

Habiter le vide : Lettres, images et après-coup dans *Tu m'as raconté la mort*

Charles Duquet

Un mémoire du Département de Cinéma

Présenté comme exigence partielle de la

Maîtrise en Arts Cinématographiques

Université Concordia, Montréal, Québec, Canada

Mars 2026

© Charles Duquet, 2026

RÉSUMÉ

Habiter le vide : Lettres, images et après-coup dans *Tu m'as raconté la mort*

Charles Duquet

Ce projet de recherche création rassemble un mémoire de recherche ainsi qu'un film sous le nom de Habiter le vide : Lettres, images et après-coup dans *Tu m'as raconté la mort*.

Le mémoire documente mon processus de création d'un long-métrage s'intitulant *Tu m'as raconté la mort*. Il se penche plus particulièrement sur l'évolution de mon langage cinématographique à travers les étapes de production du film, du développement jusqu'à l'obtention d'un premier montage. Le film est une réponse à une série de lettres écrites par ma mère alors qu'elle avait 25 ans. Il prend la forme d'un dialogue entre ces lettres et mes images, récupérées de diverses productions inachevées de la dernière décennie.

Cette tentative de répondre à ma mère du passé par le cinéma provoque une série de réflexions sur ma conception de la narrativité et sur ma posture de cinéaste. Ces questions sont explorées de manière théorique dans ce mémoire et pratique à travers le film. Je puise dans le travail d'artistes tels qu'Ursula K. Le Guin, Jean Rouch, Éric Pauwels et Céline Sciamma pour développer un "film-récipient" qui rassemble fragments visuels, motifs voyageurs et temporalités multiples. Le concept psychanalytique freudien d'après-coup (*Nachträglichkeit*) structure à la fois mon processus créatif et l'expérience spectatorielle, permettant aux images de trouver leur signification de manière différée. Ainsi, le film explore comment créer un langage propre aux images en réponse à la réalité spécifique des lettres : celle de voyager dans le temps et l'espace pour traverser 25 années.

REMERCIEMENTS

Merci maman de m'avoir soutenu tout au long de mon parcours. Merci pour tes lettres, ta collaboration à l'écriture, ton ouverture et ta confiance inconditionnelle. Sans toi, ce mémoire et ce film n'existeraient pas.

Merci à ma famille, à mes amis, dont tous ceux et celles qui m'ont partagé des commentaires au cours de ce long processus : Samuel Cogrenne, Rachel Samson, Adèle Foglia, Alexandre Haldemann, Éloïse Grenier-Carpintero.

Merci à Lauriane Rioux pour l'aide aux dessins et le coaching vocal.

Merci à ceux et celles qui m'ont partagé leur image et leur histoire : Maman, Papa, Alexis, Victor, Farzana, Mackenzie, Liliane, André, Loumi et sa grande famille.

William Tétreault, merci pour ta générosité, ton temps et tous les moments de fous rires et de complicité. Merci également à Allen Bleich pour l'aide technique supplémentaire.

Guylaine Dionne, merci pour ta sensibilité et ton accompagnement. Et Daniel Cross, pour m'avoir toujours rappelé de ne pas me cacher et d'aller au cœur du sujet. J'y travaille encore.

RECONNAISSANCE TERRITORIALE

Ce mémoire fut rédigé sur un territoire autochtone non cédé. Tiohtià:ke, aussi connu sous le nom de Montréal, est un territoire de la nation Mohawk (Kanien'kehà:ka), gardienne de ses terres et de ses eaux.

Plusieurs images du film *Tu m'as raconté la mort* furent tournées à l'intérieur de communautés autochtones du Québec et en collaboration avec les membres de ces communautés. J'aimerais remercier et souligner la générosité des membres de la communauté Wendat de Wendake ainsi que de la communauté crie de Mistissini.

D'autres images furent tournées sur le Ndakina, territoire ancestral de la Nation W8banaki, le Nitassinan, territoire ancestral du peuple Innu, et Tiohtià:ke, lieu de rassemblement de la Nation Mohawk (Kanien'kehà:ka) et, aujourd'hui, d'une population autochtone diversifiée.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

UN LANGAGE À SOI

DEUX ÉCRITURES

SECTION 1: ÉCRITURE

1.1 PROCESSUS DE SCÉNARISATION

LE DÉFI DE LA SCÉNARISATION

LE GESTE D'ÉCRITURE

LA LETTRE COMME MODÈLE CINÉMATOGRAPHIQUE

1.2 LA FORME DU RÉCIT

LE RÉCIPIENT CONTRE L'ARME

L'AGENTIVITÉ NARRATIVE DE L'ÉMERVEILLEMENT

1.3 MA POSTURE: LES LETTRES DU CINÉASTE

UNE LEÇON D'HONNÉTÉTÉ

SECTION 2: MONTAGE

2.1 SYSTÈME D'IMAGES ET DE SONS: L'EXEMPLE DE PAUWELS

2.2 MON SYSTÈME

PREMIER GROUPE: LES ÉLÉMENT CONNECTEURS

DEUXIÈME GROUPE: LES MOTIFS VOYAGEURS

TROISIÈME GROUPE: LES PROTAGONISTES

2.3 TOURNAGES

LA RUELLE : LE PRÉSENT DU RÉCIT

LES POCHOIRS

LA VISIONNEUSE : MÉMOIRE ET COLLISION

2.4 L'APRÈS-COUP COMME PRINCIPE STRUCTURANT

SECTION 3: RÉFLEXIONS ET DIRECTIONS FUTURES

3.1 QUEL EST LE DÉSIR DE MON CINÉMA?

3.2 CONCLUSION

VISIONNER LE FILM

OUVRAGES CITÉS

APPENDICES

APPENDICE A – LETTRES DE MA MÈRE

APPENDICE B – LANGAGE DU CINÉASTE

INTRODUCTION

À mes 25 ans, Nadine, ma mère, m'offre un petit livre rempli de notes. Elle me dit que c'est un journal intime qu'elle m'a écrit sous forme de lettres, qu'elle l'a commencé lorsqu'elle avait 25 ans elle aussi, au moment où elle a su qu'elle était enceinte de moi. Elle me le donne sans instructions, en me partageant peu de mots, mis à part qu'elle ne l'a pas relu depuis son écriture.

Je ne les ouvre pas tout de suite. Il faut avouer que c'est un objet lourd de sens et d'émotion. Même sans savoir ce qui se trouve à l'intérieur, le geste d'attente et de patience est d'une force irrévocable en soi, presque intimidante.

J'admettrai que ce journal intime tombe dans mes mains à un moment déjà rempli de préoccupations. Cela fait plus d'une année que je ressasse, les idées de projets, les brouillons de demandes de financements, les images tournées sous le feu des inspirations soudaines et volatiles, les amitiés aussi. Nous sommes en 2021, et une année auparavant, la pandémie de la Covid-19 est tombée pile-poil au moment où je terminais mon baccalauréat en production de cinéma. Je me compte relativement chanceux comparé à plusieurs de mes compatriotes. Le début de la pandémie corrèle avec l'achèvement de deux projets documentaires réalisés hors des bancs d'école. Un court-métrage tourné seul à l'été 2019 et un documentaire télévisuel d'une heure, produit dans le cadre d'un stage à Radio-Canada. Durant les premiers mois de confinement, je me retrouve donc bien occupé à travailler le montage d'images pré-pandémiques, à revivre confortablement les moments, d'aventures et de rencontres, fruit d'une liberté alors tenue pour acquise. Mais naturellement ces projets touchèrent à leur fin, et il me fallait penser au prochain.

Tout le long de mon parcours universitaire j'avais appris le cinéma en observant le réel. Je me donnais des règles strictes: pas d'interventions visibles, pas de musique, pas de voix-off, etc. Le seul fil conducteur devait être l'observable. C'était donc à moi d'extraire

mon film du réel. Cette approche correspondait à ce que Bill Nichols nomme le « mode observationnel » du documentaire, caractérisé par « l'absence de commentaire, de musique ou d'effets sonores ajoutés, et par un refus d'intervenir dans les événements filmés ». (Nichols 38)

En quelque sorte, je trouvai une force dans cette approche. Elle me poussa à passer énormément de temps en compagnie de mon sujet. J'ai appris à établir de profonds contacts humains dans des milieux qui m'étaient inconnus, à introduire une caméra dans des situations délicates, à faire preuve de patience dans l'attente de ces moments observables. J'ose croire que cette dévotion se manifestait dans mes films. Comme un micro-fragment du monde qu'on avait pris la peine de raconter en profondeur. Et pour une quinzaine de minutes, ceux qui regardaient le produit étaient témoins de ce petit bout de temps.

Il faut dire qu'à ce stade de mon apprentissage du cinéma, je baignais encore très profondément dans une conception binaire des processus de création. À l'école, nous avions deux choix, faire du documentaire ou de la fiction. J'ai choisi le documentaire, persuadé que ce choix allait sculpter mon regard, m'apprendre à observer le monde. Cette approche me plaisait également car l'idée d'écrire un scénario m'intimidait: je savais qu'il serait difficile de ne pas y percevoir mes décisions et ma voix. Et puis, pourquoi donc s'efforcer à reconstruire le réel de toute pièce lorsqu'il circule déjà tant d'histoire autour de nous?

Mais cette vision rigide de la création me mena rapidement vers une impasse. Mes projets de films pré pandémiques terminés, je me trouvai à la recherche d'un nouveau film, d'une nouvelle réalité à observer, à un moment où il m'était impossible de sortir et d'explorer le monde tel que j'avais appris à le faire. Je me recroquevillai vers ce qui était proche de moi. Je tentai l'idée d'un film sur mon père. Inspiré par nos différentes manières de penser: lui plus concret, moi moins. Le film allait être un moyen de se rejoindre, il allait joindre nos habiletés de création distinctes. J'allais créer un film alors qu'il allait s'adonner à l'ébénisterie, son propre type de création. Mais en vain, le projet tomba à l'eau. En le filmant dans ce processus,

je n'étais pas capable de discerner nos différences. Même si je les ressentais profondément, elles ne résidaient pas dans mes images. Je frappais alors la limite de l'observable. En me restreignant d'interventions, ou de tous autres dispositifs communicateurs à l'exception du cinéma directe, je n'étais pas capable d'exprimer mes idées, encore moins de m'exprimer moi-même.

La pandémie mit en évidence que l'approche documentaire que j'avais travaillée jusqu'à ce moment n'était pas compatible avec toutes mes idées et que j'avais développé des réflexes de créations qui ne faisaient que m'enfoncer plus profondément dans une rigidité d'esprit, jusqu'à ne plus être capable de bouger, d'évoluer.

C'est dans cet état d'immobilité que je reçois les lettres de ma mère, lors de mon vingt-cinquième anniversaire. Plusieurs mois passent sans que je ne les ouvre. Les lettres patientent encore dans un de mes tiroirs. Ses mots demeurent un mystère. Pour l'instant, la seule qualité que je puisse leur attribuer est qu'elles ont voyagé un quart de siècle jusqu'à moi. Contrairement à moi, elles ont tout fait sauf être immobiles.

UN LANGAGE À SOI

Alors que le monde sort du confinement, je me retrouve sans outils. Sous le poids des multiples projets entamés, comme celui avec mon père, et qui continuent de vivre sous la forme d'idées. Ces tentatives de création m'ont amené à accumuler une énorme quantité de matériel: des images, des sons, des musiques et des histoires.

Face à cette accumulation, je réalise que mon problème n'est pas un manque de matière, mais l'absence d'un système pour l'organiser. Mon incapacité à trouver un sens à ces matériaux m'amène à les comparer à des mots. Ce sont des nouveaux mots dont la signification demeure inconnue. J'ai tenté en vain de les utiliser. Mais commandé par un

langage cinématographique rigide, j'étais incapable de leur attribuer du sens. Tout porte à croire que ce qui me manque ce n'est pas du vocabulaire, mais un langage. Un système dans lequel les images trouveraient une nouvelle sémantique, détachée de leur contexte de production initial. Cette quête rejoint celle qu'Alexandre Astruc formulait en 1948 lorsqu'il parlait de la « caméra-stylo » : l'idée que le cinéma pourrait devenir « un moyen d'expression aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit » (Astruc 325), où le cinéaste développerait « une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman » (325). Jonas Mekas exprimait une conception similaire du cinéma comme outil de compréhension de soi plutôt que de démonstration théorique (Mekas 11) Cette idée trouve un écho chez Chris Marker qui affirmait « le processus de réalisation de films en communion avec soi-même, comme travaille un peintre ou un écrivain, ne doit plus être uniquement expérimental » (Marker 38), reconnaissant que la métaphore de la caméra-stylo d'Astruc était devenue une réalité technique et artistique.

Je m'inscris à la maîtrise dans l'espoir d'ouvrir mes perspectives et repenser mon rapport à la création documentaire sans ressentir la pression de produire une oeuvre entièrement terminée.

DEUX ÉCRITURES

Je ne connais pas encore le contenu des lettres de ma mère. Cependant, leur existence seule nourrit en moi de l'imaginaire. Je m'imagine un film, un film qui prendrait la forme d'un échange entre nous deux.

Ces lettres possèdent une dimension temporelle et filiale particulière. Ma mère les a lancées dans le temps. Elles ont voyagé d'elle à moi, sans être lues. Pendant 25 ans elles ont patiemment attendu dans la noirceur d'une boîte de déménagement, de sorte que je les lise au même âge qu'elle avait lors de l'écriture. Lire les écrits d'une mère qui a le même âge que soi me semble un événement à la fois merveilleux et paradoxal. Nos parents sont les modèles qui nous font découvrir le monde. Les percevoir sous un angle potentiellement vulnérable, c'est à dire en voie de devenir le parent qu'on a connu, est quelque chose de plutôt inhabituel. Reste que ces lettres sont une fenêtre vers un riche territoire d'exploration de la transmission et de la temporalité, d'où leur pouvoir d'émerveillement. Cette dimension temporelle du journal devient le principe structurant de mon film : créer un espace où deux temporalités peuvent dialoguer.

Son journal arrive dans ma vie à un moment où j'ai besoin de conjuguer tout ce matériel audiovisuel et ces histoires que j'ai récoltées, mais aussi à un moment charnière de ma vie personnelle : celui où je prends en charge mon propre regard sur le monde. Marianne Hirsch, dans son concept de « postmémoire », explique que notre regard sur le monde est profondément marqué par les histoires et images que nos parents nous transmettent : « La postmémoire décrit la relation que la génération suivante entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel de ceux qui l'ont précédée » (Hirsch 5). Cette transmission ne passe pas seulement par les récits explicites, mais aussi par les gestes, les silences et les objets

légues. Les lettres de ma mère incarnent précisément cette forme de transmission : elles sont à la fois récit, geste et objet.

Évoluer, vivre le détachement, c'est de chérir tout ce bagage et apprendre à regarder le monde par soi-même. Les lettres de ma mère font partie de ce bagage. Puisque leur réception déclenche la prise en charge d'un regard authentique, j'oserais même dire qu'elles sont l'objet concluant de la transmission de ma mère. Au moment d'être écrites, elles s'adressent à un être qui n'est pas encore né, une personne qui n'existe que dans un imaginaire, comme si elles lui demandait de témoigner de son imaginaire en retour et de lui partager son regard.

Voilà pourquoi les lettres seraient destinataires de mon langage cinématographique. Elles m'invitent à rêver. Sans encore connaître leur contenu, je décide que mon film prendra la forme d'un échange entre ma mère du passé et moi, entre ses lettres et mon regard de cinéaste. Ce sera un film de voyage, entre elle et moi, entre deux époques, ainsi qu'entre les matériaux et les histoires éclectiques. Il est impossible pour nous de communiquer face à face et pourtant les mots, ambassadeurs du passé, l'ont amené jusqu'à moi. Elle écrit et j'enregistre des images, le lieu où nous pouvons coexister est le cinéma.

