

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

**LES PUBLICS DE FESTIVALS DE FILMS IDENTITAIRES À
MONTRÉAL : PARTICIPATION, ENGAGEMENT
ET « COMMUNAUTÉS IMAGINÉES »**

Par

Caroline GRANGER
Bachelière ès arts

Mémoire présenté pour obtenir le grade de

Maître ès arts, M.A.

Maîtrise en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Août 2024

Ce mémoire intitulé

LES PUBLICS DE FESTIVALS DE FILMS IDENTITAIRES À MONTRÉAL

Participation, engagement et « communautés imaginées »

et présenté par

Caroline GRANGER

a été évalué par un jury composé de

M. Christian POIRIER, directeur de recherche, INRS

M. Louis JACOB, président et examinateur interne, UQAM

Mme Zaira ZARZA, examinatrice externe, Université de Montréal

RÉSUMÉ

Au sein des sociétés multiculturelles contemporaines, les festivals de films identitaires jouent un rôle essentiel dans la diffusion et la promotion des cinémas étrangers. Ils facilitent la découvrabilité des œuvres cinématographiques et la représentativité des cultures minoritaires, y compris celles issues des diasporas. En raison de leur dimension spatio-temporelle et (trans)nationale, ces festivals sont parfois envisagés au prisme de la « communauté imaginée ». Cette notion, associée au nationalisme et au lien virtuel unissant des individus s'identifiant comme faisant partie d'un même groupe, qualifierait des institutions ayant une vocation double : permettre à des communautés diasporiques de se (re)connecter à leur patrie d'origine, et faire la promotion de réalités et de cultures minoritaires auprès de publics élargis.

S'inscrivant dans le champ des Film Festival Studies et de la sociologie de la culture, mobilisant notamment les travaux concernant la participation et l'engagement culturels, incluant les environnements numériques, cette recherche pose les questions suivantes : quels types de relations les publics tissent-ils avec le dispositif du festival de films identitaires à Montréal ? De quelle manière et dans quelle mesure la notion de « communauté imaginée » se manifeste-t-elle, ou non, au sein de leurs expériences et perceptions ? En prenant comme cas d'étude le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et le Festival Massimadi, trois festivals aux missions distinctes, mais partageant une forte dimension identitaire et extra culturelle en relation avec les identités noires, africaines, créoles et diasporiques, ce mémoire mobilise des entretiens semi-directifs pour produire une meilleure connaissance des publics de festivals.

Nos résultats mettent en lumière chez certain.e.s participant.e.s un sentiment d'appartenance à une communauté ethnoculturelle ou festivalière, tout en suggérant un besoin d'élargissement de la notion de communauté imaginée. Les motivations à participer révèlent une ouverture notable aux autres cultures et une multiplicité de postures spectatoriennes mettant en lumière la complexité et la diversité des pratiques et expériences. Ce travail éclaire l'importance des festivals de films identitaires en tant qu'espaces de dialogue, de représentation et de valorisation des diversités, contribuant aux discussions portant sur la participation et l'engagement culturels. Il souligne également les opportunités, telles que l'accès élargi, et les défis présentés par les modèles de festivals en ligne, comme ceux de recréer l'expérience collective et de susciter l'intérêt des publics fidélisés au modèle en présence.

Mots-clés : publics; festivals de films; cinéma africain, créole et des diasporas; participation; engagement; communauté imaginée; environnements numériques.

ABSTRACT

Within contemporary multicultural societies, identity film festivals play an essential role in disseminating and promoting foreign cinemas. They facilitate the discoverability of cinematic works and the representation of minority cultures, including those from diasporas. Due to their spatio-temporal and (trans)national dimensions, these festivals are sometimes considered through the lens of the "imagined community." This concept, associated with nationalism and the virtual bond uniting individuals who identify as part of the same group, characterizes institutions with a dual purpose: to allow diasporic communities to reconnect with their countries of origin, and to promote the realities and cultures of minorities to a broader audience.

Situated within the field of Film Festival Studies and the sociology of culture, and mobilizing work on cultural participation and engagement, including in digital environments, this research poses the following questions: What types of relationships do audiences form with the identity film festival setup in Montreal? How and to what extent does the notion of "imagined community" manifest itself, or not, in their experiences and perceptions? Using the Festival international de cinéma Vues d'Afrique, the Festival international du Film Black de Montréal and the Festival Massimadi as case studies – all with distinct missions but sharing a strong identity and extracultural dimension related to Black, African, Creole, and diasporic identities – this thesis utilizes semi-structured interviews to gain a better understanding of festival audiences.

Our results highlight among some participants a sense of belonging to an ethnocultural or festival community, while also suggesting a need to expand the notion of imagined community. Participants' motivations reveal a notable openness to other cultures and a multiplicity of spectator postures that illuminate the complexity and diversity of practices and experiences. This work underscores the importance of identity film festivals as spaces for dialogue, representation, and the valorization of diversities, contributing to discussions on cultural participation and engagement. It also highlights opportunities, such as expanded access, and challenges presented by online festival models, such as recreating the collective experience and engaging audiences loyal to the in-person model.

Keywords: audiences; film festivals; African, Creole, and diaspora cinema; participation; engagement; imagined community; digital environments.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer ma sincère gratitude à mon directeur de recherche, Christian Poirier, pour son soutien inestimable tout au long de cette aventure exigeante, mais passionnante. Sa patience, sa disponibilité sans faille et sa générosité ont grandement contribué à l'aboutissement de ce mémoire. Son sens du détail et sa rigueur intellectuelle ont non seulement amélioré mes écrits, mais ont aussi profondément enrichi ma réflexion critique. Je lui suis aussi infiniment reconnaissante pour les opportunités d'assistantat de recherche qu'il m'a offertes, des expériences fondamentales pour mon développement professionnel qui m'ont dotée d'outils précieux pour explorer le monde de la recherche et affiner mes compétences.

Ensuite, je veux remercier ma famille : mes parents, mes sœurs, mes beaux-frères, et tout particulièrement Zack. Leur soutien inconditionnel, leur écoute attentive et leur foi indéfectible en mes capacités m'ont armée de la force et de la confiance nécessaires pour réaliser mes ambitions. Leur support et leurs encouragements constants m'ont incité à persévérer, surtout dans les moments de doute.

Je suis également reconnaissante envers la communauté académique et le personnel de l'INRS pour leur aide précieuse, leurs conseils avisés et leur bienveillance, qui ont illuminé mon parcours.

Enfin, un merci spécial à Henri James, dont la présence et l'amour ont été une immense source d'inspiration pour mener à bien ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|------|
| Liste des tableaux | x |
| Liste des figures | xii |
| Liste des abréviations et des sigles | xiii |
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1 : Festivals de films : perspectives historiques et critiques..... | 9 |
| 1.1. <i>Film Festival Studies</i> : de l'émergence à l'affirmation d'un champ d'études | 9 |
| 1.1.1. Les festivals de films au sein de l'écosystème global : circuits de diffusion et réseaux alternatifs | 12 |
| 1.1.2. Résonances transnationales : festivals de films et communautés imaginées..... | 17 |
| 1.1.2.1. Communautés imaginées et diasporiques : débats conceptuels | 20 |
| 1.2. L'histoire des festivals au prisme des rapports coloniaux..... | 22 |
| 1.2.1. Essor des festivals de films « <i>black</i> » et africains | 26 |
| 1.2.2. Polémiques autour des festivals de films africains internationaux | 29 |
| 1.2.3. Des festivals de films africains pour des films africains ? | 31 |
| 1.2.4. Festivals de films « <i>black</i> »/festivals de films africains..... | 35 |
| 1.3. Conclusion de chapitre | 37 |
| Chapitre 2 : Les publics de festivals de films à l'épreuve du numérique | 39 |
| 2.1. Les publics de festivals, entre conceptualisation et considérations empiriques..... | 39 |
| 2.1.1. Des publics souvent conceptualisés, mais rarement interrogés | 42 |
| 2.1.2. Les publics de festival de films et la/les sphère(s) publique(s) | 43 |
| 2.1.3. Le festival comme dispositif éducatif : cinéphilie, apprentissage et médiation..... | 47 |
| 2.1.3.1. Transmission verticale : un savoir à constituer | 49 |
| 2.1.3.2. Transmission horizontale : le public médiateur..... | 52 |
| 2.1.3.3. Public participant : les publics de festivals au prisme des publics de la culture..... | 55 |
| 2.2. Festivals de films et environnements numériques : un dispositif en transition..... | 59 |
| 2.2.1. Festivals en ligne et numérisation des festivals..... | 61 |
| 2.2.1.1. L'avènement des festivals en ligne..... | 63 |
| 2.2.1.2. Numérique, hybridité et continuité historique..... | 64 |
| 2.2.2. Le dispositif spatio-temporel en question : enjeux et opportunités..... | 66 |
| 2.2.2.1. Quelques considérations d'espace..... | 67 |
| 2.2.2.2. Quelques considérations de temps | 69 |
| 2.2.3. Publics, participation et communauté à l'ère des festivals en ligne | 70 |
| 2.3. Conclusion de chapitre | 74 |
| Chapitre 3 : Dispositif de recherche..... | 75 |

| | |
|--|-----|
| 3.1. Questions de recherche..... | 75 |
| 3.2. Cadrage notionnel et conceptuel | 78 |
| 3.2.1. Festival de films | 79 |
| 3.2.1.1. Festival de films identitaires | 81 |
| 3.2.1.2. Dispositif festivalier | 82 |
| 3.2.2. Les publics de festivals de films..... | 85 |
| 3.2.3. Type de relations : participation, engagement et communautés imaginées..... | 87 |
| 3.2.3.1. Participation | 88 |
| 3.2.3.2. Engagement..... | 92 |
| 3.2.3.3. Communauté imaginée | 95 |
| 3.2.4. Contexte numérique : festivals numériques, en ligne et hybrides | 97 |
| 3.3. Cadre opératoire et dimensions de la recherche..... | 98 |
| 3.4. Justification et présentation des terrains d'étude | 103 |
| 3.4.1. Historique et présentation des festivals..... | 105 |
| 3.4.1.1. Festival international de cinéma Vues d'Afrique | 105 |
| 3.4.1.2. Festival international du Film Black de Montréal | 106 |
| 3.4.1.3. Festival Massimadi..... | 108 |
| 3.5. Outils méthodologiques | 109 |
| 3.5.1. Les entretiens semi-directifs | 109 |
| 3.5.2. La recherche documentaire | 110 |
| 3.6. Collecte des données | 111 |
| 3.6.1. Constitution de l'échantillon | 111 |
| 3.6.2. Recrutement des participant.e.s..... | 113 |
| 3.6.3. Considérations éthiques | 115 |
| 3.6.4. Tenue des entretiens et présentation de l'échantillon..... | 116 |
| 3.6.5 Biais et limites..... | 119 |
| 3.7. Traitement des données | 121 |
| Chapitre 4 : Présentation et interprétation des résultats | 125 |
| 4.1. Suivi et fréquentation du festival | 125 |
| 4.1.1. Historique de fréquentation | 125 |
| 4.1.2. Fidélité et assiduité | 127 |
| 4.1.2.1. Fidélité envers un ou plusieurs festivals | 127 |
| 4.1.2.2. Fidélité envers un calendrier festivalier | 130 |
| 4.1.2.3. Fidélité envers une cinématographie..... | 131 |
| 4.1.2.4. Assiduité | 132 |
| 4.1.3. Fréquentation de l'entourage | 133 |
| 4.1.3. À retenir | 133 |

| | |
|---|-----|
| 4.2. Raisons et motivations..... | 134 |
| 4.2.1. À retenir..... | 139 |
| 4.3. Perceptions et expériences..... | 139 |
| 4.3.1. La mission et le rôle perçus | 139 |
| 4.3.2. Les publics cibles..... | 141 |
| 4.3.3. L'opinion générale | 143 |
| 4.3.4. Composante spatiale | 145 |
| 4.3.4.1. L'espace | 145 |
| 4.3.4.2. L'engagement du corps..... | 146 |
| 4.3.4.3. L'interface et la matérialité | 147 |
| 4.3.5. Composante temporelle | 149 |
| 4.3.6. Composante interpersonnelle | 150 |
| 4.3.7. Impacts de la pandémie | 154 |
| 4.3.8. À retenir | 155 |
| 4.4. Participation et engagement culturel..... | 156 |
| 4.4.1. Volet participation | 156 |
| 4.4.1.1. Participation en ligne..... | 158 |
| 4.4.2. Volet engagement culturel | 160 |
| 4.4.2.1. Pré-engagement et création de sens : la sélection des films | 161 |
| 4.4.2.2. Préparation intensive : horaire, lieux et parcours..... | 162 |
| 4.4.2.3. Échange artistique : filmique et extra filmique | 164 |
| 4.4.2.4. Traitement post-événement et création de sens : partage et transmission..... | 165 |
| 4.4.3. À retenir | 169 |
| 4.5. Impacts et répercussions..... | 169 |
| 4.5.1. Impacts individuels..... | 170 |
| 4.5.2. Impacts sociaux : communauté festivalière et identitaire..... | 171 |
| 4.5.2.1. Communauté festivalière | 171 |
| 4.5.2.2. Communauté identitaire | 172 |
| 4.5.3. À retenir | 175 |
| 4.6. Obstacles et éléments problématiques | 175 |
| 4.6.1. À retenir | 177 |
| 4.7. Festival idéal..... | 178 |
| 4.8. Conclusion de chapitre | 178 |
| Chapitre 5 : Discussion des résultats..... | 181 |
| 5.1. Nature des relations entre les publics de festivals de films identitaires et le dispositif ... | 182 |

| | |
|--|-----|
| 5.1.1. Des festivals à la jonction entre le culturel et l'extra culturel, l'identité et la cinéphilie | 182 |
| 5.1.2. La participation et l'engagement des publics de festivals de films identitaires | 185 |
| 5.1.2.1 Les modalités de la participation | 185 |
| 5.1.2.2. L'engagement | 187 |
| 5.1.3. Différentes postures spectatorielles | 196 |
| 5.2. Réflexions sur le concept de communauté (imaginée) | 199 |
| 5.2.1. Connexion et reconnexion | 201 |
| 5.2.2. La dissidence et l'ouverture | 203 |
| 5.2.3. La communauté à l'épreuve du contexte : espaces et publics..... | 206 |
| 5.2.4. À retenir au sujet de la communauté imaginée | 209 |
| 5.3. Le dispositif spatio-temporel et interpersonnel en question : expériences du festival en ligne et en présence | 210 |
| 5.4. Conclusion de chapitre | 214 |
| Conclusion | 217 |
| Bibliographie | 227 |
| Annexe 1 : Guide d'entretien | 245 |
| Annexe 2 : Tableau comparatif des festivals étudiés | 248 |
| Annexe 3 : Affiche virtuelle bilingue | 250 |
| Annexe 4 : Certificat d'éthique..... | 252 |
| Annexe 5 : Modifications apportées au certificat d'éthique | 253 |
| Annexe 6 : Lettre d'information..... | 254 |
| Annexe 7 : Formulaire de consentement | 256 |

