</b>	<b>16</b>
Immigré pour continuer à faire du cinéma expérimental .....	16
Déplacement n° 2 .....	19
<b>Réaliser une création cinématographique autoethnographique .....</b>	<b>19</b>
Comment démêler une intrication ethnocinématographique ?.....	19
Premiers pas émancipés vers l'autopoïèse d'une pratique de la corporalité et de la matérialité cinématographique .....	24
Déplacement n° 3 .....	30
<b>Utiliser mon corps et mon appareillage dans une pratique cinématographique expérimentale qui se performe et s'expose.....</b>	<b>30</b>
En quoi la matérialité et la corporalité exposées peuvent-elles élargir une cinématographie expérimentale ? .....	30
Comment un atelier dématérialisé m'a-t-il permis de toucher (littéralement) le cinéma expérimental ? .....	40
Déplacement n° 4 .....	48
<b>Intrications cinématographiques .....</b>	<b>48</b>
Comment, sans avoir tout changé, tout est-il devenu différent ? .....	48
Déplacement n° 5 .....	51
<b>Protocole pour Translation cinématographique.....</b>	<b>51</b>
Cadre corporel.....	51
Cadre matériel.....	51
Table de translation .....	52
Bibliographie .....	53
Articles .....	53
Livres.....	54
Chapitres ou sections de livre .....	54
Mémoires et thèses .....	55
Communications .....	55
Films et enregistrements vidéo .....	55
Documents audio.....	56

## Liste des images

- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Intrication cinématographique (performance)*. Bolex, Canon 5D, Nikon F3, iPhone 6S, 16 mm, HD, 25 minutes. Vimeo. <https://vimeo.com/449451028> 19
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Intrication cinématographique*. (Schéma). Courtoisie de l'artiste. 20
- Escher, Maurits Cornelis. (1946). *Trois sphères II*. Lithographie. The M.C. Escher Company B.V.- Baarn- the Netherlands <https://www.artic.edu/artworks/118252/three-spheres-ii> 21
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Intrication cinématographique (film)*. 16 mm, HD, 03:51. Vimeo. <https://vimeo.com/271522090> 24
- Bing, Ilse. (1931). *Self-Portrait with Leica*. Gélatine Épreuves argentiques instantanées. MoMA [https://www.moma.org/collection/works/44571?locale=en&page=1&with\\_images=true](https://www.moma.org/collection/works/44571?locale=en&page=1&with_images=true) 25
- Bing, Ilse. (1931). *Self-Portrait in Mirrors*. Gélatine Épreuves argentiques instantanées. Indemaudable. [http://www.indemaudable.com/wp-content/uploads/2013/04/10289898\\_1\\_x1.jpg](http://www.indemaudable.com/wp-content/uploads/2013/04/10289898_1_x1.jpg) 25
- Snow, Michael. (1969). *Autorization*. Épreuves argentiques instantanées (Polaroid 47) et ruban adhésif sur miroir dans un cadre de métal. Musée des beaux-arts du Canada. <https://www.beaux-arts.ca/collection/artwork/autorisation> 26
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Expo 1 détail du timbre et du passeport*. Courtoisie de l'artiste. 31
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Imazyen*. Gravure sur bande 16 mm, 1 minute. Vimeo. <https://vimeo.com/334449176> 31
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Expo 1 détail de la feuille d'érable*. Courtoisie de l'artiste. 32
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Expo 1 détail à gauche La Mosquée Hassan II à droite la tour du pavillon Roger Gaudry*. Courtoisie de l'artiste. 32
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Expo 1 détail de la Structure malléable*. Courtoisie de l'artiste. 33
- Hesse, Esse. (1970). *Untitled (Rope Piece)*. Sculpture. The Estate of Eva Hesse. Courtesy of Hauser & Wirth; photograph by Sheldon C. Collins. [https://www.huffpost.com/entry/culturezohn-the-wizardry-of-eva-hesse\\_b\\_9788350](https://www.huffpost.com/entry/culturezohn-the-wizardry-of-eva-hesse_b_9788350) 34
- Bouzoubaa, Mehdi. (2018). *Tourner un film 1*. HD, couleur, sonore, 01:52. Vimeo. <https://vimeo.com/451330369> 35

Bouzoubaa, Mehdi. (2018). <i>Tourner un film 2</i> . HD, couleur, sonore 00:30. Vimeo. <a href="https://vimeo.com/451330606">https://vimeo.com/451330606</a>	35
Bouzoubaa, Mehdi. (2018). <i>Tourner un film 3</i> . HD, couleur, sonore 12:58. Vimeo.	36
Gibson Sandra. Recoder Luis. (2005). <i>Light Spill</i> . Projecteur 16 mm, film, installation. <a href="http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/lightspill.html">http://www.resettheapparatus.net/corpus-work/lightspill.html</a>	36
Snow, Michael. (1972). <i>De La</i> . Sculpture mécanique en aluminium et acier avec caméra de surveillance, commandes électroniques et quatre écrans de contrôle; espace pour l'installation : 3,5 x 7,5 x 12 m, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. <a href="https://aciac.ca/francais/livres-dart/michael-snow/importance-et-questions-essentielles">https://aciac.ca/francais/livres-dart/michael-snow/importance-et-questions-essentielles</a>	38
Jacobs, Ken. (1969). <i>Tom, Tom the Piper's Son</i> . Séminaire de poétique de l'archive cinématographique. Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques Université de Montréal.	38
Le Grice Malcolm. (1966). <i>Castle One</i> . Projection, Ampoule. Expérimental Cinema, <a href="https://expcinema.org/site/en/videos/malcolm-le-grice-castle-one-1966">https://expcinema.org/site/en/videos/malcolm-le-grice-castle-one-1966</a>	39
Nauman, Bruce. (1968). <i>Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square</i> . 16 mm film transferred to video (black and white, silent), 10 min. MoMA. <a href="https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/">https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/</a>	41
Nauman, Bruce. (1967). <i>Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio</i> . 16 mm film transferred to video (black and white, sound). 10 min. MoMA. <a href="https://www.moma.org/collection/works/119088?sov_referrer=artist&amp;artist_id=4243&amp;page=1">https://www.moma.org/collection/works/119088?sov_referrer=artist&amp;artist_id=4243&amp;page=1</a>	41
Bouzoubaa, Mehdi. (2010). <i>Photographie de piétons au Maroc</i> . Courtoisie de l'artiste.	43
Mekas, Jonas. (1976). <i>LOST LOST LOST</i> . Film 16 mm, sonore, couleur et noir et blanc, 178 minutes. Vimeo (2013). <a href="https://vimeo.com/217911753">https://vimeo.com/217911753</a>	43
Hall, David. (1971). <i>TV Interruptions « Street » 6th element</i> . Vidéo noir et blanc, 2:44. Vimeo. <a href="https://vimeo.com/80365655">https://vimeo.com/80365655</a>	45
Bouzoubaa, Mehdi. (2020). <i>Permis d'études</i> . Courtoisie de l'artiste.	46
Alÿs, Francis. (1994). <i>Turista</i> . Photographie documentation d'une action. Courtoisie de David Zwirner.	47
Bouzoubaa, Mehdi. (2018). <i>Dessin de la sculpture cinématographique : Souvenir expérimental</i> . Courtoisie de l'artiste.	48
Benammar, Samy. (2018). <i>Souvenir expérimental (performance) de M. Bouzoubaa dans le Quartier des Spectacles</i> . Courtoisie de l'artiste.	50

## Table des figures

Fig. 1 M. Bouzoubaa, Intrication cinématographique (performance), 2018 .....	19
Fig. 2 M. Bouzoubaa, Intrication cinématographique (Schéma), 2018 .....	20
Fig. 3 M. C. Escher, Trois sphères II, 1946 .....	21
Fig. 4 M. Bouzoubaa, Photographie de Intrication cinématographique (film), 2018 .....	24
Fig. 5 I. Bing, Self-Portrait with Leica, 1931 .....	25
Fig. 6 I. Bing, Self-Portrait in Mirrors, 1931 .....	25
Fig. 7 M. Snow, Authorization, 1969 .....	26
Fig. 8 M. Bouzoubaa, Expo 1 détail du timbre et du passeport, 2018 .....	31
Fig. 9 M. Bouzoubaa, Imazyen, gravure sur bande 16 mm, durée 1 min, 2018 .....	31
Fig. 10 M. Bouzoubaa, Expo 1 détail de la feuille d'érable, 2018 .....	32
Fig. 11 M. Bouzoubaa, Expo 1 détail à gauche La Mosquée Hassan II à droite la tour du pavillon Roger-Gaudry, 2018 .....	32
Fig. 12 M. Bouzoubaa, Expo 1 détail de la structure malléable, 2018 .....	33
Fig. 13 E. Hesse, Untitled (Rope Piece), 1970 .....	34
Fig. 14 M. Bouzoubaa, Tourner un film 1, 2018 .....	35
Fig. 15 M. Bouzoubaa, Tourner un film 2, 2018 .....	35
Fig. 16 M. Bouzoubaa, Tourner un film 3, 2018 .....	36
Fig. 17 S. Gibson, L. Recoder, Light Spill, 2005 .....	36
Fig. 18 M. Snow, De La, 1972 .....	38
Fig. 19 K. Jacob, Tom, Tom, the Piper's Son, 1969 .....	38
Fig. 20 M. Le Grice, Castle One, 1966 .....	39
Fig. 21 B. Nauman, Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1968 .....	41
Fig. 22 B. Nauman, Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio, 1967 .....	41
Fig. 23 M. Bouzoubaa, Photographie de piétons au Maroc, 2010 .....	43
Fig. 24 J. Mekas, Photogramme avec piétons de New York, 1976 .....	43
Fig. 25 D. Hall, TV Interruptions Element 6 "Street", 1971 .....	45
Fig. 26 M. Bouzoubaa, Permis d'études, 2020 .....	46
Fig. 27 F. Alÿs, Turista, 1994 .....	47
Fig. 28 M. Bouzoubaa, Dessin de la sculpture cinématographique : Souvenir expérimental, 2018 .....	48
Fig. 29 S. Benammar, Souvenir expérimental (performance) de M. Bouzoubaa dans le Quartier des Spectacles, 2018 .....	50

## Remerciements

Ce texte existe en partie grâce aux gouvernements du Canada et du Québec, et aussi surtout à l'Université de Montréal, qui m'ont permis de venir explorer la vision nord-américaine du cinéma expérimental.

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de recherche Emanuel Licha d'avoir accepté de m'accompagner à travers ce long et laborieux processus de recherche-crédation dont j'ignorais tout à mon arrivée. Je le remercie pour sa manière originale de pratiquer une maïeutique artistique qui, je crois, permet l'émergence de méthodes particulières pour la compréhension de ce qu'est la recherche dans la pratique artistique.

Je remercie aussi tout particulièrement le professeur André Habib. Une des rencontres avec lui m'a aiguillé vers mes premières pérégrinations cinématographiques et surtout expérimentales, mais aussi dans le choix du cursus de maîtrise en recherche-crédation au tout début de cette aventure.

Je veux aussi remercier Salma Bensouda, ma femme, pour son immense soutien moral, sa présence et sa patience. Elle a été d'une aide inestimable sans laquelle je n'aurais pas pu arpenter les chemins les plus difficiles dans cet épisode de ma vie, celui d'étudier à l'étranger.

Je tiens aussi à remercier vivement Silvestra Mariniello, Julie Pelletier, Bruno Philip et France Boissonnault pour leur précieuse aide qui m'a permis de me réaliser au sein de l'Université de Montréal.

Merci aussi à mes proches, mes parents, ma sœur et mes ami·e·s, qui m'ont aidé en m'encourageant toujours et encore à poursuivre mes expérimentations.

## Documentation

La documentation de la performance *Translation cinématographique* (2020) sera disponible en ligne 15 jours après avoir eu lieu :

L'enregistrement entier de la performance filmée à l'aide d'une caméra vidéo placée à l'extérieur du périmètre de la performance sera visible sur ce lien : <https://vimeo.com/456028683>

Le film réalisé avec la Bolex utilisée à l'intérieur de la performance sera visible sur ce lien : <https://vimeo.com/456028872>

## Avant-propos

*Me débarrasser des erreurs et faussetés accumulées.  
Connaître mes moyens, m'assurer d'eux.  
Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision.*

ROBERT BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, 2010

Les trois premières *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (2010) représentent bien les tenants et aboutissants de mon projet de recherche-crédation. Celui-ci existe parce que j'ai voulu théoriser ma manière de faire du cinéma expérimental et rompre avec ce que Bresson nomme les « erreurs », héritées de mon précédent contexte de création, le Maroc. Il est compliqué de l'affirmer de manière si abrupte, mais là d'où je viens, le cinéma et l'art qui posent des questions critiques pour en laisser émerger d'autres ne sont pas les bienvenus. Naturellement, nous pouvons retrouver cette situation partout dans le monde avec des nuances. Toutefois, au Maroc, mon pays natal, l'artiste est prise, sans nécessairement le vouloir ou le savoir, dans un processus d'autocensure, en ce sens qu'elle n'osera pas faire un art qui dérange au risque d'être mise à l'écart des institutions, tel que le Centre cinématographique marocain. Cela dure depuis la période du protectorat français. Par exemple, celle qui aborde des sujets politiques ou même qui tente de proposer des œuvres dont la forme est politiquement incorrecte se trouve à la merci d'une censure impitoyable. Un cinéaste qui cristallise bien cette situation au Maroc est Ahmed Bouanani, dont le travail cinématographique fut problématique pour les commissions de censure du Centre cinématographique marocain depuis les années 60 jusqu'à aujourd'hui. Parmi ses films, *Mémoires 14* (1971) fut réalisé après son retour d'un cursus à l'IDHEC à Paris (l'ancienne Fémis). Ce film est celui qui représente le mieux cette réalité castratrice. *Mémoires 14* est un film pionnier dans la forme et le fond. D'abord la forme, car ce film fut l'un des premiers à réemployer des images d'archive coloniale, à les re-photographier, et cela, dans un pays du tiers monde qui venait fraîchement de déclarer son indépendance. Ensuite, pour le fond, il racontait l'histoire de la colonisation avec un nouveau point de vue, celui du colonisé. Le film, d'une durée d'une heure et 48 minutes, fut d'abord rejeté, puis censuré, pour finalement devenir un court métrage de 28 minutes (Essafi, A., 2014, p. 14). Ce film ne fut retrouvé que par hasard durant les années 2000, notamment grâce aux recherches du documentariste Ali Essafi, qui commença à le partager sous le manteau. Touda Bouanani, la fille du réalisateur, explique, en parlant du film *Mémoires 14*, que « [l]'histoire officielle était en construction, c'était une chasse gardée » (Crétois, 2016). Elle voulait dire qu'à cette époque, il n'était pas possible

d'avoir plusieurs versions de l'histoire coloniale, encore moins la version que révélait le film de son père.