SECTION 1: ÉCRITURE

1.1 PROCESSUS DE SCÉNARISATION

J'ouvre l'enveloppe. Les lettres de ma mère sont toutes contenues dans un petit journal. Il y a environ 50 pages, bricolées dans un petit livre avec une reliure spirale. Sur la page couverture rouge pastel repose la photo d'une sculpture d'un ange. Chaque entrée est datée. La première date de l'été 1995, 8 mois avant ma naissance.

Dans ces lettres, ma mère s'adresse à moi, son enfant à naître. Elles sont écrites de manière très instinctive et émotive, parlant de sentiments allant d'émerveillements à inquiétudes. Elle y partage ses appréhensions, elle y décrit différentes préparations à ma venue et le temps qu'elle partage avec mon père. Durant cette période, ma mère complète également sa résidence de médecine, qu'elle mettra sur pause à l'approche de l'accouchement. Elle me partage son sentiment d'être dans un état d'entre-deux, dans l'anticipation de sa future vie de mère, ainsi qu'en réflexion sur le passé, son enfance et son adolescence.

Les lettres sont habitées de répétitions, d'hésitations, d'ellipses. À vrai dire, l'ensemble des textes en soi est le fruit d'un geste tout aussi instinctif et précipité que son écriture, une réaction au besoin profond de combler le vide face à toutes les appréhensions de mettre au monde un être humain.

LE DÉFI DE LA SCÉNARISATION

En prenant en compte la grande quantité de texte, la diversité et les répétitions des sujets abordés, je réalise que l'écriture de ma mère, laissée telle quelle, n'est pas compatible avec une écriture cinématographique. Si je souhaite inclure ses textes à mon film, il me faut entamer un processus de scénarisation qui lui donnera une direction plus claire.

Lors de cette scénarisation, je me penche sur les dimensions du texte qui me rejoignent tout en entretenant la nature des écrits. Je me pose des questions concernant quels thèmes

rejoignent mes préoccupations personnelles et cinématographiques, et quelles préoccupations de ma mère me touchent le plus. Je viens d'elle et de ce texte, elle m'a montré le monde, alors il y a nécessairement des parties de moi et de mon cinéma qui se trouvent dans ses phrases.

LE GESTE D'ÉCRITURE

Je me situe aussi entre des choses abstraites, des idées de films, dont j'ai récolté les parties mais dont les corps ne sont pas encore formés. Avec l'accumulation des frustrations et des abandons, je ressens une certaine compassion pour la situation d'attente de ma mère au moment d'écrire ses lettres.

Nadine se situe entre deux présences partielles. Entre Gilles, son père malade et moi, son fils à naître. Elle relate les signes qui indiquent ma venue et qui nourrissent l'anticipation de ma naissance. Elle sent son corps qui se transforme, elle décrit les changements dans son appartement et les nouvelles manières dont les autres interagissent avec elle, sachant qu'elle est enceinte. Elle ne me voit pas, mais elle me ressent. Je suis à la fois partout et nulle part, un être concret mais dont le visage et la voix restent encore à être imaginés.

L'un des changements que provoque l'annonce de ma venue est la réapparition de Gilles. Dans son journal, ma mère décrit l'impression de l'avoir retrouvé, après des années d'éloignement. Elle me relate des moments où Gilles est soudainement plus attentionné et à l'écoute. Une présence qui surprend et réjouit ma mère sur le coup, car elle a l'impression de retrouver le père heureux et joueur de son enfance. Une version de son père qui s'effaçait graduellement sous l'emprise de la maladie mentale, alors qu'elle devenait adolescente.

Cette retrouvaille avec Gilles est une belle surprise, mais elle provoque néanmoins un questionnement chez ma mère. Il est animé par l'annonce de mon arrivée, un être qui n'est pas

entièrement concret, qui n'existe pas encore. Comment quelque chose d'invisible peut-il changer quelqu'un si drastiquement ? L'écriture du journal est également l'occasion pour elle de réfléchir sur son adolescence marquée par l'absence de son père malade. Me décrire ces questionnements serait un moyen de me rejoindre. Le geste de passation le plus concret qu'elle puisse m'offrir lors de cette période latente.

Je suis interpellé par cette situation d'écriture, cette position d'entre-deux dans laquelle ma mère se trouve. Elle pense à deux êtres qu'elle ne connaît pas. Elle réfléchit sur la notion de disparition, absences du présent qu'elle comble par le geste d'écrire.

Cette réaction à l'absence me rejoint, car ces lettres engendrent mon propre processus créatif. Elles font leur effet. Me donnent envie de répondre, de réactiver mes histoires en dormance, de les reconstruire pour les raconter à ma correspondante invisible. Les images d'histoires de disparitions qui m'aideraient à saisir des histoires que je pense seulement pouvoir raconter grâce à elle.

Je décide de situer la scénarisation du journal autour de ces questionnements et de ces découvertes. Selon moi, ils mettent en valeur son geste d'écriture et sa tentative de raconter quelque chose qui fut invisible : la maladie mentale, l'arrivée d'un enfant, l'écriture à un fils du futur. En évoluant dans cet entre-deux, l'écriture devient un outil, le geste d'écriture sert à me rejoindre.

Le passage suivant, que je retiens pour le film, cristallise cette position d'entre-deux et illustre comment ma mère fait de l'absence un moteur de création. Elle y décrit simultanément son travail à l'hôpital, la réapparition de Gilles lors du réveillon de Noël, et sa prise de conscience face aux limites de ce que mon existence invisible peut accomplir :

« Nous sommes en janvier, mon retour au travail est particulièrement difficile. Aujourd'hui, je marchais les corridors de l'hôpital et je me sentais distraite. J'ai ce besoin insatiable de prendre soin de toi, mais je ne sais pas comment. On me dit de bien

me nourrir, de prendre soin de mon corps, mais il me manque quelque chose. Il me tarde de revenir à la maison et de t'écrire. Pourtant je me suis toujours sentie à ma place à l'hôpital, j'ai appris à écouter et à penser au corps des autres. Mais pour la première fois, l'autre est dans mon propre corps. Noël dernier était l'un des plus beaux qu'on ait eu depuis longtemps. Ton grand-père était tout sourire. À un moment dans la soirée il s'est assis à côté de moi, a soulevé son chandail et s'est gonflé le ventre à côté du mien. Il y avait peu de différence entre ce réveillon et celui de l'année passée. Mis à part toi. Et pourtant tout était mieux, tout était si agréable cette année. Ta grand-mère s'en réjouissait et pour un instant, moi aussi. C'était peut-être par soulagement, de voir que le père que j'ai aimé et qui m'avait autrefois exprimé de l'amour n'avait jamais vraiment disparu. Comme j'y ai longtemps cru. Adolescente, attablée en famille, mon père à des kilomètres de nous, je me suis habituée à ses longs silences. Je me souviens de ces Noël où je simulais mes sourires et déballais des cadeaux imbibés de tristesse. J'ai envie de me réjouir, de toute cette beauté que tu nous apportes, réelle soit-elle. Mais je ne peux pas m'en satisfaire tout de suite. J'ai l'impression que prendre soin de toi, c'est aussi reconnaître que tu ne peux pas, à toi seul, changer les gens. Non, surtout pas. Car tu n'es encore que des mots. Tu deviens tous les mots. Et pourtant, avant toi, et pendant longtemps, les mots, les vrais, ont toujours été évités. » (Appendice A, p 73)

Cet extrait révèle le cœur du geste créatif de ma mère. Face à l'impossibilité de me connaître, face à l'absence de mots échangés avec son père pendant son adolescence, elle choisit l'écriture comme acte de soin, comme un moyen d'entamer une communication intergénérationnelle jusqu'alors manquante. « Tu deviens tous les mots » écrit-elle, reconnaissant que dans l'espace vide de mon inexistence, elle peut projeter tous les langages possibles.

Mais cette liberté s'accompagne d'une lucidité : « tu ne peux pas, à toi seul, changer les gens. » Cette phrase marque une rupture essentielle dans l'attitude de ma mère face au vide. Là où ses parents se réjouissent immédiatement de ma venue — sa mère qui "s'en réjouit," son père qui retrouve soudainement des gestes tendres — ma mère résiste à cette facilité. Elle *voudrait* se réjouir, mais elle refuse de remplir le vide de mon absence avec les mêmes motifs du passé, avec la même joie qui a déjà échoué à prévenir la disparition émotionnelle de son père.

Ce processus d'écriture lui fait réaliser à quel point les "vrais" mots — ceux destinés aux personnes entièrement présentes — ont manqué lors de son adolescence. Pendant des années, face à la maladie mentale de Gilles, le silence s'est installé. Les mots ont été évités, comme elle l'écrit. Maintenant, face à un autre type de vide (mon inexistence), elle choisit une voie différente : plutôt que d'ignorer ou de combler immédiatement l'absence, elle l'habite par l'écriture. Elle transforme le vide en territoire d'introspection.

Cette attitude face à l'absence devient mon modèle créatif. Nos situations se rejoignent : ma mère écrit vers un fils invisible ; je filme vers une mère du passé qui n'existe plus dans le présent. Nous créons tous deux dans l'absence, non pas pour la combler rapidement ou reproduire des gestes familiers, mais pour nous y confronter, pour réfléchir à notre propre regard sur le monde. Le vide devient un espace où notre vision peut évoluer, plutôt qu'un manque à remplir avec les certitudes du passé.

Face au vide, ma mère écrit pour comprendre ; je filme pour la même raison. Nous créons pour nous-mêmes, dans un geste qui accepte l'incertitude comme condition de la création. C'est cette acceptation de l'abstrait, cette résistance à la facilité du concret immédiat, qui permet à nos regards d'évoluer.

LA LETTRE COMME MODÈLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Ce processus de scénarisation révèle quelque chose de fondamental : les lettres de ma mère ne sont pas seulement le contenu de mon film, elles en sont aussi le modèle formel. Tout comme elle écrivait pour combler une absence, pour rejoindre un être qu'elle ne connaissait pas encore, je filme pour rejoindre une mère du passé qui n'existe plus tout à fait dans le présent.

Son journal m'enseigne qu'il est possible de créer malgré l'incertitude, de s'adresser à l'invisible, de construire un langage dans le vide. Elle écrivait sans savoir si j'allais lire, sans connaître mon visage ou ma voix. De la même manière, je rassemble mes images sans savoir exactement comment elles s'assembleront, guidé par l'intuition que quelque chose cherche à prendre forme.

La dimension temporelle du journal — cette capacité à voyager vingt-cinq ans pour créer un espace de rencontre — devient ainsi le principe structurant de mon film. Je comprends maintenant que ma réponse doit opérer selon la même logique : créer un espace où deux temporalités peuvent dialoguer, où la jeune femme de 25 ans et le jeune homme du même âge peuvent coexister dans le cinéma.

Le texte final que je retiens concentre les questionnements essentiels de ma mère : comment quelque chose d'invisible peut-il provoquer un changement si concret ? Comment prendre soin d'un être qui n'existe pas encore ? Comment écrire vers l'inconnu ? Ces questions deviennent les miennes au moment de faire ce film. Elles définissent non seulement ce que je raconte, mais comment je le raconte : par le rassemblement d'images fragmentaires, par l'adresse à une correspondante du passé, par la construction d'un langage qui cherche à rejoindre l'autre à travers le temps.

En scénarisant les lettres de ma mère, je passe d'un désir abstrait — faire un film sur notre échange — à une méthode concrète : faire un film comme elle écrivait ses lettres. Son geste devient le mien. Désormais je crée en pensant à elle, la Nadine de 25 ans, comme elle écrivait en pensant à moi. Chaque image et histoire que je choisis de garder ou d'écarter, je la soumetts à cette question : est-ce qu'elle répond à ses mots ? Est-ce qu'elle poursuit notre conversation ?

Le texte que je retiens de son journal n'est donc pas une simple narration à illustrer, mais le premier mouvement d'un dialogue. Elle a lancé les mots ; à moi maintenant de trouver les images et les histoires qui leur répondent.

1.2 LA FORME DU RÉCIT

LE RÉCIPIENT CONTRE L'ARME

La lecture et l'adaptation scénaristique des lettres de ma mère transforme ma compréhension du processus créatif. Elle m'a montré qu'il était possible de créer dans l'incertitude, d'habiter le vide plutôt que de le combler. Mais il me reste à trouver une forme narrative capable d'accueillir cette méthode. Comment définir un film partagé? Comment construire un film qui, comme les lettres de ma mère, résiste à la tentation de résoudre trop rapidement, qui accepte l'incertitude comme espace de création ?

C'est une conversation fortuite, lors du tournage d'un ami, qui m'orientera vers une réponse. Je discute avec l'une des actrices de son film. Éventuellement la conversation nous mène à mon projet de recherche création et je partage avec elle mon idée de correspondance avec ma mère du passé. Elle s'exclame avec intérêt et me dit comment mon idée lui rappelle celle de *Petite maman* (2021) de Céline Sciamma.

Dans ce long métrage de fiction, Nelly, une fillette de huit ans, accompagne sa mère Marion pour vider la maison d'enfance de sa grand-mère récemment décédée. Face à la difficulté émotionnelle de cette tâche, Marion quitte précipitamment les lieux, laissant Nelly seule avec son père. C'est dans cet état de solitude et de questionnements sur l'absence maternelle que Nelly explore les bois environnants, territoire imaginaire de l'enfance de sa mère.

Dans cette forêt, elle fait la rencontre troublante d'une fillette de son âge, également prénommée Marion, qui construit une cabane exactement comme sa mère le lui avait raconté. Cette rencontre inaugure un glissement temporel subtil et inexplicé : Nelly se trouve projetée dans le passé de sa mère, établissant une relation d'amitié et de complicité avec Marion-enfant. Durant trois jours, les deux fillettes évoluent dans un espace-temps suspendu où se mêlent jeu, découverte mutuelle et transmission intergénérationnelle.

Je suis frappé par la simplicité du film et la manière dont il crée un espace de coexistence entre des protagonistes de différentes époques. Contrairement aux codes narratifs traditionnels de la science-fiction qui rationalisent le voyage temporel par des dispositifs technologiques ou des explications pseudo-scientifiques, Sciamma construit un fantastique du quotidien où la porosité temporelle s'opère naturellement, presque imperceptiblement, à travers le jeu et l'imaginaire enfantin.

L'autrice So Mayer décrit cette réécriture des codes de science-fiction comme une logique des Grand-mères évoluant en contraste avec le paradoxe du Grand-père, qui met l'accent sur le caractère problématique du voyage dans le temps. Selon ce paradoxe, le voyageur ne peut influencer le passé de son grand-père sans créer d'impossibilité logique, puisque changer le passé impliquerait qu'un événement à la fois ait lieu et n'ait pas lieu (Lewis 145). Avec cette nouvelle logique des Grand-mères, Mayer suggère que *Petite maman* met en scène un voyage temporel plus proche d'une perspective féministe, où les

protagonistes, maintenant libérées de ces contraintes patriarcales, sont libres d'explorer leurs propres curiosités et émotions.

Il va sans dire que l'univers de *Petite maman* est habité d'une certaine étrangeté. La rencontre avec ces éléments mystérieux, qui dans un récit issu des traditions populaires prôneraient des dynamiques de confrontation, se déroule dans l'absence de jugement et de violence. Ce repositionnement narratif libère l'espace : au lieu d'être dominé par l'affrontement ou la peur, il nourrit la curiosité et l'émerveillement. Mais comment définir précisément cette forme narrative ?

So Mayer évoque brièvement l'essai de Ursula K. Le Guin *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986) comme l'une des influences de Céline Sciamma. Cette référence ouvre un territoire théorique essentiel pour comprendre le geste narratif de *Petite Maman*, et par extension, les fondements de mon propre projet. Dans ce texte, Le Guin remet en question le mythe du héros en remontant l'histoire jusqu'aux premières inventions culturelles, qui selon elle étaient des récipients et non des armes. Elle propose une relecture de l'évolution humaine : avant le tueur héroïque brandissant sa lance, il y avait la cueilleuse portant son sac, rassemblant graines, racines et baies pour nourrir la communauté. Pour Le Guin, la distinction entre ces deux objets – le récipient et l'arme – est fondamentale pour comprendre la structure du roman et du récit.