LISTE DES TABLEAUX

| | |
|--|------------|
| Tableau 3.1 : Concepts principaux et secondaires mobilisés pour penser le type de relations s'établissant entre les publics et le dispositif festivalier..... | 88 |
| Tableau 3.2 : Dimensions de l'étude en lien avec les principaux concepts et notions opérationnalisés..... | 100 |
| Tableau 3.3 : Composition de l'échantillon..... | 117 |
| Tableau 3.4 : Exemple de segment de la grille d'analyse initiale : dimension 3, volet perceptions..... | 122 |
| Tableau 3.5 : Exemple de segment de grille d'analyse finale complété : dimension 3, volet perceptions..... | 123 |
| Tableau 4.1 : Année de découverte des principaux festivals suivis ou fréquentés par les participant.e.s..... | 126 |
| Tableau 4.2 : Manière de découvrir le principal festival fréquenté par les participant.e. s..... | 126 |
| Tableau 4.3 : Contexte et raison de l'intérêt initial envers le principal festival fréquenté..... | 127 |
| Tableau 4.4 : Raisons évoquées par les participant.e.s pour suivre les activités des festivals dans les environnements numériques..... | 129 |
| Tableau 4.5 : Raisons évoquées par les participant.e.s pour ne pas consulter les réseaux sociaux ou les infolettres..... | 130 |
| Tableau 4.6 : Type de fidélité entretenue par chaque participant.e..... | 132 |
| Tableau 4.7 : Intensité de fréquentation des festivals chez l'entourage des participant.e.s..... | 133 |
| Tableau 4.8 : Raisons et motivations évoquées par les participant.e.s pour fréquenter Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et Massimadi..... | 134 |
| Tableau 4.9 : Mission et rôle des différents festivals selon la perception des participant.e.s..... | 140 |
| Tableau 4.10 : Type de publics cibles selon la perception des participant.e.s..... | 142 |
| Tableau 4.11 : Expériences différenciées de la fréquentation et consommation filmiques et extra filmiques en fonction du contexte..... | 152 |

| | |
|---|------------|
| Tableau 4.12 : Impacts de la pandémie sur les habitudes de consommations des participant.e.s et ressentis les concernant | 155 |
| Tableau 4.13 : Déclinaison du concept et du degré de participation selon les réponses des participant.e.s | 157 |
| Tableau 4.14 : Modalités de la participation et attitude adoptée en ligne par chacun.e des participant.e.s | 160 |
| Tableau 4.15 : Type et importance du partage et de la transmission pour chaque participant.e..... | 167 |
| Tableau 4.16 : Impacts et répercussions de la fréquentation festivalière selon les participant.e.s..... | 174 |
| Tableau 4.17 : Obstacles et éléments problématiques rapportés par les participant.e.s | 176 |
| Tableau 4.18 : Éléments pouvant être améliorés selon les participant.e.s | 177 |
| Tableau 5. 1 : Synthèse des questions de recherche principales et de leurs déclinaisons..... | 181 |

LISTE DES FIGURES

| | |
|---|------------|
| Figure 3.1 : Notions et concepts principaux de la recherche..... | 79 |
| Figure 4.1 : Type de fidélité en ordre d'importance | 132 |
| Figure 4.2 : Récurrence des différentes catégories de raisons et de motivations au sein des réponses des participant.e.s | 138 |
| Figure 4.3 : Spectre d'implication personnelle et interpersonnelle en lien avec la participation à un festival en présence | 158 |
| Figure 4.4 : Type d'éléments filmiques et extra filmiques auxquels ont pris part les participant.e.s | 165 |
| Figure 4.5 : Principales raisons évoquées par les participant.e.s en lien avec le partage et la transmission | 168 |
| Figure 4.6 : Facteurs importants pour l'appréciation d'un festival selon les participant.e.s | 178 |
| Figure 5.1 : Postures spectatoriennes dégagées des résultats..... | 197 |

LISTE DES ABRÉVIATIONS ET DES SIGLES

| | |
|-----------|--|
| ATN | Académie de la transformation numérique |
| FESPACO | Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou |
| FFY | Film Festival Yearbook |
| FFRN | Film Festival Research Network |
| FIAPF | Fédération internationale des associations des producteurs de films |
| FIFBM | Festival international du Film Black de Montréal |
| JCC | Journées Cinématographiques de Carthage |
| LGBTQ+ | Lesbiennes, gays, bisexuelles, trans, queer |
| LGBTQAAI+ | Lesbiennes, gays, bisexuelles, trans, queer, en questionnement, alié.e.s, asexuel.le, intersexuel.le |
| OCCQ | Observatoire de la culture et des communications du Québec |
| UNESCO | Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture |
| VCD | Video compact disc [vidéo CD] |
| VHS | Video home system [système vidéo domestique] |

INTRODUCTION

Si les usages associés à la diffusion et à la consommation du cinéma ont évolué de manière constante et significative au courant du XX^e siècle, nous assistons depuis les quinze dernières années à une accélération importante de ces transformations (Creton 2014; Sorrel 2014; Poirier 2017a). Aujourd’hui, peu d’aspects de la diffusion s’envisagent indépendamment du contexte numérique (Allamand 2019; Weinberg et al. 2020). Au Québec comme ailleurs dans le monde, la fréquentation des salles de cinéma est en baisse depuis plusieurs années, et ce, même avant que la crise sanitaire liée à la COVID-19 ne frappe de plein fouet le secteur culturel, obligeant la fermeture de plusieurs de ses lieux, notamment ceux diffusant du cinéma (Giorgi et Scott 2022). En 2019, l’Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) enregistrait une baisse du nombre d’entrées dans les salles de cinéma de 1,7 % par rapport à 2018 et de 2,4 % par rapport à la moyenne des cinq années précédentes (Fortier 2020). En 2022, « après deux années au cours desquelles la totalité ou une partie des salles ont été fermées » (Jodoin 2023, 2) et « malgré une hausse de 61 % de la fréquentation des salles en 2022 faisant suite à une hausse équivalente en 2021, le nombre d’entrées dans les cinémas au Québec demeure inférieur de 39 % par rapport à 2019¹ » (Institut de la statistique du Québec 2023). Les salles de cinéma ne sont cependant pas les seules touchées par l’évolution des pratiques spectatorielles liées au contexte numérique. Selon une enquête publiée par l’Académie de la transformation numérique (ATN), en 2021 et pour la première fois au Québec, la proportion d’adultes abonné.e.s à des plateformes payantes de diffusion en ligne (71 %) a dépassé celle des adultes souscrivant à un abonnement à un service de télévision par fibre optique ou câblodistribution (66 %).

Tel que le mentionnent Bailly et Boudot-Antoine (2018, 123), « l’attention portée aux plateformes numériques est sans aucun doute proportionnelle à l’ampleur de leur prolifération ». Cet intérêt s’explique notamment en raison du quasi-monopole que détiennent certains joueurs importants comme Netflix² et du rapport de pouvoir inégalitaire qu’ils entretiennent entre les contenus culturels hégémoniques et alternatifs (Lawrence 2015). La question des algorithmes en lien avec

¹ 2022 se rapproche « d’une année normale » (Jodoin 2023, 2), mais les salles de cinéma ne réouvrent au maximum de leur capacité qu’à partir du mois de mars. Dans ce contexte, il est possible de présumer que la hausse de la fréquentation des salles de cinéma est sujette à s’intensifier en 2023.

² Depuis 2015, d’autres plateformes de vidéo à la demande ont vu le jour et font aujourd’hui concurrence à Netflix, pensons notamment à Prime Video (2016), Disney+ (2019), Max ([2023] anciennement HBO max [2020]), etc.

la recommandation et la « découvrabilité »³ est également au cœur de ces enjeux, tant dans le domaine culturel et artistique que dans celui de la recherche (Delaporte 2019). S’inspirant des mesures gouvernementales appliquées aux contenus télévisuels et radiophoniques, plusieurs réclament des quotas afin de protéger la diversité des contenus en ligne. Il est intéressant de noter que cette diversité est pourtant souvent synonyme de contenu local ou national, à valoriser face à l’hégémonie hollywoodienne, laquelle serait reproduite au sein de l’offre en ligne et des pratiques de consommation y étant associées (Joux 2018). Or peu de chercheur.euse.s au Québec se sont penché.e.s sur la question de l’accès et de la promotion de cinématographies extranationales et non hégémoniques, bien que certaines personnes, comme le journaliste et critique Marc-André Lussier dans un article intitulé « Plateformes numériques : le cinéma international, grand négligé » (2017), notent leur sous-représentation sur les plateformes populaires de diffusion.

Parallèlement à la diminution de la fréquentation des salles de cinéma et de la consommation télévisuelle⁴ au profit des plateformes de diffusion qui proposent majoritairement des contenus américains, la fréquentation des festivals de cinéma est de son côté plutôt en hausse (de Valck 2005; Dickson 2014, 2015; Taillibert 2014; Lacasse 2015). D’envergure et aux missions variées, les festivals de films ponctuent les programmations culturelles de nombreuses villes tout au long de l’année, s’affichant dorénavant comme des lieux et des moments privilégiés de rencontres cinématographiques. Le « dispositif » festivalier revêt ainsi le rôle de médiateur entre contenus culturels et publics, en créant des espaces d’échanges, le temps de projections et d’activités extra filmiques (Rueda 2009; Taillibert 2017; Hicks-Alcarazand et Oishi 2019). Les festivals de films et particulièrement ceux à thématiques géographiques ou identitaires – pensons notamment aux festivals situés en Europe et en Amérique du Nord qui mettent en valeur les cinémas d’Afrique ou d’Amérique du Sud – jouent aussi un rôle essentiel dans la diffusion et la promotion des cinémas étrangers (Rueda 2009, 2018; Dovey 2010, 2015; Lelièvre 2011; Sălcudean 2017). Ces acteurs alternatifs de la diffusion (de Valck 2007; Iordanova et Rhyne 2009; Dovey 2010; Loist 2016) contribuent ainsi largement à la découvrabilité des œuvres

³ La découvrabilité est un néologisme désignant le « potentiel pour un contenu, disponible en ligne, d’être aisément découvert par des internautes dans le cyberspace, notamment par ceux qui ne cherchaient pas précisément le contenu en question » (Office québécois de la langue française 2021).

⁴ « En 2021, les Québécois consacrent 28 heures par semaine à la télévision traditionnelle, soit trois heures de moins qu’en 2020, cinq heures de moins qu’en 2017 et sept heures de moins qu’il y a dix ans. » (Centre d’études sur les médias 2022).

cinématographiques ainsi qu'à la représentativité de groupes et cultures minoritaires, comme celles appartenant aux différentes diasporas.

Au sein des sociétés nord-américaines de plus en plus multiculturelles, la diversification des histoires et points de vue véhiculée par les productions artistiques et audiovisuelles est particulièrement importante pour combattre les préjugés, le racisme et les injustices, en plus d'enrichir considérablement le paysage culturel et de favoriser le vivre ensemble. À Montréal, selon le recensement de 2021, les immigrant.e.s formaient 33,4 % de la population (Statistique Canada 2022). Les personnes noires y constituent la principale minorité visible, alors que la métropole est la seconde ville au Canada où leur concentration y est la plus importante (Statistique Canada 2019). Il s'agirait également d'une tendance à la hausse, selon les prévisions de Statistique Canada (2023). Parmi les pays d'origine en tête de liste, Haïti figure au premier rang, l'Algérie au second et le Maroc au quatrième (Statistique Canada 2022). Dans ce contexte, la présence de trois festivals de cinéma d'envergure établis depuis de nombreuses années, à savoir le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (1984), le Festival international du Film Black de Montréal (2005) et le Festival Massimadi (2009), qui mettent en valeur des œuvres réalisées par des artistes ou ancrées dans les cultures noires, africaines, créoles et diasporiques, n'est pas anodine.

Des chercheur.euse.s ont montré qu'outre la popularité croissante des festivals thématiques, leur nombre augmente également. Dans l'ouvrage collectif *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010, 5) expliquent ceci : « the proliferation of these smaller 'imagined communities'-themed festivals, confirms the recent growth of interest in minority causes, a process that is being observed with interest by journalists and researchers alike ». Carole Roy (2016) note pour sa part que, dans un contexte d'atomisation de la société produite par le système économique capitaliste, qui érode la notion de collectivité (Ehrenreich 2006, cité dans Roy 2016, 77), les festivals de films et notamment ceux présentant des documentaires portant sur des enjeux réels (sociopolitiques, environnementaux, économiques, etc.) permettent la création et la consolidation de liens entre différentes communautés, en plus d'inciter à l'engagement communautaire.

Film festivals create sites where diverse issues are exposed and victories celebrated, providing opportunities for connections to be made between people, ideas, and issues. These documentary film festivals play a role in rebuilding a public non-commercial space so crucial to a vibrant democracy. (Roy 2016, 77)

Christel Taillibert (2014, 4) soutient qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence si la fréquentation des festivals est à la hausse dans le contexte social et culturel actuel :

Ces différents développements s'inscrivent dans une démarche globale de résistance : résistance en termes de diversité culturelle, face à l'emprise des industries culturelles sur les marchés cinématographiques, mais aussi résistance face à la dislocation du lien social que favorise la dématérialisation totale de la filière cinématographique qui se préfigure (Mabillot). L'engouement dont furent l'objet les festivals de cinéma et audiovisuel au cours des dernières décennies semble ainsi démontrer l'existence d'un besoin de la part du public de renouer avec les formes collectives de visionnement des films, selon des modalités plus chaleureuses, plus enrichissantes aussi que celles que propose de son côté l'exploitation commerciale.

Cette idée rejoint les propos de Pascal Ory (2013) pour qui, malgré l'individualisation des pratiques culturelles s'accroissant depuis les années 1970, « le festival reste, après deux siècles d'aventures, le type achevé du rituel de la religion culturelle » (Ory 2013, cité dans Lacasse 2015, 31).

De manière concomitante à la prolifération et à la hausse de popularité de ces événements, le dispositif festivalier n'échappe pas aux nombreux développements technologiques et au contexte numérique actuel. À l'instar du milieu de la diffusion, il serait, selon plusieurs chercheurs, en transition depuis la fin des années 1990. Marijke de Valck (2016) note à ce titre que plusieurs festivals sont aujourd'hui à l'aise de briser les barèmes traditionnels en expérimentant par exemple avec le numérique, la réalité virtuelle ou des formats de production différents, tels que les films tournés sur téléphone intelligent. Cet éclatement de la forme festivalière « classique », illustré par le phénomène des festivals de films en ligne, interroge la dimension spatio-temporelle et surtout transforme l'expérience de visionnement, qui tend à devenir davantage individuelle que collective (Taillibert 2014, 4). Selon cette vision, émerge donc un paradoxe, une « antinomie évidente » (Taillibert 2015, sous « résumé de l'article ») entre le concept de festival associé aux idées de rencontres, de partage et de communauté – éléments particulièrement prévalents dans les festivals identitaires – et les nouvelles formes festivalières.

Alors que jusqu'à récemment les festivals de films en ligne demeuraient un phénomène marginal (de Valck 2008; Taillibert 2014, 2015; Bakker 2015), la règle est en quelque sorte devenue la norme durant la pandémie. À Montréal, le Festival international de cinéma Vues d'Afrique fut parmi les premiers à tenir une édition entièrement en ligne en avril 2020. Dans son article « Story within

a story: Vues d'Afrique in the time of COVID-19», Sheila Petty (2020, 351) expose certaines stratégies déployées par ce dernier pour conserver l'engagement du public malgré le passage au numérique :

Given the strong festival attendance numbers of 2019 where 10,000 box office tickets were sold and 5,000 viewers participated in online events, a major concern was how to keep this year's audiences engaged online throughout the festival's ten days. One option was to establish, for the first time, a Prix du Public, where festival-goers could vote for their favorite films. Another strategy was to offer master classes on the festival's Facebook page to connect local and African media professionals. These strategies worked, because the 2020 numbers were 72,000 (65,000 on the TV5 platform for the films and 7,000 on Vues d'Afrique's Facebook page for events).

Si les chiffres rapportés par Petty témoignent bien du succès rencontré par cette transition numérique – qui se voulait d'abord temporaire, mais qui perdurera en 2021 et 2022 –, ils ne nous renseignent cependant pas sur l'expérience virtuelle des publics. À ce titre, peu de chercheur.euse.s évoluant dans le champ récent des *Film Festival Studies* (Taillibert 2017) s'intéressent à la question des publics de manière qualitative (Dickson 2014, 2015). De façon plus large, la question des publics de la culture à l'ère numérique est également en friche, notamment dans le secteur du cinéma.