Est-ce pour échapper à ce type de censure que je suis, comme Bouanani et bien d'autres artistes marocains, parti étudier à l'étranger ? Ce qui est sûr, c'est que ce départ me permet d'accéder à un pan de ma pratique qui est inexistant au Maroc. Je suis intéressé par des films qui utilisent une approche amateur et qui emploient ou réemploient des gestes banals, mais dont le résultat propose une vision originale. Pour moi, le cinéma expérimental est une forme artistique qui utilise l'image en mouvement en révélant ses propres reliefs. C'est par exemple une image qui d'une certaine manière dit à celle qui la regarde : *Regarde mon contenu à travers mon contenant*. À travers cette manière de faire, je cherche à révéler que le contour d'un médium tel que le cinéma en dit autant, si ce n'est plus, que son contenant. J'entends par *contour* la couleur d'une image, la vitesse de cette image, la matière de cette image, l'âge de cette image, mais aussi la présence matérielle au premier plan de l'appareillage et la présence corporelle au premier plan du modèle qui décide de l'ordonnement du dispositif engagé<sup>2</sup>. Ainsi, un film raconté de cette manière devient plus dense et plus riche. Une fois que ces fragments cinématographiques existentiels sont manipulés, le cinéma expérimental peut opérer. Je travaille mes films en utilisant leurs matérialités, qu'elle soit celle de la pellicule, de la vidéo, mais aussi la matérialité audiovisuelle, c'est-à-dire que je peux faire des films où le son est volontairement trituré et où l'image est volontairement sous-exposée pour proposer d'autres manières de raconter.

Ces pratiques ont beaucoup de mal à émerger au Maroc; il est rare de trouver des espaces dédiés à l'exposition, à la projection, au débat et à la diffusion de ce type expérimental de cinéma. C'est ainsi que pour moi, à Montréal, où existent de tels espaces, le concept de cinéma expérimental a pris une nouvelle dimension. J'ai pu par exemple vivre et repenser de manière plus intuitive le moment d'exposition d'un film jusqu'à oser et assumer l'autoexposition de ma personne pendant la réalisation de ce même film. Étant devenue un élément constitutif de ma démarche, l'exposition ne me paraît plus comme le moment de dévoilement d'un travail, mais plus comme un

---

<sup>2</sup> Bresson (2010) propose qu'il faudrait éviter une direction d'acteur, une étude de rôle et une mise en scène, mais plutôt employer « [d]es modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) » (2010, p. 16). Je suis d'accord avec cette proposition dans le sens où elle représente une façon d'être au monde au lieu d'être dans une représentation.

prolongement de l'acte créatif qui peut faire participer le public. Il faut dire que la notion de public a changé aussi dans ma pratique, car elle n'est pas la même à Montréal et à Casablanca. Le public que j'ai rencontré jusqu'à aujourd'hui comprend mes professeures, mes amies ou des spectatrices rencontrées lors de projections ou d'expositions à Montréal. Ces dernières m'ont permis de valoriser certains aspects de ma pratique que je n'avais jusqu'alors pas remarqués, parfois simplement en posant des questions, en établissant des liens ou en les interprétant. C'était pour moi des réalités rares au Maroc. L'apport qui m'a le plus influencé ici à Montréal, c'est un échange qui m'a fait remarquer que je pratiquais une manière particulière de faire du cinéma : je performais du cinéma. Je comprenais alors que je faisais mon film devant ma spectatrice et que je « performais » une pratique du cinéma expérimental. Cette première formulation m'a permis de prendre du recul et de choisir l'objet de ma recherche-crédation dès 2018, soit un an après mon arrivée à Montréal : en quoi la performance et l'exposition permettent-elles à l'artiste de créer un cinéma expérimental dont l'expérience est plus haptique ? Cette problématique, qui fut longuement travaillée par la suite, me fit prendre conscience que les dimensions corporelle et matérielle de ma pratique contiennent en elles une dimension contextuelle inhérente qui révèle mon besoin d'appartenance. L'état de transition ou plutôt de translation dans lequel baigne ma pratique m'a fait quitter le Maroc pour le Canada. C'est ce même désir de translation qui me fait choisir de convoquer un jury universitaire en dehors des murs de l'institution. Les normes sanitaires en vigueur en raison de la pandémie de COVID-19 ne sont pas à l'origine de ce choix et ne sont qu'une pure coïncidence. Mon désir de réaliser ma performance dans l'espace public reflète plutôt mon ambition d'exister dans un espace public et par extension, dans une société qui serait sensible à ma pratique.

Cette recherche-crédation est une sorte de mise au point de ma voix cinématographique. Par le mot « moyens » dans les *Notes* de Bresson, je comprends les éléments intrinsèques de la création. Il m'était difficile de créer au Maroc, car je n'avais ni la possibilité académique ni la possibilité professionnelle, ou même pratique, d'entendre ma propre voix. Pierre Gosselin (2009, p. 30) explique que le point de vue est nécessaire à l'artiste pour développer sa propre voix. Et ce point de vue ne pouvait finalement émerger qu'en quittant mon pays. C'est donc en puisant dans mon récit personnel d'artiste immigrant que j'entreprends une méthodologie qui emprunte à l'autoethnographie un procédé de traitement de données. La matière de ces données est issue d'expériences artistiques passées et présentes et servira à faire ressortir de la manière la plus objective la façon dont je peux désormais consciemment performer et exposer ma pratique

cinématographique expérimentale dans un contexte nouveau pour moi. À l'aide de cette méthode, je pourrai moi-même, ainsi que ma lectrice, visualiser la translation que j'ai vécue. Et c'est là que l'approche autoethnographique devient utile à l'issue de cette maîtrise : j'aurai produit un savoir qui pourra être utilisé par de futures artistes immigrantes, naturellement, mais tout aussi bien par des personnes non immigrantes, des chercheuses voulant savoir comment des immigrantes influencent leur nouvel environnement et se font influencer par celui-ci (Lukić, 2005).

En revenant sur les bancs de l'université, je cherche à devenir « l'instrument de précision » cinématographique dont parle Robert Bresson. Je choisis d'apprendre le geste du chercheur universitaire, et je choisis de le faire en art et par lui. L'autopoïèse aide à produire de la réflexivité et de la connaissance sur son propre acte de création (Spriet, 2016, p. 39). Cela est particulièrement utile dans mon cas pour sortir d'une zone antérieure, soi-disant de confort. Je dis « soi-disant » parce qu'il serait faux de croire que mon contexte précédent était plus confortable que le nouveau. Au contraire, j'ai toujours vécu comme un étranger dans mon pays natal à cause de nombreux facteurs que j'explique au chapitre 1. Mais ici aussi, je suis un étranger. Le changement de zone se situe donc davantage dans une perspective de pouvoir construire des liens d'appartenance artistiques, intellectuels et sociaux. Le sentiment d'appartenance est une composante importante pour la dynamique créative d'une pratique (Lemaire, A., Vachon, M. & Fraser, S. 2017, p. 158). Cette zone que je convoitais et par laquelle je souhaitais ouvrir d'autres portes pour continuer à évoluer était donc l'université, car elle me proposait, entre autres aspects, la possibilité d'élargir ma pratique, en me donnant notamment accès à du matériel et à des ressources qui n'étaient pour moi, au Maroc, pas accessibles. Elle m'a aussi offert un environnement où j'ai pu fréquenter, en personne et en images, mes pairs, des artistes cinéastes expérimentales. C'est ainsi que se bâtit un sentiment d'appartenance.

*« Regardez le rectangle que je suis, ou le tableau que je suis, ou la blancheur que je suis ; regardez la manière dont les formes sont agencées sur ma surface, la manière dont elles se déplacent » ; toutes les fois que les couleurs sembleront nous dire : « voyez mon grain ou mon opacité », alors nous serons du côté du de la fonction poétique triomphante du cinéma expérimental.*

DOMINIQUE NOGUEZ, *Éloge du cinéma expérimental*, 2010, p. 35

# Déplacement n° 1

## Pour une pratique d'une cinématographie expérimentale

### Immigrer pour continuer à faire du cinéma expérimental

Mon travail de recherche-crédation insiste sur la dimension ethnographique de l'immigrant que je suis, car je pense qu'il est important d'être conscient des traces qu'un travail laisse derrière lui. Cette trace permettra d'abord pour moi d'ancrer mon travail dans un contexte et aussi dans un cadre plus grand pour simplement pouvoir se demander : pourquoi l'immigration fut-elle nécessaire pour moi-même et pour d'autres artistes ? Ou bien encore : comment cette immigration a-t-elle participé à une translation dans une pratique artistique ? Dans mon contexte précédent, au Maroc, l'étanchéité entre les pratiques artistiques reste plus rigide qu'ici à Montréal, même si la comparaison reste un exercice difficile, car à l'ère de la mondialisation des biens et des pratiques, il est bien vrai que tout le monde peut avoir accès au savoir artistique d'une manière ou d'une autre. Mes compagnes cinéastes marocaines et moi-même, nous nous faisons par exemple livrer via Internet des livres qui n'étaient pas en vente au Maroc. Nous téléchargeons de manière douteuse des films expérimentaux. C'était notre seule issue pour prétendre à une mise à jour quant au cinéma expérimental. Il n'existe pas, par exemple, d'équivalent de la Cinémathèque québécoise au Maroc. Certes, nous avons la Cinémathèque de Tanger, mais il serait mal placé de prétendre que la dynamique dans laquelle elle opère est la même que celle du Québec. À titre d'exemple il ne fut pas possible en 2012 de projeter à Tanger le film de Marjane Satrapi *Persépolis* (2007), car on y voit l'apparition de Dieu sous une forme humaine. La Cinémathèque de Tanger a retiré le film de sa programmation sans mot dire. Il faut garder en tête que la Cinémathèque de Tanger est le fer de lance des initiatives cinématographiques les plus progressistes et indépendantes du Maroc. Est-ce à cause de la personnalité et du parcours de sa directrice, Yto Barrada, une autre artiste immigrante ayant fait des études à la Sorbonne à Paris ? Je ne cherche pas à dresser ici l'histoire de cette photographe franco-marocaine, mais à appuyer la réalité que l'immigration est une évidence intrinsèque du tissu artistique marocain. Bien d'autres artistes marocaines ont recherché dans leur départ du pays une possibilité de pratiquer, et elles ont rencontré la reconnaissance de pairs internationaux. Halima Ouardiri est une cinéaste suisse-marocaine. Elle a obtenu un baccalauréat à la Mel Hoppenheim School of Cinema de Concordia à Montréal. Ses films, dont *Clebs* (2019), qui a reçu l'Ours de cristal à la Berlinale en 2020, ont pu être projetés dans plusieurs festivals

internationaux dans des villes telles que Toronto, Berlin et Rotterdam. Le réalisateur Faouzi Bensaidi a réalisé un cursus au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, pour devenir par la suite scénariste de films tels que *Loin* (1999) d'André Téchiné. En 2017, son film *Volubilis* (2017) fut sélectionné pour la Mostra de Venise. Tala Hadid est quant à elle une réalisatrice d'origine marocaine qui a connu l'exil en Europe. Elle a fait ses études d'art à la Brown University aux États-Unis et a réalisé plusieurs films, dont *House in the Fields* (2017), qui fut sélectionné à la Berlinale ainsi qu'à la Mostra de Venise. Un autre de ses films, *The Narrow Frame of Midnight* (2014) fut sélectionné au Tribeca Film Festival, mais aussi à la BFI de Londres. Ali Essafi, un réalisateur avec qui j'ai pu réaliser un entretien (*Entretien avec Ali Essafi*, 2012) de plus de deux heures pour remettre en question la cinématographie marocaine en 2012, a pour sa part émigré en France pour y réaliser des études en psychologie avant d'entamer une carrière de documentariste et réalisateur de films d'art et d'essai. Son dernier film, *La Septième Porte* (2017), qui fut présenté à la Berlinale et au festival Cinéma du réel, est un travail d'archéologie où il tente de reconstituer l'œuvre perdue du cinéaste Ahmed Bouanani. Cette description de quelques succès internationaux de cinéastes marocaines ne cherche pas à laisser entendre qu'il faille absolument immigrer pour rencontrer une reconnaissance des pairs, mais plutôt à suggérer que l'émigration leur a permis de créer des liens d'appartenance nouveaux qui par la suite ont découlé vers l'élaboration de points de vue originaux.

La pratique artistique au Maroc, qu'elle soit cinématographique ou autre, souffre d'un manque de stimulation (Sefrioui, 2014). Les Marocaines n'ont que très peu d'espaces de diffusion, de discussion et d'expérimentation. Mon but, dans cette recherche-crédation, n'est pas de faire une plaidoirie contre mon ancien contexte, mais plutôt simplement de laisser entendre qu'il est difficile de trouver sa voie, et aussi sa voix, dans un contexte qui n'y est pas propice.

Ici au Québec, malgré le fait qu'il y a une distinction entre les arts visuels et le cinéma, les espaces qui existent pour l'exploration, la discussion et la diffusion font qu'en réalité, ces pratiques deviennent complémentaires. Depuis mon arrivée en 2017, je vois, à travers les expositions et les rencontres, que malgré cette distinction, les praticiens empruntent des arts visuels et du cinéma, et même d'autres arts, tels que le théâtre, pour proposer des visions originales. C'est dans cette façon de faire que je m'inscris, en cherchant un décroisement artistique, en puisant la banalité dans le

cinéma, mais aussi dans les arts visuels. Mon choix de venir au Québec, et plus précisément à Montréal, s'est fait d'abord en ce sens.