Le récit héroïque traditionnel, celui qui domine nos imaginaires narratifs, suit la trajectoire de l'arme : un conflit, un antagoniste à vaincre, une quête linéaire vers la résolution. C'est le récit du chasseur et du tueur, celui qui part affronter, conquérir et qui revient transformé. Mais Le Guin nous invite à imaginer une autre forme de narration, celle du sac qui rassemble :

« If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible, or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your

own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solidier container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then the next day you probably do much the same again – if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. » (Le Guin)

Cette distinction entre l'arme et le récipient éclaire la forme que prennent *Petite maman* et mon propre film. Nos récits ne suivent pas la structure du conflit héroïque. Il n'y a pas d'antagoniste à vaincre, pas de quête épique, pas de transformation dramatique à travers l'affrontement. Entre ma mère et moi, comme entre Nelly et Marion, il n'y a rien à résoudre tel que le ferait une arme — seulement des moments à partager, des gestes à transmettre. La question devient alors : qu'est-ce qui propulse un tel récit, si ce n'est le conflit ?

L'AGENTIVITÉ NARRATIVE DE L'ÉMERVEILLEMENT

Dans les structures héroïques traditionnelles, l'émerveillement est souvent passif, un état temporaire qui précède l'action véritable. Le héros s'émerveille brièvement devant un dragon, puis l'affronte. Mais lorsque le récit s'organise autour du rassemblement plutôt que de la conquête, l'émerveillement cesse d'être un ornement émotionnel pour devenir le moteur même de la narration.

Kathlyn M. Lachman souligne que dans *Petite maman*, c'est précisément la capacité de Nelly à s'émerveiller devant l'étrangeté de sa rencontre avec Marion-enfant qui permet au film d'exister (Lachman). Sans cette ouverture fondamentale à l'impossible, sans cette acceptation de ce qui échappe à la logique, le récit ne pourrait tout simplement pas se

déployer. L'émerveillement devient alors une forme de courage narratif : le courage d'accueillir ce qui ne peut être expliqué ou résolu.

Lachman renvoie à une ligne de pensée philosophique qui réfléchit sur la prédominance de l'émerveillement dans la nature humaine. Elle remonte jusqu'aux premiers penseurs et cite ce passage de Descartes :

« Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. Et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. Et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus et nous le considérons sans passion. » (Descartes, art. 53)

Pour Descartes, l'émerveillement précède même le jugement sur la convenance d'un objet. C'est la "première de toutes les passions" — celle qui ouvre la possibilité de toutes les autres. Dans un récit-réceptif, cette prévalence de l'émerveillement n'est plus seulement philosophique, elle devient structurelle.

Dans mon propre projet, reconnaître l'émerveillement comme force narrative transforme ma relation à mes images fragmentaires. Mon défi créatif est de faire renaître des histoires et des images de films que je n'ai pas terminés, des fragments visuels qui témoignent de mon regard vers le monde. Plutôt que de les considérer comme des échecs à résoudre (logique de l'arme), je dois puiser dans mon imaginaire et cultiver leur potentiel de réapparition dans un nouveau contexte (logique du réceptif).

C'est cet émerveillement — face aux lettres de ma mère, face à cette voix du passé qui s'adresse à moi depuis un temps où je n'existais qu'en devenir — qui me donne le courage de

poursuivre ce dialogue impossible. L'émerveillement n'est pas une réaction au film terminé, c'est ce qui permet au film de prendre forme.

LE FILM COMME "MEDICINE BUNDLE"

Reste une question : à quoi sert un tel film-réceptif ? Quelle est sa fonction pour le créateur et pour ceux qui le reçoivent ?

Le Guin propose une réponse à travers une autre métaphore : « A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us. »

Le medicine bundle n'est pas défini par un contenu unique ou par une fonction utilitaire précise. Il tire sa puissance de la relation particulière qu'il établit entre les éléments qu'il contient et ceux qui l'utilisent. C'est un contenant réparateur, un espace de guérison qui opère non pas en résolvant un problème, mais en créant des liens entre des choses qui autrement resteraient séparées.

Mon film opère selon cette logique. Il rassemble les lettres de ma mère, mes images inachevées, nos voix qui se répondent à travers le temps — des éléments qui, pris séparément, demeurent incomplets ou énigmatiques. Mais contenus ensemble dans l'espace du film, ils entrent dans une relation nouvelle. Les mots de ma mère du passé donnent un sens à mes images du présent ; mes images en retour répondent à ses questions d'alors, créent un témoin pour ses inquiétudes de jeune femme enceinte face à l'inconnu.

Le pouvoir réparateur du film ne réside donc pas dans sa capacité à résoudre un conflit dramatique, mais dans sa capacité à tenir ensemble ce qui était séparé par le temps, l'expérience, le silence. Pour moi, le créateur, il répare mes histoires fragmentaires en leur donnant un destinataire — ma mère du passé devient celle à qui je peux enfin raconter ces

images. Pour ma mère, il répare rétroactivement ses inquiétudes — ses questions trouvent une réponse vingt-cinq ans plus tard.

Cette conception du film-réceptif me libère aussi des attentes patriarcales qui pèsent sur le documentaire. Je n'ai pas besoin de promettre un impact social concret, un accès exclusif à un sujet spectaculaire, une révélation qui changera le monde. Mon film n'a pas à entrer en collision avec la réalité pour justifier son existence. Il suffit qu'il crée un espace de rencontre, qu'il tisse des liens entre des temporalités, qu'il permette un dialogue autrement impossible. Sa valeur réside dans sa fonction de contenant — et dans ce qu'il permet à ceux qui s'en approchent de rassembler à leur tour.

« Vous êtes si jeune, en quelque sorte avant tout début, et je voudrais, aussi bien que je le puis, vous prier, cher monsieur, d'être patient à l'égard de tout ce qui dans votre coeur est encore irrésolu, et de tenter d'aimer les questions elles-mêmes comme des pièces closes et comme des livres écrits dans une langue fort étrangère. Ne cherchez pas pour l'instant des réponses, qui ne sauraient vous être données ; car vous ne seriez pas en mesure de les vivre. Or, il s'agit précisément de tout vivre. Vivez maintenant les questions. Peut-être en viendrez-vous à vivre peu à peu, sans vous en rendre compte, un jour lointain, l'entrée dans la réponse. » (Rilke 55)

1.3 MA POSTURE: LES LETTRES DU CINÉASTE

J'ai établi au chapitre précédent que mon film prendrait la forme d'un récipient capable de rassembler des éléments fragmentaires et de créer entre eux des relations nouvelles. Mais pour remplir ce contenant, pour honorer le geste d'honnêteté que ma mère m'a offert dans ses lettres, je dois maintenant définir ma posture de créateur. Comment vais-je répondre à sa transparence ? Avec quels outils ? Et surtout, comment vais-je aborder mon propre matériel cinématographique de manière aussi honnête qu'elle a abordé son écriture ?

Cette question de ma posture de créateur s'impose d'autant plus que je niais ma présence lors de mes précédentes tentatives de création. Cependant, les lettres de ma mère me révèlent une autre voie : celle de l'honnêteté avec soi-même, du « je » assumé, de la présence reconnue.

UNE LEÇON D'HONNÊTÉTÉ

Affirmer ma posture de cinéaste provoque des questionnements sur l'honnêteté de mon processus cinématographique. Est-ce que, à travers mes tentatives échouées de réaliser mes films, j'étais réellement honnête ? Est-ce que j'écoutais réellement ce qui se produisait devant moi ? ou est-ce que je tentais d'imposer mes idées préconçues sur le film que je désirais faire. Le cinéma documentaire est le fruit de la rencontre entre le cinéaste et ce qu'il filme. Mais jusqu'à présent, j'ai pourtant nié ma présence de manière quasi catégorique. Je souhaitais me rendre invisible – *a fly on the wall* ai-je répété si souvent. La caméra devait être discrète elle aussi, celui ou celle qui était filmé ne devait pas la regarder. Sans quoi, j'étais persuadé que le moment de cinéma, tout comme mes idées préconçues, risquaient de se briser. Nier ma présence ne me rapprochait certainement pas d'une honnêteté avec moi-même. Maintenant je peux le dire, car la raison est bien simple : ces films ne se sont tout simplement pas faits. Sans

cette rigidité et ce manque d'écoute, mon cinéma se serait peut-être adapté aux circonstances, aux changements, à la différence entre ma projection du monde et ce qui se manifestait devant mes yeux.

Revenons brièvement en arrière, afin de déconstruire une de mes préconceptions qui limitait ma capacité d'adaptation: celle que le cinéma documentaire est une fenêtre sur le réel. Le réel en question, c'est celui qui nous entoure tous les jours, celui que l'on n'a pas encore vu et auquel certaines approches cinématographiques promettent d'accéder. En croyant dur et fort à cette idée, je pensais poser un regard objectif. Mais même simplement pointer une caméra impose un choix, celui d'exclure du cadre certaines parties de l'environnement. Et qu'en est-il du sujet qui est filmé et qui est en connaissance de cause? A-t-il ralenti le rythme pour me permettre de le suivre, a-t-il éteint la radio pour me permettre de prendre du son? Je niais que ma présence en tant que cinéaste provoquait en elle une toute nouvelle vérité. Dans son livre *New Documentary*, Stella Bruzzi conceptualise précisément cet enjeu en proposant que le documentaire soit fondamentalement performatif ::

« [...] documentaries are inevitably the result of the intrusion of the filmmaker onto the situation being filmed, that they are performative because they acknowledge the construction and artificiality of even the non-fiction film and propose, as the underpinning truth, the truth that emerges through the encounter between filmmakers, subjects and spectators. » (Bruzzi 11)

Nombre de philosophes, critiques et cinéastes partagent l'idée fondamentale que l'image n'existe pas indépendamment de son créateur. Dziga Vertov défendait l'idée que l'image cinématographique était une combinaison d'une technologie et d'une perception, d'une lentille et d'un oeil humain. « I am an eye. A mechanical eye. I, the machine, show you a world the way only I can see it. » (Vertov 17). Si l'image est une extension de soi, alors il n'y a pas d'images en soi.

Jean Rouch, pionnier de l'ethnographie et du cinéma documentaire, disait que le cinéma ne pouvait pas nous offrir cette fenêtre sur le réel – une vérité qu'on pourrait qualifier d'intégrale. Selon lui la rencontre du cinéaste avec l'autre sera toujours médiatisée en fonction de son film. Pour Rouch, la seule vérité qui peut être révélée par le cinéma est sa vérité particulière: la vérité d'un moment de cinéma. Celle générée par la présence du cinéaste et du protagoniste. Il cite Vertov: « Le cinéma-vérité, ce n'est pas la vérité au cinéma, c'est la vérité du cinéma. » (Colleyn 20)

Rouch pratiquait une *anthropologie partagée* (Colleyn 20) qui, au cinéma, se traduisait par un partage de la narrativité. Jean-Paul Colleyn parlait de la méthode de tournage de Rouch telle une chorégraphie entre celui qui manipule la caméra et le sujet filmé. Il comparait cette méthode à celle pratiquée par de nombreux musiciens de jazz, dont la musique naît d'une coexistence improvisée entre chacun des instruments: « Lorsque le cinéaste met en scène la réalité, lorsqu'il improvise ses cadrages, ses mouvements, ses temps de tournages, il fait des choix subjectifs dont la seule clé est son inspiration. Le chef-d'oeuvre est atteint quand cette inspiration est à l'unisson de l'inspiration collective. » (Colleyn 9)

Cette notion de partage du processus créatif était un élément essentiel au cinéma de Rouch. L'idée d'une vérité cinématographique allait même jusqu'à l'enregistrement de la voix "commentaires", où Rouch entrait en ce qu'il décrit comme une *ciné-transe*, emparé par les personnages de son film. Chez Rouch, cette étape de la création se démarque du commentaire descriptif (Colleyn 42). Le commentaire de son cinéma était enregistré en fonction du montage et non de la réalité observée lors du tournage. La voix du cinéaste décrivait donc l'action des images et du montage, se positionnant comme témoin de la rencontre cinématographique. En l'occurrence, il écartait la notion d'une réalité objective et renforçait celle particulière à son cinéma.

L'approche de Rouch nourrit chez moi l'idée d'une honnêteté cinématographique. Il m'inspire un changement de perspective par rapport à mon matériel, une sorte de recul, qui me permettrait de reconsidérer mes tentatives de création. Mes images sont tous des moments de cinéma qui ont été partagés avec d'autres individus devant ou derrière la caméra. Leurs qualités formelles sont le fruit de ces moments partagés. Me permettre de prendre ce pas en arrière m'aiderait certainement à considérer ce moment de partage et mes images comme le résultat de ces rencontres.

Ce changement de regard m'amène vers un processus que je pourrais qualifier d'acceptation radicale. Je dois laisser de côté les idées originales des films pour lesquels ces images étaient destinées et accepter mon matériel pour ce qu'il est véritablement : des moments de création, des rencontres cinématographiques où ma présence influençait activement le réel, même si je refusais de l'admettre.

Cette acceptation n'est pas passive. Elle exige au contraire un travail actif de réappropriation. Prendre en compte la présence du cinéaste, la présence du « je » qui filme, et celle du sujet qui entre en relation avec ce processus cinématographique. C'est reconnaître que ces images étaient avant tout des rencontres, nourries de curiosités fondamentales avant de devenir des idées de film. Cesser de vouloir contrôler le réel dans le but de le formater en un film, mais d'accepter le réel comme il se déroule — en prenant en compte les attentes préalables, les changements indésirés, les échecs, les refus.

En ce sens, les lettres de ma mère m'offrent plus qu'un contenu à intégrer dans mon film: elles m'offrent un sac de voyage, pour reprendre l'image de Le Guin, que je dois maintenant remplir de mes propres outils. Cet objet — qui origine d'un geste de soin — me rejoint individuellement et m'amène à cheminer par moi-même. Il y a là quelque chose qui rejoint les approches thérapeutiques : le travail du sens et des images comme processus de

compréhension de soi, comme moyen d'apprendre à regarder le monde d'une manière qui m'est propre.

Lorsque ma mère m'écrit, elle est elle-même dans une transition entre l'enfance et le monde adulte. Elle me décrit ce processus en définissant le regard qu'elle porte vers les événements de son enfance. En retour, je peux moi aussi lui offrir mon regard vers le monde, lui raconter mes images — non pas telles que je voulais qu'elles soient dans mes projets abandonnés, mais telles qu'elles sont réellement : témoins des questions et curiosités qui m'habitaient lors de ma rencontre avec elles.

Parler au « je » est donc une nécessité éthique et créative. C'est la seule manière de dépasser l'inachèvement de mes projets antérieurs. J'ai rarement été visible dans mes films, toujours caché derrière une objectivité fantasmée. Maintenant, m'inclure dans ce processus de rencontre qu'est le cinéma documentaire devient la condition même de la création. Ma réponse commence avec ce regard intérieur, cette forme d'honnêteté avec soi.

Ainsi, ma posture est établie. Pour répondre aux lettres de ma mère avec la même honnêteté qu'elle m'a offerte, je dois reconnaître que mes images ne sont pas des fenêtres neutres sur le réel, mais des extensions de mon regard, des témoins de rencontres cinématographiques où j'étais pleinement présent. Cette posture du « je » présent, de l'honnêteté envers mes rencontres, de l'acceptation de ma subjectivité, devient donc le principe éthique qui guidera mon travail de montage avec les images. Comme ma mère a défini son regard en écrivant ses lettres, je définis le mien en me positionnant face à mes images — non plus comme un observateur invisible, mais comme un créateur qui assume sa présence et ses curiosités.