Cette recherche a comme objectif principal d'interroger et de mieux comprendre les relations que tissent les publics québécois de films africains, créoles et issus de leur diaspora, avec le dispositif festivalier dans un contexte numérique accentué depuis la pandémie⁵. En nous penchant sur les concepts de participation, d'engagement et de communauté, nous posons les questions suivantes : Comment le dispositif du festival de films identitaire est-il perçu et expérimenté par ses publics ? Quelles sont les principales raisons et motivations des festivaliers et festivalières à

⁵ Initialement, notre recherche devait porter sur les publics de festivals de films identitaires dans leur forme « classique ». Nous avions prévu effectuer des observations *in situ* et recruter des participant.e.s à la sortie des projections afin de réaliser des entretiens. Les circonstances exceptionnelles liées à la pandémie mondiale de la COVID-19 nous ont cependant forcées à revoir notre stratégie de recherche – les festivals à l'étude ayant basculé en ligne au moment de la collecte des données. En contrepartie, la situation a permis d'élargir nos questions de recherche en y intégrant un volet numérique. La présente recherche vise donc à étudier les relations qu'entretiennent les publics avec les festivals de films identitaires et à inscrire ces relations dans un contexte numérique. Ce contexte, comme nous le verrons dans les prochains chapitres, est caractérisé par l'usage de différentes technologies numériques et préexiste à la pandémie. Il aura également, selon toute vraisemblance, des répercussions postpandémiques. Notre recherche s'inscrit donc dans un moment particulier de l'histoire des festivals et de la diffusion cinématographique, mais ses résultats visent à interroger des dynamiques plus larges.

participer et à s'engager ? Quels sont les impacts et répercussions du festival dans la vie de ses publics ? Quelles sont les modalités perçues de l'engagement et de la participation des publics en lien avec les opportunités permises par le dispositif ? Existe-t-il des obstacles ou des éléments problématiques ayant une incidence sur la participation ou l'engagement des publics de festivals identitaires ?

En second lieu, nous explorons plus avant la double mission relevée dans la revue de littérature concernant des festivals comme le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et le Festival Massimadi. Cette mission inclut, d'une part, de permettre à des communautés diasporiques de se (re)connecter à leur communauté d'origine, et, d'autre part, de promouvoir les réalités et les cultures minoritaires auprès de publics élargis (Iordanova et Cheung 2010; Sagal 2010). En raison de leur dimension transnationale et de leur propension à générer un sentiment d'identification à une communauté nationale située ailleurs, le type d'institutions à notre étude – auxquelles nous nous référons dans ce mémoire en termes de festival de films identitaires – a été envisagé par des chercheuses comme Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010) au prisme du concept de communautés imaginées (« *imagined communities* ») développé par Benedict Anderson (1983). Cette notion, déployée pour réfléchir au rôle des festivals de films pour leurs publics en contexte diasporique, accompagne également nos questionnements. Contrairement aux chercheurs.euse.s l'ayant mobilisée avant nous, notre étude vise cependant à produire des connaissances empiriques plutôt que théoriques sur le vécu des publics de festivals de films identitaires. Adoptant une démarche compréhensive et soucieuse du sens que donne l'individu à ses actions et aux choses, nous nous interrogeons plus spécifiquement à savoir de quelle manière et dans quelle mesure la notion de communauté imaginée se manifeste-t-elle, ou non, ou à différents degrés, au sein de l'expérience, des perceptions et des représentations des publics de festivals de films identitaires montréalais à l'ère du numérique ? L'expérience collective partagée inhérente au modèle « classique » se transpose-t-elle d'une manière ou d'une autre dans l'espace numérique ? Cette expérience est-elle perdue, modifiée ? Qu'advient-il de la dimension spatiale et temporelle lors de la tenue du festival dans l'espace numérique, et ce, en lien avec l'expérience des publics ?

Il est essentiel de mentionner dès le départ que ce projet de recherche a été conçu, développé et réalisé par une chercheuse issue de la culture dominante, qui ne fait pas partie des communautés diasporiques étudiées. En tant que personne appartenant à cette culture majoritaire, nous avons conscience des biais et limitations inhérents à notre position, ainsi que des privilèges qui en découlent. Nous reconnaissons également notre distance vis-à-vis des expériences directes des

enjeux abordés dans cette étude, tels que le racisme, l'exclusion, et les dynamiques de pouvoir inégalitaires liées à l'origine ethnoculturelle. Cette recherche ne vise pas à objectiver les publics, les communautés, ou les phénomènes étudiés, mais émerge plutôt d'un intérêt sincère pour des questions cruciales dans le contexte actuel, concernant les représentations, la représentativité, et l'enrichissement des perspectives dans les domaines artistique et culturel.

Cette prise de conscience constitue une prémisse nécessaire pour aborder avec intégrité et réflexivité les différentes étapes de notre recherche. Après avoir mentionné l'importance de notre positionnement, il convient désormais de tourner notre attention vers le contenu spécifique de ce mémoire. Précisons d'abord que, pour garantir une compréhension exhaustive et nuancée des dynamiques à l'œuvre, certaines répétitions entre les deux premiers chapitres et le troisième se présenteront. Ces réitérations sont stratégiquement employées pour renforcer la clarté des concepts et notions clés, particulièrement nécessaires étant donné la complexité du sujet et le large spectre d'enjeux impliqués. Cette démarche s'inscrit également dans un effort de mise en tension et de problématisation des savoirs existants, en vue d'apporter une contribution aux recherches sur les publics de festivals identitaires montréalais, un phénomène particulièrement peu exploré en contexte québécois et au sein de la littérature francophone.

Le premier chapitre se concentre sur un état des connaissances entourant les festivals de films, introduisant l'avènement et l'affirmation du champ des *Film Festival Studies*. Il aborde ensuite plus spécifiquement les festivals identitaires en lien avec les communautés diasporiques africaines, créoles et noires. Cette mise en contexte historique sert de fondement à notre interrogation sur les types de relations qui se tissent à l'intersection du culturel et de l'extra culturel et sur la manifestation, ou non, ou à différents degrés de la notion de communauté imaginée au sein de l'expérience festivalière.

Le deuxième chapitre aborde les publics de festivals de films au prisme des connaissances et théories portant sur les publics de la culture. Il s'intéresse aux dynamiques festivalières, avec un accent particulier sur les transformations induites par le contexte numérique, exacerbées par la pandémie de 2019. Cette analyse mène à une réflexion sur les festivals à l'ère numérique, examinant les transitions vers des formats en ligne et les implications de ces changements sur les dimensions spatio-temporelles et collectives. En somme, ce chapitre pose les fondements pour comprendre l'évolution de l'engagement et de la participation des publics dans des contextes festivaliers transformés par le numérique.

Tout en reprenant certains éléments des chapitres précédents, le chapitre trois les réexamine au prisme des questions de recherche qui orientent notre démarche. Il présente notre cadre notionnel et conceptuel, structuré en quatre catégories principales : le festival de films, les publics, les types de relations qui s'établissent entre eux, et le contexte numérique. De plus, ce chapitre détaille le cadre opératoire en six dimensions clés : la fréquentation et le suivi du festival, les raisons et motivations, les perceptions et expériences, la participation et l'engagement culturel, les impacts et répercussions, ainsi que les obstacles et éléments problématiques. Il justifie également notre choix d'une approche méthodologique qualitative, avec une préférence pour les entretiens semi-directifs comme technique principale de collecte de données. Ce choix méthodologique est suivi d'une explication détaillée du processus de collecte de données⁶, mentionnant l'échantillon ciblé, les stratégies de recrutement des participant.e.s, les considérations éthiques, et la manière dont les entretiens ont été menés. Enfin, ce chapitre discute des biais et limites inhérents à notre approche méthodologique.

Le quatrième chapitre présente et interprète de manière détaillée les principaux résultats obtenus à partir de notre recherche. Cette exposition s'articule autour des six dimensions préétablies dans le cadre opératoire et structurant le guide d'entretien.

Enfin, le chapitre 5 synthétise et discute ces résultats à la lumière de la littérature mobilisée dans les deux premiers chapitres, offrant des perspectives enrichissantes sur les implications de notre étude.

⁶ Dans cette recherche, le terme « collecte de données » est utilisé pour désigner le processus par lequel les informations sont recueillies dans le cadre de notre étude qualitative. Toutefois, il est important de souligner que ce choix terminologique ne vise pas à évoquer une perspective épistémologique posant une séparation nette et une distance entre chercheuse et participant.e.s, ni une approche extractiviste où les données seraient prélevées de manière unidirectionnelle auprès de ceux.celles-ci sans considération pour le contexte ou la coconstruction du savoir. Au contraire, notre démarche reconnaît et valorise la nature interactive de la génération des données, où les expériences et les perceptions des participant.e.s, ainsi que l'interprétation et la subjectivité de la chercheuse, jouent un rôle central dans la construction conjointe des connaissances. Nous avons également considéré l'emploi du terme « production de données » pour mieux refléter cette dynamique interactive et coconstructive. Cependant, ce terme pourrait prêter à confusion, suggérant potentiellement une création de données *ex nihilo* plutôt qu'une exposition et une interprétation des réalités et des expériences vécues par les participant.e.s. Par conséquent, bien que nous utilisions le terme « collecte » par convention, nous tenons à préciser que notre approche s'inscrit dans une logique de collaboration et de respect mutuel entre la chercheuse et les participant.e.s, visant à éclairer et à enrichir notre compréhension des phénomènes étudiés à travers un processus de dialogue et de réflexivité continue.

CHAPITRE 1 : FESTIVALS DE FILMS : PERSPECTIVES HISTORIQUES ET CRITIQUES

Ce chapitre traite d'abord de l'émergence et du développement des études portant sur les festivals de films (*Film Festival Studies*), avant d'examiner certains concepts et théories mobilisés par les chercheurs.euse.s phares de ce domaine récent. Nous discutons des festivals en tant que « circuit » ou « réseau » de diffusion alternatif, puis du concept de « communauté imaginée » développé par Benedict Anderson (1983) et adapté par des chercheurs.euse.s telles que Amanda Rueda (2009), Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010) ainsi que Samuel Lelièvre (2011) pour analyser les festivals de films en contexte de diaspora. Nous abordons ensuite l'histoire des festivals de films au prisme des rapports coloniaux, la création puis la globalisation des festivals de films africains, les différents enjeux soulevés par ce phénomène ainsi que la distinction entre les festivals de films « *black* » et les festivals de films africains.

1.1. *Film Festival Studies* : de l'émergence à l'affirmation d'un champ d'études

Autrefois peu nombreux et saisonniers, les festivals de films ont connu une prolifération extraordinaire depuis les années 1980 (Lacasse 2015). Le journaliste et critique de films Kenneth Turan (2002) notait déjà au début des années 2000 qu'un festival de films se tenait presque tous les jours de l'année quelque part dans le monde, un phénomène qui s'est amplifié au cours des dernières années. Ainsi, les festivals de films d'envergure, aux thématiques et formats variés, rythment le calendrier culturel des grandes villes, les plus établis contribuant au rayonnement et à l'attractivité de ces dernières. Pourtant, malgré l'attention portée à ces événements par les médias, les cercles cinéphiles et l'industrie cinématographique, ce n'est que récemment que les festivals de films comme objet d'étude ont commencé à susciter un intérêt soutenu dans le milieu universitaire. Cet engouement s'est notamment concrétisé vers la fin des années 2000 avec la publication d'une série d'ouvrages par l'Université St Andrews en Écosse et l'Université d'Amsterdam aux Pays-Bas (Lacasse 2015 ; Robbins et Saglier 2015) et autour de la création du Film Festival Research Network (FFRN). Fondé en 2008 par les universitaires Marijke de Valck et Skadi Loist, ce projet répertorie, sur un site Web régulièrement mis à jour, les recherches sur les festivals de films. Il a pour but de faciliter les échanges entre chercheurs.euse.s, souvent isolé.e.s dans leurs disciplines respectives (études cinématographiques, histoire, sociologie, anthropologie, etc.) (Taillibert 2017). Le site mentionne que :

The FFRN aims to make festival research more available, to connect its diverse aspects and to foster interdisciplinary exchange between researchers as well as festival professionals. To achieve this goal, we gathered the available material in a bibliography, put researchers in contact with each other at conferences and encourage communication via a mailing list. (FFRN 2024a, sous « About »)

Regroupant les travaux de recherche selon différentes thématiques (« Festival Space: Cities, Tourism and Publics », « Festival Time : Awards, Juries and Critics », etc.) les deux chercheuses y développent également une typologie des festivals de films, qui s'articule principalement (en dehors des festivals généralistes d'envergure, aussi appelés *A-list film festivals*⁷) autour de la catégorie des festivals trans/nationaux et des festivals de films spécialisés. Cette dernière dénomination inclut notamment les « Identity-Based Festivals », « Genre-Based Festivals », « National and Regional Showcases » ainsi que les « Film Festivals and New Media Platforms ». La création du FFRN survient un an après la publication de la première monographie sur le sujet : *Film Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia* (de Valck 2007). Pour ces deux raisons, Marijke de Valck est considérée par plusieurs comme largement responsable du cadre théorique à partir duquel sont pensés et étudiés les festivals de films aujourd'hui (Damiens 2020). Alors que d'autres chercheur.euse.s et professionnel.le.s du milieu se sont penché.e.s sur différents aspects des festivals de films durant les années 1990 et au début des années 2000 – pensons notamment à Bill Nichols (1994), Daniel Dayan (2000), Julian Stringer (2003), Kenneth Turan (2002) et Thomas Elsaesser (2005) – le chercheur Antoine Damiens (2020,18) estime que ces écrits auraient, pour la plupart, été (re) découverts suite à la publication de l'ouvrage fondateur de de Valck.

Dans cette même mouvance et peu après la création du FFRN, la chercheuse Christel Taillibert (2017) explique que deux ouvrages collectifs ont ensuite tenté, plus spécifiquement encore, de poser les bases épistémologiques du champ des *Film Festival Studies*. Il s'agit de *The Film Festival Reader* (2013) sous la direction de Dina Iordanova, et de *Film Festivals : History, Theory, Method, Practice* (2016) sous la direction de Marijke de Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist. Adoptant des thématiques variées et regroupant les travaux des chercheur.euse.s les plus

⁷ Au sujet des « *A-list film festivals* », Cindy Hing-Yuk Wong explique : « [t]he "A" festival designation is widely used by all in the film festival circle to refer to a FIAPF [Fédération internationale des associations des producteurs de films] endorsed general competitive film festival where an international jury is constituted to give prizes, a hierarchy that took shape in the 1940s and 1950s. » (2011, 11). Fondée en 1933, la FIAPF est une association de producteurs de films ayant pour objectif d'organiser et de réglementer les festivals de films.

influent.e.s dans le domaine, l'apport théorique des séries de livres *Film Festival Yearbook* (Iordanova et Rhyne 2009 ; Iordanova et Cheung 2010 ; Iordanova et Cheung 2011 ; Iordanova et Leshu Torchin 2012 ; Marlo-Mann 2013 ; Iordanova et Van de Peer 2014) et *Framing Film Festivals* (Dovey 2015 ; James Richard 2016 ; Stevens 2016 ; Berry et Robinson 2017 ; Vallejo et Winton 2020a, 2020b ; de Valck et Damiens 2023) est également significatif. Pourtant, malgré cette volonté récente chez les chercheur.euse.s de créer un cadre théorique pour penser les festivals de films, Taillibert (2017, 146) souligne le manque d'unité actuel au sein des *Film Festival Studies* et la difficulté de définir ce champ :

À l'aune de ces publications, définir ce que sont les « Film Festival Studies » demeure néanmoins une tâche complexe. Les différents textes qui tentent, individuellement, de proposer une méthodologie apte à l'étude des festivals de films traduisent, mis bout à bout, une diversité des approches, des disciplines convoquées, des modèles théoriques engagés, sans que n'émerge en fin de parcours une quelconque unité.

Une des raisons expliquant ce manque de cohésion au sein de la recherche est, sans aucun doute, la nature même du festival qui, comme le met en avant Julian Stringer, constitue un « phénomène multifonctionnel » (« *multi-functional phenomenon* ») (2003, 9) impliquant une diversité d'acteurs et d'actrices – tant humain.e.s que non humain.e.s (de Valck 2007) – tels que des journalistes, cinéastes, producteur.trice.s, avocat.e.s, acheteur.trice.s, touristes, distributeur.trice.s, spectateur.trice.s et décideur.euse.s politiques (Dayan 2000 ; Stringer 2003 ; Rhynes 2009 ; Damiens 2020), ainsi que des entités comme le capital privé, les institutions, le cadre légal, etc. (de Valck 2007 ; Vallejo et Peirano 2017). Pour complexifier la chose, plusieurs ont également relevé que cette myriade d'acteur.trice.s possède tous et toutes des agendas différents, entrant parfois en compétition les uns avec les autres (Dayan 2000 ; Turan 2002 ; de Valck 2007 ; Rhyne 2009 ; Vallejo et Peirano 2017 ; Odabasi 2018). Non seulement ces acteur.trice.s constituent-ils et elles autant de points de vue ou de portes d'entrée possibles à l'étude des festivals de films, mais il semble essentiel de mentionner que les « festivals de films » désignent sous une même appellation des événements et des institutions aux visées et aux répercussions fort différentes. Il existe par exemple de vastes disparités entre les grands festivals internationaux fréquentés par l'élite cinématographique et les nombreuses occurrences nationales aux visées plus communautaires. Face à cette réalité, Wong (2011, 29) résume :

In fact, film festivals are too diverse and multifaceted to be painted with a single brushstroke. Major competitive festivals depend on the glamour of stars and spectacles

as well as cutting-edge art; thus, they occupy the peculiar role of bridging art and commercial cinemas (both of which in and of themselves have porous boundaries). At the same time, other festivals highlight or unify specific groups, publicize particular social causes, or showcase diverse forms of cinema, sometimes in calculated opposition to mainstream tastes.