Il y a ensuite la langue. Bien que je sois issu d'un pays francophone, les années 80 au Maroc ont laissé place à une montée du nationalisme arabe et donc à la reconnaissance de la langue arabe comme vecteur d'intégration et d'appartenance. Cela perdure. Pour moi, dont la langue maternelle est le français et dont le vocabulaire arabe est bâtard, il était difficile de me faire une place dans la société. Nous parlions majoritairement le français à la maison et par conséquent, mon arabe semble emprunté. M'exprimer oralement sans me faire discriminer était impossible, et par ricochet, il me semblait que mes films n'y échappaient pas non plus. Je subissais cette discrimination telle qu'elle est expliquée par Amin Maalouf dans son livre *Les Identités meurtrières* (2001). Le fait d'être né dans un pays arabe tout en étant d'éducation francophone me mettait dans une situation particulièrement ambiguë, et pas toujours facile à assumer. Mon arrivée à Montréal, où il semble que les immigrants francophones sont prisés, fut vécue comme un soulagement. Comme par corrélation, ça aura aussi été le cas pour ma pratique artistique. Cela a pu se traduire par une fluidité et un enrichissement dans mes échanges avec des personnes qui partageaient mes centres d'intérêt, en l'occurrence la pratique cinématographique expérimentale. Ces rencontres, c'est le fait d'avoir trouvé un interlocuteur dans mon domaine, à savoir mon directeur de recherche à l'Université de Montréal, ou bien la possibilité de parler de mon travail avec le directeur de la galerie le Livart à Montréal pour m'aider à trouver la meilleure manière d'exposer mon travail ; ce sont aussi de nouvelles opportunités, comme celle de réaliser un stage au centre d'art actuel Dazibao, qui m'a accueilli sur la base de mon curriculum et de mes expériences et non grâce à mon nom de famille ; c'est encore être invité à projeter mon film expérimental *Intrication cinématographique* dans un cinéma d'art et essai reconnu comme le Cinéma Moderne à Montréal... Toutes ces expériences nouvelles que j'ai enfin pu vivre depuis mon arrivée ont été facilitées en partie par mon désir d'appartenance à une communauté engagée dans la pratique cinématographique, mais aussi surtout par le fait qu'il n'y a plus ici l'obstacle que j'avais au Maroc, que Philippe Blanchet (2015) nomme la glottophobie<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> La glottophobie, comme la définit Philippe Blanchet au micro de Louâpre (2015), est un terme qui permet de nommer le phénomène de rejet que subissent des personnes dont l'utilisation d'une langue révèle une appartenance sociale « autre ».

## Déplacement n° 2

### Réaliser une création cinématographique autoethnographique

#### Comment démêler une intrication ethnocinématographique ?

En 2018, à Montréal, après avoir terminé dans ma chambre le tournage de mon film *Intrication cinématographique*, je savais qu'il s'était produit dans ma démarche cinématographique quelque chose de complètement nouveau. Je n'arrivais pas à saisir concrètement cette modification dans ma pratique, mais j'avais ressenti corporellement et matériellement un changement dans ma manière de faire du cinéma expérimental. *Intrication cinématographique*<sup>4</sup> est une performance cinématographique réalisée à l'aide d'un iPhone collé sur un miroir qui filme la performance tout entière (fig. 1). Dans cette approche, j'installe d'abord un appareil photographique 35 mm dont le



Fig. 1 M. Bouzoubaa, *Intrication cinématographique* (performance), 2018

boîtier reste ouvert, mais dont l'obturateur ne s'ouvrira qu'à la fin d'un compte à rebours que j'aurai au préalable déclenché. Cela permet à une caméra HD disposée derrière cet appareil photographique de filmer à travers l'obturateur. Cette caméra HD fonctionne avec des batteries presque déchargées pour accélérer le rythme de la performance, car ces batteries peuvent devenir inutilisables à tout instant et empêcher le bon déroulement de la performance. Cette pression matérielle extérieure représente la finitude de ce médium numérique, qui propose une dimension

---

<sup>4</sup> La performance est visible depuis le lien suivant : <https://vimeo.com/449451028>. Le film qui a résulté de la performance est visible depuis ce lien : <https://vimeo.com/271522090>

quasi infinie de l'enregistrement. En queue de dispositif, une caméra Bolex chargée d'une bobine de 100 pieds rythme la performance en donnant le « *la* » grâce au temps de 28 secondes accordé par le moteur à ressort, mais aussi par la longueur du métrage. La Bolex filme l'écran de la caméra HD, qui elle-même filme à travers l'obturateur de l'appareil photographique 35 mm l'écran de l'iPhone dont la caméra est retournée vers le dispositif tout entier (fig. 2).

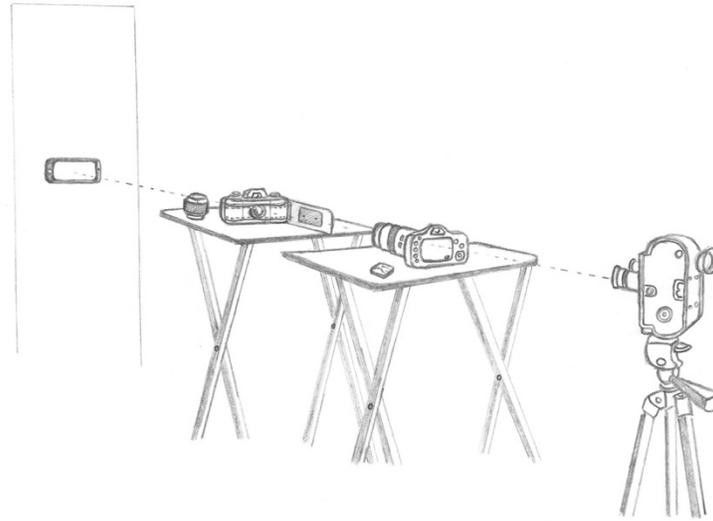


Fig. 2 M. Bouzoubaa, *Intrication cinématographique* (Schéma), 2018

Dans les changements que je presentais, il y avait tout d'abord celui procuré par mon propre corps, car c'était bien grâce à ma présence physique qui était enregistrée dans le processus que je voyais le matériel que j'utilisais. En plus de voir le matériel dans mes mains comme d'habitude lorsque je l'utilisais, je me voyais dans le reflet du miroir placé devant mon installation. J'avais trouvé une nouvelle forme. Après avoir eu la vague idée de filmer les moyens avec lesquels je filme, j'ai eu l'idée d'entrer dans le cadre et de me filmer filmant mes dispositifs. Et c'est dans ce choix que j'ai senti la translation : montrer comment je montre.

Cette situation d'entremêlement a été explorée par plusieurs artistes, notamment par Maurits Cornelis Escher. Une de ses œuvres, intitulée *Trois sphères II* et réalisée en 1946, est particulièrement déterminante pour moi (fig. 3). Il s'agit d'une lithographie qui, comme son nom l'indique, représente trois sphères. Ces dernières sont exposées sur une surface plane. Chacune des sphères est caractérisée par une matière qui lui est propre : celle de gauche est transparente, celle du milieu réfléchit l'image de M.C. Escher dans son studio en train de dessiner cette lithographie, et plus précisément cette même sphère réfléchissante. La dernière sphère, celle de droite, est opaque. Je retrouve la récursivité de cette œuvre dans ma pratique. L'artiste néerlandais est

intéressé ici par la reproduction de son portrait, mais d'une manière bien particulière. Ici la matière des sphères révèle les caractéristiques réflexives de la lumière, comme pour mes caméras, alors que chacune d'elles révèle une caractéristique bien précise quant à la réflexion de l'image qu'elle renvoie.

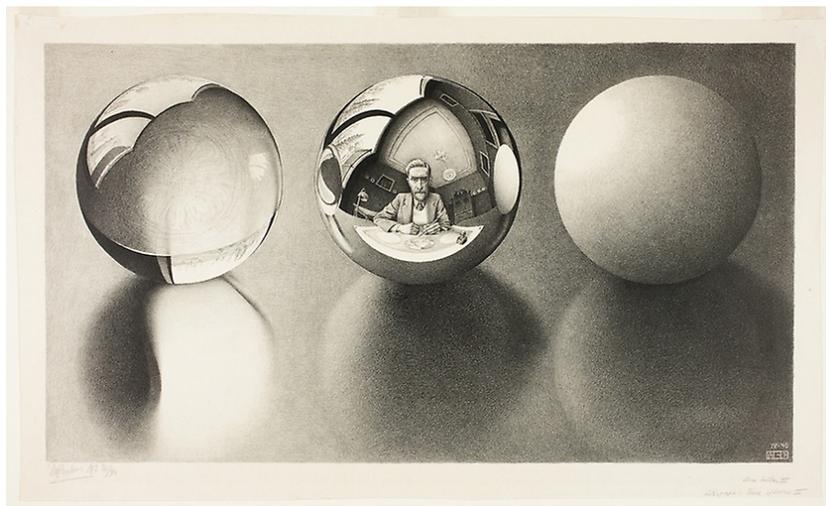


Fig. 3 M. C. Escher, *Trois sphères II*, 1946

Mais plus encore : comme Escher qui réalise ce dessin depuis son studio, je réalise ma performance depuis mon espace de création, qui est en réalité une chambre banale, qui n'a rien de l'idée que l'on pourrait se faire d'un atelier. Comme dans *Trois sphères II* de M. C. Escher, la manipulation complexe de l'appareillage artistique permet de mener à la révélation du sujet comme par allusion, ou grâce au reflet.

En répétant ce processus de montrer comment je montre, je déploie un dispositif réflexif propice à une autoethnographie de ma pratique. En d'autres termes, je m'expose exposant ma pratique. En reproduisant cette action initialement menée alors que j'étais seul dans ma chambre, cette fois devant des spectatrices, je performe ma pratique en en révélant davantage sur mon contexte que sur ma personne seule. Je vais pour cela prendre le risque de faire un « coming out » artistique. J'utilise ce terme anglais parce qu'il exprime bien le fait d'exposer publiquement une caractéristique personnelle avec la peur de ne pas être accepté par une société. Probablement qu'ici à Montréal, il n'est pas aussi risqué qu'au Maroc de réaliser une telle démarche, mais pour une personne comme moi, dont le vécu est marqué par une discrimination, s'affirmer dans une dimension intime de ce à quoi elle aspire reste quand même une étape à franchir.

Je pense que cette forme révèle un besoin de partager avec des spectatrices la réalité entourant mon besoin d'appartenance et en même temps d'indépendance. Cette réalité médiatisée par le « montrer comment je montre » révèle l'accumulation d'appareils de captation. Chaque caméra représente, d'une certaine manière, une époque et un groupe d'appartenance. De plus, ces petites chambres noires sont toutes témoins d'une génération. La Bolex fait référence aux cinéastes d'avant-garde – des années 40 jusqu'aux années 70 et même jusqu'aujourd'hui. La caméra Canon 5D Mark III est un appareil photo qui a permis aux cinéastes amateurs et aux artistes visuels du XXI<sup>e</sup> siècle de s'émanciper du poids des institutions, notamment grâce à son capteur plein format (35 mm), qui permet, malgré des conditions financières difficiles, de produire une image de qualité professionnelle. C'est un peu comme l'aurait permis, à une autre époque, l'utilisation d'une Bolex 16 mm par rapport à la grosse machinerie d'un tournage en 35 mm. Ensuite, le Nikon F3 HP, un vétéran de la photographie des années 80, est réputé pour sa robustesse et sa durabilité extrêmes. C'est par cet appareil que j'ai commencé ma pratique artistique visuelle. C'est par cet appareil que j'ai commencé à « toucher » le cinéma expérimental en tâtant la pellicule même. Et pour finir, l'iPhone, qui englobe toute cette dimension de mobilité, vient comme, dans la performance *Intrication cinématographique*, encapsuler toute ma mémoire de praticien expérimental.

Ces différents types de création d'images révèlent une réalité qui ne dépend pas d'un seul domaine, mais qui plutôt admet le besoin de piocher dans plusieurs disciplines en gardant une approche amateur de l'artiste-étudiant-immigrant qui fait de la recherche, mais sans vouloir réellement trouver de réponse. Je pense en effet que trouver une réponse à une pratique n'est pas un but intéressant en soi, car j'admets ne pas vraiment tenir à définir de finalité à ce que je fais. C'est par un jeu de translations perpétuelles que des interstices se construisent et c'est dans ces écarts que j'existe. C'est dans ces écarts qu'il peut y avoir mon art.

La disponibilité des moyens humains et matériels dont j'ai pu bénéficier depuis mon arrivée à Montréal a joué un grand rôle dans ce désir de « montrer comment je montre ». Au Maroc, je n'avais pas accès à autant d'outils. Au Maroc, je cherchais comment chercher. Venir à Montréal résout en partie la question en en formulant une nouvelle. J'ai toujours, dans ma pratique, tenté de dévoiler le mécanisme diégétique du film, que ce soit le mécanisme scénaristique, le mécanisme de mise en scène ou le mécanisme technique. Le contexte montréalais m'a rendu cet aspect de

dévoilement encore plus accessible, voire désirable. L'accès à des moyens nouveaux dans les dispositifs mécaniques du film, qui étaient indisponibles au Maroc, notamment la caméra 16 mm et la bobine de 35 mm, a fait que ma pratique cinématographique expérimentale a pu combler ce besoin épiphanique de matérialité.

Me montrer filmant avec une caméra Bolex dans mon film participe *in fine* à l'élaboration d'un récit qui serait en continuité avec le travail de cinéastes d'origine marocaine ayant utilisé du 16 mm dans leur cinéma. Avant d'arriver à Montréal, mon rapport à la pellicule se limitait aux 36 ou 24 poses photographiques de mon Nikon F3. J'avais réussi, après beaucoup d'efforts, à trouver des laboratoires photographiques qui vendaient encore de la pellicule périmée à bon prix. Mais pour l'image en mouvement, c'était inexistant. Il fallait être riche et privilégiée pour l'importer et aussi la renvoyer pour le développement. Cela est bien entendu possible pour les cinéastes respectant les canons artistiques des institutions marocaines qui les soutiennent. Mais les cinéastes expérimentales au Maroc ne peuvent tout simplement pas explorer ce pan de la pratique cinématographique. Il y a là aussi des raisons économiques, puisque l'environnement numérique allège toute la chaîne de travail cinématographique. Mais il y a inévitablement aussi des raisons politiques, car l'utilisation de la pellicule permet, à sa manière, de créer une aura difficile à reproduire avec le numérique. Non pas que le numérique ne permette pas cette aura, mais la pellicule, à sa manière, propose une lecture qui permet de faire des liens avec des époques antérieures par le biais d'archives. Ces liens et ces questions restent encore difficiles à démêler au Maroc. Car comme l'explique Kenza Sefrioui (2014, p. 206), la politique exercée au Maroc est calquée sur le modèle jacobin de la Révolution française. Cette doctrine transposée au monde moderne vise à briser les aspirations communautaires pour imposer une seule et unique vision. Les cultures amazighes, juives et sahraouies au Maroc en furent victimes lors de l'indépendance du pays en 1956. Il en a résulté une occultation de pans entiers de l'identité marocaine dans sa cinématographie coloniale et postcoloniale. Il devient donc aujourd'hui difficile, pour ne pas dire impossible, de retrouver des archives marocaines qui raconteraient une histoire différente de celle désirée à l'époque par le futur pouvoir. M'exposer dans mon film ici à Montréal, en réalisant une maîtrise qui soulève ces questionnements, permet aussi, humblement, d'ajouter une pierre à l'histoire du cinéma expérimental marocain.