Fort de cette posture, je peux maintenant me tourner vers le travail concret d'organisation de mon matériel et des histoires qui en ressortent. C'est au montage que s'opère

cette organisation, que se développe le système narratif qui permettra à ces histoires fragmentaires de circuler et de dialoguer avec les lettres de ma mère.

SECTION 2: MONTAGE

Le montage constitue la principale étape de la création de mon film. Contrairement à l'ordre traditionnel des étapes de production, le montage de *Tu m'as raconté la mort* s'entame dès le début du processus. Cet ordre de fonctionnement me semble naturel puisque la production prend la forme d'un processus de récupération de matériel et que le logiciel de montage me permet de visionner et d'organiser ces images en un endroit.

L'étape de montage s'inscrit dans une démarche d'écriture cinématographique. C'est en montage où je suis en mesure de développer un système narratif avec mes images. Créer des groupes symboliques entre les différents tournages et attribuer des nouvelles fonctions narratives aux sujets, objets et lieux. Du départ jusqu'à la toute fin, le processus de montage reste actif et me permet de faire des essais de structure, d'agencements et de rythme avec mon matériel. C'est également le processus de montage qui dictera la production de matériel visuel et sonore additionnels. Ces matériels supplémentaires viennent bonifier ou compléter les idées trouvées lors du montage. Ils prennent la forme d'enregistrement musicaux et sonores, de tournages supplémentaires et d'écriture de narration.

2.1 SYSTÈME D'IMAGES ET DE SONS: L'EXEMPLE DE PAUWELS

Le montage est l'étape où s'entame la recherche d'un système narratif, d'une grammaire avec laquelle je parviendrai à conjuguer les images qui traînent dans mes disques durs. J'aime comparer ce besoin de conjugaison à celui d'un enfant qui apprend à parler et qui associe progressivement des mots à des choses qu'il voit. Au fur et à mesure qu'il accumule des mots et des images dans son arsenal, il se construit un bagage de référents. Puis rapidement il commence à maîtriser la grammaire, le système linguistique qui lui permettra d'utiliser son bagage visuel et lexical pour s'exprimer. Dans mon cas, les mots sont des images et mon cours de français est le montage.

L'idée d'un système d'images et de sons consiste en une organisation sémiotique de mon matériel: prendre en compte les récurrences entre les lieux, les objets, les symboles et les personnages que j'ai filmés, et regrouper ces récurrences pour leur réattribuer de nouvelles fonctions narratives. De cette réorganisation, j'ai l'intention de prendre en compte les curiosités et les motifs qui ressortent de ce système. Quels détails ont attiré mon œil toutes ces années? Que pourraient-ils m'aider à raconter aujourd'hui? Cette méthode de montage est une autre manière de prendre du recul et de mettre en perspective mes instincts et mes désirs cinématographiques.

L'idée de développer un système narratif avec mes images est inspirée de la méthode de travail du cinéaste belge Éric Pauwels dans la réalisation des trois films qui constituent sa Trilogie de la Cabane, soit *Lettre d'un cinéaste à sa fille* (2000), *Les films rêvés* (2010) et *La deuxième nuit* (2016). Il y a un intéressant parallèle à établir entre la méthode de tournage de Pauwels et mon défi de montage. Même si la réflexion sur la méthode de Pauwels engage principalement avec *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, je prends la peine de mentionner les deux films subséquents de la trilogie car ils ont nourri ma recherche de manière similaire. Ces deux films sont également un prolongement de la grande sincérité de son cinéma, caractéristique qu'il semble si bien maîtriser et qui m'a donné le courage d'être honnête avec mon matériel.

Les films de Pauwels sont artisanaux, tournés pour la grande partie en solitaire et montés à partir de matériel collecté sur plusieurs années. Pour décrire son approche, Pauwels se compare à un jardinier solitaire qui travaille loin des grandes industries agricoles¹. D'autres jardiniers tout autant solitaires travaillent dans leur cour et récoltent leur propre variété de légumes. Il leur arrive de se croiser et d'échanger, mais chacun retourne éventuellement à son jardin.

¹ Cette comparaison est tirée de la notice de présentation inscrite au dos du coffret DVD *La trilogie de la cabane* (Potemkine, 2017). Aucune version imprimée distincte de ce texte n'a pu être retracée.

Pour Pauwels, le tournage précède la compréhension narrative et formelle du film. Il est systématiquement son propre opérateur et tourne de manière quotidienne, avec ce qu'il a sous la main. Dans un entretien avec Fabienne Bonino, il exprime que pour *Les films rêvés*, il a accumulé des images (16mm, vidéo, super 8) et des sons pendant des années avant même de pouvoir "mettre le film sur papier" (Pauwels 57:38). Il filme avec ce qu'il a sous la main et selon la nécessité, à l'écoute des ressentis et des curiosités qui l'habitent. Toujours accompagné de l'image du jardinier, Pauwels compare cette méthode de tournage à planter une graine et observer l'arbre pousser avant de comprendre sa nature.

Même s'il ne sait pas exactement quel sera le film, Pauwels tourne en pensant à la matière de montage. Il parle de « cette matière qui était le centre du film » (Pauwels 15:44) — le jardin d'où le film démarre et vers lequel il revient.

L'écriture et la forme du film se trouvent dans le montage, dans l'élaboration d'un système d'association avec son matériel. Mais pour créer ce système, il lui faut une motivation, un destinataire qui donne sens à l'accumulation d'images. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, cette motivation est l'adresse à sa fille Lotte: Pauwels souhaite lui partager son regard de cinéaste et de père. Le film procède donc par une succession d'histoires racontées les unes après les autres, « [...] pour le plaisir, juste pour cela » finira-t-il par lui dire à la toute fin de son film.

L'historienne et amie de Pauwels, Jacqueline Aubenas, décrit *Lettre d'un cinéaste à sa fille* comme un "récit polymorphe qui s'apparente au jeu, au puzzle, au plaisir des récits, à la nécessité trop souvent délaissée de la digression" (Aubenas 275), et qui existe « sans s'encombrer de catégories plus ou moins académiques, fictions ou documentaire, essai ou fable, poésie ou conte, court ou long, noir et blanc ou couleur, super 8 ou 16mm ou autres classifications de catalogues liées au genre ou au thème » (Aubenas 271). Chaque histoire nourrit les différents questionnements du cinéaste, soit sur la nature du cinéma, le geste de

raconter ou même la nature des rêves d'enfants comme d'adultes. Ces histoires sont tissées des matériaux du cinéaste, parfois filmés directement pour le film, mais pour la majorité glanés au fil des saisons, des voyages et des années. De la Lettre de Pauwels s'émanent tous les plaisirs et les pouvoirs des histoires. C'est un film dont le souhait le plus cher est de transmettre le plaisir de son propre geste.

Parmi cet amalgame d'histoires et de formes, Pauwels tisse le récit de récurrences et de motifs. Des éléments réapparaissent et viennent s'alterner entre les diverses histoires, apportant une certaine stabilité au tout. Dans ses écrits, Aubenas discerne ces éléments en évoquant leurs fonctions. L'eau, qui se présente sous ses nombreuses formes — rivières, pluie, lac, océan et même nuage — se veut la « fluidité voulue organisatrice des passages » (Aubenas 277). Ou la figure du train qui nous emmène de station en station et d'une histoire à l'autre. Le train qui, par son mécanisme et sa vitesse, « met [la lettre de Pauwels] en rythme et en circulation, associe les images des différents registres du film, fait défiler le réel et sa transformation » (Aubenas 277).

Aubenas met l'emphase sur l'organisation et le rythme des récits, sur la fabrication minuscule et discrète de codes narratifs intimes au film et au cinéaste. À l'aide de ces codes, Pauwels parvient à intégrer ses images dans un système narratif. Elles existent indépendamment de sa voix de narrateur et connaissent leurs propres fonctions narratives. Son film ne raconte pas d'histoire de train, mais on sait, lorsque le train passe, que nous nous retrouvons à l'intérieur d'un moment de transition.

À l'exception de quelques images de voyages, énormément de matériel provient des alentours de son domicile et de Bruxelles; pourtant, il sert à raconter une panoplie de récits éloignés autant dans l'espace que dans le temps. Comme pour suivre un mouvement de pensée, pour accompagner un raconteur dans son voyage entre les histoires et l'endroit d'où il les raconte. Chez Pauwels, peu d'images "montrent" au sens documentaire traditionnel; elles

suggèrent plutôt, et trouvent toute leur force dans le fait d'être le fruit du désir de regarder le monde plutôt que celui de le documenter.

Cette manière de travailler confère aux images une qualité active: elles appartiennent à une grammaire propre au film, détachées de leur contexte de production initial. C'est précisément cette libération de l'image de son contexte original que je devais opérer avec mon propre matériel. Contrairement à Pauwels qui glanait des images au quotidien avec une intention diffuse, je dois travailler avec des archives de projets abandonnés — des images tournées avec d'autres intentions précises. Ma tâche est donc double: identifier les motifs récurrents, mais aussi les libérer de leur contexte narratif initial pour leur permettre d'exister dans un nouveau système.

2.2 MON SYSTÈME

Pour trouver les éléments de ma grammaire, j'embarque dans la recherche de motifs récurrents dans mon matériel. Une à une, j'inspecte mes images et je commence à classer le matériel en groupes. Cette étape s'étale sur plusieurs mois car certaines récurrences se font très discrètes et prennent du temps à faire surface. Il m'arrive parfois de découvrir ces motifs loin de l'écran de mon ordinateur, devant des paysages ou des objets. Cette étape est longue car elle marque le départ de la réinterprétation de mon matériel et de mes tentatives passées de faire des films, expliquées lors du chapitre « Une leçon d'honnêteté ». La découverte de ces liens progresse en parallèle à mon cheminement général.

Dans cette section, je tente de définir les groupes de motifs découverts lors du montage et d'expliquer leur potentiel narratif. Les histoires que je souhaite raconter à ma mère se tiennent de façon indépendante, mais les entrelacements entre elles — créés par ces motifs

récurrents — servent à créer des lignes de référence, un réseau de connexions qui unifie le film sans effacer la singularité de chaque récit.

PREMIER GROUPE: LES ÉLÉMENT CONNECTEURS

Parmi les habitudes et intérêts qui caractérisent mes images, certains éléments apparaissent si fréquemment qu'ils me sautent aux yeux. Ce sont des éléments qui peuvent paraître anodins placés seuls, mais qui, par la force de la répétition, accompagnent et connectent à leur manière les différents lieux et personnages que j'ai filmés.

Je me rends compte de la grande attention que je porte aux lieux et phénomènes naturels. Je filme la forêt, les montagnes, les plantes et les champs à travers les saisons et les pays que je visite. La nature est omniprésente parmi mon matériel. Même si elle constitue une part importante de mon système, elle n'est jamais réellement le sujet de mes tournages. Sa présence est plutôt accompagnatrice. Mais dans l'optique d'un film qui réutilise diverses images, l'acte de connecter narrativement, thématiquement ou esthétiquement le matériel devient une considération principale.

Plusieurs cinéastes ont déjà utilisé la nature comme lieu connecteur. Dans son film *Les bois dont les rêves sont faits* (2015), Claire Simon fait le portrait des Bois de Vincennes et de toute la diversité des gens qui y convergent pour rêver. Céline Sciamma décrit aussi la forêt de *Petite maman* (2021) comme un lieu « démocratique » (Tremblay). La forêt sépare les maisons de Marion et de Nelly. S'il y a deux maisons dans le film, il n'y a qu'une seule forêt, hôte du présent et du passé. Récemment, quelques cinéastes ont aussi pointé leur caméra vers un élément naturel central, mettant l'accent sur sa permanence statique et sa pérennité à travers le temps. Dans *Le Chêne* (2022), Laurent Charbonnier et Michel Seydoux ont filmé

un chêne sur une période d'environ un an, faisant le portrait d'une forêt comme un lieu partagé. D'autres œuvres font de l'immobilité une parole du vivant: les films de Hlynur Pálmason, où le dynamisme des phénomènes météorologiques islandais offre une gamme complète d'émotions et d'états au plan fixe du paysage. Méthode qui constitue l'entièreté de certains de ses films, tel que *Nest* (2022), ou qui les constitue partiellement, comme il le fait dans ses longs-métrages *Godland* (2022) et *The Love That Remains* (2025), où ces épisodes d'évolution du paysage agissent comme lien entre des séquences narratives plus conventionnelles.

Dans mon projet, la nature poursuit ce rôle de connecteur. Elle est le lieu commun qui accueille les différentes histoires et les fait circuler, telle une âme conductrice. Un motif qui supporte visuellement cet accompagnement est le vent. Plusieurs des lieux filmés sont animés par le vent, de sorte qu'il donne l'impression d'être liés par un souffle commun (voir Appendice B1A). Le vent agite les feuilles colorées d'automne, les hautes herbes des champs, puis la neige sous forme de bourrasques ou de tempête. Je me dis que, comme il accompagne les lieux et les saisons, il pourrait tout aussi bien servir de repère entre ces différentes histoires, tel un mouvement qui me porte d'une histoire à l'autre.

Je me rappelle ce pouvoir qu'a le vent d'évoquer certaines fascinations chez les cinéastes. Dans *Une histoire de vent* (1989), Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens partent dans un grand voyage en Chine afin de capturer cet élément invisible. Ils s'intéressent au vent car il est perceptible par tous les sens à l'exception de la vue. Il ne peut être perçu qu'en animant d'autres objets. Le vent est pour le couple cinéaste une manière d'explorer ce paradoxe: comment filmer ce qui, par essence, échappe à l'image? Le vent révèle ainsi une tension fondamentale du cinéma et de ses limites, entre ce qu'un cinéaste est capable de montrer et ce qu'il n'est pas en mesure de montrer, entre présence et absence.

Cette question de présence et d'absence est également posée par ma mère dans son journal: Comment un enfant qui n'est pas encore né peut-il changer tant de choses de manière concrète? Comment écrire une lettre à quelqu'un qu'on ne connaît pas encore? Ces lettres sont nées et complètement habitées d'une force invisible et imaginatrice. Cette force, maintenant transmise, devient l'esprit créateur de ce film. Le vent me captive car il incarne la volonté de filmer au-delà de l'observable, de filmer cette passation d'un imaginaire entre ma mère et moi.

La séquence finale de *Sous la montagne endormie* (2021), mon dernier film, était également envahie de vent. Le court-métrage se terminait sur une image de ma mère qui dormait dans une chambre. Le vent frappait violemment les murs de la maison et se frayait un passage par les fenêtres et jusque dans la pièce. Cependant, il ne dérangeait aucunement son sommeil. Peut-être l'accompagnait-il dans ses rêves? Je me dis que cette fin est l'indice me suggérant que le vent accompagnera ce film comme la force d'un rêve.

Si le vent est le premier et principal motif connecteur, d'autres éléments plus discrets viennent enrichir mon amalgame. Différents chemins et sentiers que je filme centrés, au Québec comme ailleurs, s'agencent par leur ligne de fuite commune (voir Appendice B1B). Je filme couramment les ciels et le soleil. Puis je collecte les différentes ombres qu'il projette sur les murs, le sol, les objets et les gens (voir Appendice B1C). L'agencement de ces matériaux en montage vient rapprocher les histoires autrement lointaines les unes des autres, toutes connectées par le même regard.

DEUXIÈME GROUPE: LES MOTIFS VOYAGEURS

Si les éléments connecteurs me sautent aux yeux, d'autres motifs plus singuliers prennent un certain temps à ressortir de leur cachette. Ce sont des choses du quotidien qui se

retrouvent facilement d'un tournage à un autre: une roche, un chat, des dessins et des chansons. Ces motifs font initialement partie d'une de mes histoires, puis je réussis à les retrouver ailleurs lors du montage, dans d'autres histoires. Il s'offre à moi la possibilité de les faire réapparaître, tels des motifs voyageurs dans mon film.