Dans ce contexte, il apparaît pertinent de mentionner qu'il existe un déséquilibre au sein des *Film Festival Studies* créé par une importante focalisation des travaux réalisés depuis les années 2000 sur le premier type d'événement, c'est-à-dire les grands festivals de films européens comme ceux de Cannes, Venise et Berlin. Et plus précisément encore sur la nature politique de ces institutions et les liens qu'ils entretiennent avec l'industrie cinématographique et le marché global (Dickson 2014, 2015 ; Taillibert 2017 ; Damiens 2020). Cette réflexion sera approfondie dans les sections qui suivent.

1.1.1. Les festivals de films au sein de l'écosystème global : circuits de diffusion et réseaux alternatifs

Malgré le manque d'unité caractéristique des *Film Festival Studies*, Christel Taillibert (2017) souligne le statut particulier des festivals de films au sein de l'écosystème festivalier. Cette unicité justifie, selon Taillibert, la nécessité d'un champ d'études dédié à ces événements au sein de l'ensemble plus large des festivals. À ce sujet, la chercheuse met notamment en lumière l'impact incomparable de ces festivals sur l'industrie cinématographique et audiovisuelle, qui génère, plus qu'aucune autre industrie culturelle, des « flux financiers phénoménaux » (Taillibert 2017, 140) au sein du marché global. Taillibert explique d'autre part que les prix délivrés par les festivals de films « traduisent, dans le processus de reconnaissance artistique qui fonde leur raison d'être, une volonté explicite d'infléchir le marché, d'influer sur les décisions de consommation des spectateurs, en conférant une plus-value symbolique à des films choisis » (Taillibert 2017, 140). Ce rôle s'exercerait aussi bien dans les grands festivals internationaux pour des films au potentiel avéré, que dans les festivals à portée plus locale, qui ouvrent une voie de diffusion alternative – au marché de la distribution commerciale classique incluant les salles de cinéma, la télévision, les vidéos – pour des films sans diffuseurs ou au destin incertain. En entrevue, la chercheuse Skadi Loist (2021) explique à ce sujet :

Les festivals sont bien davantage qu'un simple lieu de passage : ils constituent un segment à part entière de la chaîne de valorisation. Ils ne sont pas seulement la scène des

premières et le lieu de création d'un capital symbolique pour dynamiser l'exploitation en salle, sous la forme de prestige, de prix et d'attention médiatique. De nombreux films ne connaissent pas d'autre circulation que celle des festivals. (Halter 2021, pp3)

Cette idée est partagée par d'autres chercheur.euse.s dans le domaine, qui envisagent les festivals en tant qu'acteurs d'un réseau international de distribution alternative (Elsaesser 2005 ; de Valck 2007 ; Iordanova et Rhyne 2009). Dina Iordanova (2009, 13) estime d'ailleurs qu'il y aurait un « growing consensus on festivals as an “alternative distribution network” for world cinema beyond Hollywood. » Ce réseau serait particulièrement indispensable pour les films tombant dans les catégories du cinéma indépendant ou encore du cinéma du monde⁸, bien qu'il le soit aussi pour les premières hollywoodiennes bénéficiant du climat médiatisé des festivals et de la présence de vedettes pour lancer les *blockbuster* (de Valck 2007). En somme, l'importance du réseau des festivals traverserait les deux tensions « presque universelles » de l'histoire et de l'économie du cinéma selon Germain Lacasse (2015, 29), soit celle entre l'art et l'industrie et celle entre le cinéma populaire et le cinéma d'auteur.

Along with other non-traditional distribution routes, such as diasporic circuits, online distribution, and shadow economies, festivals have become an important networked global distribution route for “alternative cinema.” The massive growth of the festival world has increased the strength of network effects and the significance of the “long-tail effect”⁹ for this alternative distribution network. (Iordanova 2010, citée dans Loist 2016, 52)

La conception du phénomène festivalier en tant que réseau de diffusion alternatif ne fait cependant pas l'unanimité auprès des chercheur.euse.s et semble comporter d'importantes lacunes, notamment en ce qui a trait à l'invisibilisation des rapports de force inégalitaires au sein du système ainsi qu'à celle du contexte national de diffusion. Avant de s'y attarder, il semble pourtant important de se pencher davantage sur l'avènement de cette notion de « réseau » (« *network* »). Tout d'abord, Skadi Loist (2016) indique que cette conception serait en partie une réponse à la métaphore du circuit festivalier employée dès les années 1950 par des cinéastes et

⁸ Ces catégorisations sont cependant loin de faire l'unanimité dans le domaine de la recherche comme dans celui de l'industrie. À ce sujet, voire notamment Emmanuel Négrier (2008) qui traitent de certains enjeux soulevés par ce type de dénomination dans le domaine des festivals de musique.

⁹ L'effet de la longue traîne (« *long-tail effect* ») désigne une théorie économique et culturelle selon laquelle une grande variété de contenus de niche peut représenter une part de marché équivalente, voire supérieure, à celle de quelques contenus *mainstream*. Dans le contexte des festivals de films, cet effet illustre comment une quantité importante d'œuvres cinématographiques, qui ne bénéficient pas nécessairement d'une large diffusion commerciale, trouvent leur public grâce à des réseaux alternatifs de distribution.

critiques pour désigner la libre circulation des films au sein d'un système de diffusion international ouvert, ainsi que la mobilité des festivalier.ère.s circulant de festival en festival (Loist 2016, 49). Dans les milieux académiques, certain.e.s chercheur.euse.s se seraient montré.e.s critiques envers cette terminologie jugée imprécise, capturant mal le vaste paysage festivalier composé de multiples occurrences interconnectées, que ce soit dans une logique de compétition ou de collaboration. Ainsi, au début des années 2000, cherchant à dépasser les limitations de la métaphore du circuit et dans la mouvance des théorisations sociologiques sur les systèmes, les réseaux et les flux, Thomas Elsaesser (2005) et Marijke de Valck (2007) ont développé le concept de réseau festivalier (« *film festival network* »). Dans son essai intitulé *Film Festival Networks : The New Topographies of Cinema in Europe*, Elsaesser (2005) décrit le phénomène festivalier en tant que système transnational interconnecté et autonome, constamment en mouvement et fonctionnant à la manière d'un organisme vivant :

Film festivals thus make up a network with nodes and nerve endings, there is capillary action and osmosis between the various layers of the network, [...] the system as a whole is highly porous and perforated. There is movement and contact between regional and international ones, between specialized/themed ones and open-entry ones; the European festivals communicate with North American festivals, as well as Asian and Australian ones. (Elsaesser 2005, 87)

Dans sa monographie de 2007, de Valck se penche pour sa part sur l'écosystème festivalier à travers le prisme de la théorie de l'acteur-réseau (« *Actor Network Theory* ») de Bruno Latour (1999). Selon la chercheuse, cette approche offre deux avantages majeurs pour analyser les festivals de films : elle met en évidence l'interdépendance entre les festivals et souligne l'interaction non hiérarchique entre les acteur.trice.s humain.e.s et non humains. Plus récemment, Eren Odabasi (2018) a relevé, en dialoguant avec le travail de de Valck, que cette manière d'envisager les festivals est particulièrement éclairante pour l'étude des publics de festivals. Pour Odabasi (2018, 73), les acteurs non humains jouent un rôle significatif dans l'expérience festivalière.

Most of the agents or stakeholders described in the existing literature, such as filmmakers, festival programmers, distributors, exhibitors, sales agents, and public audiences, are humans. In the context of an actual film festival, however, non-human actors shape one experience, as well, such as accreditation and ticketing policies, varying levels of access to films and events, travel and accommodation conditions and media facilities.

Un autre aspect particulièrement saillant de la théorie de Latour qui retient l'attention de de Valck est celui de l'« *obligatory point of passage* », qu'elle conjugue au concept du « rite de passage » de l'anthropologue belge Arnold van Gennep (1977). Pour la chercheuse, cette articulation conceptuelle illustre le rôle crucial des festivals de films en tant qu'acteurs clés au sein de la chaîne de production et de diffusion cinématographiques.

Obligatory points of passage are the nodes in the network that have made themselves indispensable to its practice. I argue that film festivals can be seen as obligatory points of passage, because they are events – actors – that have become so important to the production, distribution, and consumption of many films that, without them, an entire network of practices, places, people, etc. would fall apart. (de Valck 2007, 37)

En plus d'envisager le réseau des festivals de films comme un écosystème de diffusion et de distribution transnational profondément interconnecté, ces textes rédigés par Elsaesser et de Valck ont en commun une focalisation initiale sur les grands festivals de films européens généralistes (*A-list film festivals*). Dans ce contexte, et à l'instar de la notion de circuit, un certain nombre de critiques ont été formulées à l'encontre de la conception initiale du réseau festivalier, notamment par de Valck elle-même.

Premièrement, des chercheur.euse.s comme Dina Iordanova (2009, 26) ont remis en question la solidité et l'interconnectivité du réseau festivalier en question :

The global film festival phenomenon is not inherently networked. Most festivals come about as singular ventures, independently from each other as temporary entities and discrete exhibition sites. They mushroom autonomously from each other, copying each other's model and replicating it in their own locality. It is only after a festival is established locally that the issue of relationship with other festivals in what constitutes a loose network comes about.

Afin d'exemplifier son argumentaire et en rapportant les propos de Kenneth Turan, pour qui le feu Festival des films du monde de Montréal et le Festival international du film de Toronto, malgré leur proximité géographique et temporelle – ils se déroulaient à des moments de l'année très rapprochés, soit au milieu de l'été et au début septembre – avaient peu de choses en commun, Iordanova (2009, 30) conclut : « Toronto and Montréal never functioned in a networked manner, but they never openly fought either; it was more of a parallel co-existence of nodes belonging to different circuits. »

Par ailleurs, la conception de réseau inspirée par la théorie de Latour serait insuffisante pour traiter des dynamiques hiérarchiques et des déséquilibres de pouvoir entre les divers acteurs du réseau festivalier (Robbins et Saglier 2015). Dans cette optique, certain.e.s chercheur.euse.s se sont tournés vers l'analyse d'acteurs plus marginaux au sein de l'écosystème festivalier, élargissant ainsi le spectre des études à des festivals situés hors de l'Europe et orientés vers des objectifs plus communautaires. De manière significative et comme le soulignent Robbins et Saglier (2015) après un premier numéro intitulé *The Festival Circuit* (2009) et consacré aux grands festivals européens, la série des *Film Festival Yearbook* a exploré les festivals en contexte de diaspora (2010), les festivals de films activistes (2012) et les festivals situés dans d'autres régions du monde, comme en Asie de l'Est (2011) et au Moyen-Orient (2014). Ainsi, la théorie d'un réseau de festivals singulier a été fortement nuancée au profit d'une conception incluant une multiplicité de réseaux non exclusifs de taille et de visées variées, formés autour de thématiques, de régions géographiques et d'identités (Robbins et Saglier, 2015, 3).

The focus on a network woven around diversity, tensions, ruptures and inequalities suggests an underlying new conception of networks beyond the coherence that was once a given in the beginning years of Film Festival Studies. This recent complexity opens up new avenues to study film festivals by including marginalized actors and involving methodologies that go beyond questioning success and management. (Robbins et Saglier, 2015, 4)

Les chercheuses vont même plus loin, en proposant de délaissier la notion de réseau au profit de celle de rhizome, telle que développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1976) :

By drawing from Deleuze and Guattari's image of the ever-expanding and decentralized rhizome rather than the self-reflexive and enclosed modern system theory that Elsaesser and de Valck after him once used, we are finding new avenues to pursue in Film Festival Studies. (Robbins et Saglier, 2015, 5)

Cependant, malgré cet élargissement thématique, il est crucial de noter que les études portant sur les festivals de films demeurent principalement ancrées dans une perspective européocentriste et anglo-saxonne. Plus encore, à l'exception de quelques contributions notables, comme celles de Liz Czach (2004), Diane Burgess (2008, 2014), Germain Lacasse (2015), Lyell Davis (2016), Carol Roy (2016), Antoine Damiens (2020) et Sheila Petty (2020), peu de chercheur.euse.s se sont intéressé.e.s aux festivals de films dans un contexte canadien, et encore moins dans le cadre spécifique québécois.

Enfin, l'interconnexion des acteurs festivaliers et l'orientation européocentriste du concept de « réseau festivalier », principalement axé sur les grands festivals généralistes selon Elsaesser et de Valck, et encore prévalente dans les études actuelles, ne sont pas les seuls sujets de critique. Taillibert (2017) souligne que l'accent mis sur l'interconnectivité des festivals à l'échelle transnationale tend à occulter d'autres formes de relations moins étudiées. Cette approche, qui envisage le monde des festivals comme un réseau, voire un organisme autonome obéissant uniquement à ses propres règles, a pour conséquence de minimiser l'importance des dynamiques nationales de diffusion et de distribution :

Plusieurs chercheurs, à l'image de Dina Iordanova, défendent l'idée selon laquelle les festivals de films ne peuvent être réfléchis qu'au gré d'une perspective transnationale. Or [...] ce déni de l'ancrage national de la culture festivalière (le système législatif, étatique, politique dans lequel ils se déploient, l'histoire des médiations cinéphiles dans laquelle ils s'inscrivent, l'environnement industriel et commercial qui y prévaut, etc.) peut apparaître comme un frein à la pleine compréhension du phénomène. (Taillibert 2017, 150)

Face à la complexité et la diversité des perspectives au sein des études sur les festivals de films qui révèlent la richesse de ce champ d'investigation, il semble donc important de noter que ces événements cinématographiques sont profondément inscrits dans des logiques à la fois transnationales et nationales. Ce panorama complexe invite à une exploration de la manière dont ces événements façonnent et sont façonnés par les dynamiques globales et locales.

1.1.2. Résonances transnationales : festivals de films et communautés imaginées

Au cœur des questions nationales et transnationales traversant le champ des *Film Festival Studies*, et ce tant du côté anglophone que francophone, émerge la notion de communautés imaginées (« *imagined communities* »), développée en 1983 par Benedict Anderson au sujet des origines de la nation et de la propagation du nationalisme. Dans son article intitulé « Les festivals, acteurs incontournables de la diffusion du cinéma africain », Samuel Lelièvre (2011, 128) explique qu'il s'agit d'« un concept forgé afin de décrire le fait qu'un sentiment d'appartenance à une communauté nationale est davantage le résultat d'une perception que d'un ancrage physique ou géographique réel au sein de cette communauté ». Selon Lelièvre, cette perspective est intéressante pour analyser les festivals de films africains puisqu'elle permet d'appréhender « l'articulation entre le "global" et le "local" qui existe dans la diffusion des films africains » (Lelièvre 2011, 128). C'est autour de ce concept que s'articulent les différents essais rassemblés

dans la seconde édition de la série *Film Festival Yearbook, Film Festivals and Imagined Communities* (2010) et proposant chacun à leur manière de revisiter « the ideological construct of nation, nationalism, diaspora, modern nation-states, and transnationalism. » (Iordanova et Cheung 2010, 2-3). Sous la direction de Dina Iordanova et de Ruby Cheung, l'ouvrage se penche sur les festivals de films offrant une vitrine au cinéma international ne réussissant pas à se frayer un chemin au sein des circuits de diffusion « *mainstream* » ou d'art et d'essai (« *art house* »). En introduction, les auteures expliquent :

Initially, [...] our intention was to study festivals that help diasporic communities clustered into a new culture to re-connect with their original homeland through film [...]. We soon realised, however, that festivals directly linked to diasporas were only one aspect of the trend we wanted to focus on. (Iordanova et Cheung 2010, 1)

Cela étant, Iordanova et Cheung distinguent les communautés diasporiques des communautés imaginées¹⁰, une expression qui permettrait selon elles de décrire un plus large éventail de formations et de relations transnationales associées aux festivals engagés dans la promotion de causes et de concepts qui transcendent les frontières étatiques (Iordanova et Cheung 2010, 1). Dans son chapitre « Mediating Diaspora : Film Festivals and “Imagined Communities” », Iordanova explique plus avant que la notion de communauté imaginée englobe et dépasse celle de diaspora. En se basant sur le travail d'Ien Ang (2001) et par extension sur celui de la sociologue Saskia Sassen (1998, 2006), Iordanova problématise par ailleurs la notion de diaspora en la faisant dialoguer avec celle de « ville mondiale » (*global city*). Elle affirme :

The constellation of various film festivals linked to “imagined communities” in the context of a vibrant multicultural setting reflects a more general sociological debate, one that juxtaposes diaspora (as a notion that is inherently set to extend a nation-centred discourse) with the global city (as a comprehensive notion of dynamic, migratory confluence). (Iordanova 2010, 35).