## **Premiers pas émancipés vers l'autopoïèse d'une pratique de la corporalité et de la matérialité cinématographique**

J'ai suivi le séminaire Pratiques documentaires à l'Université de Montréal, dans lequel les notions de performance se sont révélées à moi, notamment grâce aux échanges que j'ai pu avoir avec mes spectatrices. Je ne savais pas jusqu'alors ce qu'était une performance dans son sens étymologique, c'est-à-dire que je ne nommais pas ce que je faisais. Je le faisais spontanément. Jusqu'à ce que j'échange avec mes spectatrices en expliquant pourquoi je faisais cela : donner une priorité à l'action et non à l'interprétation (Pavis, 2002, cité dans Robillard, 2006, p. 14). Mon action était de faire en temps réel du cinéma devant le public, et c'est là que je me suis fait dire que cela s'appelait aussi de la performance.

Par la suite, j'ai suivi un autre séminaire, intitulé Arts et géographies, dans lequel j'ai pu faire le lien entre cartographie et regard, notamment en forçant la matière théorique par le dessin et la pratique cinématographique, en décidant de mettre en œuvre, de manière spontanée et sans aucune préméditation, les nouveaux concepts abstraits que j'apprenais. Je voulais faire un travail qui avait à voir avec l'approche archéologique d'un regard : le mien. Comme si je cherchais à mettre à plat des informations sur une carte dessinée, je voulais mettre en relief sur un film la chronologie cinématographique de mon regard de cinéaste expérimental en dévoilant les phases où la translation dans ma pratique expérimentale était visible (fig. 4).



Fig. 4 M. Bouzoubaa, *Photographie de Intrication cinématographique* (film), 2018

Il s'agissait, à partir de ce point de vue, de faire une archéologie stratigraphique des moyens que j'emploie, en disposant sur les photogrammes ma propre ligne de temps, composée par les

dispositifs cinématographiques qui ont ordonné ce même regard qui les filme. Le résultat fut *Intrication cinématographique*.

Dans *Self-Portrait with Leica*, Ilse Bing regarde la spectatrice par l'entremise de sa caméra (fig. 5). Dans une deuxième photographie de la même année, *Self-Portrait in Mirrors* (1931), de Ilse Bing, l'artiste est positionnée à droite du cadre et regarde droit devant elle, comme si elle renvoyait le regard de sa spectatrice (fig. 6). À sa droite (à gauche sur les photos) se trouvent des miroirs qui dévoilent le dispositif : on la voit qui capture ce moment tout en dévoilant l'appareillage qui lui permet de le faire. Bing montre comment elle montre. Dans cette répétition visuelle qui creuse l'espace figé de la photographie, Bing, récemment installée à Paris, cherche à s'inscrire dans une appartenance à la vague esthétique surréaliste qui influence la photographie des années 30 (West Brett Donna, 2017, p. 9).



Fig. 5 I. Bing, *Self-Portrait with Leica*, 1931



Fig. 6 I. Bing, *Self-Portrait in Mirrors*, 1931

Cette pratique montre à la spectatrice de Bing ce qu'est être une photographe singulière, tantôt cachée derrière la caméra (fig. 5), tantôt réfléchi de manière tremblante sur les miroirs (fig. 6). Bing, à travers ce dispositif, crée un espace de translation, un entre-deux dans lequel elle bourgeonne en elle-même (Krauss, 1986, p. 109). À l'instar de la photographe allemande loin de chez elle, je crée un dispositif récursif sur un support mobile avec un corps en mouvement dans une contrée éloignée de mon contexte d'origine, tantôt caché derrière mes caméras, tantôt construisant mon installation dans ma chambre d'étudiant. Tandis que je fixe l'œil de ma spectatrice, je ne suis ni un photographe, ni un cinéaste, ni même un performeur. Je reste dans cette dynamique intriquée qui me permet d'être à la fois tout et quelque chose d'autre. J'ai trouvé, dans

*Intrication cinématographique*, un dispositif qui me permet d'être au monde par le truchement du portrait matériel et corporel de mon parcours d'artiste immigrant expérimental.

Une autre œuvre tout aussi intéressante qui m'aide à amarrer ma pratique est *Authorization* (1969) de Michael Snow. Il y a, de manière plus visible encore, car dupliquée plusieurs fois, cette présence de la matérialité et de la corporalité de l'artiste (fig. 7). Cette présence physique exacerbée révèle tout autant l'artiste lui-même que l'appareillage qui produit l'œuvre finale. On peut voir autrement ce faux autoportrait, car en réalité c'est une performance où on met en scène l'acte photographique. Snow dispose sur un miroir cinq polaroids. Quatre de ces derniers recouvrent le centre du miroir et un cinquième, inséré dans le coin supérieur gauche du cadre, montre l'auteur capturant cette même image. Chacune des quatre images contient le miroir, et les dernières images capturées à l'intérieur de ces séries répètent la série jusqu'à laisser vide le dernier espace du coin inférieur droit du miroir.



Fig. 7 M. Snow, *Authorization*, 1969

*Authorization* est, comme les autres œuvres, une rencontre que j'ai réalisée à posteriori. Et comme Michael Snow, je n'avais pas particulièrement envie de faire une quelconque référence à un travail autre que le mien. Bruce Elder, dans un entretien avec Michael Snow dans le magazine *Ciné-Tracts*

(1983), explique que Snow dégage une double motivation dans cette pratique : premièrement, la motivation de révéler la matérialité de l'œuvre, notamment en révélant le processus par lequel l'œuvre vient au spectateur ; deuxièmement, comme cette présence est incarnée, elle veut faire référence à une pratique antérieure comme seule référence. Comme Bruce Elder le note, « ideas concerning temporality seem to take a central place in [his] work » (« les idées qui concernent la temporalité semblent prendre une place centrale dans [son] travail ») (1983, p. 18). De la même manière, dans *Intrication cinématographique*, j'ai spontanément décidé de disposer un appareillage qui devait puiser dans la seule référence que j'avais décidé d'utiliser : la temporalité encapsulée dans chacune de mes caméras, ou plutôt de mes pratiques passées, ces temporalités faisant toutes référence à un contexte particulier d'appartenance. À la différence de Snow cette fois-ci, qui n'utilise qu'une seule caméra, j'utilise quatre caméras. Chacune d'elles tisse une trame ou plutôt ajoute une strate supplémentaire qui vient appuyer une certaine proposition d'indépendance référentielle s'inscrivant dans une pratique de la performance de l'acte cinématographique.

En usant des concepts développés lors du tournage d'*Intrication cinématographique*, je considère que le moment de création n'est plus limité à la bande filmique, à la pose photographique, ou même à la durée de charge d'une batterie de caméra numérique, mais s'étend plutôt au temps avant et après l'acte cinématographique, c'est-à-dire l'acte de création qui utilise comme médium l'enregistrement du mouvement. Et donc ce geste n'est plus limité au support de l'enregistrement, mais concerne plutôt tout le processus de création. Ce n'est pas un seul geste, mais l'agencement de toute une gestuelle. Il ne faut plus privilégier un des éléments au détriment d'un autre, car cela pourrait conduire à des erreurs d'interprétation (Bénichou, 2010, p. 68). Ce qui en résulte est une trace documentaire de ma pratique cinématographique expérimentale, et ma présence dans le cadre est une affirmation d'autoréférence : deux éléments tout aussi importants. Le moment même où je crée, qui devient, grâce aux acquis universitaires, un moment de réflexion, se confond avec le moment de recherche théorique. Owen Chapman et Kim Sawchuk (2012, p. 19) expliquent que l'état d'esprit autant que l'équipement technologique sont des éléments de la création, qu'à partir du processus mental, il faudrait soutirer la connaissance. Le résultat artistique, l'origine de la recherche et sa forme finale font désormais tous partie de mon processus créatif. C'est en ce sens que Sylvie Fortin précise qu'un processus autoethnographique sert d'une part à la compréhension de manière approfondie d'une création, et d'autre part, à extraire une réflexion qui contribue aux connaissances générales sur l'autopoïétique :

La collecte de données sur le processus créateur permet de voir la partie visible de la pratique, certes, mais aussi de faire voir la partie invisible, les intuitions, les pensées, les valeurs, les émotions qui affleurent dans la pratique artistique et qui naissent du rapport simple aux gestes. (2009, p. 105).

Et c'est précisément cette variation qui s'est produite dans ma poésie après ces deux années de séminaires dans l'institution universitaire. Même si elles n'étaient pas requises à la réussite académique de ces séminaires, mes créations, qui me prenaient beaucoup de temps dans mon cursus, se devaient malgré tout de jalonner et d'exister avant, pendant et après mes cours parce que ces moments ont été matriciels pour ma recherche-crédation. Chaque séminaire incorporé a ensuite été agencé mentalement en vue de la recherche-crédation. À l'issue de chaque fin de séminaire ou de création, je ressentais que ma méthodologie de création se précisait, mais qu'en même temps, mes perspectives conceptuelles s'élargissaient. Je dois dire que lors de mes premières sessions, j'étais confronté à un sentiment profond de déséquilibre cognitif, car je devais perpétuellement réévaluer mes anciennes idées, tantôt de la recherche, tantôt de la pratique, mais aussi, je faisais face au choc de l'immigration. Il est important de préciser aussi que psychologiquement et mentalement, je suis passé par des phases de fatigue et de remise en question telles qu'un sentiment d'anxiété m'a accompagné pendant plusieurs mois durant cette maîtrise. Monik Bruneau explique bien ce phénomène :

L'ambiguïté autour de la recherche-crédation constitue un facteur anxiogène qui s'ajoute à ceux auxquels s'expose l'étudiant qui s'inscrit à des études supérieures, confronté à un travail intellectuel ardu et à une pratique artistique mise en déséquilibre. (2009, p. 50).

Certes, je ne m'attendais pas à vivre un tel bouleversement psychologique en arrivant à l'université, bien au contraire. En même temps, je l'avoue, il y avait un sentiment d'excitation et d'inconnu, très bénéfique au travail de recherche-crédation. C'était pour moi une étape plus que nécessaire, dans ce jeu d'allers-retours, pour m'imprégner de nouvelles connaissances en vue de modifier ma manière de voir et de faire. Il était aussi important pour moi de ne pas juste traduire des théories nouvelles, mais plutôt d'infuser de nouvelles connaissances dans ma pratique et de procéder à ce que Joëlle Rouleau (2016) nomme un « bricolage méthodologique ». Cette méthode permet de lier son travail à celui d'autres artistes et chercheuses, à condition d'ancrer son processus dans des connaissances et des expérimentations tout aussi pratiques que théoriques. Pierre Gosselin et Diane Laurier expliquent eux aussi que dans le domaine des arts, le mouvement de recherche poétique est le mouvement qui représente le mieux les artistes-praticiens voulant produire de la connaissance :

« Ce mouvement s'intéresse à l'art en train de se faire » (2004, p. 174). En fabriquant *Intrication cinématographique*, je voulais spontanément réaliser, d'abord pour moi-même et ensuite pour mes spectatrices, comment l'expérience s'intègre dans une pratique, comment il est possible qu'en démontant sa propre perception, elle n'en devienne que plus nouvelle et originale. C'est une phase qui me fut nécessaire pour produire un recul plus grand et pouvoir discerner du sens nouveau dans ma pratique cinématographique expérimentale et en définitive, la performer en m'exposant.

## **Déplacement n° 3**

### **Utiliser mon corps et mon appareillage dans une pratique cinématographique expérimentale qui se performe et s'expose**

**En quoi la matérialité et la corporalité exposées peuvent-elles élargir une cinématographie expérimentale ?**

Je suis un artiste qui travaille de manière versatile en utilisant une large variété de médias, notamment le dessin, la sculpture, l'installation et l'image. À l'issue de mes séminaires de maîtrise, j'ai réalisé deux expositions. La première était plutôt intimiste et s'est déroulée en octobre 2018. Elle n'était réservée qu'à quelques personnes spectatrices. Je ne lui ai pas donné de titre particulier. C'était une exposition où je voulais uniquement pratiquer et exposer mon rapport au cinéma expérimental. Je voulais ne la montrer qu'à un nombre limité de personnes. C'est comme si j'avais invité quelques personnes à entrer dans mon studio, qui n'en était pas un en réalité. J'ai donc réalisé une sorte d'atelier éphémère dans l'université.

Depuis mon arrivée à Montréal, je n'avais plus la possibilité d'avoir un espace de création dédié et donc j'avais cette envie de reprendre une activité qui était un travail d'art en continu. J'avais besoin de recréer cette atmosphère qui permet de faire de mon activité quotidienne un mouvement artistique. De plus, j'avais davantage ce besoin de montrer comment je montre, et cela, donc, en performant ma pratique cinématographique. En outre, la confiance en moi que je pouvais ressentir pour créer et notamment aller plus loin dans ma pratique se développait dans ce contexte universitaire. Car ce n'est pas un élément négligeable : la confiance en soi est un déterminant important dans une pratique artistique. Le cursus de maîtrise, malgré ses facteurs anxigènes, m'a permis de croire en ma pratique parce qu'il y avait des oreilles pour m'écouter et des bouches pour me répondre. Une pratique isolée et réduite peut briser le sentiment de confiance en soi nécessaire pour entendre ma propre voix, croire en elle et oser de nouvelles choses. Les rencontres humaines et la disponibilité des moyens m'ont permis d'explorer cette voix et d'approfondir ma pratique d'une manière intuitive : exposer, mais encore plus m'exposer dans cet atelier dématérialisé.

Pour la première exposition, j'ai réalisé trois compartiments dans une salle de l'université. La première cellule portait sur mon origine : le Maroc. Pour montrer cela, j'ai exposé mon passeport sur un mini chevalet, en ouvrant le document à la page où la mention « Royaume du Maroc » est écrite en trois langues : l'arabe, le français et l'anglais. À côté était posé, sous un microscope, un timbre issu du protectorat espagnol (fig. 8).