Un exemple de motif voyageur est celui de la roche, qui est également le premier motif que je découvre (voir Appendice B2A). Un jour, je réalise que les images n'étaient pas la première chose que je récoltais compulsivement. Lorsque j'étais enfant, j'adorais ramasser des roches de toutes sortes partout où j'allais. En quelques années, j'avais amassé une importante collection de cailloux. Lors d'un séjour chez mes parents, j'ai voulu retrouver ma collection, mais parmi toutes mes choses, j'ai seulement retrouvé une petite boîte en bois dans laquelle se trouvait une panoplie de petits objets. Dans le fond de la boîte se trouvait une seule roche, toute petite et brillante. Après tous mes efforts, c'est la seule que j'ai retrouvée. Plus tard dans ma recherche, je retrouve un petit livre, une histoire dessinée que ma mère m'avait offerte pour un anniversaire, probablement la première histoire qu'elle m'avait racontée. C'était une histoire qu'elle avait écrite, celle de Géant Géant Bonami, un géant qui vivait dans une grande forêt remplie de créatures et de dangers. Le livre racontait un rêve, mon rêve, celui où Géant Géant m'amenait à une fabrique de cailloux magiques pour m'armer de 4 cailloux qui, une fois lancés au sol, pourraient exaucer n'importe quel vœu. Poursuivant notre chemin dans la forêt, le géant et moi vivons une série de péripéties qui m'amènent à utiliser 3 des 4 cailloux. Finalement, le livre se termine alors que je me réveille dans ma chambre, il fait encore nuit et le dernier des quatre cailloux est dans mes mains. Je le serre dans mes mains et tombe à nouveau dans le sommeil.

Cette histoire me fascine car elle répond à la disparition de ma collection de roches et à la découverte du caillou solitaire dans ma petite boîte de bois. Elle confirme l'idée que de tels

objets peuvent voyager dans le film. Et que, grâce à eux, certaines des histoires que je souhaite raconter à ma mère peuvent entrer en dialogue.

Il s'entame alors une série de découvertes de quelques motifs aux tendances similaires. Parmi les images de Loumi, une jeune fille travaillant sur une ferme et s'occupant des portées annuelles de chatons, je découvre Maxou, le chat de Liliane, la protagoniste de mon film documentaire de fin d'étude. Alexis, un ami à moi, me montre les dessins de Victor, son père souffrant de la maladie d'Alzheimer. Ces dessins sont remplis de visages et de formes colorées et viennent s'ajouter à mes dessins d'enfant.

Ces différents éléments sont liés par un déplacement entre deux niveaux de narrativités, entre le documentaire et la fiction. Ils sont rencontrés et racontés. C'est cette nature à la fois hybride et ludique qui m'interpelle, et c'est pourquoi je leur donne le titre de motifs voyageurs. La réincarnation de ces motifs à travers le film agit également comme allégorie pour le geste de création du film — une réutilisation libre d'images qui voyagent entre projets de films.

Ce jeu d'entrelacement entre fiction et réel me rappelle le travail d'Abbas Kiarostami, notamment sa magnifique Trilogie de Koker composée de *Where Is The Friend's House?* (1987), *And Life Goes On* (1992) et *Through the Olive Trees* (1994). À travers ces films tournant autour du séisme de Manjil-Rudbar en 1990 et de différents tournages autour de Koker, un village du nord de l'Iran, Kiarostami tisse habilement personnages, événements, lieux et créations cinématographiques selon un principe d'emboîtement où chaque film révèle le caractère construit du précédent.

And Life Goes On met en scène le réalisateur fictif de *Where Is The Friend's House?* cherchant à retrouver ses jeunes acteurs du film après qu'un séisme a dévasté la région. En route vers Koker, le village où le film s'était tourné, lui et son fils deviennent témoins des ravages de la catastrophe et font la rencontre de différents villageois qui reprennent le cours

de la vie. *Through the Olive Trees* dévoile ensuite la production de *And Life Goes On*, se concentrant sur deux villageois choisis pour jouer un couple de nouveaux mariés. Mais en réalité, la jeune actrice refuse de collaborer: être vue avec ce jeune homme de la classe ouvrière déshonorerait sa famille. Lui, convaincu de son intérêt, profite des moments de pause entre les prises pour la convaincre de lui faire signe. La trilogie de Koker se termine sur une longue poursuite, où le jeune homme suit la jeune fille à travers les champs d'oliviers et les collines qu'on reconnaît des deux autres films. De son obsession, il continue de s'obstiner jusqu'au tout dernier plan, où, loin dans le paysage et de la caméra, à peine visibles, la jeune fille se retourne finalement vers lui et lui répond. Ce qu'elle lui dit est inaudible, mais on devine qu'elle choisit de lui répondre à ce moment précis parce que, pour la première fois du film, elle est éloignée de la caméra.

De film en film, Kiarostami instaure une dialectique paradoxale où chaque dévoilement du réel révèle simultanément sa propre artificialité: *And Life Goes On*, le documentaire sur le tournage de *Where Is The Friend's House?*, s'avère être lui-même une fiction, et ainsi de suite. La trilogie aboutit à une indécidabilité ontologique fondamentale: il devient impossible de déterminer un niveau de réalité ultime. Kiarostami crée ainsi ce que l'on pourrait nommer un réalisme métafilmique où la réalité du cinéma réside précisément dans cette capacité à problématiser la distinction entre la fiction et le réel. Le philosophe Jean-Luc Nancy suggère que cette circulation perpétuelle entre le vrai et le faux n'est pas symptôme d'une absence de réalité, mais révèle en fait une nature profonde du cinéma. Il écrit: « Le cinéma devient mouvement du réel, bien plus que représentation », et ajoute: « Chez [Kiarostami], le thème du mensonge ne mène qu'à la vérité, et celui des apparences n'intervient que pour souligner la manière dont le regard et le réel sont ensemble mobilisés. » (Nancy 27)

Dans mon film, les motifs voyageurs sont également mobilisés par le regard et le réel. Leur circulation est médiée par leur dimension réelle ainsi que par leur dimension narrative;

leur nature est donc autant documentaire que fictive. Un exemple de cette hybridité est le motif de Maxou le chat (voir Appendice B2B). Maxou est initialement rencontré alors qu'il est adulte et habite avec Liliane, la protagoniste de mon court-métrage de graduation au baccalauréat. C'était un film sur le rôle de proche aidante de Liliane, dont le quotidien était de plus en plus dédié aux soins de son mari André, souffrant de Parkinson. Le court-métrage débutait avec une séquence où Liliane prend soin de Maxou, et se terminait avec une scène d'elle qui prend soin d'André. En racontant l'histoire de Liliane, je termine sur une lettre qu'elle m'avait écrite pour m'annoncer la mort d'André plusieurs années après le tournage, lettre qu'elle conclut avec cette phrase: « Mais ne t'en fais pas trop pour moi cher ami, j'ai perdu la fin de notre film, mais heureusement, il me reste encore son début ». Dans la postérité de ce premier court-métrage, Liliane souhaite me rassurer en m'exprimant qu'elle vit toujours avec Maxou. Sa manière de faire référence au chat passe par le rôle qu'il avait dans le film que nous avons fait ensemble. Il était l'ouverture du film — son « début ». Par cette lettre, Liliane accorde à Maxou sa dimension fictive: la manière dont il est perçu est médiée par son rôle narratif dans le film. Il en va de même pour André, maintenant décédé, que Liliane associe à la perte de la « fin » du film.

La perception médiée est un élément clé venant définir la nature des motifs voyageurs. Cette perception est prolongée dans le film et c'est elle qui me permet de retrouver ces motifs ailleurs. Plus tard, je raconte ma rencontre avec Loumi, une jeune fille vivant sur une ferme et qui se lie d'amitié avec un jeune chaton qu'elle nomme Maxou. L'histoire de Loumi en est une de première séparation. Après quelques mois passés ensemble, Maxou est séparé de Loumi et adopté par un couple de personnes âgées. Avec les informations données, il est ambigu de savoir si c'est réellement Liliane qui a adopté le chat de Loumi, ou si tout cela n'est qu'une coïncidence. C'est en suivant cette trajectoire nébuleuse que Maxou se transforme en motif voyageur.

Pour aider à visualiser sa trajectoire, le voyage de Maxou s'illustre par la forme d'une spirale (voir Appendice B2C). Cette figure illustre comment la chronologie de l'histoire — rencontré en tant qu'adulte avec Liliane, puis raconté comme chaton avec Loumi — s'oppose à sa trajectoire narrative — élevé par Loumi puis adopté par Liliane. Ces trajectoires contradictoires forment une spirale qui débute de l'extérieur et converge vers un point central: le point d'incertitude chronologique situé exactement entre les deux histoires.

Dans le contexte d'une réponse à ma mère, les motifs voyageurs servent à lui évoquer une réalité propre à mon médium d'expression. Comme ma mère m'exprime une vérité propre à l'écriture dans ses lettres, les motifs voyageurs me permettent en retour de lui exprimer une réalité spécifique au cinéma: celle de problématiser la distinction entre le réel et le fictif, de médier la réalité par le regard.

Ces objets et animaux qui circulent entre réalité documentée et fiction racontée soulèvent une question plus délicate encore: comment aborder les personnes que j'ai filmées? Les motifs voyageurs peuvent jouer avec l'ambiguïté ontologique précisément parce qu'ils sont des objets — un chat, une roche, un dessin. Leur statut peut glisser entre documentaire et fiction sans soulever de préoccupations éthiques majeures. Mais les protagonistes humains de mes tournages abandonnés portent en eux une intégrité, une histoire complète qui résiste à être transformée en simple motif narratif. Comment les inclure dans mon système sans les réduire à des fonctions au service de mon récit personnel?

TROISIÈME GROUPE: LES PROTAGONISTES

Jusqu'à présent, beaucoup de motifs sont soit des objets, des animaux ou des éléments naturels. Mais il y a bien des protagonistes humains dans mon matériel. J'aimerais partager le

film avec eux, mais se présente à moi l'enjeu de la domination du héros qu'Ursula K. Le Guin décrit dans sa théorie du Carrier Bag. Selon elle, la quête du héros finit souvent par conquérir celle des personnages secondaires:

« Heroes are powerful, before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of the makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it is not their story. It's his. » (Le Guin 27)

Le Guin exprime que dans les récits traditionnels, le poids du héros a le potentiel de dominer les personnages secondaires. Ce héros devient le point de convergence de tous ceux qu'il croise, et ces personnages secondaires servent à assouvir sa quête. C'est pourquoi Le Guin définit le récit du héros comme un outil de dominance, comme une lance ou une arme: « I'm not telling that story. We've heard it. We've all heard all about all the sticks, spears and swords, the things to bash and poke and hit with [...] ». (Le Guin 29) Je ne veux pas faire de film en forme de pointe. Mon récit en est un de partage et de compréhension, entre ma mère et moi, et entre les protagonistes et moi. Je ne veux pas les endoctriner.

Ces protagonistes ont tous contribué à l'élaboration du récit; sans eux, il n'y aurait pas de film. Je m'intéressais à ces personnes car elles avaient en elles une histoire que je souhaitais explorer. Je désirais mieux comprendre leur bagage. Même si les films qui leur étaient destinés ne se sont pas terminés, j'ai tout de même quelque chose à dire sur ces personnes. Comment ne pas faire d'eux des outils, mais plutôt des contributeurs qui nourrissent le récit du film? Le film prend déjà la forme d'un contenant servant à récolter des histoires, des motifs, des paysages. Il pourrait également agir comme contenant du bagage de ses protagonistes. Au lieu de les effacer par la domination, il leur permet de contenir ce bagage. Les protagonistes se veulent contributeurs de la richesse polymorphique du récit.

La manière dont je filme les protagonistes encourage ce positionnement narratif. Ils sont dans des moments de solitude, en réflexion avec eux même, en train de lire, regarder quelque chose, s'adonner à un passe-temps, ou même en train de dormir (voir Appendice B3A). Ils s'adonnent à leurs imaginaires, à réfléchir et nourrir leur propre regard.

Certains protagonistes contribuent au développement de l'idée du film et de ses thématiques. Il y a les images d'une amie dont le regard de photjournaliste m'intéressait, je l'ai filmé lors d'un temps libre, alors qu'elle fabriquait une mosaïque faite de différents fragments de verre. Ce sont ces images qui me donnent l'idée de faire un film qui rassemble les temps. Il y a les images d'Alexis, un amoureux de mots et d'histoires qui, suite à la perte des lettres d'enfance de son père, réalise qu'il doit également apprendre à regarder. Il y a aussi les images de mon propre père, que je n'avais pas rejoint lors de notre tournage à deux. Images que j'apprends à regarder et que je réussis à associer à une autre histoire, celle du cri de la baleine, qui me permettra de me reconnecter avec lui et de mieux le comprendre (voir figure).

La solution trouvée dans le montage est de ne jamais prétendre raconter l'histoire complète de ces protagonistes, mais de raconter ma rencontre avec eux — le processus même qui m'avait amené à les filmer, ce que j'espérais comprendre, et aussi pourquoi les films prévus ne s'étaient pas réalisés. En racontant ces rencontres à ma mère du passé, je me permets d'être honnête quant à mes intentions et mes échecs, transformant les protagonistes en collaborateurs involontaires mais essentiels de ma réflexion. Mon amie photjournaliste, par exemple, n'est pas présentée comme un personnage dont je raconterais l'histoire de vie. Je raconte plutôt le moment où j'ai remarqué sa façon de créer des mosaïques à partir de fragments de verre récupérés dans la rue — un geste qui résonnait avec mon propre désir de créer un film-mosaïque à partir d'images fragmentaires. Je ne raconte pas son histoire, mais bien l'histoire de comment son geste m'a aidé à comprendre mon propre processus créatif. De

même, en parlant d'Alexis, je ne raconte pas l'histoire complète de sa relation avec son père Victor. Je partage plutôt comment les dessins de Victor m'ont fait comprendre quelque chose d'essentiel sur la transmission — sur les nouvelles formes que peut prendre une histoire quand les mots manquent, quand le langage habituel se désagrège. Les dessins de Victor devinrent pour moi une métaphore de mon propre travail avec des images dont le contexte original s'était effrité.

Comme le démontre l'histoire d'Alexis et de Victor, mon film se déroule tel un apprentissage progressif d'un nouveau langage. En cours de route, je réalise que plusieurs protagonistes peuvent nourrir le récit sans nécessairement avoir été filmés. Sur les images de la ferme où Victor a grandi, je raconte alors l'histoire de madame Nella, une vieille dame rencontrée dans un hôpital et qui attendait chaque soir un fils absent. Pour la reconforter, j'inventais des raisons justifiant l'absence de ce fils. Je partage également l'histoire d'une petite fille qui voulait que je l'enregistre en train de chanter une chanson que sa mère lui chantait. Elle se retrouva déçue car, en s'écoutant, elle remarqua que leurs voix étaient différentes. Plus tard dans le film, on les entend chanter la chanson en question, dans l'unisson hétérogène de leurs deux voix.

Filmés ou pas, le traitement narratif des protagonistes fait d'eux des collaborateurs d'une recherche. Ils ne sont pas instrumentalisés au service de mon récit; leurs présences, leurs gestes, leurs objets ont nourri l'évolution même de ma compréhension de ce que je cherchais à faire. Chaque rencontre a ajouté une perspective au film, comme chaque lecture théorique vient informer une recherche-crédation. Le film devient ainsi le récit de cette recherche progressive, plutôt qu'une collection d'histoires que j'aurais extraites d'eux. Il documente non pas leurs vies, mais l'évolution de mon regard à travers ces rencontres.

2.3 TOURNAGES

Le processus de montage a informé des tournages supplémentaires dont l'objectif est de compléter ou de répondre au matériel existant. Ces tournages ont eu lieu en parallèle de l'écriture du film au montage. L'enchaînement des histoires se forme comme un processus d'apprentissage d'un nouveau langage. Entre ces histoires, il manquait un point d'ancrage : un moment présent, un lieu d'où raconter.