¹⁰ La définition de communauté imaginée issue du livre d'Anderson et citée dans l'ouvrage d'Iordanova et Cheung est la suivante : « I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community [...] It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion [...] It is imagined as a community, because regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. » (Anderson 1983, cité dans Iordanova 2010, 12)

Selon la conception d'Ang, la ville mondiale constitue un contre-argument et un contre-discours au « *sameness in dispersal* » que supposerait le terme diaspora – envisagé comme un terme teinté de nationalisme, enfermant la communauté dans sa singularité. La ville mondiale, au contraire, offrirait une vision de la société « pluralistic and cosmopolitan [...] that encompasses the idea of multicultural coexistence. » (Ang 2001, rapporté dans Iordanova 2010, 35) Iordanova nuance pourtant quelque peu cette dualité et propose d'appréhender les deux concepts selon une logique de complémentarité plutôt que d'opposition. En outre, elle conclut son chapitre en reprenant l'idée de Karim H. Karim (2010) selon laquelle les espaces diasporiques ne sont pas monologiques, mais bien dialogiques. Elle explique ainsi :

The dialogical potential of diasporas is revealed most clearly in the context of the global city. Here transnational festivals operate on the premises that a variety of people will congregate as an "actual" community at the festival, even when they are primarily intended to cater for an "imagined community". The "liveness" of the festival creates an actual, face-to-face togetherness (Harbord 2009). Even if this togetherness is temporary and transient, it does create a momentary site for mutual empowerment at-the-margin that all fragmented groups of the "vertical mosaic"¹¹ benefit from. (Iordanova 2010, 37-38)

Il est intéressant de noter que pour Iordanova, bien que la communauté soit « imaginée », elle est tout de même liée au rassemblement, éphémère, mais bien réel, d'une communauté festivalière. En d'autres termes, la communauté imaginée serait expérimentée au sein d'un espace physique, à un moment donné et de manière plus importante encore, en collectivité. Cette conception, comme l'évoque l'extrait précédent, est donc intrinsèquement liée au « *liveness* » et « *togetherness* » de la forme festivalière « classique ». Or, dans un contexte numérique accéléré par la pandémie, qu'advient-il de ces communautés imaginées ou diasporiques lorsque le festival bascule en ligne ?

¹¹ Emprunté au sociologue John Porter, le concept de « *vertical mosaic* » est mobilisé par Iordanova (2010) qui y voit des similitudes avec la situation des festivals de films. Elle explique : « [s]crutinising Canadian society, Porter described it as a "mosaic" of different ethnic, linguistic, regional and religious groupings that was "vertical" in that it reflected the different access to economic and cultural power that these groupings had within the social sphere » (Porter 1965, cité dans Iordanova 2010, 16)

1.1.2.1. Communautés imaginées et diasporiques : débats conceptuels

Il semble ici important de noter que la distinction entre communautés diasporiques et communautés imaginées ainsi que l'intérêt privilégié pour la seconde catégorie ne fait pas l'unanimité au sein de la communauté de chercheur.euse.s s'intéressant aux festivals de films. Dans un article paru dans *Film International*, Saër Maty Bâ (2010) soutient par exemple qu'il faut redonner au terme « diaspora » sa complexité théorique et qu'il serait « too premature and, perhaps, theoretically and empirically questionable to either throw 'diaspora' into the dustbin of history and/ or trade it for 'imagined communities' ». En effet, l'auteur affirme que :

[T]he confusing multiplicity of terms floating through recent work, [...] – including 'exile', 'expatriation', 'post-coloniality', 'migrancy', 'globality', and 'transnationality' [...] – make it 'necessary to "return to diaspora", which is in danger of becoming a promiscuously capacious category that is taken to include all the adjacent phenomena to which it is linked but from which it actually differs in ways that are constitutive. (Tölölyan 1996, cité dans Edwards 2001, cité dans Bâ 2010, 58)

Pour Bâ, qui se penche particulièrement sur les festivals de films africains déployés en dehors de l'Afrique, l'utilisation du terme diaspora permettrait d'échapper à une logique binaire du territoire d'origine et de celui d'accueil pour refléter le caractère complexe de l'identité ainsi que la difficulté à définir « le cinéma africain » – difficulté également soulevée par Lindiwe Dovey (2015) comme nous le verrons plus loin. Toujours selon Bâ, les festivals de films qui, à l'instar du Festival international du Film Black de Montréal, mettent en valeur le cinéma des diasporas noires (« *Black diasporic cinema* ») et qui réfèrent par le fait même à une notion du territoire beaucoup plus floue et éclatée, sont de bons exemples de cette complexité :

Indeed, the 'Black diasporic cinema' model seeks to locate cinema and film-makers [...] within and between national and international frameworks at once (Martin 1995: 3). This diaspora is shaped by 'a determining social fact', i.e. 'race', while being 'dynamic, plastic and transnational, intersecting First and Third Worlds, across Africa, the Americas and Asia to the metropolises of western Europe and North America. Migration and displacement, social oppression and resistance are among its key features' (Martin 1995: 4). At this juncture then, we can turn to discussing the 'diaspora' construct with which African film festivals outside Africa must engage. (Bâ 2010, 58)

Le concept d'Anderson trouve également écho au sein de la littérature francophone¹². S'intéressant aux festivals de cinéma d'Amérique latine en France et à l'importance de la dimension territoriale, Amanda Rueda (2009, 2018) propose ainsi de « détourner la notion de “communauté imaginaire” [...] vers celle de territoire imaginaire » (2009, 151). Non sans rappeler la logique transnationale mise de l'avant par Iordanova et Cheung (2010), Rueda (2009, 149) postule que « les festivals de cinéma fonctionnent dans le cadre d'une “mappemonde imaginaire”¹³ en même temps qu'ils participent à la cartographie contemporaine des échanges culturels ». Pour la chercheuse, le festival légitimise et internationalise des cinémas étrangers à l'intérieur d'un champ et d'un marché cinématographiques. Il est à la fois médiateur culturel et acteur – c'est-à-dire qu'il met en relation un public et un contenu d'une part, et qu'il agit sur l'environnement de la diffusion de l'autre. Le festival serait donc un lieu ou un dispositif permettant aux individus et aux communautés de se connecter entre eux, et de manière tout aussi importante, de se connecter à un « territoire imaginaire », dont le festival lui-même trace les contours (Rueda 2009 et 2018).

Depuis l'intérieur, l'Amérique latine peut être vécue comme une « communauté imaginée », au sens qu'Anderson donne à la nation : une « communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine. » (1983 : 19) Depuis l'extérieur, à travers le regard d'un Autre, cette communauté devient territoire imaginaire [...] en tant qu'univers de représentations d'un lieu géographique et culturel rendu possible dans le cadre de la communication mondialisée (Rueda 2009, 151).

La notion de « territoire imaginaire » telle que proposée par Rueda semble allier, dans une certaine mesure, celle de communauté imaginée (se référant au sentiment national) et le fait diasporique (impliquant une société d'accueil et un ailleurs). Bien qu'intéressante, cette conception concerne surtout le domaine des représentations, alors que Rueda envisage les festivals selon une logique discursive, en tant que « fait de communication » (Rueda 2009, 150). Or, pour Dovey (2010, 49-50) et Bâ (2010, 55), les festivals de films ne sont pas des textes qui peuvent être analysés à distance, mais plutôt des phénomènes politiques et sociaux complexes qui ne peuvent être

¹² Le concept de communauté imaginée ou imaginaire se retrouve au sein de la littérature portant sur les festivals de films, mais également dans d'autres disciplines (science politique, géographie, etc.) au point d'en être devenue, selon certain.e, un « cliché » (Hague 2004, cité dans Chivallon 2007, 133). L'anthropologue et géographe française Christine Chivallon aborde à cet égard et d'un même souffle le succès retentissant de cette notion et son caractère mal défini, estimant que « la notoriété acquise par les “communautés imaginées” puise ainsi au paradoxe du flou conceptuel qui accompagne l'explicitation d'une telle notion » (Chivallon 2007, 133).

¹³ Concept emprunté à Bernard Miège (1997).

compris sans « behind the scene access » (Dovey 2015, 50). Bâ affirme pour sa part que « diasporic film festivals are, at best, both lived experiences and imagined communities » (2010, 55), une vision que semble partager de Valck, soulignant que « [t]he festival experience [...] should never be simply theorized; it beckons to be lived (2016, 9)

En suivant cette logique, une focalisation sur les « communautés imaginées » ou même les « communautés diasporiques » semble appeler à chercher un accès privilégié à l'expérience et au vécu de ces dites communautés, un aspect souvent négligé par les chercheur.euse.s théorisant ces notions. À ce titre, la question de l'actualisation de ces communautés imaginées par les publics de festivals de films demeure à ce jour et à notre connaissance inexplorée.

1. 2. L'histoire des festivals au prisme des rapports coloniaux

Dans sa monographie *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Marijke de Valck (2007) retrace l'histoire des festivals de films depuis leurs racines européennes. De Valck observe que La Mostra Cinematografica di Venezia – aussi connu sous le nom de Festival international du film de Venise – fondée en 1932 par Benito Mussolini, constitue le premier festival de films tel que nous les connaissons aujourd'hui : un événement récurrent – d'abord aux deux ans, puis annuellement à partir de 1934 – présentant des films nationaux et internationaux, alliant « glamour and glitter » (de Valck 2007, 36) au cinéma d'auteur et fréquentés par une élite composée de professionnel.le.s du cinéma et de célébrités. Il sera bientôt suivi, dans le cadre de projets de régénération urbaine au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, par la création du Festival de Cannes (1946) en France – dont la première édition prévue pour 1939 s'est vue reporter en raison de l'invasion de la Pologne par les troupes hitlériennes (Dovey 2015) –, de Locarno (1946) en Suisse, d'Édimbourg (1947) en Écosse, de la Berlinale (1950) en Allemagne. Les festivals de films, affirme de Valck, sont donc à l'origine des phénomènes profondément européens. Nés dans un climat géopolitique tumultueux teinté par les deux guerres mondiales, leur essor est lié au développement d'un sentiment et d'une identité nationales associés au modèle de l'État-nation (de Valck 2007 ; Wong 2011 ; Stringer 2016). D'un point de vue cinématographique, les premiers festivals de films seraient une réponse au pouvoir détenu par les grands studios et au succès retentissant du cinéma hollywoodien, avec qui ils entretiennent dès leurs débuts une relation dichotomique (de Valck 2007). D'une part, de Valck explique que les festivals s'inscrivent dans une logique non commerciale, en programmant des films d'auteur.trice.s, véhiculant un sentiment de fierté nationale – jusque dans les années 1960, les

films projetés lors des festivals sont d'ailleurs souvent sélectionnés par les gouvernements des différentes nations représentées au sein du festival afin de promouvoir les productions cinématographiques nationales. D'autre part, dans le but de conférer visibilité et prestige à leur événement, les festivals invitent les producteurs américains et courtisent les vedettes hollywoodiennes.

Pour Dovey (2015), cette manière répandue d'aborder l'origine des festivals, en tant que phénomène de consolidation identitaire et de résistance européenne face à l'hégémonie grandissante d'Hollywood, omet cependant d'aborder une toute autre histoire de rapports de force et de dynamiques de pouvoir liés aux entreprises coloniales européennes. Elle explique à cet égard que le nationalisme européen ne peut s'envisager en dehors des visées expansionnistes menant aux conquêtes coloniales en Asie et en Afrique. Inscrivant l'histoire des festivals de films dans la tradition européenne des expositions universelles, Dovey fait le parallèle entre l'attitude des programmeur.trice.s de festivals de films et la curiosité déshumanisante à l'égard des Africain.e.s noir.e.s animant les organisateur.trice.s d'expositions.

Black Africans were often treated brutally by the curators of the world fairs. Still, the fairs can be interpreted as forerunners of the world's first film festivals, which strategically conflated the interest in live gatherings that the fairs sparked with curiosity in the relatively new technological medium of film. (Dovey 2015, 31)

Pour étayer son argument, Dovey se penche sur le cas emblématique du festival de Venise. En lien avec la création du festival en 1932, elle expose notamment la volonté du régime mussolinien de promouvoir une vision moins élitiste et plus démocratique de l'art dans le but de développer de nouveaux publics en faveur du système fasciste. Un projet qui se précisa au cours de la décennie 1930, voyant grandir les éléments propagandistes et nationalistes du festival alors que le régime poursuit le double objectif de conférer du prestige au cinéma italien et de faire la promotion des conquêtes coloniales, notamment celle de l'Éthiopie en 1935. Citant Marla Stone, Dovey explique :

After 1935, with the conquest of Ethiopia and the declaration of empire, Fascism's foregrounding of "empire" as a way to convey messages about the nation and race was reflected in the prizes given: in this period, the Biennale introduced a prize for best colonial film, and films of bombastic propaganda received the bulk of the prizes. (Stone 2002, cité dans Dovey 2015, 34)

Pour Dovey, si le cas du festival de Venise possède sans aucun doute des spécificités propres liées à l'histoire fasciste italienne, il s'inscrit également dans un contexte historique et géopolitique plus large. La chercheuse décrit, à ce titre, la période d'entre-deux-guerres comme traversée par un climat d'anxiété et de rivalités coloniales entre les pays européens et invite à penser au Festival de Cannes, le second plus ancien festival de films, en tant que réponse aux nouvelles conquêtes italiennes en Afrique. L'avènement du Festival de Cannes surviendrait également à un moment où la France vit un malaise face à ses colonies. Ce malaise s'observe et se manifeste par la censure imposée aux cinéaste africain.e.s, tant dans les colonies qu'en France, via le décret de Pierre Laval¹⁴. En vigueur à partir de 1934, ce décret qui exigeait que toute personne souhaitant réaliser des prises de vue cinématographiques ou des enregistrements sonores envoie préalablement une demande écrite au lieutenant-gouverneur de la colonie, eut pour effet d'empêcher toute production cinématographique réalisée par des Africain.e.s jusqu'en 1960. Ainsi, selon Dovey (2015, 37) :

It is impossible to understand the rise of film festivals, initially a European phenomenon, in isolation from colonialism and white supremacy as well as the relationships and conflicts *between* colonial European metropolises. All of the early "A-list" European film festivals [...] were created on a European continent that was not only at war with itself, but that felt the need (partly as a result of these wars, and the sense of threat the US posed) to assert its superiority over other parts of the world, particularly its colonies in "darkest" Africa.

Elle poursuit :

It is strange that references to Africa have been so sparse (and inaccurate) in the field of Film Festival Studies, given that scholars have shown that many of the world's most important festivals in Europe have been fundamentally related to – even symptomatic of – issues of power, patronage, control, and censorship. (Dovey 2015, 37)

Bien que partiel et bref, ce survol historique de la période ayant vu naître les festivals de films en Europe permet de mieux comprendre certaines dynamiques de pouvoir toujours existantes dans le champ des festivals de films et notamment son caractère européocentriste (Stringer 2016).