Fig. 8 M. Bouzoubaa, *Expo 1 détail du timbre et du passeport*, 2018

J'avais aussi projeté sur le mur une photographie de la mosquée Hassan II, à côté d'un écran sur lequel était diffusé, depuis un projecteur 16 mm, une bande cinématographique. Cette bande d'une minute était réalisée en grattant des dessins et en collant de la matière organique telle que des ailes de papillon sur la pellicule. Le film commençait par le dessin de la lettre berbère « Imazyen », qui veut dire « homme libre ». On y voit la lettre tourner, puis se transformer en chromosome, qui à son tour déploie des ailes de papillon et s'envole jusqu'à remplir tout le cadre (fig. 9). Cet assemblage matériellement anachronique voulait suggérer mon appartenance d'origine en révélant la tension et l'ironie dans ce qui a trait à l'identité marocaine.

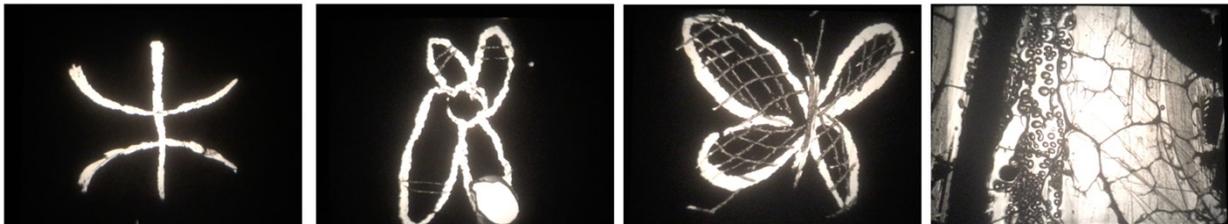


Fig. 9 M. Bouzoubaa, *Imazyen*, gravure sur bande 16 mm, durée 1 min, 2018

Dans le deuxième compartiment de l'exposition, j'ai présenté ma situation au Canada. Il était composé d'une myriade de miroirs qui se renvoyaient l'image d'une feuille d'érable (fig. 10). L'idée était que j'étais bombardé de réflexions d'un type nouveau. Ces réflexions faisaient que



Fig. 10 M. Bouzoubaa, *Expo 1 détail de la feuille d'érable*, 2018

mon ancien contexte commençait à laisser place au nouveau de façon naturelle. Il devenait inutile de résister, car l'influence était beaucoup trop forte et aussi le désir d'appartenance devenait bien réel. Je me reconnaissais dans des pratiques. Et pour souligner l'ironie de la situation, j'ai superposé deux images emblématiques de chacune des deux villes, Casablanca et Montréal : la mosquée Hassan II de Casablanca (Mehdi, B., 2018) et la tour Roger-Gaudry de l'Université de Montréal (Jacob, P., 1983). J'ai donc projeté sur deux écrans qui se font face ces deux symboles plutôt antagonistes, car le premier fait référence à la religion et le second, à la science (fig. 11).

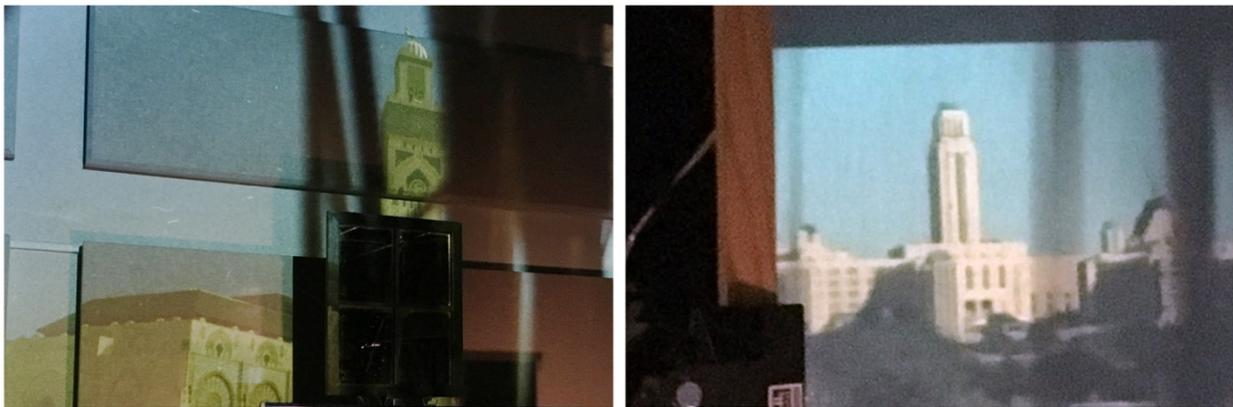


Fig. 11 M. Bouzoubaa, *Expo 1 détail à gauche La Mosquée Hassan II à droite la tour du pavillon Roger-Gaudry*, 2018

Le dernier compartiment était en quelque sorte la somme des deux précédents. Il était composé d'une structure malléable faite à partir de plusieurs centaines de mètres de pellicule 16 mm issus des films d'étudiantes de l'Université de Montréal (fig. 12).

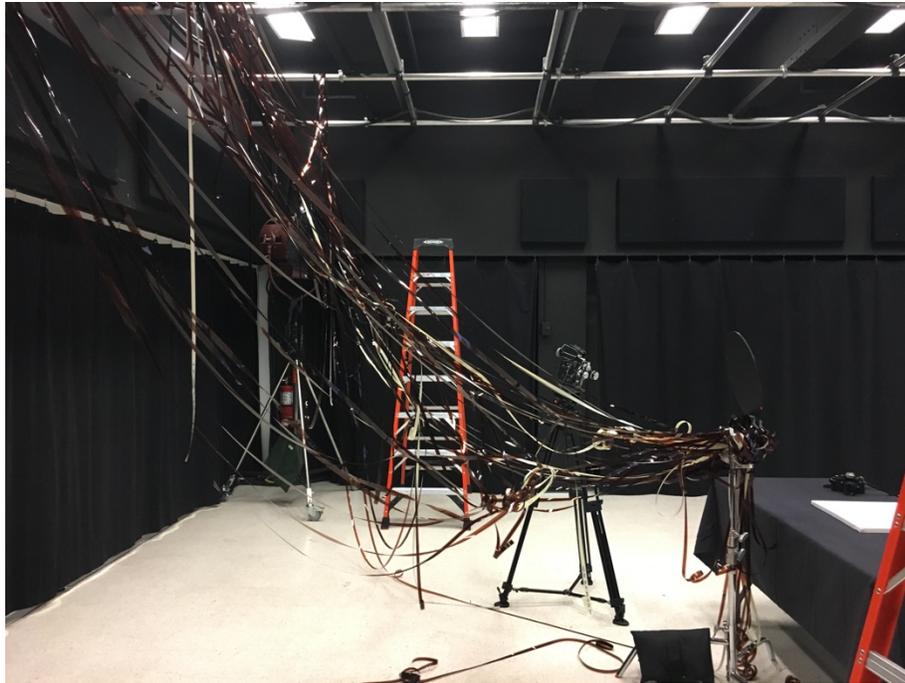


Fig. 12 M. Bouzoubaa, *Expo 1 détail de la structure malléable*, 2018

Cette structure était accrochée au plafond et n'était pas sans rappeler le travail de Eva Hesse, *Untitled (Rope Piece)* (1970), dans lequel elle suspend plusieurs mètres de cordes malléables et modulables (fig. 13). Ces cordes faisaient penser à quelque chose d'organique et d'aléatoire. De même, dans mon exposition, les mètres de pellicule étaient suspendus depuis la structure métallique du plafond de la salle telles des lianes, formant une sorte d'enchevêtrement de branches, où chacune des feuilles (ici les photogrammes) renvoyait à un souvenir. Ici je n'utilise les bandes cinématographiques que pour leur aspect structurel : je suis moi-même un étudiant durant cette exposition. Je pourrais répéter cette structure en employant des bobines de n'importe quel autre cinéaste en herbe puisque là n'est pas l'objet. L'idée est que la bande cinématographique constitue ce support rigide, malléable, sensible et qui influence. Le travail de Hesse s'appuie sur ces dimensions d'influence et de malléabilité : son œuvre pourrait être aussi bien accrochée ailleurs et proposer une structure différente, le résultat serait le même.



Fig. 13 E. Hesse, *Untitled (Rope Piece)*, 1970

Cette dimension qui permet, malgré un changement dans la forme, de reproduire le même artefact artistique dans l'œil du public se retrouve aussi dans ma structure malléable (à l'origine, je voulais appeler cette exposition *Ma Vie : Mon Film*). Je voulais partager avec des spectatrices l'idée que tout comme pour un film, il est possible de revoir le montage d'une vie. Les points de vue changent avec le temps, et depuis mon arrivée à Montréal, ma structure cognitive n'a probablement plus rien à voir avec celle que j'avais lors de mon départ de Casablanca, mais je reste vraisemblablement le même. On ne peut omettre de dire que le travail d'Hesse évoque une fragilité robuste qui fait référence à elle-même : une femme qui, en son temps, a réalisé un travail qui tranche avec les canons de l'art abstrait et rigide que pouvaient proposer les artistes de sexe masculin de son époque. Je ne peux que voir la même intention dans ma tentative de proposer une fragilité robuste grâce à la structure de la bande cinématographique pour exprimer la position dans laquelle je me trouve : celle de l'artiste-immigrant-étudiant bombardé de toutes parts par des œuvres depuis son arrivée et essayant de garder sa singularité.

Pendant le montage de cette exposition, j'ai utilisé une caméra pour garder une trace de mon travail. Et après avoir démonté l'exposition, je me suis attelé à un dérushage des vidéos. J'ai découvert que ma pratique avait pris une dimension plus large à posteriori. Me filmer montant l'exposition était déjà une pratique nouvelle pour moi. De la captation vidéo sont sortis quelques films dont trois reflètent mon approche corporelle et matérielle du cinéma expérimental, mais aussi une tendance structurelle.

Pour réaliser le troisième compartiment de l'exposition, la structure malléable, il a fallu que je déroule plusieurs centaines de mètres de pellicule. Je voulais savoir comment j'allais déployer ces bobines de film. J'ai décidé de filmer ces moments. Il en a résulté deux films : *Tourner un film 1* et *Tourner un film 2*. Ces deux films représentent bien ma vision et ma compréhension du cinéma expérimental : j'accorde de l'importance à la partie structurelle et matérielle ainsi qu'à la présence humaine dans l'acte cinématographique. P.A Sitney donne une définition du film structurel : un film dont la forme est prédéterminée et simplifiée. Et c'est cette forme simplifiée qui est l'impression originelle de ce même film. Le contenu est subsidiaire à la forme<sup>5</sup> (Sitney, 2002, p. 348). Dans ma pratique cinématographique expérimentale, la matérialité et la corporalité sont des éléments structurels de l'acte cinématographique. Leur manipulation est le film.



Fig. 14 M. Bouzoubaa, *Tourner un film 1*, 2018

Dans les vignettes du film intitulé *Tourner un film 1*<sup>6</sup> (fig. 14), on voit ma main faisant tourner la bobine pour en extraire la pellicule jusqu'à ce que le métrage se termine. Dans le deuxième film, intitulé *Tourner un film 2*<sup>7</sup> (fig. 15), je déroule le film à l'aide d'une baguette de bois. Cela permet une plus grande rapidité pour tourner le film.

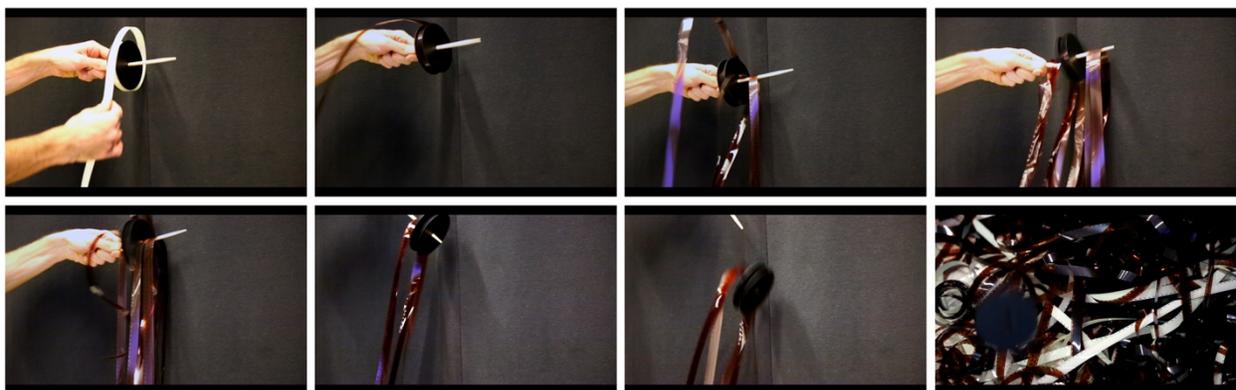


Fig. 15 M. Bouzoubaa, *Tourner un film 2*, 2018

<sup>5</sup> Traduction libre de l'anglais

<sup>6</sup> <https://vimeo.com/451330369>

<sup>7</sup> <https://vimeo.com/451330606>

Une fois cette technique trouvée à l'aide de la baguette de bois, je décide de dérouler toutes les bobines que j'avais en ma possession. Ce moment fut lui aussi filmé et donna comme résultat une nouvelle performance cinématographique : *Tourner un film 3*<sup>8</sup> (fig. 16).