LA RUELLÉ : LE PRÉSENT DU RÉCIT

La ruelle est devenue un rituel. Je me suis mis à la filmer lorsque je sortais de chez moi pour me changer les idées, pour me reconnecter avec les matières premières du cinéma. Au cours des années et des saisons, l'observer sur cette période de temps me permet de considérer comment la lumière évolue. D'une pluie torrentielle d'été jusqu'aux couchés de soleil rosâtres d'hiver, la lumière et les éléments modèlent le lieu, le transforment, parfois de manière inusitée, d'autres fois d'une manière déjà vue, retrouvée. C'est le lieu où je me retrouve. Ce sont les lieux qui nous entourent que l'on regarde le plus souvent. J'entre en relation avec cette ruelle.

Mais la ruelle entretient également des résonances conceptuelles avec mon processus de création. C'est un lieu de circulation où des dizaines de personnes passent chaque jour. Les passants sont divers : des adolescents qui flânent, des parents qui ajustent le vélo de leurs enfants, une personne âgée qui promène son chien. C'est un espace à la fois intime et communautaire.

Dans le film, la ruelle devient le présent d'énonciation d'où je raconte les histoires à ma mère. Elle réapparaît occasionnellement entre les récits et à travers le temps, comme un lieu

de retour où le cinéaste reprend son souffle avant de plonger dans la prochaine histoire (voir Appendice B5A). Certains éléments appartenant aux histoires s'y retrouvent : les dessins de Victor s'y déposent momentanément, quelques pochoirs ornent ses murs, certains protagonistes la visitent brièvement. Filmée dans l'esprit d'un film qui réunit plusieurs histoires, objets et protagonistes, la ruelle agit comme le tissu liant ces éléments, un lieu qui ancre le présent du narrateur avant qu'il ne replonge dans ses souvenirs et ses rencontres.

LES POCHOIRS

L'idée des pochoirs origine d'une action décrite par ma mère dans ses lettres. Elle me raconte que les pochoirs faits par mon père pour décorer ma chambre sont mes premières images du monde. Je propage ce geste créatif dans le film, et son rôle narratif se multiplie. Les animaux imprimés sur différentes textures viennent évoquer divers motifs du film : Maxou le chat voyageur, l'oiseau du jardin qui donne à ma mère le courage d'écrire, la baleine entendue par mon père, les animaux de la ferme de Loumi (voir Appendice B, p.81-83). En se faisant références à plusieurs facettes de notre échange, les pochoirs contribuent à l'idée d'un film comme lieu de rencontre.

Les pochoirs me permettent aussi de reconnecter avec mon père dans la création. Leur simplicité et leur ouverture les rendent disponibles à ces multiples évocations. L'ouverture d'une image, d'un motif, se construit comme un hommage à mes premières images et à l'ouverture dans laquelle j'ai été mis au monde et éduqué.

LA VISIONNEUSE : MÉMOIRE ET COLLISION

Jusqu'à présent, je n'avais pas travaillé avec du matériel d'archives. J'avais en ma possession plusieurs documents du passé sous forme de photographies et de films super 8mm, mais à vrai dire je ne savais pas comment les incorporer à mon projet. Je me faisais très prudent, par peur d'illustrer trop directement le passé de ma mère. Elle m'avait confié des albums photographiques et des bobines super 8 capturées par mes grand-parents, des bobines dont elle ignorait le contenu. Aucun des membres de la famille n'était équipé pour regarder ces films et, sachant que je m'intéressais aux images sur pellicule, elle me les a confiées.

Durant la même période, un ami hérita de sa mère d'une tonne de matériel analogique. En l'aidant à tout transporter dans son appartement, il me légua du matériel qu'il trouvait trop encombrant. Parmi les boîtes, je découvris la visionneuse 8 mm de sa mère. De la mémoire d'une mère à une autre, la petite machine voyagea jusqu'à chez moi et, cette même soirée, je regardai les premières bobines de mes grands-parents.

Pourvue de deux manivelles – une de rembobinage et une de bobinage – la visionneuse requiert d'être opérée manuellement. Habitué à la lecture de médias automatisés, opérés à 24 images par seconde, la vitesse du présent, je m'assieds devant l'appareil, j'installe la première bobine et je règle l'anneau du foyer pour obtenir une image nette. Je tourne la manivelle de bobinage pour faire avancer le film. Mais l'image entre en mouvement selon la vitesse à laquelle je fais tourner la manivelle et il est difficile de maintenir un rythme de rotation constant ; le film est hypersensible à mes fluctuations et ne cesse de ralentir et d'accélérer. Opérer la visionneuse me donne l'impression de déclencher manuellement le temps. Je ne peux pas sauter d'une minute à l'autre comme avec les médias numériques. Pour me rendre à un point précis, il me faut dérouler le film, accélérer sa cadence si je souhaite m'y rendre plus rapidement. Il me faut aussi rembobiner le film pour revoir un moment, ou pour démonter

une bobine afin d'en visionner une autre. C'est plus qu'un outil de visionnement : c'est un jeu de vitesse et de direction.

Considérant la nature subjective du projet, il me semble pertinent d'utiliser la visionneuse comme dispositif qui lie mon regard aux archives. Grâce à ses limitations mécaniques, elle peut mettre en évidence chacun de mes gestes, décortiquer l'action de regarder l'archive. Je filme son écran, naviguant les différentes bobines à la recherche des moments que je souhaite regarder. C'est un processus très instinctif et imprécis, car il est difficile de maintenir le film à une vitesse constante. Je m'aventure à essayer différentes cadences. Lorsque je ralentis le film, je ralentis également le mécanisme de l'obturateur. Son mouvement maintenant complètement décortiqué, le clignement de l'obturateur devient perceptible entre chaque image. Une série d'artéfacts se place entre l'archive et moi. Ces intermédiaires me rendent visible, en tant que manipulateur du mouvement de l'image. Je trouve cette interface fascinante et m'aventure dans un jeu avec les images et leur rythme, à l'écoute des différentes impressions et évocations.

À travers ce jeu entre les différentes bobines, je suis dominé par le sentiment de faire face à une nouvelle dualité. Les images que je regarde partagent deux mémoires. Le matériel d'archive documente les années 1970 : des scènes de jeux dans une cour où des enfants font des pirouettes, sur un lac où naviguent de petits voiliers, dans un salon où dansent deux petites sœurs. Puis on y voit Gilles, qui prend la main d'une des petites filles et lui fait la valse. Au lac, il met à l'eau les embarcations. Dans la cour, il s'amuse à tenter d'imiter l'une des pirouettes réalisées par ses filles.

Ces scènes correspondent tout à fait à l'enfance que j'avais construite avant la réception du journal de ma mère. Une image de l'enfance de ma mère alimentée par des anecdotes de famille partagées lors des réveillons annuels, celles imaginées, assemblées par petits bouts, lorsqu'on me décrivait des journées passées à l'extérieur et les rassemblements entre famille et

amis. Dans le journal de ma mère, cette enfance est décrite de manière différente. Ses mots sont un avertissement d'une réalité qui se cache derrière les apparences. L'esprit ludique qui habite les archives lève le voile sur la difficulté de Gilles à dialoguer, son incapacité à concevoir qu'éventuellement, l'enfant qui joue ne sera plus gardien du lac ou de la cour arrière, qu'il deviendra autonome, adolescent et libre de penser. Dans ces images, le père qui joue incarne la meilleure version du père qu'il puisse être, à l'aise avec le mouvement et la physicalité de l'enfance, qu'il est capable de comprendre. Ce pragmatisme de l'enfance contraste avec l'abstraction de l'adolescence, où l'enfant développe son propre regard. À la lumière des textes de ma mère, la visionneuse me montre cette autre mémoire des événements.

Lors de cette séquence du film, ces deux mémoires coexistent. Elles correspondent librement l'une à l'autre, selon les allers-retours de leur opérateur-spectateur. La machine agit comme médiatrice entre ces mémoires et moi ; la manière dont je l'opère est une expression de mes visites et de mes allers-retours internes. Cet outil me permet d'exprimer la pluralité mémorielle de ce projet, d'exprimer que malgré la documentation visuelle et littéraire, les retours en arrière s'opèrent parfois dans l'absence complète de logique. La visionneuse matérialise le dynamisme d'une réactualisation perpétuelle ; elle permet de revisiter à volonté les images d'enfance de ma mère. Et avec cette perpétuité vient la possibilité de suivre ses instincts, le danger de se perdre dans ces mémoires, de les revisiter sans cesse, jusqu'à ne plus rien voir.

Comment décrire mon rapport avec la collision de ces mémoires ? Comment faire vivre ce rapport dans le film ? Alors que je regarde ces images, l'idée d'une séquence prend vie. Une séquence où le mouvement et la direction de l'image suivraient l'idée d'une perte de logique, une séquence de montage où l'image se retournerait, se rejouerait, se condenserait

jusqu'à l'éblouissement – ou jusqu'à ne rien voir. Comme peuvent se condenser les idées, lorsque l'image est si ouverte qu'elle peut accueillir tant de mémoires.

2.4 L'APRÈS-COUP COMME PRINCIPE STRUCTURANT

Au terme du processus de montage décrit dans les sections précédentes, *Tu m'as raconté la mort* se présente comme un film d'environ soixante minutes qui rassemble des matériaux hétérogènes : images tournées en 16mm, super 8 et vidéo numérique, séquences en noir et blanc et en couleur, lieux et histoires diverses, le tout narré par deux voix – une mère et son fils – qui ont le même âge mais s'adressent l'une à l'autre à travers vingt-cinq années.

Cet assemblage éclectique trouve du sens grâce à un processus de signification différée que je propose d'analyser à travers le concept psychanalytique de *Nachträglichkeit*, traduit par Jacques Lacan comme « après-coup ».

Le concept de *Nachträglichkeit* occupe une place centrale dans la théorie freudienne de la mémoire et du traumatisme. Contrairement à une conception linéaire du temps où le passé déterminerait simplement le présent, Freud propose une temporalité réversible où des événements passés acquièrent leur pleine signification seulement rétroactivement, à la lumière d'expériences ultérieures.

Comme le résume Adam Phillips: « In one sense Freud's theory of deferred action can be simply stated: memory is reprinted, so to speak, in accordance with later experience » (Phillips 33). Cette « réimpression » de la mémoire implique que le sens n'est jamais fixé définitivement au moment de l'événement, mais reste ouvert à des réinterprétations successives.

Cette conception de la temporalité psychique trouve une résonance particulière avec la forme narrative de mon projet. Contrairement à une forme narrative où chaque élément trouve immédiatement sa place dans une chaîne causale, *Tu m'as raconté la mort* construit son sens de manière rétrospective, obligeant le spectateur à réinterpréter ce qu'il a vu à la lumière de ce qui suit. L'entrelacement entre les lettres de ma mère et mes images génère des moments d'après-coup pour le spectateur.

Lorsque le spectateur découvre la ruelle, ce lieu de retour où je me positionne comme narrateur, des oiseaux y sont présents. À priori ils sont un élément banal du paysage urbain qui ne semble pas porter de signification particulière. Ce n'est que plus tard, lorsque la voix de ma mère lit l'extrait de sa première lettre que la présence des oiseaux dans la ruelle se charge rétroactivement de sens.

« Il y a quelques semaines, un oiseau s'est posé sur le bord de ma fenêtre. Je ne me rappelle plus quel oiseau c'était, peut-être une Mésange ou une sitelle. Pendant un instant, il regarda à l'intérieur, puis il s'envola pour s'accrocher à l'un des arbres du jardin. Plus tard ce jour-là j'ai décidé que j'allais t'écrire. Écrire à toi qui n'existe pas, toi que je ne ressens pas encore. Mais si rien en moi ne témoigne d'une quelconque présence. Il me reste l'oiseau, et c'est assez pour commencer à t'écrire. »

(Appendice A, p.65)

Le spectateur comprend alors que ce détail apparemment anodin constituait déjà une réponse visuelle aux mots de ma mère. La ruelle n'est plus seulement mon lieu d'énonciation présent, mais devient aussi l'espace où je réponds à son geste inaugural d'écriture.

Un autre exemple d'effet d'après-coup est celui des photographies de Mackenzie. Filmée en train d'assembler une mosaïque, Mackenzie est initialement présentée comme celle qui donne l'idée d'un film qui réunit le temps. Cette séquence se termine par une suite de photographies en noir et blanc d'elle qui se coupe les cheveux. Plus tard dans le film, ma

mère me décrit le moment qu'elle associe à la fin de son enfance. C'est un moment où une jeune fille au nom d'Isabelle lui coupa les cheveux. Elle m'écrit:

« Vois-tu, je te décris ce moment et en le faisant, j'ai décidé qu'il deviendrait le moment de la fin de mon enfance. Ce moment où j'ai regardé mes cheveux inégaux fut mes derniers pleurs, mes dernières larmes d'enfants. Mon dernier souvenir, où la tristesse était encore quelque chose que je pouvais regarder et toucher. » (Appendice A, p.69)

À la lumière de cette déclaration, le film retourne sur les photographies de Mackenzie, celles où on ne peut voir son visage, mais seulement ses cheveux. Elles se transforment selon l'après-coup, leur signification se réactualise comme une image qui se partage entre nos deux temporalités.

L'effet d'après-coup ne se produit pas seulement entre les lettres de ma mère et mes images, il est aussi ressenti dans la relation entre mes propres images. L'exemple des dessins d'enfant illustre bien cet effet de réattribution de sens. À travers la première moitié du film, ces dessins sont sporadiquement insérés entre certaines images. Ils voyagent avec les images du film et viennent les évoquer, soit par une forme ou un symbole ressemblant vaguement à l'image. Sans être explicitement présentés, ces dessins demeurent colorés et tracés de manière grossière. Ils revendiquent une certaine dimension ludique au film, une énergie qu'on associerait à des dessins d'enfants. Vers la moitié du film, la nature des dessins est finalement suggérée lorsque je raconte à ma mère l'histoire de Victor qui, lors d'un épisode de démence, produit des croquis colorés et les fait parvenir à son fils Alexis de l'autre côté de l'Amérique.

Cette construction par après-coup transforme fondamentalement la position spectatorielle. Contrairement aux films qui explicitent immédiatement la fonction narrative de chaque élément, *Tu m'as raconté la mort* demande au spectateur un travail actif de mise en relation. Le film ne verbalise jamais son fonctionnement, jamais les voix-off avertissent que la

compréhension des éléments se fera plus tard. Les voix s'en tiennent à leur expérience immédiate, celle des narrateurs qui racontent sans surplomb explicatif.

L'après-coup se dévoile plutôt par la subtilité du langage proprement cinématographique, par les correspondances sonores et visuelles, par les motifs qui circulent, par le montage qui crée des échos différés. Cette structure récompense l'attention du spectateur par des moments de reconnaissance où, soudainement, un élément antérieur trouve son sens.

Si l'après-coup structure l'expérience spectatorielle de *Tu m'as raconté la mort*, c'est parce qu'il a d'abord été le principe même de mon processus de création. La construction du film constitue elle-même un vaste processus de réattribution de sens à mes images : elles sont récupérées de leur contexte initial – ces projets de films abandonnés – et trouvent une nouvelle signification dans le dialogue avec les lettres de ma mère.

SECTION 3:
RÉFLEXIONS ET DIRECTIONS FUTURES

3.1 QUEL EST LE DÉSIR DE MON CINÉMA?

Les lettres de ma mère m'ont offert un point de départ clair : le désir de répondre. Au terme de ce parcours créatif, une question essentielle émerge : qu'est-ce que ce processus m'a enseigné pour mes projets futurs ? La réponse réside dans la reconnaissance du désir comme moteur fondamental de la création.