¹⁴ Pierre Laval (1883-1945) est un homme d'État français qui fut notamment ministre des Affaires étrangères de 1934 à 1936.

L'histoire des festivals de films, affirme Julian Stringer (2016, 33), est inséparable du territoire sur lequel ils se déroulent :

When critics and historians seek to understand how and why festivals were first established, as well as how and why the number of all manner of events has proliferated so dramatically in recent years, it is necessary that they also consider where festivals have (or have not) been set up and where they have (or have not) flourished. The spatial dimension of analysis complements the temporal dimension. Each constitutes the other's shadow.

Si, comme nous l'avons vu, les festivals de films constituent selon certain.e.s des circuits ou des réseaux de diffusion alternative au cinéma *mainstream* ou hégémonique, l'écosystème festivalier n'est lui-même pas à l'abri des rapports de forces inégalitaires, que ce soit au niveau du financement, de la visibilité et même de la recherche. À ce titre, en plus de faire face à des enjeux de financements souvent importants, les festivals de films africains, créoles sont sous-représentés dans le domaine de la recherche, certain.e.s considérant même le cinéma africain comme le plus marginal des cinémas nationaux (de Valck 2007 ; Wong 2011; Bisschoff 2013). Selon Carole Roy (2016) et Christel Taillibert (2017), l'attention que reçoivent les grands festivals occidentaux – tant de la part des chercheur.euse.s, que des médias et des publics – tend à invisibiliser l'importance du rôle des festivals de plus petite envergure au sein de leur communauté. Pourtant, ces festivals joueraient un rôle essentiel en lien avec l'éducation des publics, en plus d'alimenter la réflexion autour de questions identitaires et de résilience communautaires se posant « at times as a response to severe social and political crises » (Roy, 2016, 2). Taillibert (2017, 151) résume :

Les fonctions de marché international du film que jouent [...] [l]es grandes institutions sont [...] survalorisées dans les recherches, au détriment des fonctions de laboratoire cinéphilique, de création de lien social, de dynamisation des territoires qu'assument les très nombreuses autres manifestations, à la portée souvent plus locale ou régionale, mais qui enrichissent considérablement le concept même de « festival du film ».

S'intéressant aux festivals de films LGBTQ et plus particulièrement à ceux n'ayant pas perduré dans le temps, et dans le but de « carve a space for a reimagining of festival studies itself », Antoine Damiens (2020, 40) en vient à une conclusion similaire : « Our focus on major, established events simultaneously justifies festival studies' theoretical apparatus and reasserts the legitimacy of festival research within film studies » (Damiens 2020, 40).

1.2.1. Essor des festivals de films « *black* » et africains

Les festivals de films ne se sont pas cantonnés à un rôle de vitrine pour les productions cinématographiques européennes. Face à la mondialisation et aux transformations sociales de la seconde moitié du XX^e siècle, de nouveaux festivals ont vu le jour, tandis que les événements déjà établis ont vu leur programmation s'élargir et se diversifier. Marijke de Valck (2007) segmente l'histoire des festivals de films en trois phases distinctes. La première, que nous venons d'évoquer, débute avec le Festival international du film de Venise en 1932 et s'étend jusqu'aux événements de mai 1968, venant perturber la tenue aussi bien des festivals de Cannes que de Venise¹⁵. La seconde, se terminant dans les années 1980, correspondrait au foisonnement de festivals indépendants agissant à la fois comme protecteurs de l'art cinématographique et comme facilitateurs des industries cinématographiques. Finalement, la troisième phase, toujours en cours, serait caractérisée par la professionnalisation, l'institutionnalisation et la création d'un circuit international de festivals de films (de Valck 2007, 19).

Pour Skadi Loist (2016, 56), qui développe la chronologie établie par de Valck, la seconde phase est marquée par une diversification des festivals, la création de circuits parallèles et l'apparition de marchés de niches. Dans le contexte des années 1960, en réponse aux enjeux sociaux de l'époque et aux lacunes décelées au sein des grands festivals existants, de nouvelles formes festivalières émergent à différents endroits dans le monde. C'est notamment le début de la prolifération de festivals de films de plus petite envergure aux agendas divers, désignés par la chercheuse comme « identity-based festivals » : elle mentionne à titre d'exemple les festivals de films féminin, autochtone, gai et lesbien et *black/africain* (Loist 2016, 57). Loist explique que durant cette période :

Each struggle or movement used arts and culture as activist tools, where film screenings in community settings were part of general awareness-raising endeavors. All of these festivals were first established as safe spaces and gathering spots for identity issues, to constitute and consolidate communities with specific causes. (Loist 2016, 57)

Sur le continent africain, cette époque correspond aux luttes pour l'indépendance et la décolonisation. En 1960, le décret Pierre Laval, qui censurait les cinéastes africain.e.s en France

¹⁵ Pour une description et une analyse de l'impact des événements de mai 1968 – et plus largement du contexte des années 1960 – sur les festivals européens, voir aussi Wong 2011, 29-64.

et en Afrique depuis 1934, est renversé¹⁶. Dans ce contexte de luttes politiques et sociales naissent alors les festivals de films africains, d'abord en Afrique, puis ailleurs dans le monde. Pour Lindiwe Dovey (2015), plusieurs de ces festivals « burst onto the scene in the 1960s as significant acts of cultural and political resistance, liberation and self-empowerment, inspiring discussions and debates about Africa, African film, African filmmakers, and African aesthetics on African soil ».

(Dovey 2015, 94)¹⁷. Parmi les plus notables, les Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) en Tunisie voient le jour en 1966, suivi en 1969 par le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO) – deux festivals de renommée internationale qui, encore aujourd'hui, constituent des vitrines majeures pour les cinéastes sur le continent africain. Dovey explique qu'à l'époque de leur création, ces événements permirent aux cinéastes africain.e.s de différents pays de se réunir et de partager leur travail, et plus encore de « drew up manifestos about what "African Cinema" should and might be » (Dovey, 2015, 95).

Dans les années 1980, une période marquée par la troisième phase de l'évolution des festivals de films selon Marijke de Valck (2007), on observe une multiplication des festivals de films issus du Sud global et des festivals de films africains en Occident. Dovey (2015) note l'établissement de treize festivals de films africains en Europe et en Amérique du Nord entre 1979 et 1993. Elle précise cependant que certains de ces festivals ont été créés dans une perspective plus large liée à la notion de Tiers Monde (« *Third World* »), un terme populaire durant cette décennie. Le FESPACO, ayant lieu au Burkina Faso, a joué un rôle clé dans cette expansion, à la fois comme modèle organisationnel pour ces nouveaux festivals et en tant que partenaire, à l'exemple du Festival international de cinéma Vues d'Afrique au Canada, le premier du genre dans ce pays.

¹⁶ Dovey (2015, 45-46) explique cependant qu'à partir des années 1960, le contrôle des instances gouvernementales françaises sur les productions cinématographiques de leurs anciennes colonies ne disparaît pas, mais adopte de nouvelles formes. Le Bureau du cinéma africain créé en 1963 par le ministère de la Coopération – visant à faciliter les relations entre la France et ses anciennes colonies – finance par exemple la majorité des films africains jusqu'en 1975 et place les cinéastes africain.e.s devant un choix difficile – surtout aux vues de l'absence d'autres réseaux de financement et des coûts toujours élevés générés par le matériel cinématographique – compromettant possiblement leur liberté artistique. Dovey explique que des auteurs comme Mathia Diawara dénoncent encore aujourd'hui « the entire French film establishment for their ongoing "colonialist and technological paternalism when it comes to African cinema", arguing that "[t]hey only have eyes for an African cinema that participates in the deconstruction of Hollywood film language and asserts the logic of a European humanitarian agenda » (Diawara 2010, cité dans Dovey 2015, 47).

¹⁷ Dovey (2015) s'inscrit ainsi contre la vision de Cindy Hing-Yuk Wong (2011) selon laquelle les festivals de films déployés en dehors de l'Europe ont émergé « doucement » au courant des années 1960. Dovey écrit à ce sujet : « Wong argues that "Non-European festivals emerged slowly, as a sense of a festival world of networks and competitors took shape" (2011: 11). [...] If one takes the first film festivals in postcolonial Africa as one's examples, it is not possible to say that they "emerged slowly" » (Dovey 2015, 94).

Pour Dovey, l'émergence de ces festivals traduit une réponse à l'immigration des communautés africaines ainsi qu'une expression de leur présence culturelle et sociale :

[T]hese African film festivals can be interpreted in two broad ways: first, as relating to representational politics around the concept of "Africa" (particularly as curated into being through "A-list" film festivals and the mainstream news media); and, second, as relating to the increasing presence of diverse African diasporas in the post-WWII era. In the latter sense, these festivals can also be read alternately as responses to, and expressions of, African immigrant minorities. (Dovey 2015, 111)

En comparaison, toujours selon Dovey, les festivals de films « *black* » se distingueraient par une approche un peu différente. Majoritairement établis aux États-Unis dès la fin des années 1990, ces festivals se concentrent sur la célébration et la promotion de l'identité et de l'expérience noire, plutôt que sur un lien spécifique avec un lieu ou une région géographique – cette idée sera développée davantage dans la section 1.2.3. La chercheuse estime que les festivals de films « *black* », à l'instar du Festival international du Film Black de Montréal, incarnent ce qu'Ali Rattansi (2011) décrit comme des « minorités nationales infra-étatiques » (« *substate national minorities* »), incluant, par exemple, les Afro-Américain.e.s aux États-Unis, les Canadien.ne.s français.e., les Écossais.e.e et les Gallois.e.s au Royaume-Uni, les Catalan.e.s et les Basques en Espagne, ainsi que les Flamand.e.s en Belgique (Dovey 2015, 119).

À la fin des années 1990 et au début des années 2000, on assiste à un élargissement notable de la programmation de certains festivals généralistes, manifestant une institutionnalisation croissante de la diversité culturelle. Exemple marquant de cette tendance, le Festival international du film de Toronto inaugure en 1995 la section « *Planet Africa* », spécialement consacrée aux cinématographies africaines et de la diaspora africaine. Cette évolution coïncide avec l'adoption de textes majeurs par l'UNESCO : la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* en 2001, qui célèbre la diversité culturelle comme une « [s]ource d'échanges, d'innovation et de créativité [...] aussi nécessaire [pour le genre humain] que l'est la biodiversité dans l'ordre du vivant », constituant « un patrimoine commun de l'humanité » qui « doit être reconn[u] et affirm[é] au bénéfice des générations présentes et des générations futures » (UNESCO 2001, 74), ainsi que la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* en 2005. Cette dernière, mettant notamment en avant le « principe d'accès équitable », prône ceci :

L'accès équitable à une gamme riche et diversifiée d'expressions culturelles provenant du monde entier et l'accès des cultures aux moyens d'expression et de diffusion constituent

des éléments importants pour mettre en valeur la diversité culturelle et encourager la compréhension mutuelle. (UNESCO 2005, sous « objectifs et principes »)

L'histoire des festivals de films africains et des festivals de films « *black* » s'insère ainsi dans un contexte social plus large, marqué par des luttes contre l'oppression, des processus de décolonisation et d'émancipation, des mouvements de populations engendrés par la mondialisation, et enfin par la reconnaissance et l'institutionnalisation de la diversité culturelle. Dovey insiste cependant sur l'origine africaine de ces festivals et leurs rôles dans la création des festivals ayant émergé en dehors du continent :

Certain film critics give the impression that conversations about what constitutes "African cinema" began not within Africa itself, but at the "A-list" film festivals outside the continent (see, for example, Bangré 1994). The first festivals to take films made by Africans and diasporan Africans seriously, however, were held within Africa. (Dovey 2015, 94)

1.2.2. Polémiques autour des festivals de films africains internationaux

La prolifération des festivals de films africains en Europe et en Occident a fait l'objet d'une vague de critiques de la part d'intellectuels et de cinéastes africains comme Manthia Diawara (1994), Sakbollé (1994) et Sambolgo Bangré (1994) publiant dans les revues *Public Culture* et *Écran d'Afrique* durant les années 1990. Dans son chapitre « Directors' Cut: In Defence of African Film Festivals outside Africa », Lindiwe Dovey (2010) fait état de quelques-unes de ces critiques qui sont principalement de quatre ordres. D'abord, les organisateur.trice.s de festival de films africains en dehors de l'Afrique exploiteraient le travail des cinéastes pour se créer des emplois bien rémunérés et profiter de subventions gouvernementales offertes au nom du multiculturalisme. Ensuite, en raison de l'absence de circuits de diffusion en Afrique, le réseau festivalier international deviendrait la seule option pour diffuser les œuvres des cinéastes africain.e.s. qui seraient alors soumis.e.s à la pression de produire des films plaisant aux publics occidentaux de festivals. Troisièmement, les petits festivals n'aideraient pas vraiment la carrière des cinéastes africain.e.s, mais leur multiplication nuirait à l'accès aux films par de grands festivals africains, comme le FESPACO, qui eux auraient la capacité de propulser des carrières. Finalement, les organisateur.trice.s de festival ne respecteraient pas leur engagement envers les cinéastes au niveau de la distribution des films suite à l'événement et refuseraient de les rémunérer à juste titre en payant les droits des films.

Pour Dovey, ces critiques ne prennent cependant aucunement en compte le point de vue et l'expérience réelle des organisateur.trice.s de festivals, ce qui génère un portrait incomplet et biaisé de la situation. En se basant sur son expérience et ses observations à titre de fondatrice et directrice du Cambridge African Film Festival ainsi que sur un sondage anonyme réalisé en 2009 auprès de treize organisateur.trice.s de festivals de films africains en dehors de l'Afrique, Dovey constate que les motivations liées à la création de festivals de films portant sur l'Afrique sont en fait bien loin de l'image qu'en ont dépeint leurs critiques :

The survey clearly shows, however, that the directors' reasons for initiation or directing the festivals are far from pecuniary, at least in relation to themselves. The main reason cited for the founding of African film festivals is the need to "challenge stereotypical media views of Africa". This was followed closely by a desire to "increase exhibition of African film", which was, in turn, followed by a desire to "provide education and entertainment to local audiences". What emerges here is a clear acknowledgement on the part of the directors that they are first and foremost contributing to a fight against racism and ignorance of Africa in their local contexts. (Dovey 2010, 51)

Toujours selon la chercheuse, les festivals de films africains en dehors de l'Afrique seraient portés par des passionné.e.s cumulant parfois plusieurs emplois et travaillant avec des ressources et des effectifs très limités (contrairement aux grands festivals qui bénéficient d'une équipe nombreuse, par exemple). Elle souligne d'ailleurs que le financement est un enjeu majeur pour presque tou.te.s les organisateur.trice.s de festival, en raison notamment de la lourdeur associée aux demandes de subventions à renouveler annuellement et de l'incertitude quant au budget d'une année à l'autre. En ce qui a trait aux instances publiques, elles ne seraient jamais les principaux bailleurs de fonds et financeraient bien davantage les gros festivals que les petits. Les festivals de films africains en dehors de l'Afrique constitueraient des organisations très marginales au sein de l'écosystème festivalier, représentant moins de 2 % de l'ensemble des festivals. Il s'agirait donc d'organisations fragiles, souvent portées par des personnes investies d'une mission de représentation alternative et positive de l'Afrique, luttant contre le racisme et l'ignorance. Plus encore, les festivals de films africains organisés hors du continent africain seraient généralement initiés et fréquentés par des membres de communautés diasporiques, ce qui s'oppose à l'idée d'une appropriation du travail des cinéastes africains par des Occidentaux. Finalement, Dovey (2010, 67) conclut :

African film festivals outside Africa might not aid the development of African-based audiences for “alternative” African film, as do film festivals in Africa; nor are they likely to create commercial opportunities for African filmmakers, as do the major international film festivals. However, by exhibiting alternative African film that have the potential to change people’s view on Africa, by helping launch the careers of young directors, and by furnishing filmmakers with some financial returns for their labour, African film festivals outside Africa complement the work performed by festivals such as FESPACO and Cannes, and they are vital to building an international audience for alternative African cinema.