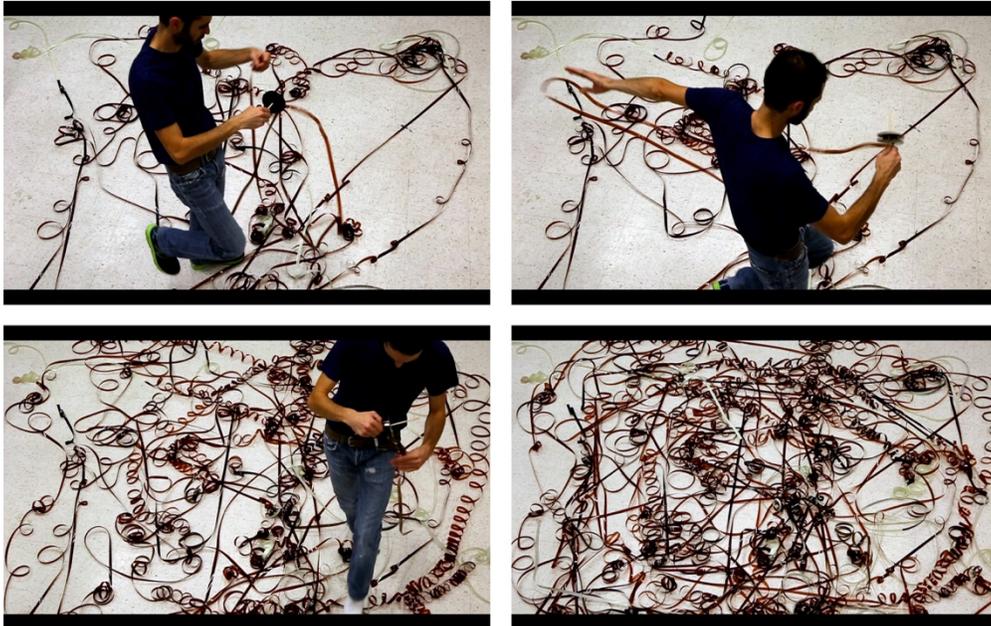


Fig. 16 M. Bouzoubaa, *Tourner un film 3*, 2018

Susan Felleman (2017, p. 163) explique que l'investissement dans la matérialité du film est en partie lié à l'obsolescence du médium de la bande filmique. En prenant exemple sur *Light Spill* (2005) de Gibson et Recorder, elle dit que le film est jeté par terre pendant que la sculpture se construit en même temps que l'installation (fig. 17).



Fig. 17 S. Gibson, L. Recorder, *Light Spill*, 2005

---

<sup>8</sup> <https://vimeo.com/451330670>

Dans cette œuvre, les artistes réutilisent le médium comme une matière organique dont ils font le deuil, mais qu'ils recyclent aussi. Même que dans *Tourner un film 1, 2 et 3*, je profite de la disponibilité de ces mètres de pellicule qui étaient sur le point d'être jetés pour en faire une matière cinématographique dans mon installation. J'en fais probablement autant avec mon ancien contexte, dont je fais le deuil, mais dont j'extrait une nostalgie certaine pour produire le dernier compartiment, qui est aussi le plus métaphysique, dans ma première exposition à Montréal.

Aujourd'hui encore, la majorité des formes expérimentales de cinéma sont représentées suivant le modèle suivant : un film, une salle de cinéma et des spectatrices assises. La grande majorité des festivals, écoles et universités enseignent le cinéma expérimental comme une forme de cinéma, alors que « c'est le cinéma même » (Noguez, 2010, p. 23). Il faut admettre, comme l'explique Luc Vancheri durant sa conférence à l'Université de Montréal en octobre 2019, que seuls quelques espaces d'art contemporain accueillent cette forme de cinéma. La condition de la pratique cinématographique usuelle n'est en réalité que la standardisation d'une pratique dont le sens se trouve dans une organisation économique. Cette norme du cinéma entremêle les conditions techniques et esthétiques, alors que le cinéma expérimental vise à les démêler. Les institutions telles que les salles de cinéma, les festivals et les salles de classe confinent encore trop souvent le cinéma dans son moment de projection. Je pense qu'à chaque fois que cette pratique qui entremêle est évitée, une pratique expérimentale peut émerger. Une manière d'éviter ce confinement cinématographique est de penser à questionner l'espace de monstration, de production et de montage dans lequel la spectatrice reçoit ce cinéma, comme l'ont fait par exemple Michael Snow avec *La Région centrale* (1970), Ken Jacobs avec *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), ou encore Malcolm Le Grice avec *Castle One* (1966). Chacune de ces œuvres représente pour moi, et de manière non exhaustive, un moment décisif dans la transformation de ma pratique. Michael Snow m'avait déjà influencé, avant même que j'arrive au Canada, grâce à son film *Wavelength* (1967). Je me rappelle l'impression de n'avoir jamais vu auparavant quelque chose d'aussi radical que ce film expérimental. C'est l'une des raisons qui ont fait que j'ai décidé de me pencher sur les travaux de Snow et notamment sur *La Région centrale* (1971). Ce film hallucinatoire propose d'étudier le mouvement panoramique de la caméra. Cette caméra, dessinée en collaboration avec Pierre Abaloos et réalisée par ce dernier, n'était pas visible dans le film. Par la suite, elle fut exposée en tant que sculpture vidéo dans l'œuvre *De La* (1972) (fig. 18).



Fig. 18 M. Snow, *De La*, 1972

Peut-être plus que le film lui-même, l'appareillage dévoilé a attiré des spectatrices, qui se sont retrouvées capturées par le dispositif lors de l'exposition. La caméra 16 mm fut remplacée par une caméra vidéo qui retransmettait en continu un flot d'images sur quatre écrans. Jusque-là, pour moi, le réemploi dans la pratique cinématographique se faisait communément en réutilisant d'anciens films d'archives. Ici l'appareil fut carrément réemployé pour créer une tout autre œuvre.

Par la suite, j'ai aussi découvert Ken Jacobs à Montréal. J'ai appris que l'écran n'est qu'une paroi, qu'un voile à transgresser. La première fois que j'ai été saisi par cette notion, c'était en regardant le film *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969). À un moment du film, on peut remarquer une ombre humaine se promener sur l'image (fig. 19).



Fig. 19 K. Jacob, *Tom, Tom, the Piper's Son*, 1969

J'ai appris, durant le séminaire Poétiques de l'archive cinématographique, que c'était lui et sa femme qui opéraient un changement de lentille pour continuer l'expérimentation de re-photographie<sup>9</sup>. Malgré la dissonance visuelle, le film continue de plus belle. Finalement, lors d'une projection spéciale organisée en avril 2019 à La lumière collective<sup>10</sup> à Montréal, je découvris le film de Malcolm Le Grice *Castle One* (1966). Cette fois-ci, la présence humaine n'était pas sur l'écran, mais derrière l'écran. En effet, le film utilisait des films de réemploi, mais surtout, le projectionniste devait en plus placer la bobine dans le projecteur et manipuler une ampoule suspendue devant l'écran (fig. 20). Il devait l'allumer et l'éteindre en suivant un protocole plus ou moins précis. Encore une fois, l'influence qu'exercent la présence du corps et la matérialité de l'appareillage est visible dans l'œuvre. Cette corporalité, tantôt directe, tantôt indirecte, ne me laissait pas indifférent, à tel point que j'y voyais matière à pratiquer. Cette présence physique, qui vraisemblablement laisse une trace dans l'œil de la spectatrice, me poussera à me faire de plus en plus confiance dans le mouvement de mon corps et pour apparaître dans mes films.

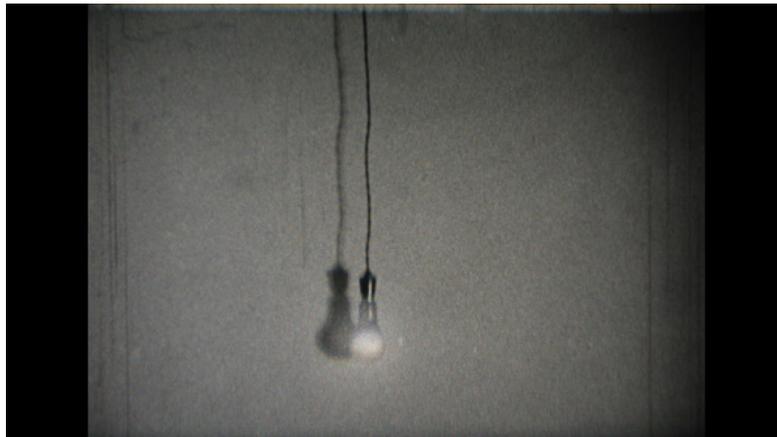


Fig. 20 M. Le Grice, *Castle One*, 1966

---

<sup>9</sup> La re-photographie, c'est l'action de reproduire une même image, mais avec un point de vue et un contexte différents pour révéler, par exemple, des changements dans les paradigmes.

<sup>10</sup> « La Lumière Collective est un lieu qui a été ouvert en réponse au souhait de la communauté qu'est de découvrir des artistes et leurs œuvres dans un cadre intimiste et propice à l'échange. À la Lumière, l'artiste est toujours présent. » <https://www.lalumierecollective.org/info.html>

## **Comment un atelier dématérialisé m'a-t-il permis de toucher (littéralement) le cinéma expérimental ?**

Étant un artiste du XXI<sup>e</sup> siècle et évoluant sans atelier fixe, je considère mes espaces de création comme étant multiples, pouvant aller de la place où je vis à une galerie ou même à l'espace universitaire. En effet, j'ai, durant ma maîtrise, considéré le département de cinéma de l'université comme une extension de mon atelier dématérialisé. J'ai profité de manière proactive des possibilités qui s'offraient à moi, notamment en empruntant le matériel du département d'études cinématographiques et en occupant des locaux disponibles pour mes expérimentations. Comme Véronique Rodriguez (2002) l'explique, l'œuvre d'art ne risque plus de perdre son lien organique avec son lieu d'origine : l'atelier. Une fois éliminée la cloison de cet espace, il devient une médiation, c'est-à-dire que l'artiste devient affranchi du seul et unique espace de création. L'artiste peut donc déployer de manière conceptuelle un atelier n'importe où et profiter de ces « n'importe où » et « n'importe quand » pour rendre sa pratique artistique encore plus large.

C'est donc dans cette économie de l'espace et du temps que j'évolue depuis mon arrivée, car au Maroc, j'avais mon matériel dans mon appartement, dans lequel je recevais des amies-spectatrices et dans lequel j'avais organisé mes moyens de création. Depuis mon arrivée à Montréal, je suis dans l'obligation de faire sans, et donc de trouver de nouveaux moyens et de reconstruire cet espace. Mais par la force des choses, j'ai réussi à passer outre ces circonstances, car ma pratique s'émancipait de plus en plus d'une fabrication objectale. Je ne me cantonnais plus à la production d'un film ou à son montage. Certes, ce sont des étapes par lesquelles je passe encore, mais mon attention a clairement basculé de l'objet au processus. C'est comme si, au Maroc, j'avais besoin de justifier ma position d'artiste en proposant une production, alors qu'ici, la simple manière de présenter un travail en dit plus que le travail lui-même. Ici on n'est pas un artiste, on le devient, notamment par des moments de translation. Ces moments de translation, sans les forcer, se retrouvent partout, à l'intérieur d'un espace fermé comme ma chambre d'étudiant ou dans un espace ouvert comme l'espace public. Sans trop entrer dans le détail, car ce n'est pas l'objet de cette recherche, la notion d'espace public ici au Canada et celle qu'on retrouve au Maroc ne sont tout simplement pas comparables, même si les deux pays ont connu et connaissent encore des situations où l'appropriation de l'espace public est problématique. Ici, d'un certain point de vue, le débat existe, et c'est dans cette possibilité que l'artiste peut se glisser et donc exister. Performer dans l'espace public montréalais, matérialiser son idée par la présence physique et par la suite créer l'effet, comme le dit Josette Féral (Giannachi, Kaye et Shanks, 2012, p. 44), par l'expérimentation

pour mettre l'humain au cœur de la représentation, notamment par l'entremise de sa mémoire et de sa pensée, est possible. Mais aussi cela permet au public que tous ses sens soient alertes : qu'il se sente éveillé. Cela rend le processus de perception, pour l'artiste et la spectatrice, palpable : on fait du réel une expérience de fiction. C'est cela qui devient possible quand on abandonne l'idée que l'art est ailleurs que dans un espace de pouvoir comme l'atelier. Au contraire de Bruce Nauman, qui se filme dans son studio pour ensuite projeter ses films dans des galeries et musées, notamment pour *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968) (fig. 21), ou *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967) (fig. 22), moi, je préfère m'exposer à l'extérieur et y créer ce que j'aurais réalisé dans mon studio.

Je ne veux pas dire qu'un artiste ne doit pas avoir son espace personnel. Je partage d'ailleurs avec



Fig. 21 B. Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968



Fig. 22 B. Nauman, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*, 1967

Nauman l'idée exprimée dans une entrevue avec Willoughby Sharp (1971), reprise par Van Rossem P. :

Si vous vous voyez comme un artiste et vous opérez dans un atelier et que vous n'êtes pas un peintre, si vous ne commencez pas avec des canevas, et que vous faites toute sorte de choses – vous vous asseyez sur une chaise ou vous baladez. Alors la question devient qu'est-ce que l'art ? Alors l'art est ce que l'artiste fait, juste s'asseoir dans son studio.<sup>11</sup> (Sharp, cité dans Van Rossem, 2017, p. 3)

L'atelier est cet espace mental qui peut être compris comme une extension du corps de l'artiste. C'est une partie de sa corporalité et de sa matérialité. Par conséquent, pour moi, sortir pratiquer dans l'espace public montréalais est une sorte de délivrance artistique psychique et physique.

---

<sup>11</sup> Traduction libre de l'anglais.

De plus, dans ma situation d'artiste immigrant, c'est encore plus le cas, car étant donné que je viens d'un contexte où cette réalité conceptuelle est mise à mal par la pression sociale et politique, le studio reste cet endroit où, justement, il est d'une certaine manière possible de créer. Spontanément, ici, j'éprouve probablement le besoin de m'émanciper d'une nouvelle pression psychique qui est celle de l'université. Bien qu'il ne soit précisé nulle part dans *Le guide des mémoires et des thèses* (2019) qu'il n'est pas interdit de présenter sa création de maîtrise à l'extérieur de l'université, j'en profite pour justement encore une fois appuyer mon désir d'émancipation d'une institution en sortant de l'enceinte universitaire. Mon but en tant qu'artiste n'est pas d'avoir un diplôme, bien qu'il m'en faille un pour continuer mon processus d'immigration. Le véritable accomplissement à mes yeux est faire de l'art comme je l'imagine, et ma venue ici au Canada, à Montréal, et à l'Université de Montréal, n'est motivée que par mon besoin d'être au monde par la pratique artistique. Le diplôme n'est pas une fin en soi, mais uniquement un moyen.