Chacun des films d'Éric Pauwels part d'un désir du cinéaste clairement exprimé en voix-off. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, ce désir est de partager son regard d'adulte à sa fille Lotte. Dans *Les films rêvés*, Pauwels désire faire un film qui contiendrait tous les films qu'il aimerait faire et qu'il n'a pas été en mesure de réaliser. Finalement, dans *La deuxième nuit*, le cinéaste désire faire un film en accompagnant la mort de sa mère et comprendre comment cette perte transformera son regard sur le monde et le cinéma.

Le désir est non seulement le point de départ de ses films, mais aussi l'émotion essentielle à la création d'un cinéma personnel. Parmi les quelques entrevues du cinéaste que l'on peut retrouver, il exprime régulièrement l'importance du désir comparé à l'émotion passive du plaisir. Pour exprimer la manière dont le désir est intrinsèque à son cinéma personnel, Pauwels différencie les deux émotions par le fait que le désir se conjugue : « Je désire, tu désires » et qu'on ne peut conjuguer plaisir : « Je plaisir, tu plaisir. » (Cabandé 04:40) Le plaisir est une émotion passive, qui nous est acheminée par le cinéma populaire. Dans *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, Pauwels exprime à sa fille Lotte la différence entre ces deux rapports. Il lui dit : « Je t'écris pour te dire que le cinéma que j'aime c'est un cinéma d'artisans, de solitaires, de peintres presque, un cinéma de regards, de pensées, de partage, plutôt que le cinéma du pouvoir et du spectacle. » Le rapport spectatorial diffère : pouvoir et spectacle positionnent le spectateur comme éloigné, en contre-plongée, comme une unité faisant partie d'une masse ou d'un groupe, alors qu'un cinéma d'artisan ou de partage

positionne le spectateur proche du film, tel deux personnes assises à table et ayant une conversation. Le désir fait donc preuve d'une dimension participative qui appelle un retour, un échange.

Cette conception spectatorielle trouve un écho dans la philosophie du Potlatch développée par Jean Rouch, qui place également le partage au cœur de l'acte créatif. Cette philosophie est à l'origine de son désir de création et c'est en elle qu'il trouve la nécessité de créer dans la passation du désir au spectateur.

« Le potlatch est le fait de partager un surplus, et nous avons tous un surplus de rêve, de moyens, de nourriture, etc. qu'il faut partager. Et pour moi c'est une chose complètement essentielle, c'est le gaspillage nécessaire. Il est nécessaire de gaspiller son énergie et ses richesses, à une seule condition, c'est de le gaspiller à des gens qui feront la même chose la prochaine fois. » (Jean Rouch, cité dans *Lettre à Jean Rouch* d'Eric Pauwels, 1992, 05:40)

Il est intéressant de penser que cette réflexion sur le partage du désir peut être nourrie de la philosophie de Rouch. Comme quoi c'est qu'en partageant son surplus de désir, celui que nous, cinéastes, nous attardons à écrire et filmer, que l'on inspire le désir de partager ce surplus chez ceux qui prennent la peine de nous écouter.

Serait-ce en pensant au geste de passation plutôt qu'à celui de l'obtention que le cinéma trouve son potentiel nourrisseur ? Si je souhaite concevoir mon cinéma comme un *medicine bundle*, peut-être dois-je me questionner sur les désirs que je souhaite transmettre.

Pour saisir pleinement cette notion de désir comme moteur créatif, il convient d'en explorer la nature philosophique. Jean-Jacques Rousseau, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), propose une réflexion qui éclaire particulièrement cette question. Il suggère que ce n'est pas le plaisir ou la satisfaction, mais bien le désir qui nous conduit au bonheur. Rousseau tente d'exprimer ce paradoxe que l'on jouit davantage de l'espoir que de la possession :

« Malheur à qui n'a plus rien à désirer! Il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède. On jouit moins de ce qu'on obtient que de ce qu'on espère et l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux. En effet, l'homme, avide et borné, fait pour tout vouloir et peu obtenir, a reçu du ciel une force consolante qui rapproche de lui tout ce qu'il désire, qui le soumet à son imagination, qui le lui rend présent et sensible, qui le lui livre en quelque sorte, et, pour lui rendre cette imaginaire propriété plus douce, le modifie au gré de sa passion. Mais tout ce prestige disparaît devant l'objet lui-même ; rien n'embellit plus cet objet aux yeux de son possesseur, on ne se figure point ce qu'on voit ; l'imagination ne pare plus rien de ce qu'on possède, l'illusion cesse où commence la jouissance. Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. » (Rousseau 352)

Selon Rousseau, le désir est l'expression de notre besoin d'idéal. Pour que l'on puisse éprouver du désir, nous avons besoin d'ignorance, d'un espace vide, que l'on voudra combler avec notre idéal.

C'est précisément ce désir d'imagination et d'émerveillement que je souhaite transmettre dans mon film. Cette transmission s'opère à travers plusieurs stratégies formelles : le voyage libre des motifs entre différentes histoires, l'ambiguïté maintenue entre fiction et réel, et le dialogue qui traverse vingt-cinq années. Chacun de ces choix narratifs vise à créer un espace où l'imagination du spectateur peut s'épanouir. Nombreuses sont les libertés formelles et narratives que permet cette approche.

Pour se faire passer du désir d'imagination, le film a besoin d'ignorance, il a besoin d'espaces vides qui demandent à être comblés par les « passions » du spectateur, par ses propres images. C'est pourquoi je résiste à la tentation d'expliquer et que je préfère laisser autant de choses indéfinies entre mes histoires, mes motifs et mes protagonistes. Pour se faire

nourrisseur du désir, pour agir comme un sac de transport, le film a besoin d'être un contenant à moitié vide. Il nécessite péripéties et images manquantes pour que le spectateur y dépose les siennes. C'est pourquoi il fourmille de disparitions et de réapparitions, de départs et d'arrivées, de débuts et de fins, car il désire plus que tout au monde que le spectateur imagine lui-même le voyage des choses.

En ce sens, cette réflexion sur le désir de mon cinéma m'aide à mettre des mots sur l'essence du geste de ma mère. Ses lettres sont aussi une passation du désir d'imagination. Elles veulent communiquer avec un enfant qu'elle ne connaît pas encore, mais dont elle rêve. Et, par ce geste purement imaginatif, elle apprend qu'en écrivant à cet être inconnu, dans ce dialogue sans réponse, elle écrit avant tout pour elle, dans une liberté absolue.

Arrivé ici, cela me paraît si évident, si simple comme aboutissement après des années passées sur ce projet – s'il fallait un mot pour décrire ses lettres, ce serait qu'elles sont tout à fait libres. Elles ont voyagé sans destination fixe, elles ne s'adressent à aucun Charles en particulier, seulement à celui qui un jour les écouterait et comprendrait qu'elles lui demandent tout simplement de s'exprimer librement à son tour. Et quel meilleur mot pour décrire le désir derrière cette recherche-crédation que de faire un film librement.

3.2 CONCLUSION

Ce mémoire a commencé par une impasse. Des projets abandonnés, des images sans destination, un cinéaste qui cherchait à disparaître derrière son propre regard. C'est dans cet état d'immobilité que les lettres de ma mère sont arrivées — non pas comme une solution, mais comme une invitation à travailler autrement.

Ce que ce processus m'a appris, je ne pouvais pas l'anticiper au départ : qu'un langage cinématographique ne se construit pas seul, ni contre le monde, mais dans le dialogue. Le dialogue avec ma mère du passé m'a contraint à me positionner, à assumer ma présence, à

accepter mes images pour ce qu'elles étaient plutôt que pour ce qu'elles auraient dû être. En répondant à ses lettres par le cinéma, j'ai découvert que mon propre langage n'était pas quelque chose à inventer de toutes pièces, mais quelque chose qui existait déjà dans la manière dont je regardais le monde — dans mon attention au vent qui agite les feuilles, dans ma fascination pour les objets qui voyagent entre les mains, dans mon désir de filmer les gens dans leurs moments de solitude et de réflexion. Ce dialogue m'a simplement donné les moyens de le reconnaître.

Ces dernières années m'ont amené à réfléchir et définir les ancrages conceptuels de mon cinéma. Sur le plan formel, cette recherche m'a conduit vers une conception du film-réceptacle empruntée à Ursula K. Le Guin : un cinéma qui rassemble plutôt qu'il n'affronte, qui accueille l'hétérogène plutôt qu'il ne le résout. Le concept d'après-coup freudien m'a permis de théoriser ce que le montage accomplissait concrètement — cette manière de laisser les images trouver leur signification de manière différée, en dialogue avec ce qui vient avant et après elles.

Ce parcours m'a également aidé à définir plus clairement ma posture de cinéaste artisan — une posture que j'avais entrevue dans le travail de Pauwels, mais que je comprends maintenant de manière plus personnelle. Cette posture ne se résume pas à une préférence pour le travail solitaire. Elle est hybride et adaptative : elle sait jongler entre la création individuelle et le travail en équipe, selon le sujet, les moyens et l'intention du projet. Ce qui la définit le plus profondément, c'est peut-être une certaine manière d'entretenir un rapport au temps et au désir. Désormais, je conçois mes images comme des matériaux libres, glanés au quotidien, créés dans le moment pour le seul plaisir de filmer ce qui attire mon regard, sans me demander immédiatement quelle place ces images occuperont dans un film. Il s'agit de nourrir des curiosités dans le présent, de laisser les images exister sans destination fixe, de faire confiance au fait que leur signification viendra plus tard, par après-coup. C'est cette

liberté — celle de filmer sans finalité immédiate, guidé uniquement par le désir de regarder le monde — que *Tu m'as raconté la mort* m'a appris à revendiquer.

Dans sa forme de premier montage, *Tu m'as raconté la mort* est un film encore en devenir. Il y a des longueurs, des répétitions, des passages qui cherchent encore leur juste rythme. Après des années à travailler seul sur ce matériel, je me retrouve dans une position bien connue des cinéastes : celle où l'on ne voit plus le film, où chaque image est trop familière pour être regardée avec la surprise du premier regard. La prochaine étape nécessitera le regard d'autres, un monteur ou une monteuse, un producteur ou une productrice, qui m'aideront à retrouver la distance nécessaire pour mener le film à son terme. En cela, le processus lui-même continue d'illustrer l'une des leçons centrales de cette recherche : que la création n'est jamais un geste solitaire, mais toujours le fruit d'une rencontre.

Ce que je retiens le plus profondément de ce parcours, c'est une idée que les lettres de ma mère portaient sans l'énoncer explicitement : que la transmission véritable n'est pas de donner des réponses, mais de léguer le désir d'en chercher. Ma mère m'écrivait sans savoir qui je serais. Je lui répondais sans savoir exactement ce que je lui disais. Et c'est précisément dans cet espace d'incertitude, habité plutôt que comblé, que quelque chose a pu prendre forme. C'est dans cet espace que j'ai trouvé mon langage. Et c'est dans cet espace que j'espère continuer à travailler.

OUVRAGES CITÉS

Astruc, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. » *L'Écran français*, no. 144, 1948, pp. 324-328.

Bruzzi, Stella. *New Documentary*. Taylor & Francis Group, 2006.

Bonino, Fabienne. « Entretien et rencontre Éric Pauwels. » YouTube, 1er avril 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=6UPfRvgXFhk>

Cabandé, Anaïs. « Entretien avec Eric Pauwels. » Dailymotion, 2016 <https://www.dailymotion.com/video/x5fpd20>

Descartes, René. *Les Passions de l'âme*. Édité par Geneviève Rodis-Lewis, Vrin, 1966.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

Lachman, Kathryn M. « Wonder and Loss in Céline Sciamma's *Petite maman*. » *French Cultural Studies*, vol. 35, 2023, doi:10.1177/09571558231182077.

La deuxième nuit, réalisé par Eric Pauwels, Atelier Ulrike, 2016

Le Guin, Ursula K., et al. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Cosmogenesis, 2024.

La trilogie de la cabane, réalisé par Eric Pauwels, Potemkine, 2017

Les bois dont les rêves sont faits, réalisé par Claire Simon, Just Sayin' Films, 2015

Les films rêvés, réalisé par Eric Pauwels, Atelier Ulrike, 2010

Lettre d'un cinéaste à sa fille, réalisé par Eric Pauwels, Atelier Ulrike, 2000

Lettre à Jean Rouch, réalisé par Éric Pauwels, Atelier Ulrike, 1992

Lewis, David. 1976, « The Paradoxes of Time Travel », *American Philosophical Quarterly*, 13, 1, 145-52.

Marker, Chris. « Interview with Chris Marker. » *Vertigo Magazine*, vol. 1, no. 7, 1997.

Marker, Chris. *Sans Soleil*. Argos Films, 1983.

Mayer, So. « Petite Maman: Au Revoir l'enfance. » *The Criterion Collection*,
www.criterion.com/current/posts/8153-petite-maman-au-revoir-l-enfance. Accédé le
13 Nov. 2024.

Mekas, Jonas. « Notes on the New American Cinema. » *Film Culture*, no. 24, 1962,
pp. 6-16.

Nancy, Jean-Luc. *L'évidence Du Film: Abbas Kiarostami*. Klincksieck, 2007. Nichols,
Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2001.

Petite maman, Réalisé par Céline Sciamma, Pyramide Distribution, 2021.

Phillips, Adam. *On Flirtation*. Harvard University Press, 1994.

Rilke, Rainer Maria, and Marc Buhot de Launay. *Lettres à Un Jeune Poète ; Suivi de
Le Poète ; et Le Jeune Poète*. Gallimard, 2016.

Rousseau, Jean-Jacques. *Julie ou la nouvelle Héloïse*. A. Houssiaux, 1853.

Tremblay, Odile. « Le Bois Enchanté de Céline Sciamma. » *Le Devoir*, 6 mai 2022 ,
www.ledevoir.com/culture/cinema/707739/le-bois-enchante-de-celine-sciamma.
Consulté le 29 Mar. 2025.

Une histoire de vent, réalisé par Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens, Capi Films,
1989

Sous la montagne endormie, réalisé par Charles Duquet, 2021

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Édité et introduit par Annette
Michelson, traduit par Kevin O'Brien, University of California Press, 1984.

Appendice A

Lettres de ma mère

Première lettre

Comment commencer ces écrits, cette histoire que j'aimerais te raconter? Dois-je te parler comme on parle à un enfant? Ou puis-je utiliser des mots moins simples? Des mots d'adultes?

Il y a quelques semaines, un oiseau s'est posé sur le bord de ma fenêtre. Je ne me rappelle plus quel oiseau c'était, peut-être une Mésange ou une sitelle. Pendant un instant, il regarda à l'intérieur, puis il s'envola pour s'accrocher à l'un des arbres du jardin. Plus tard ce jour-là j'ai décidé que j'allais t'écrire. Écrire à toi qui n'existe pas, toi que je ne ressens pas encore. Mais si rien en moi ne témoigne d'une quelconque présence. Il me reste l'oiseau, et c'est assez pour commencer à t'écrire.

Je partage mon temps entre l'hôpital où je termine ma résidence en médecine et le bureau de notre appartement où s'accumulent tes objets. Bientôt cette pièce deviendra ta chambre. Ton père s'amuse à découper des moules pour faire du pochoir, et parsème les murs de silhouettes d'animaux. Ce seront tes premières images du monde extérieur.

C'est drôle, tu n'existe pas encore, et pourtant tu changes déjà tant de choses.

L'annonce de ta venue prochaine a donné vie à Gilles, ton grand-père. En l'espace de quelques semaines j'ai retrouvé le père de mon enfance. J'ai retrouvé son sourire, son attention, une présence que même ceux qui l'entourent ne parviennent pas à provoquer.

Voilà, ici tout se bouscule. J'ai de la misère à penser au présent.

La dernière fois que j'ai vu mon père aussi heureux, j'étais enfant. Je me souviens de ces après-midis où nous dévalions en luge une colline derrière la maison, la morve au nez et les sourires gelés.