1.2.3. Des festivals de films africains pour des films africains ?

Les festivals de films africains, tant sur le plan empirique que conceptuel, posent un certain nombre d’enjeux. D’abord, les désignations « film africain » et « cinéma(s) africain(s) » – qu’elles soient au singulier ou au pluriel – sous-entendent une certaine homogénéité des contenus alors que leur corpus regroupe des œuvres, des cinéastes et des courants bien trop divers pour être appréhendés ensemble (Dovey 2015). En effet, les films africains ne désignent pas un genre – pas plus que la désignation « *black film* » d’ailleurs –, mais plutôt un amalgame d’œuvres avec des styles, des esthétiques et des codes forts différents, provenant de différentes régions, témoignant de différentes cultures ayant souvent bien peu en commun. La présence de films issus ou mettant en valeur les pays créoles et les différentes diasporas dans la programmation des festivals de films africains, comme Vues d’Afrique, complique davantage les contours de cette catégorie abstraite. Le chercheur et sociologue français Emmanuel Négrier (2023, 20) relève cette même réalité paradoxale au sujet des festivals de musique du monde : « chacun voit bien de quoi il s’agit, tandis que personne ne peut définir ce dont il est question. Tout effort de lui donner un cadre d’existence propre semble vain ». Dovey (2015, xii) tranche pour sa part que « the sheer diversity of the films [...] actually made it impossible to talk about “African film” as a category with any integrity ». Elle poursuit en expliquant préférer l’idée plus neutre de « “films by Africans” as a starting point for discussion » (Dovey 2015, xii).

Il est également important de mentionner, et ce bien que notre étude se penche sur des festivals de films dans des contextes diasporiques, que dans les travaux de recherche sur les cinémas africains, la désignation « films africains » laisse souvent place à des expressions comme « *screen media in Africa* » ou encore « *African video movie* » (Dovey 2015, 2). Cette évolution terminologique répond à la volonté de reconnaître les « different material conditions of creation,

circulation, and consumption » (Garritano 2013, cité dans Dovey 2015, 2) des productions culturelles audiovisuelles, en lien avec « the political economies of production, distribution and exhibition of films by Africans » (Dovey 2015, 2). Alors que le terme « film » désigne aujourd'hui un type d'œuvre cinématographique, et ce peu importe son support, il faisait originalement référence à la pellicule argentique utilisée pour leur production. Cependant, dans le contexte historique des cinémas africains, l'adoption des technologies numériques a marqué un tournant émancipateur significatif. À ce titre, Dovey (2015) explique que parallèlement à l'essor des festivals de films africains, au milieu des années 1980, une révolution cinématographique associée à l'usage du numérique s'opère en Afrique. Née au Ghana avant de s'établir au Nigeria et de se répandre ailleurs sur le continent, cette révolution connue et popularisée sous le nom de « Nollywood » est caractérisée par la volonté des cinéastes africains de pallier le manque de structures de financement et d'infrastructures physiques afin de rejoindre les publics africains directement chez eux, voire dans des salles vidéo de fortunes (« *makeshift video halls* ») (Dovey 2015, 2) (voir également Forest 2011; Caillé et Forest 2017).

Two decades after the continent's first film festivals attempted to put African-made films in contact with African audiences, here was a movement in which entrepreneurial individuals, often selftrained in filmmaking, were using new, cheap, digital technology to make films on video formats, and then distribute them via VHS [video home system] and VCD [video compact disc]. (Dovey 2015, 2)

Elle poursuit : « [t]his video movie revolution and the groundbreaking scholarship around it has provided common ground for those interested in a whole range of screen media in Africa and their relationship to cultural, social, political, and economic contexts (see Haynes 2010) » (Dovey 2015, 2).

En outre, le mot « film » renverrait à un type de productions particulières, notamment celui endossé et programmé par les festivals. Or, depuis les années 1990, plusieurs cinéastes, penseur.euse.s et chercheur.euse.s ont abordé de manière critique les canons festivaliers, ainsi que l'impact de ces acteurs sur la production des contenus audiovisuels africains (voir entre autres Diawara 1994 ; Sakbollé 1994 ; Dovey 2010). Certains affirment même que le cinéma africain serait une construction née au sein de l'univers festivalier. Dovey mentionne à cet égard : « Senegalese filmmaker Moussa Sene Absa said to me in an interview, "Without festivals, African Cinema wouldn't exist," he was referring to that broad group (although not a genre) of films made

by Africans that—because of their sheer diversity—can only be defined through the distribution, exhibition, and reception architecture of film festivals » (Dovey 2015, 3).

L'impasse au niveau de la définition et de la désignation des festivals de films africains n'est cependant pas le seul élément épineux à leur sujet. En effet, l'existence de festivals dédiés aux films africains – mais aussi créoles, « *black* », etc. – pose un certain nombre de questions tant au niveau des critères de sélection que de la mise en valeur des artistes et des œuvres. Il est par exemple permis de se demander si ces festivals ne témoigneraient et ne généreraient pas des divisions indues au sein du paysage cinématographique et festivalier. La commissaire de films June Givanni (2004) résume quelques-unes des questions que soulève ce type de catégorisation :

Terms such as “pigeonholing” and “ghettoizing” are part of the philosophical catch-22 that the politics of identity always has to address. Is it necessary to identify with a specific group in order to provide a particular profile or platform because the playing field is uneven? Is it important to assert that underrepresented or unrepresented points of view are valid, but different? Or is it better to assume inclusion in the majority or mainstream identity, to expect equal treatment, attention, and achievement on the basis of merit and, of course, on the presumption that the playing field is even? This is a common dilemma that anyone concerned with difference in the context of the humanities has to face. (Givanni 2004, 64)

Tout en admettant que la plupart des cinéastes – toutes origines ethniques confondues – rêvent de voir leur film projeté au prestigieux Festival de Cannes, Dovey (2015) offre des pistes de réflexion intéressantes pour penser l'importance des festivals de films identitaires, et ce tant pour les films que les cinéastes. D'abord, puisqu'ils ont davantage de chance d'être remarqués qu'au sein de la programmation d'un *A-list film festival* (et même s'il est généralement plus prestigieux d'être sélectionné dans un tel festival), les cinéastes noir.e.s, africain.e.s, créoles ou issu.e.s des diasporas bénéficieraient d'une publicité accrue et d'un meilleur accès aux publics au sein des festivals identitaires (Dovey, 2015). Ensuite, l'espace dont jouissent les programmeur.trice.s au sein de ces festivals autoriserait une plus grande diversité de représentations. En témoignant de l'hétérogénéité des cultures et des réalités, les différents films présentés au sein des festivals identitaires permettraient ainsi de déconstruire certains stéréotypes véhiculés dans les médias, par exemple (Dovey 2010 ; 2015). À ce titre, le cinéma constitue pour plusieurs un outil particulièrement puissant d'expression identitaire, capable à la fois de contrôler et d'émanciper les discours et les représentations (Turan 2002 ; Dovey 2010, 2015 ; Roy 2016, etc.). Le

journaliste et critique de film Kenneth Turan (2002) rapporte les propos évocateurs du célèbre cinéaste burkinabé, Gaston Kaboré :

Traditionally images have been used to dominate Africa, doing damage to the minds of colonized people, telling them they are less important. [...] But ever since we started making films, we have used cinema as a tool of liberation, liberating the individual in his mind. We need to describe our own reality by ourselves. (Kaboré s.d., cité dans Turan 2003, 71)

Au niveau des publics et comme nous l'avons vu dans la section portant sur les communautés imaginées, plusieurs chercheur.euse.s estiment que les festivals de films identitaires contribueraient à la formation d'un sentiment de communauté. L'historien Jérôme Sagal (2010, 198) postule par exemple qu'en plus de présenter des films inconnus à des publics cinéphiles, ces événements permettent de consolider un sentiment de solidarité au sein d'une communauté et de façonner l'image de cette communauté au sein de la ville ou du pays dans lequel se déroule le festival. Toujours en lien avec les publics, les chercheuses et curatrices de festivals Marisa Hicks-Alcarazand et Eve Oishi (2019, 25) expliquent que ces « *identity-based festivals* » sont animés par la double mission « to bring minority ethnic audiences into traditional cinema venues that may have seemed previously unwelcoming or unfamiliar, in addition to bringing films out of those venues to community spaces to break down cultural barriers built into institutional spaces ».

En somme, bien que les catégorisations festivals de films africains, créoles et issus des diasporas ainsi que les festivals de films « *black* » soulèvent plusieurs questions et enjeux, les festivals de films identitaires comportent différents avantages, tant pour les cinéastes et les films, qui ont davantage d'opportunités de briller qu'au sein de festivals généralistes, que pour les publics – mais aussi, les non-publics¹⁸, puisque ces festivals réussiraient à rejoindre des « audiences who do not usually frequent art-house cinemas, galleries, or the highbrow venues of more mainstream film festivals » (Hicks-Alcaraz et Oishi 2019, 26) et le développement d'un sentiment de communauté.

¹⁸ La notion de non-public réfère à des groupes de personnes qui ne participent pas activement ou ne s'engagent pas régulièrement au sein de certaines formes culturelles ou artistiques, que ce soit pour des raisons économiques, sociales, géographiques, par manque d'intérêt, etc. Voir notamment à ce sujet, incluant la complexité de cette notion : Lapointe et Luckerhoff 2021 ; Derbas Thibodeau, Poirier et Luckerhoff 2023.

1.2.4. Festivals de films « *black* »/festivals de films africains

Dans ses travaux, Lindiwe Dovey (2010, 2015) distingue les festivals de films « *black* » des festivals de films africains. D'une part, et comme nous l'avons vu, ces deux types de festivals auraient une histoire et une origine sensiblement différentes – Dovey associe l'essor des festivals de films africains au contexte européen des années 1980 et les festivals de films « *black* » à celui des États-Unis de la fin des années 1990 –, d'autre part, les festivals « africains » désigneraient une région du monde, alors que les festivals de films « *black* » évoqueraient plutôt une identité, s'assimilant davantage aux festivals féminins ou LGBTQ (2015, 119).

En examinant des festivals comme le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (Vues d'Afrique), le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM) et le Festival Massimadi (Massimadi), on remarque cependant deux phénomènes se développant de manière parallèle. Dans un premier temps, il y a l'avènement de festivals de films à la mission et identité de plus en plus spécifique et intersectionnelle comme Massimadi, dont une des missions est d'« offrir une plateforme de diffusion qui avance la création artistique des communautés noir.e.s et *queer*, ainsi que de pallier la sous-représentation de ces communautés dans la sphère culturelle dominante » (Massimadi 2023, sous « À propos »). Dans un second temps, il y a un élargissement de la vocation des festivals établis, que ce soit dans le développement de catégories de compétition comme « Regards d'ici », « Développement durable » et « Droits de la personne » chez Vues d'Afrique, ou encore au sein la mission et l'identité même des festivals. À cet égard, avant de se consacrer à la promotion et la diffusion « de films sur les réalités des Noirs de partout dans le monde » (FIFBM 2024d, sous « Qui sommes-nous »), le FIFBM – désigné sous le nom de « Festival du film haïtien de Montréal » entre les années 2005 et 2009 – constituait principalement une vitrine pour le cinéma haïtien. De manière similaire, le festival Vues d'Afrique ne présente pas seulement des films africains. En effet, sa vocation déborde aujourd'hui des frontières de l'Afrique pour s'étendre aux pays créoles et à leur diaspora. On peut ainsi lire sur son le Web :

S'affirmant comme l'organisme de référence pour l'information et la diffusion de productions culturelles sur l'Afrique, les pays créoles et leurs diasporas, en particulier les productions audiovisuelles sur toutes les plateformes actuelles et émergentes, au sein d'un réseau local et international. (Vues d'Afrique 2023, sous « Mission »)

En outre, la distinction opérée par Dovey entre les festivals de films africains en dehors de l'Afrique et les festivals de films « *black* » semble ne pas tenir compte, voire invisibilise, certains facteurs

associés à la mission des festivals et aux dynamiques nationales dans lesquels ils s'inscrivent : le rapport au marché (vedettariat, couverture de presse internationale, etc.) par exemple, ou encore la question de la langue¹⁹. En examinant la mission que présente le festival Vues d'Afrique et le FIFBM sur leurs pages Web respectives, ces deux aspects apparaissent pourtant centraux et différencient les deux institutions :

Le Festival international de cinéma Vues d'Afrique a pour mandat de mieux faire connaître les réalités et la culture des pays du continent et des grandes diasporas particulièrement francophones, de développer les échanges avec les professionnels de l'audiovisuel d'ici et ainsi de contribuer à la découverte d'un volet peu diffusé du cinéma francophone et à la compréhension entre communautés. (Vues d'Afrique 2023, sous « Mission »)

De par la grande qualité des films projetés, le nombre de pays représentés, son achalandage grandissant, l'intérêt suscité auprès du public et du milieu artistique, sa couverture médiatique internationale, ses activités de réseautage, son bilinguisme (français et anglais) et sa position géographique (Montréal), le FIFBM peut se vanter d'être le plus important festival au Canada à être entièrement dédié aux films sur les réalités noires des 4 coins du monde. (FIFBM 2024d, sous « Qui sommes-nous »)

En somme, la distinction entre les festivals de films « *black* » et africains – et à plus forte raison les typologies festivalières – semble comporter certaines lacunes. Premièrement, l'identité des festivals n'est pas fixe, elle est appelée à se modifier dans le temps. Ces transformations s'opèrent et s'observent tant lors de la création de nouveaux festivals (comme les festivals intersectionnels brouillant davantage la frontière entre identité et provenance géographique), qu'au sein de festivals établis, qui adoptent de nouvelles thématiques teintant leur identité ou qui modifient les régions géographiques représentées au sein de leur programmation. Ensuite, les typologies comme « *black* » et « africain » mettent l'accent sur certains facteurs de différenciation au détriment d'autres aspects – la provenance géographique des films programmés au détriment du rapport à l'industrie ou à la langue, par exemple. Dans ce contexte, la perspective nationale – la question de la langue et particulièrement de la francophonie acquiert une importance particulière

¹⁹ Les enjeux liés aux langues française et anglaise dans le cinéma africain ne sont pas propres au milieu montréalais et possèdent des racines jusqu'en Afrique. Kenneth Turan (2002) note à cet égard que pendant longtemps le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO), un des festivals de films africains les plus influents à travers le monde, fut considéré, à l'instar des cinéastes africain.e.s les plus reconnus internationalement, comme francophone. Aujourd'hui, en raison de la grande visibilité et popularité de certain.e.s cinéastes noir.e.s œuvrant à Hollywood, une autre dynamique se serait installée, renversant ainsi le rapport de force longtemps établi en faveur de la francophonie (Turan 2002, 71).

dans le contexte montréalais et québécois (voir notamment Martel et Pâquet 2016) – peut facilement être invisibilisée au profit d'une perspective transnationale (voir Taillibert 2017), qui regrouperait des festivals internationaux situés dans des contextes culturels distincts sous une même catégorie. Antoine Damiens (2020) estime pour sa part que l'impulsion typologique des études festivalières détourne l'attention de questions plus essentielles comme le cadre théorique et les méthodes d'analyse utilisées, en plus d'occulter la diversité du phénomène festivalier :

This separation between various types of festivals may at times have unintended consequences: it forces scholars to present themselves as working on 'queer film festivals' or 'diasporic film festivals' as if one's object of study was more important than the theoretical arguments or methods used in our analyses. Furthermore, festivals with a similar curatorial focus are often understood to belong to a single circuit and to be fundamentally alike. In that context, festival studies' typological impulse emphasizes the differences among various circuits, conceptualized through theoretical tools and historical narratives devised for A-list events: it may foreclose a critical examination of the diversity of the festival phenomenon. (Damiens 2020, 21)

L'objectif n'est bien sûr pas de nier les différences incontestables entre les institutions festivalières comme Vues d'Afrique, le FIFBM et Massimadi, ni de discréditer le travail des chercheur.euse.s dans le champ des *Film Festival Studies*. Il ne s'agit pas non plus de créer une nouvelle typologie basée sur des critères que nous jugerions plus pertinents. Cependant, il semble pertinent d'élargir les questionnements et les perspectives sur les publics de festivals de films identitaires afin d'éviter de limiter l'analyse aux particularités d'une institution spécifique. À ce titre, Négrier (2010) souligne que de nombreuses recherches académiques se concentrent sur une seule institution festivalière. Selon le chercheur, « [b]ien que féconde, la portée monographique de ces travaux rend délicate toute comparaison et enferme inévitablement l'analyse dans l'explication d'une singularité de l'événement et de la relation que celui-ci crée avec son public. » (2010, 31)

1.3. Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, nous avons examiné l'émergence et l'évolution des festivals de films, mettant en exergue leur importance croissante tant dans les sphères académique que culturelle. L'intérêt pour ces événements en tant qu'objets d'étude a été souligné d'emblée, tout en reconnaissant la complexité et la diversité des festivals qui défient une définition simple. Cette complexité est amplifiée par la variété des acteurs impliqués et la gamme étendue d'événements que le terme

« festival » englobe. Malgré une attention accrue des médias et du monde scientifique pour les grands festivals européens, nous avons mis en avant l'importance fondamentale des festivals de moindre envergure, souvent orientés vers des objectifs locaux ou communautaires, qui jouent un rôle essentiel dans l'enrichissement du paysage culturel.