Jonas Mekas, lors de son arrivée aux États-Unis en 1949, commença à réaliser les images de ce que sera son futur film *LOST LOST LOST* (1976). Ce film dépeint le sentiment d'un immigrant ou plutôt d'une « personne déplacée », car effectivement, que l'on soit exilé ou immigré, la sensation du déplacement est univoque. Dans son film, Mekas exprime un sentiment de translation entre son pays natal, avec tous les souvenirs qui y sont liés, et son pays d'adoption. Je parle de ce film, car il représente, je crois, très bien, d'un certain point de vue, la translation que j'ai moi aussi vécue à travers ces trois années passées à Montréal. À l'instar de Mekas, qui filme tout son quotidien, j'ai aussi une pratique qui consiste à faire des images de mon quotidien, dont je ne parle pas dans ce mémoire, car aujourd'hui, tout le monde prend des photos de son quotidien. Mais j'en parle maintenant brièvement, car il est important pour moi de préciser que le sentiment qu'évoque Mekas marchant dans les ruelles de New York dans la première bobine de son film était similaire à celui que j'éprouvais déjà au Maroc. J'avais déjà une pratique performative de capture de mon quotidien (fig. 23). Pour Mekas, cela était des films ; pour moi, ce sont des milliers de photographies qui attestent de cette pratique qui vise à faire des photos volontairement nostalgiques, notamment par l'utilisation de pellicules périmées pour produire un effet « vintage », comme pour Mekas qui s'inspirait du genre « home-movie » (fig. 24), qui lui aussi évoque cette dimension nostalgique et amateur (Cuevas, 2006, p. 4).



Fig. 23 M. Bouzoubaa, *Photographie de piétons au Maroc*, 2010



Fig. 24 J. Mekas, *Photogramme avec piétons de New York*, 1976

Tout comme Mekas, je n'avais pas envie de produire des images d'une qualité parfaite. Je ne voulais pas appartenir à une pratique du cinéma conventionnel, mais j'avais encore une fois besoin de ma propre vision singulière. Cela avait plus à voir avec la matérialité et la corporalité de ma pratique qu'avec un style particulier, car le temps dépensé à chercher de la pellicule pour la photographie n'est pas négligeable et l'effort physique pour le développement du film non plus. Au Maroc, le passage au numérique s'est fait de manière radicale, à tel point qu'il n'est aujourd'hui presque plus possible d'y trouver de la pellicule, contrairement à d'autres pays. Ma pratique était à contre-courant, et j'éprouvais du plaisir dans cet effort physique et matériel.

Le sentiment d'appartenance que Mekas décrit envers la Lituanie, je ne l'avais pas au Maroc, car ma position d'artiste expérimental faisait que j'étais déjà marginalisé, sans oublier la discrimination linguistique. Le sentiment de solitude dont il parle à la minute 06:33 dans l'extrait<sup>12</sup> tiré de la première bobine de *LOST LOST LOST* était pour moi déjà présent au Maroc et n'a fait que s'amplifier en arrivant à Montréal. Mais comme dans le film de Mekas, au fur et à mesure que les bobines se succèdent, on peut remarquer qu'il commence à prendre confiance en lui à New York, notamment à la bobine 6, qui exprime une renaissance et une confiance en soi qu'il reprend dans son quotidien. Ce sera la même chose pour moi. Malgré les différences temporelles de ces réalités, elles révèlent qu'il y a, au-delà de l'espace et du temps, des similarités dans la réalité pour les vies humaines déplacées.

---

<sup>12</sup> <https://vimeo.com/217911753>

En ce sens, je décide de faire plus confiance à ma pratique et de m'exposer « extra-muros » en dehors de l'université. Je précise que mon intention, par la réalisation d'une performance par-delà l'enceinte universitaire, est de déconstruire la notion du pouvoir institutionnel de l'université et non de l'omettre. De plus, la notion d'*in situ* pour un artiste immigrant réfère naturellement à une dimension d'inclusion ou d'exclusion : l'œuvre ainsi se voit déterminée par des facteurs contextuels qu'il vaut mieux assumer dans le processus en s'autoexposant pour s'introduire dans ce nouvel espace qui pour moi est plus Montréal que l'université. Cette œuvre est donc réalisée sur mesure et sciemment pour situer mon intégration afin de me créer une nouvelle appartenance.

David Zerbib a défini, lors du colloque *EMERGE* (2019), la performance en tant que pratique artistique fondée sur l'accomplissement d'un acte qui vaut pour lui-même au moment même de son effectuation. Ma performance en est l'exécution. Toutefois, parmi les questions qui furent soulevées lors du colloque, il y avait les interrogations d'ordre institutionnel auxquelles fait face le médium de la performance. En plus des questions de conservation, la performance interroge l'institution de par sa dimension subversive. Une performance, si elle est produite à la demande ou comme contrepartie, vaut-elle toujours pour elle-même ? En ce sens, une performance réalisée dans une institution telle que l'université ne devient-elle pas ce que Gilles Deleuze (1987) nomme une « communication », c'est-à-dire une composition d'informations récoltées çà et là qui produit en réalité du performatif et non une performance ?

Cependant, Deleuze précise que ces « communications » peuvent devenir des actes de création et donc des performances seulement en brisant la barrière de l'assujettissement ; cela se passe en réalisant un acte de résistance à l'intérieur de l'institution qui les accueille. Par « acte de résistance », Gilles Deleuze veut parler d'un acte qui révèle une nouvelle manière de percevoir le réel, une nouvelle manière de subjectiver l'institution. En conséquence, pour pouvoir faire de mon corps un dispositif artistique et donc de subjectivation au sens où Giorgio Agamben (2007, p. 31) l'entend, il me faudrait capturer, orienter, déterminer les conduites, les opinions et les discours de mes spectatrices et de mes lectrices. Je décide de faire entrer ma corporalité dans le processus matériel pour devenir moi-même, en m'exposant, ce dispositif de subjectivation. Michel Foucault propose une méthodologie pour questionner sa pratique, qui éclaire en partie ma démarche :

Il s'agit de rendre les choses plus fragiles, par une analyse qui intègre les évidences de nos pratiques dans l'historicité même de ces pratiques et du coup les déchoir de leur statut d'évidence pour leur redonner la mobilité qu'elles doivent avoir dans le champ de nos pratiques. (1981).

Autrement dit, ma présence corporelle et matérielle dans l'université donne à ma pratique cinématographique la dimension nécessaire pour qu'elle se démarque, et cela, grâce à une mobilité expérimentale que je qualifierais d'universitaire, dans le sens où l'activité étudiante devient elle aussi une partie de mon processus artistique. Vangelis Athanassopoulos parle de glissement de l'enseignement de l'art vers « l'enseignement en tant qu'art » (2018, p. 115). Il s'agirait dans mon cas de prolonger cette idée en évoquant non plus seulement des études d'art, mais aussi « des études d'art en tant qu'art ». On pourrait ainsi dire que la pratique de la théorie universitaire devient une composante de la pratique artistique, voire une pratique artistique à part entière.

En ajoutant la dimension haptique au dispositif, par ma présence en chair et en os, ma création devient *in situ*. Car venir en tant qu'immigrant et pratiquer ma cinématographie expérimentale dans un nouveau contexte, c'est déjà déstabiliser ma pratique antérieure. Je le fais en choisissant de sortir du contexte universitaire auquel je me suis habitué pendant trois ans, et ce, en allant vers un espace public : le belvédère du mont Royal, un lieu où toutes les nouvelles arrivantes à Montréal viennent notamment marquer leur présence dans un égoportrait avec comme arrière-plan leur nouvelle ville d'adoption. Il s'agit, comme pour ma première exposition, de remodeler ma pratique par le truchement de mon corps en créant, devant l'œil de mes spectatrices, une sensation haptique en performant et en exposant ma pratique du cinéma expérimental.

À la manière de David Hall qui, avec ses *TV Interruptions* (1971) (fig. 25), révèle l'ambiguïté du médium, dans son cas télévisuel, je vais moi aussi interférer dans le quotidien de ma spectatrice en révélant mon dispositif.



Fig. 25 D. Hall, *TV Interruptions* Element 6 "Street", 1971

David Hall interagit dans le programme quotidien du spectateur lambda en diffusant, pour le compte de l'institution Scottish TV, plusieurs petits films expérimentaux. Celui qui m'intéresse le plus est le film composé de plusieurs plans d'une caméra que David Hall dirige en pointant l'objectif sur la téléspectatrice. Element 6 "Street" (1971) est le titre de cette interruption qui surgit dans l'espace public et montre l'artiste qui installe son dispositif cinématographique devant les passants. Il filme à travers le cadre d'une télévision en carton, et le tout se retrouve dans l'écran de la spectatrice du programme télévisuel. Cette interruption télévisuelle est ponctuée par une voix qui annonce le nombre de secondes que dure la prise de vue. Dans le dispositif de ma performance de maîtrise *Translation cinématographique*, chaque prise de vue dure le temps du moteur à ressort de la Bolex. Comme David Hall, je vais sortir physiquement dans l'espace public pour réaliser cette interruption. Comme l'œuvre de David Hall fut réalisée en 1971, son dispositif d'interaction ou de médiation était la télévision, qui se retrouvait dans le foyer ; aujourd'hui, à titre de comparaison, ce serait le téléphone intelligent qui représenterait cette proximité avec la spectatrice, néanmoins ma performance n'aura besoin que d'être vue à l'œil nu, car je serai moi-même le médium. À l'instar de *TV Interruptions*, ma performance pourrait s'appeler *Cinematographic interruption*.

Ainsi, ma création est directement pensée et conçue dans et pour l'espace qui l'accueille, Montréal. Véronique Rodriguez (2002, p. 15) explique que la pratique *in situ* questionne l'idée de l'institution comme lieu permanent de la production et, comme dans mon cas, de production de savoir artistique universitaire. C'est bien grâce à l'université que je suis ici à Montréal. Sans les autorisations nécessaires, comme l'attestation d'inscription me délivrant un permis d'études (fig. 26), je ne

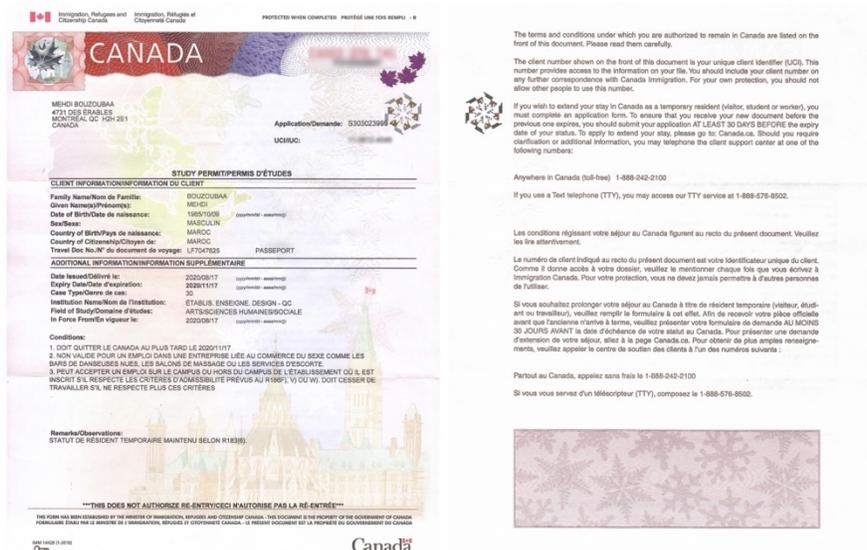


Fig. 26 M. Bouzoubaa, *Permis d'études*, 2020

pourrais pas venir réaliser mon œuvre à Montréal. Mais un autre artiste doté d'un passeport l'autorisant à venir sur le territoire canadien aurait pu, sans le passage par l'université, réaliser son œuvre directement sur le sol canadien en tant que touriste. Le cas de Francis Alÿs avec *Turista* (1994) (fig. 27) est intéressant, car sa nationalité belge lui permet de partir au Mexique en tant que touriste et d'y pratiquer son art sans avoir à passer par les procédures laborieuses qu'une artiste marocaine connaîtra.



Fig. 27 F. Alÿs, *Turista*, 1994

*Turista* est une création où l'artiste vient se mêler aux travailleurs de la place de la Constitution, une place centrale de Mexico. Ainsi, au milieu des pancartes des travailleurs, sur lesquelles on peut lire « plombier », « électricien », etc., l'artiste dépose sa pancarte, sur laquelle est écrit « Turista ». Ici Francis Alÿs se présente comme un artiste-touriste que l'on peut embaucher : c'est ainsi qu'il existe en faisant de sa mobilité, comme l'explique Davila (2002), « sa raison d'être, un acte social et politique à part entière, un travail » (Davila, cité dans Riou, 2019, p. 4). Mon expérience est loin d'être similaire à celle de Alÿs, car je cherche plutôt à me fondre socialement par l'entremise de ma pratique artistique.

## Déplacement n° 4

### Intrications cinématographiques

**Comment, sans avoir tout changé, tout est-il devenu différent ?**

La première fois que j'ai réussi à me fondre socialement par le truchement de ma pratique artistique, c'était ici à Montréal, grâce à l'expérience réalisée durant le séminaire Pratiques documentaires à l'hiver 2018, et notamment en réalisant le prototype d'*Intrication cinématographique*, qui sera par la suite le modèle de ma performance *Translation cinématographique*. C'était une sculpture cinématographique expérimentale intitulée *Souvenir expérimental* (fig. 28). Elle est constituée d'une caméra Bolex 16 mm au-dessus, alors qu'à droite, à l'aide d'un bras magique et d'une tige de trépied détachée, j'accrochais la caméra HD numérique. En bas se trouvait accroché au pied du gobo<sup>13</sup> l'iPhone à l'aide d'une pince Cardellini. Le gobo était renforcé à l'aide de sacs de sable pour supporter le tout. À gauche se trouvait la caméra 35 mm chargée d'une pellicule de 36 poses, elle aussi attachée à l'aide d'un bras magique. Et pour finir, une protubérance à l'avant du dispositif supportait un enregistreur stéréo TASCAM. La hauteur du dispositif m'obligeait à me surélever sur un cube.

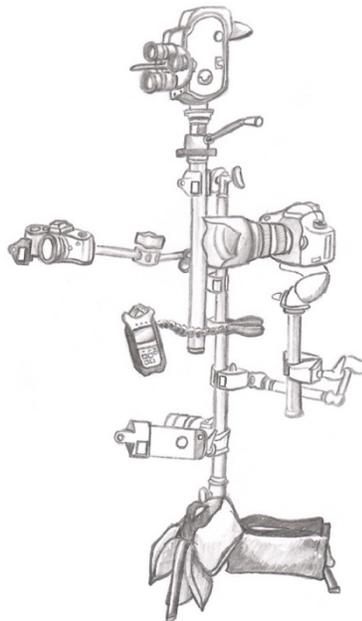


Fig. 28 M. Bouzoubaa, *Dessin de la sculpture cinématographique : Souvenir expérimental*, 2018

---

<sup>13</sup> Type de trépied.