Je me souviens du couloir de la maison, de ces soirs où mon père éteignait toutes les lumières. Accotés au mur, blottis les uns contres les autres, mon frère, ma sœur et moi observions le couloir, en attente, sans savoir de quelle porte il sortirait.

Mais je peine à me rappeler quand tout ça s'arrêta. Ni de notre dernier jeu avec lui. J'essaie de me rappeler, mais alors que les années avancent, dans ma mémoire son visage s'efface.

Je me demande si c'est aussi pour ça que je t'écris. Parce que je me trouve entre vous deux, deux êtres que j'aime mais que je ne connais pas. Je tente de m'imaginer ton visage à toi aussi, et ton histoire, mais chaque fois ils changent. Je dois accepter que tu as encore plusieurs visages et plusieurs noms.

Deuxième lettre

Nous sommes en janvier, mon retour au travail est particulièrement difficile. Aujourd'hui, je marchais les corridors de l'hôpital et je me sentais distraite. J'ai ce besoin insatiable de prendre soin de toi, mais je ne sais pas comment. On me dit de bien me nourrir, de prendre soin de mon corps, mais il me manque quelque chose.

Il me tarde de revenir à la maison et de t'écrire. Pourtant je me suis toujours sentie à ma place à l'hôpital, j'ai appris à écouter et à penser au corps des autres. Mais pour la première fois, l'autre est dans mon propre corps.

Noël dernier était l'un des plus beaux qu'on ait eu depuis longtemps. Ton grand-père était tout sourire. À un moment dans la soirée il s'est assis à côté de moi, a soulevé son chandail et s'est gonflé le ventre à côté du mien.

Il y avait peu de différence entre ce réveillon et celui de l'année passée. Mis à part toi. Et pourtant tout était mieux, tout était si agréable cette année. Ta grand-mère s'en réjouissait et pour un instant, moi aussi.

C'était peut-être par soulagement, de voir que le père que j'ai aimé et qui m'avait autrefois exprimé de l'amour n'avait jamais vraiment disparu. Comme j'y ai longtemps cru. Adolescente, attablé en famille, mon père à des kilomètres de nous, je me suis habituée à ses longs silences. Je me souviens de ces Noël où je simulais mes sourires et débballais des cadeaux imbibés de tristesse.

J'ai envie de me réjouir, de toute cette beauté que tu nous apportes, réelle soit-elle. Mais je ne peux pas m'en satisfaire tout de suite. J'ai l'impression que prendre soin de toi, c'est aussi reconnaître que tu ne peux pas, à toi seul, changer les gens. Non, surtout pas. Car tu n'es encore que des mots. Tu deviens tous les mots. Et pourtant, avant toi, les mots, les vrais, ont toujours été évités.

C'est la première fois que je ressens le besoin d'écrire sur le passé et j'ai l'impression de pouvoir m'accrocher à seulement quelques bribes.

Si je pouvais te raconter un moment, une bribe, ça serait probablement une fin. Je te raconterais cette fin de semaine que mon frère et moi avons passé chez les Doucets, des amis de mes parents.

Mon amitié avec leur fille Isabelle m'avait été imposée. Je vois encore ses lunettes métalliques, son visage sérieux, elle préférait les livres au jeu, tandis que moi, un pied encore dans l'enfance, je m'accrochais à mes histoires. Je voulais plaire, je voulais m'affirmer, j'ai décidé de me couper les cheveux. Isabelle, fascinée par mon audace, accepta de m'aider. Je regardais ses petites mains manipuler les grands ciseaux de couture et son visage concentré, les lèvres pincées. Et moi j'étais si optimiste de cette transformation et de finalement partager quelque chose avec elle.

Nos gestes, bien qu'audacieux, ne furent pas si adroits. Le résultat

était désastreux, l'air misérable je fondis en larmes.

Ce dimanche là, ma mère vint nous chercher. Elle ne nous demanda pas comment s'était passé notre séjour, elle ne remarqua pas mes cheveux. Arrivé à la maison, mon père n'était plus là. Ma sœur qui était restée, me dit qu'il était malade et à l'hôpital, sa maladie était obscure. Les semaines commencèrent à s'enchaîner, tout comme notre routine. Ma mère a maintenu le contrôle de la maison, sans afficher aucune faiblesse, aucune tristesse. Pendant les 6 mois qui suivirent je ne vis pas mon père.

Vois-tu, je te décris ce moment et en le faisant, j'ai décidé qu'il deviendrait le moment de la fin de mon enfance. Ce moment où j'ai regardé mes cheveux inégaux fut mes derniers pleurs, mes dernières larmes d'enfants. Mon dernier souvenir, où la tristesse était encore quelque chose que je pouvais regarder et toucher.

Troisième lettre

Ça fait longtemps que je t'ai écrit. Il me manque du temps pour vivre ma grossesse, pour prendre soin de mon corps qui change, pour respirer l'hiver. Vais-je te donner assez de temps lorsque tu seras sorti? Ça me fait un peu peur. Vas-tu souffrir de mon absence lorsque je serai de longues heures à l'hôpital? Vas-tu m'en vouloir?

Je pensais au retour de mon père après sa longue hospitalisation. Je pensais à la suite de l'histoire, et en voulant te l'écrire je me sentais incapable de te raconter un échange entre lui et moi.

Je me souviens d'un soir, pendant le souper, un soir où il avait tenté de nous expliquer comment il se sentait. Mais ce qu'il dit je ne m'en souviens pas. Je le vois pleurer, il ne s'arrêtait pas, je ne voulais pas savoir, je voulais retrouver mon père joueur, mon père d'avant.

Il ne me regardait pas et je ne le regardais pas non plus. Son retour avait rendu l'air irrespirable, j'étouffais. Je détestais sortir de ma chambre, être en sa présence dans la cuisine, dans le salon, même dans le corridor où autrefois j'attendais son apparition avec tant d'excitation. C'était plus facile de l'ignorer, on ne m'avait pas donné les mots, il ne les avait pas non plus j'imagine. C'est pour ça que j'ai de la difficulté à te raconter.

Quelques années plus tard, ma mère me raconta la nuit où nous étions absents moi et mon frère. Elle me dit que Gilles n'allait pas bien, que depuis plusieurs semaines, voire des mois, il ne travaillait plus, il pleurait de plus en plus.

Madeleine avait décidé de nous envoyer au loin. Cette nuit-là, mon père ronflait et elle avait décidé d'aller dormir dans ma chambre. Au matin, elle trouva une lettre dans la cuisine. Elle se précipita dans la chambre. Mon père était couché sur le dos, il respirait mais ne réagissait pas au toucher. Au sol, elle vit toutes sortes de bouteilles de médicaments ouvertes.

Ils furent capables de le maintenir en vie à l'hôpital, mais ils ne l'ont pas soigné. Personne n'en était capable.

Je n'ai pas été préparé à sa disparition. Sauras-tu te construire autour de la mienne, quelle qu'elle soit? Jamais on met un enfant au monde en pensant qu'on se séparera de lui. Et pourtant toute absence est inévitable.

J'écris ces mots, je les dépose entre nous, et tu sembles présent. Peut-être est-ce le pouvoir d'une lettre, celui de voyager, d'être dans le présent et le futur. Et peut-être même de te préparer à mon absence.

Quatrième lettre

Tu es né un après-midi d'Avril,
finalement je peux t'écrire.
Tu es un petit garçon. Ton nom est
Charles. Au moment d'écrire cette lettre,
tu as 5 semaines. Tu me regardes, tes
sourires sont si francs, tu me tires des
larmes de bonheur. Tu es vraiment beau
Charles.

Tu n'as que 7 semaines. Je resterais avec
toi, mais je dois retourner à l'hôpital.
Tu es si jeune. Ça me fait mal de te
quitter.

Tu as déjà 3 ans, nos conversations sont
élaborées, tu parles bien. Je t'écris de
moins en moins car nous partageons de
plus en plus de choses. Nous créons notre
histoire d'une enfilade de moment. Et à
la place d'écrire des mots sur une page,
ils deviennent vivants entre nous.

Bon, c'est la dernière page du journal.
Aujourd'hui j'ai relu les mots que j'ai
écrits ces dernières années. Ce sont
bel et bien des mots d'adultes. J'ai
donc décidé d'attendre. Ces lettres
attendront, car pour l'instant notre
histoire en est une de présence.

Je te les donnerai lorsque tu auras
l'âge que j'avais au moment d'écrire
les premières pages.

Elles s'auront nous retrouver. L'espace
entre toi et moi est vaste et intime à
la fois.

Pour l'instant je te dit au revoir.

Appendice B

Langage du cinéaste

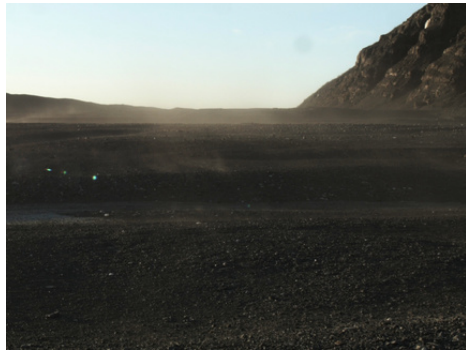


Figure B1A: Le vent connecteur



Figure B1B: Les chemins connecteurs



Figure B1C: Soleil et ombres



Figure B2B: Le voyage de la roche

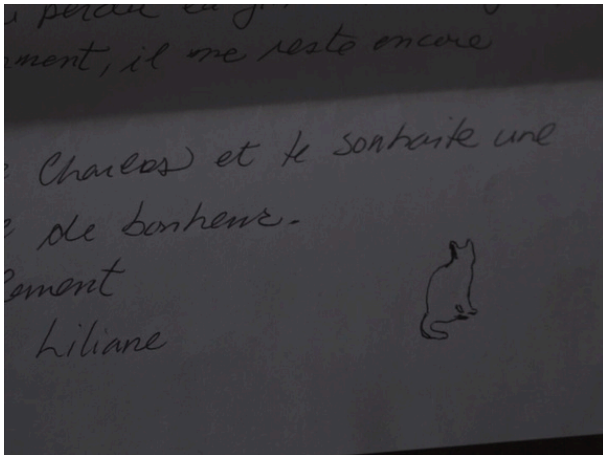


Figure B2B: Le voyage de Maxou le chat

Trajectoire du Motif Voyageur: La Spirale de Maxou

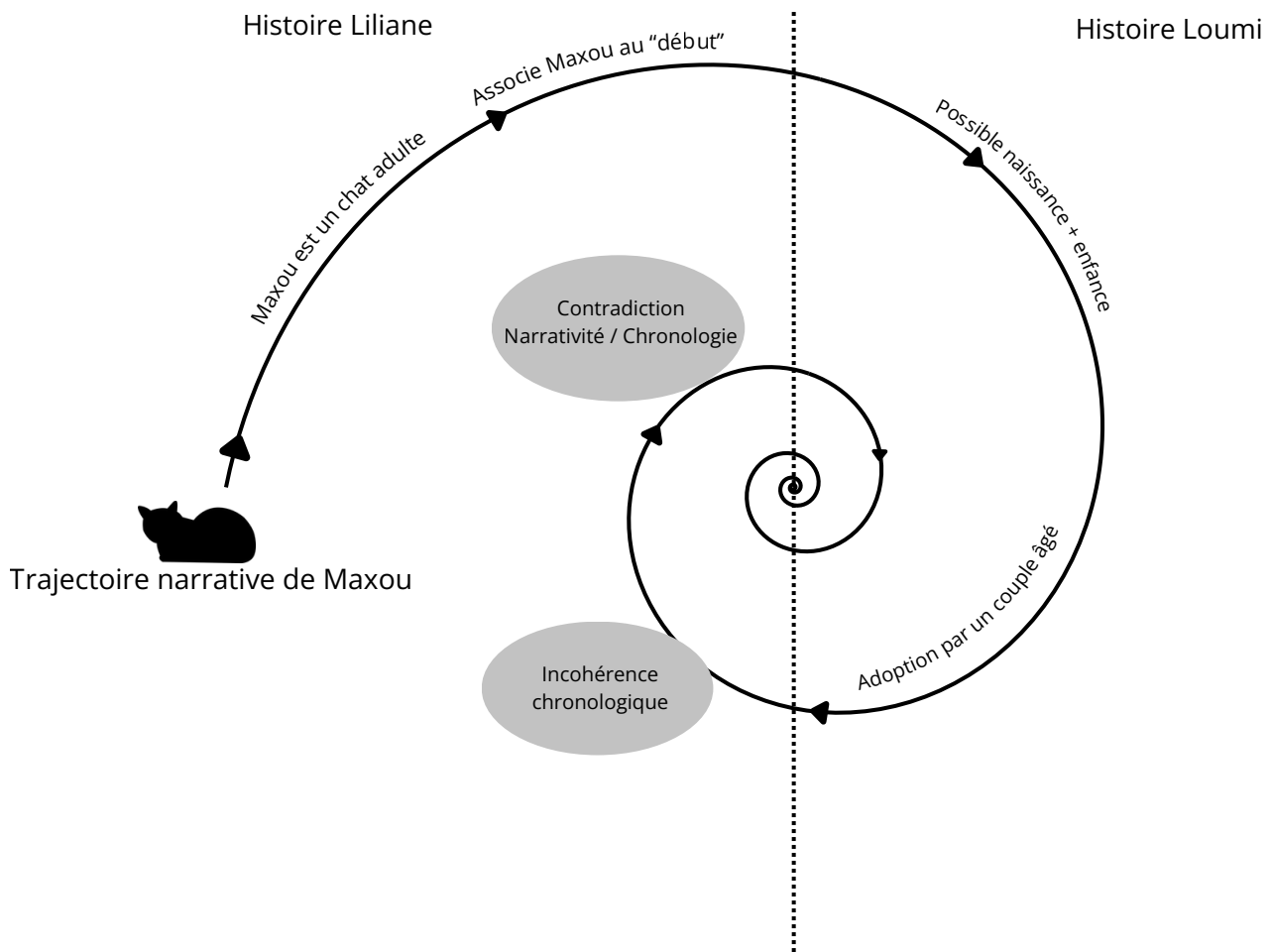


Figure B2C: Trajectoire narrative du motif de Maxou

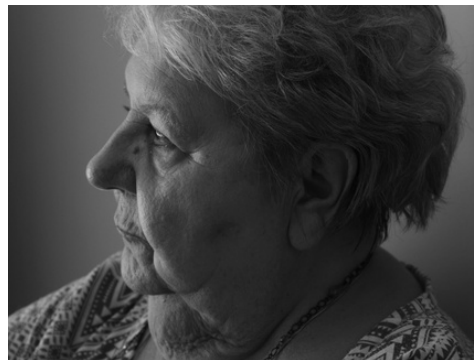


Figure B3A: Les protagonistes en introspection



Figure B4A: Des pochoirs d'oiseaux se fondent parmi les feuilles.



Figure B4B: Des pochoirs s'incrudent dans le paysage.



Figure B4C: Un pochoir traverse les saisons.

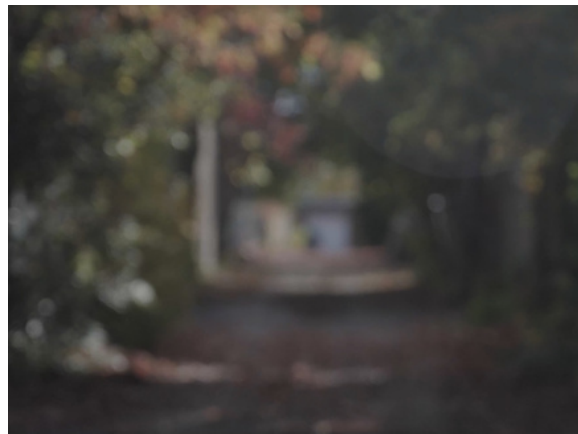


Figure B5A: Multiples retours à la ruelle.