Une fois montée, la sculpture cinématographique devait filmer. Je commençais alors à définir de manière aléatoire les rythmes d'enregistrement des caméras pour pouvoir récolter par la suite une sorte de grande image synchronisée de tous ces capteurs.

J'étais directement sur la place publique, au Quartier des Spectacles de Montréal. Alors que la consigne du séminaire était de filmer depuis l'intérieur d'un bus<sup>14</sup> en vue de se poser des questions à propos de l'exercice du pouvoir, telles que : à quel point des images filmées depuis l'intérieur d'un bus dont les vitres sont teintées contiennent-elles une dimension de pouvoir ? Quelle est la légitimité de ces images ? N'ayant pas trouvé dans le périmètre désigné suffisamment d'espace pour déployer mon appareillage, je décide alors de transposer le pouvoir du bus sur moi en demandant à un collègue de me filmer sortant du bus pour aller filmer à mon tour la place publique. J'ai très spontanément, sans aucune préméditation, initié alors ma pratique de montrer comment je montre. Ainsi, j'ai pu activer l'objet de pouvoir que représentaient le bus et l'autorité de la consigne professorale et réorienter son influence. Le bus, puis l'espace public (par la sortie du bus) sont devenus très naturellement mon espace d'atelier et d'action.

Dans *LOST LOST LOST* (1976), Jonas Mekas écrit: « it's my nature to record. » Je pense, comme Francis Alÿs et Jonas Mekas, qu'il existe une seule nature pour chacun de nous, et la seule manière qui me fait sentir que j'existe, c'est de filmer. À l'instar de Mekas dans son film à la fin de la bobine 5 et 6, où le montage devient plus audacieux, dans un style plus expérimental, ou comme Alÿs, qui s'expose au côté de ces travailleurs, j'ose moi aussi m'autoexposer en public arborant ma panoplie de caméras pour tenter du mieux que je peux de capturer toutes ces stimulations extérieures que je reçois depuis mon arrivée à Montréal (fig. 29).

---

<sup>14</sup> Pratiques documentaires : le séminaire est un « Laboratoire de recherche-crédation sur les pratiques documentaires au cinéma et dans les arts médiatiques ». (Umontreal.ca). Les ateliers pratiques étaient réalisés depuis un bus dont les vitres étaient teintées et dans lequel les étudiants filmaient le monde extérieur à partir de l'intérieur d'un bus dédié à l'activité pratique du séminaire.



Fig. 29 S. Benammar, *Souvenir expérimental* (performance) de M. Bouzoubaa dans le Quartier des Spectacles, 2018

En connaissant mon statut d'immigrant, on peut établir un lien entre celle-ci et la panoplie de caméras étalées comme plusieurs capteurs perméables, une sorte d'exosquelette sensible qui tente de modérer l'influence du nouveau contexte sur ma pratique pour mieux les saisir. Je performais alors enfin ma pratique cinématographique par l'entremise de ma corporalité et de la matérialité, je ressentais un besoin essentiel de créer ce « film sculpture » (Felleman, 2017). En 2018, le vrai résultat était que j'avais pour la première fois été conscient que je performais ma pratique cinématographique sur la place publique. Matériellement et corporellement, j'exposais le fait que je montre comment je montre. Plus tard, avec *Intrication cinématographique*, j'ai choisi de disposer les caméras sur un axe horizontal pour représenter ma ligne de temps. Puis, en 2020, pour la partie pratique qui vient clôturer ma maîtrise, je vais reproduire *Intrication cinématographique*, mais en plus de mon appareillage et de la présence de mon corps, je dirai mon histoire à la manière de la tradition orale marocaine. Je vais littéralement faire entendre ma voix pour raconter mon récit de déplacé pour réaliser *Translation cinématographique*.

## Déplacement n° 5

### Protocole pour Translation cinématographique<sup>15</sup>

#### Cadre corporel

Équipe technique	Mehdi Bouzoubaa - Performeur
Jury	Membre du jury Président·e du jury Directeur de recherche
Lieu	Belvédère du mont Royal 45° 30' 23" nord, 73° 35' 20" ouest
Altitude	233 m
Durée	30 min

#### Cadre matériel

Éléments de mise en scène	Un Duck Tape vert Un mètre à mesurer
	Une caméra Bolex × Une bobine 16 mm × Un trépied × Un jeu de lentilles × Un luxmètre
	Une caméra 5D Canon × Un téléobjectif × Une Batterie × Un trépied
	Un appareil photographique Nikon F3 × Une bobine exposée × Un objectif fixe de grande ouverture × Une bobine 35 mm exposée × Un petit Gobo × Un bras magique × Une pince × Un sac de sable
	Un téléphone iPhone 6S × Un petit Gobo × Un bras magique × Une pince × Un sac de sable
	Une caméra vidéo Canon × Une Carte mémoire × Une Batterie × Un trépied
	Un miroir × Un Gobo × Une tige × Deux Cardellini × Un sac de sable

---

<sup>15</sup> « J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps – la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende. » (C. Marker, *Sans Soleil*, 1983)

	Un enregistreur audio × Un bras articulé × Une carte mémoire × Une batterie
	Un costume bleu électrique Un bonnet rouge vif Des chaussures de sport
	Langues parlées × Français × Arabe

### Table de translation

Translation (n)	L'artiste est présent
Translation 0	Arrivée du jury et mot de bienvenue du directeur de recherche
Translation 1	Introduction du/de la président/e du jury
Translation 2	Présentation du candidat/performeur
Translation 3	Démarcation de la Zone
Translation 4	Installation de l'appareillage
Translation 5	Enclenchement de l'appareillage
Translation 6	Autoenregistrement du dispositif
Translation 7	Fin et remerciements
Translation 8	Période de commentaires et questions avec le jury
Translation 9	Délibération du jury et annonce du résultat par le/la président/e du jury
Translation 10	Démontage

## Bibliographie

### Articles

Champagne, Aurélie. 2016. « “Persepolis” déprogrammé en loucedé d’un festival au Maroc ». *L’Obs*. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20120715.RUE1246/persepolis-deprogramme-en-loucede-d-un-festival-au-maroc.html>

Chapman, Owen, et Kim Sawchuk. 2012. « Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances” ». *Canadian Journal of Communication* vol. 37 n° 1 (avril), 5-26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>

Crétois, Jules. 2016. « L’artiste marocain Ahmed Bouanani petit à petit tiré de l’oubli ». *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/11/l-artiste-marocain-ahmed-bouanani-petit-a-petit-tire-de-l-oubli\\_4881219\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/03/11/l-artiste-marocain-ahmed-bouanani-petit-a-petit-tire-de-l-oubli_4881219_3212.html)

Cuevas, Efen. 2006. « The Immigrant Experience in Jonas Mekas’s Diary Films: A Chronotopic Analysis of Lost, Lost, Lost ». *Biography* vol. 29 n° 1, 55-73. [https://www.researchgate.net/publication/39575605\\_The\\_Immigrant\\_Experience\\_in\\_Jonas\\_Mekas%27s\\_Diary\\_Films\\_A\\_Chronotopic\\_Analysis\\_of\\_Lost\\_Lost\\_Lost](https://www.researchgate.net/publication/39575605_The_Immigrant_Experience_in_Jonas_Mekas%27s_Diary_Films_A_Chronotopic_Analysis_of_Lost_Lost_Lost)

Elder, Bruce. 1983. « Michael Snow and Bruce Elder in Conversation ». *Ciné- Tracts* vol. 17, 39-45. <https://library.brown.edu/cds/cinettracts/ct17.pdf>

Felleman, Susan. 2017. « Coda: Returning the Favor (A Short History of Film Becoming Sculpture) ». Dans *Screening Statues: Sculpture in Film*, 156-168. Edinburgh : Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474410892.001.0001>

Guzin Lukić, Nada. 2005. « La représentation des immigrants dans l’espace muséal et patrimonial de Québec ». *Ethnologies* vol. 27 n° 1, 223-243. <https://doi.org/10.7202/014028ar>

Lemaire, Andréanne, Mélanie Vachon et Sarah, Fraser. 2017. « Exister, appartenir et transmettre : Artcirq comme espace de mieux-être pour les jeunes Inuits d’Igoolik ». *Revue québécoise de psychologie* vol. 38 n° 3, 153–177. <https://doi.org/10.7202/1041842ar>

Riou, Pascale. 2019. « L’artiste : habitant, résident, touriste. Réflexions à propos de Francis Alÿs », *Mondes du Tourisme* vol. 15. <http://journals.openedition.org/tourisme/2073>

Rodriguez, Véronique. 2002. « L’atelier et l’exposition, deux espaces en tension entre l’origine et la diffusion de l’œuvre ». *Sociologie et sociétés* vol. 34 n° 2 (automne), 121-138. <https://doi.org/10.7202/008135ar>

Rouleau, Joëlle. 2016. « Bricolage méthodologique : autoethnographie et recherche-crédation ». *COMMPosite* vol. 19 n° 1. <http://www.commposite.org/index.php/revue/article/view/232>

Van Rossem, Patrick. 2017. « Bruce Nauman and the Time on One's Hands: Control, Anxiety and the Desire for Endlessness in Early Video Art ». *Polysèmes* vol. 17.  
<https://doi.org/10.4000/polysemes.1947>

## **Livres**

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit par Martin Rueff. Paris : Payot & Rivages.

Athanassopoulos, Vangelis (dir.), Anaël Lejeune et autres. 2018. *Quand le discours se fait geste : regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon : Les presses du réel.

Bénichou, Anne (dir.), Vincent Bonin et autres. 2010. *Ouvrir le document : Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.

Bresson, Robert. [1975] 2010. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.

Gosselin, Pierre (dir.), Éric Le Coguiec (dir.), et collab. 2009. *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Maalouf, Amin. [1998] 2001. *Les identités meurtrières*. Coll. Livre de Poche. Paris : Grasset.

Sefrioui, Kenza, et Abdellatif Laâbi. 2014. *La revue Souffles, 1966-1973 : espoirs de révolution culturelle au Maroc*. Rabat : Éditions du Sirocco.

Sitney, P Adams. (1974) 2002. *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. 3<sup>e</sup> éd. Oxfort : Oxford University Press.

Vangelis, Athanassopoulos. 2018. *Quand le discours se fait geste : regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon : Les presses du réel.

## **Chapitres ou sections de livre**

Essafi, Ali. 2014. « La Medersa Bouanania li cinema al maghribia ». Dans *Ahmed Bouanani : comme la Terre sous la pluie*, sous la direction de Touda Bouanani, 51-61. Coll. « Nejma ». Tanger : Librairie des colonnes.

Féral, Josette. 2012. « How to define presence effect ». Dans *Archaeologies of presence*, sous la direction de Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shanks. London; New York : Routledge.

Gosselin, Pierre, et Diane Laurier. 2004. « Des repères pour la recherche en pratique artistique ». Dans *Tactiques insolites vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, sous la direction de Diane Laurier, Pierre Gosselin et Nathalie Bachand, 165-181. Montréal : Guérin universitaire.

Noguez, Dominique. 2010. « Qu'est-ce que le cinéma expérimental ». Dans *Éloge du cinéma expérimental*, 23-42. 3<sup>e</sup> édition. Coll. « Classiques de l'avant-garde ». Paris : Paris Expérimental.

West Brett, Donna. 2017. « Exile and Erasure: Forgetting Ilse Bing ». Dans *Photography and Failure: One Medium's Entanglement with Flops, Underdogs, and Disappointments*, sous la direction de Kris Belden-Adams, 45-60. Londres: Bloomsbury Publishing.

## Mémoires et thèses

Robillard, Claudine. 2006. « Exposition de Soi : étude de certaines modalités autoreprésentationnelles au théâtre suivie d'un essai scénique qui les applique dans une forme performative ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/3069/1/M9461.pdf>

Spiret, César. 2016. « Autopoïétique, pour une compréhension de la recherche en Ar(t)chitecture ». Mémoire de maîtrise, Lille, École nationale d'architecture et de paysage de Lille. [https://issuu.com/cesarspriet/docs/autopoi\\_\\_e\\_\\_tique](https://issuu.com/cesarspriet/docs/autopoi__e__tique)

## Communications

Vancheri, Luc. 30 octobre 2019. *Le cinéma ou le dernier des arts*. Conférence. Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques. Université de Montréal.

Zerbib, David. 19 novembre 2019. *Événement performantiel et condition performative : la performance immergée dans le régime de la performativité*. Colloque. EMERGE Manifestation dédiée à la performance contemporaine. Musée d'art contemporain de Montréal. <https://macm.org/activites/emerge/>

## Films et enregistrements vidéo

Bouanani, Ahmed (réal.). 1971. *Mémoires 14* (film). Maroc. Centre cinématographique marocain.

Bouzoubaa, Mehdi (réal.). 2020. *Translation cinématographique* (performance). Canada. Bolex, Canon 5D, Nikon F3, iPhone 6S, 16 mm, HD, 30 min. <https://vimeo.com/456028683>

Bouzoubaa, Mehdi (réal.). 2020. *Translation cinématographique* (film). Canada. 16 mm, HD, 03:50. <https://vimeo.com/456028872>

Marker, Chris (réal.). 1983. *Sans Soleil*. 16 mm, sonore, couleur, 100 minutes. France. Argos Films.

Snow, Michael (réal.). 1967. *Wavelength*. Canada, États-Unis. 16 mm, couleur, sonore, 45 min. <https://vimeo.com/226140780>

## Documents audio

Deleuze, Gilles. 1987. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Conférence. Mardis de la Fondation. [https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&list=PLsiv\\_P7mdgVQBoLhAQ\\_ABox5g5z-g0z\\_R](https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&list=PLsiv_P7mdgVQBoLhAQ_ABox5g5z-g0z_R)

*Discrimination par le langage : une violence méconnue*. 2015. Émission de radio. Animée par Lucie Louâpre. *Chercheurs en ville*, n° 21. Canal B. <https://www.franceculture.fr/conferences/universite-bretagne-loire/discrimination-par-le-langage-une-violence-meconnue>

Foucault, Michel. 1975. Entrevue radiophonique avec Jacques Chancel. *Radioscopie*. Diffusée le 10 mars 1975. Radio France. Paris. <https://www.franceinter.fr/emissions/radioscopie-par-jacques-chancel/radioscopie-par-jacques-chancel-26-juillet-2016>