Nous avons également exploré la dimension historique des festivals de films, mettant en lumière comment les inégalités et l'eurocentrisme actuels dans l'écosystème des festivals trouvent leurs origines dans l'histoire coloniale, étroitement liée à l'apparition des premiers grands festivals européens. Cette perspective historique nous aide à saisir les dynamiques de pouvoir qui perdurent dans l'organisation et la perception des festivals de films, en particulier ceux qui célèbrent les cinématographies noires, africaines, créoles et diasporiques.

CHAPITRE 2 : LES PUBLICS DE FESTIVALS DE FILMS À L'ÉPREUVE DU NUMÉRIQUE

Dans ce chapitre, nous établissons d'abord un état des lieux portant sur les publics de festivals de films, en mettant un accent particulier sur la notion de « sphère publique » élaborée par Jürgen Habermas (1962) et adoptée dans les travaux de Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), ainsi que sur l'idée du festival comme dispositif cinéphilique et éducatif selon Christel Taillibert (2017, 2021). Cette première section engage un dialogue entre les perspectives théoriques de la littérature spécialisée sur les festivals et des études empiriques axées sur les publics culturels, leur engagement et leur participation culturelle. Par la suite, nous abordons les récentes transformations du dispositif festivalier dans le contexte numérique exacerbé par la pandémie, se concentrant sur la numérisation (« *digitalization* ») des festivals de films au sens large, et sur l'émergence des festivals en ligne et hybrides. En analysant ces transformations, nous mettons en lumière les défis et les opportunités créés par le numérique pour les festivals de films et examinons la manière dont les environnements et les outils numériques réinterrogent les dimensions spatio-temporelle et collective du dispositif festivalier.

2.1. Les publics de festivals, entre conceptualisation et considérations empiriques

Traversant différents champs d'études, la question des publics – et éventuellement des contre-publics (« *counterpublics* ») abordés au point 2.1.2. – a été traitée de différentes manières en ce qui a trait aux festivals de films. À ce titre, le site Web du Film Festival Research Network (FFRN) recensait, en juin 2021, une cinquantaine de travaux rassemblés sous la catégorie « Reception : Audiences, Communities and Cinephiles ». Alors qu'il serait trop long d'aborder ici toutes les recherches figurant sur cette liste, elle-même non exhaustive – elle inclut notamment très peu de travaux francophones – nous détaillerons tout de même dans la section suivante quelques-unes des manières dont la notion de public a été étudiée en lien avec les festivals de films. Ce rapide tour d'horizon nous permettra notamment de présenter et de mettre en contexte les éléments théoriques que nous aborderons plus en détail plus loin dans cette section, c'est-à-dire les publics de festivals de films et la/les sphère(s) publique(s) ainsi que le festival comme dispositif éducatif, en lien avec la cinéphilie, l'apprentissage et la médiation. Nous nous pencherons ensuite sur les lacunes observées dans les recherches entourant les publics de festivals et sur l'intérêt de mobiliser des travaux empiriques portant sur la participation et l'engagement des publics de la culture.

En France, dans le domaine de la sociologie, Emmanuel Ehtis (2001, 2002, 2003, [2005] 2018, 2007) et Emmanuel Négrier (Djakouane, Jourda et Négrier 2010; Jourda et Négrier 2007; Négrier 2017; Bonet et Négrier 2019; Djakouane et Négrier 2021; Négrier 2023) font figure de proue en ce qui a trait à l'étude des publics de festivals au sens large – de films, mais aussi de théâtre, de musique, etc. Bien qu'il n'existe pas de « données statistiques généralisées » (Taillibert 2021) sur les publics de festivals de films, Négrier émet certains constats sur le profil démographique des publics de festivals contemporains²⁰. Dans ses travaux, Ehtis développe pour sa part la notion du « public médiateur », un concept en lien avec la démocratisation de la culture sur lequel nous reviendrons plus loin dans cette section. En s'intéressant aux pratiques spectatorielles et à l'importance que revêt le cinéma dans la vie des spectateur.trice.s, il développe également la métaphore du « rendez-vous » amoureux (2007). Via cette image, il discute les sociabilités cinématographiques, traditionnelles et numériques, ainsi que les concepts de *fidélité* et d'*assiduité* qui sont discutés dans le chapitre 3 en relation avec le concept d'engagement.

Toujours en France, mais cette fois-ci dans le champ des études cinématographique, Christel Taillibert s'est intéressée aux publics de festivals sous différents angles, notamment celui de l'éducation et de la cinéphilie (2017, 2021), de l'engagement citoyen (2013) et des festivaliers en ligne (2015, 2018). Les importantes contributions de Taillibert seront abordées plus loin dans cette section ainsi que dans le chapitre 3.

Au sein des *Film Festival Studies*, le critique et théoricien du cinéma américain Bill Nichols (1994) – qui s'est penché sur les conditions de réception d'œuvres internationales et la création de sens en adoptant une perspective sémiopragmatique –, et l'anthropologue des médias français Daniel Dayan (2000, 2021) – qui a observé les différentes « performances » coordonnées au sein du Festival du film de Sundance (journalistes, films, acheteur.euse.s, cinéastes et publics) –, sont considérés par plusieurs comme des pionniers²¹ (Dickson 2014; Taillibert 2017; FFRN 2024b, sous « Film Festival Theory and Methodology »; Damiens 2020). Nichols et Dayan ont entre autres pavé la voie à des chercheur.euse.s s'intéressant aux questions de réception, comme Patricia

²⁰ D'abord, les publics deviendraient plus régionaux, c'est-à-dire qu'en regard de l'offre festivalière accrue et étalée, ils auraient moins besoin de se déplacer vers les centres pour vivre l'expérience festivalière. Ensuite, il y aurait une féminisation, de même qu'un vieillissement des publics. De manière concomitante, le taux de renouvellement des publics festivaliers serait important, davantage que celui des lieux culturels permanents. Négrier note à ce titre que même pour les festivals établis depuis plus de vingt ans, les nouveaux.elles spectateur.trice.s représentent plus du tiers de l'auditoire. Finalement, les goûts des publics seraient amenés à changer de manière « surprenante » et selon deux logiques. Une première concernant l'hyper-spécialisation et une seconde, l'hybridation (voir Négrier 2017).

²¹ Non seulement sur la question des publics, mais plus largement concernant la théorisation des festivals de films.

Caillé (2010), Lesley-Ann Dickson (2014, 2015) et Eren Odabasi (2018). En particulier, les travaux de Dickson portant sur l'importance du lieu et de l'« *embodiment* » en lien avec la notion de plaisir au sein de l'expérience festivalière des publics du Glasgow Film Festival, fournissent un aperçu rare et précieux de l'expérience et des pratiques spectatoriennes. Ils seront référencés à plusieurs reprises dans ce mémoire.

À l'autre bout du spectre – les enjeux de réception étant intimement liés à ceux de la programmation (FFRN 2021, sous « Reception ») –, dans l'ouvrage collectif *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals* (Ruoff 2012), Marijke de Valck, Gerald Peary, Marcin Gizycki et James Schamus explorent chacun.e à leur manière l'articulation entre programmation et publics. En se penchant sur l'interrelation entre le choix des films présentés, les attentes et la fréquentation des publics, des chercheur.euse.s comme Cindy Hing-Yuk Wong (2011) et Hicks-Alcarazand et Oishi (2019) ont repris l'idée du cinéaste Richard Fung (1999) selon laquelle « [w]hen one programs a festival, one also programs the audience and the community ». D'autres, comme Eren Odabasi (2018), offrent une vision plus nuancée, mettant de l'avant une relation à double sens, c'est-à-dire une interinfluence entre publics et programmation²².

Audiences are not external to festivals; no film festival is designed, programmed or organized without a specific audience in mind. Indeed, audiences attending a festival are closely monitored, encouraged to make their opinions public, and have an indirect yet significant influence on the structure of the festival itself. (Odabasi 2018, 70)

Avec sa monographie *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen* (2011) et ses travaux ultérieurs (2016), Cindy Hing-Yuk Wong apporte une contribution importante aux réflexions entourant les publics de festivals et les rapports sociaux inégalitaires qui s'opèrent et sont rendus visibles au sein de l'écosystème de la diffusion et des festivals de films. L'auteure mobilise entre autres le cadre théorique développé par Jürgen Habermas (1962) de la sphère publique (« *public sphere* »), tout en s'appuyant sur des interprétations subséquentes critiquant et complexifiant la pensée d'Habermas. Les idées de Wong, particulièrement intéressantes en regard des festivals de films identitaires à notre étude, seront abordées plus en détail dans la sous-section 2.1.2.

²² L'idée de programmer les publics et les communautés en même temps que les films semble réductrice à la lumière des théories récentes entourant la participation culturelle – notamment le concept de citoyenneté culturelle (Poirier 2016, 2017, à paraître) – et les « capacités d'autonomie ou d'interdépendance des individus dans une multiplicité de cercles relationnels » (Négrier et Bonet 2019, 98).

Au sujet des festivals de films identitaires ou spécialisés, les publics de festivals ont été traités en lien avec les questions de l'activisme et de l'engagement citoyen (pensons notamment à Iordanova et Torchin 2012; Taillibert 2013; Roy 2016; Tascón et Wils 2016; Davies 2017, 2018, etc.), les communautés LGBTQ+ (pensons notamment à Fung 1999; Zielinski 2009; Loist et Zielinski 2012; Loist 2013; Damiens 2020, etc.) et comme nous l'avons vu, la communauté imaginée (Rueda 2009, 2018; Iordanova et Cheung 2010; Segal 2010; Lelièvre 2011, etc.). Plus spécifiquement en ce qui a trait aux festivals de films africains, Lidiwe Dovey (2015) propose dans son livre *Curating Africa in the Age of Film Festival* un chapitre dédié aux publics africains et leur importance pour les organisateur.trice.s de festivals de films africains comme le FESPACO. L'auteure met également en lumière qu'une des principales motivations pour les publics de festivals de films africains est celle de pouvoir consommer des œuvres alternatives ou difficilement accessibles à l'extérieur du contexte festivalier. Toujours en lien avec les festivals de films africains, mais cette fois en contexte de diaspora, Justine Atkinson (2017) se penche sur le festival écossais African in Motion et aborde la question de la participation des publics en relation avec les dispositifs de programmation participative.

2.1.1. Des publics souvent conceptualisés, mais rarement interrogés

Dans des domaines comme celui du tourisme, de l'économie et de la politique, des chercheur.euse.s se sont récemment penchés – de manière quantitative et déductive – sur les motivations des spectateurs de festivals de films, pensons notamment à Cudny et Ogórek (2014); Yolal, Rus, Cosma et Gursoy (2015); Báez-Montenegro et Devesa-Fernández (2017); Ercolano, Lucio et Parenti (2017), Yolal, Özdemir et Batmaz (2019). Bien que les données produites par ces études offrent un aperçu utile du profil démographique des festivalier.ère.s, Dickson (2015) souligne qu'elles ne nous renseignent que très peu sur leurs pratiques, telles que le processus de sélection, l'utilisation de l'espace ou encore l'étiquette. Allant dans ce sens, Lidiwe Dovey (2015) et Lyell Davis (2018) remarquent que les chercheur.euse.s et curateur.trice.s de festivals spéculent fréquemment au sujet de la valeur des festivals de films pour leurs publics, mais qu'en dehors des études de marché, souvent conduites par les festivals mêmes, les festivalier.ère.s sont en fait très rarement interrogés directement. Il est possible d'étendre ce constat à la notion de communauté imaginée, alors qu'elle n'a jamais été, à notre connaissance, envisagée de manière empirique spécifiquement en lien avec l'expérience vécue par les publics de festivals de films.

Methodologically, the researcher's knowledge and observations of the event operate as a stand-in for the voice of the festival audience. That is to say, that [...] the audience is discursively constructed, yet never engaged with. Again, a preoccupation with audience identity is apparent, particularly in terms of demographics, which leaves more qualitative questions – *why* audiences attend film festivals and *how* they engage with and experience these events – unanswered » (Dovey 2015, 707).

En dehors des études portant particulièrement sur les publics de festivals, des chercheur.euse.s évoluant dans le domaine de la sociologie de la culture – et s'inscrivant dans une perspective similaire à celle de la sociologie des usages²³ –, se sont intéressé.e.s à ces « pourquoi » et ces « comment » au sujet des publics de la culture. Des travaux concernant les pratiques culturelles (Coulangeon 2010), la participation et la citoyenneté culturelles (Poirier 2012, 2016, 2017, à paraître; Poirier, Dubois-Paradis et Tétu à paraître; Gravel et Poirier à paraître), les pratiques culturelles en ligne (Helsper 2013; Casemajor, Bellavance et Sirois 2018; Jeldi 2019) et la notion d'engagement au sein des arts et de la culture (Tepper 2008; Brown et Ratzkin 2011; Wlazel 2021) offrent à ce titre des outils intéressants pour appréhender l'expérience et les pratiques des publics de la culture. Sans nier les spécificités du festival de films identitaires – son caractère à la fois éphémère et récurrent, l'importance de la dimension extra culturelle identitaire, etc. –, ces outils théoriques peuvent potentiellement éclairer les relations que tissent les publics avec ce dernier. Nous les ferons donc dialoguer, dans le reste de chapitre et dans le suivant, avec les travaux de chercheur.euse.s évoluant plus spécifiquement dans le champ des études festivalières.

2.1.2. Les publics de festival de films et la/les sphère(s) publique(s)

Dans son chapitre « Film Festivals as Publics Sphere » (2011) et subséquemment « Publics and Counterpublics: Rethinking Film Festivals as Public Spheres » (2016), Cindy Hing-Yuk Wong mobilise la théorie de la sphère publique de Jürgen Habermas (1962) ainsi que ses nombreuses critiques menant au développement de concepts comme celui des sphères publiques alternatives

²³ Née en France durant les années 1980, la sociologie des usages désigne de prime abord une « tradition des études d'usage des technologies de l'information et de la communication (TIC) » basée sur « [les] analyses sociologiques décrivant "ce que les gens font effectivement avec des objets techniques" » (Proulx 2015, 1). Au sujet de la sociologie des usages, voir aussi Jouët 2000 et Boullier 2016. De manière parallèle, ce *modus operandi* et cet intérêt pour les usages se retrouvent dans d'autres champs de recherche, notamment au sein des différents travaux se penchant sur l'usage des dispositifs culturels, qu'ils soient numériques (à titre d'exemple, voir Casemajor, Bellavance et Sirois 2018) ou non (à titre d'exemple, voir Derbas Thibodeau et Poirier 2019).

ou subalternes et des contre-publics (« *counterpublics* ») (Negt et Kluge 1972; Fraser 1990; Warner 2005, etc.).

Décrivant les espaces discursifs que constituaient les lieux publics fréquentés par la bourgeoisie du XIX^{ème} siècle – les cafés, les salons et les clubs de lecture –, Habermas ([1964] 1974, 49) définit la sphère publique comme : « a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body ». De manière similaire, Wong estime que les festivals de films procurent et transforment aujourd'hui les espaces publics en des lieux de discussion et de débats, en encourageant les festivalier.ère.s à se réunir après les projections pour réfléchir – à partir du dispositif filmique – sur la société et échanger sur des enjeux politiques, sociaux et culturels. Face aux rapports de force inégalitaires observables entre les différents acteurs festivaliers et leur caractère souvent exclusif, Wong complexifie cependant la correspondance entre sphère publique et festival. Elle fait ainsi appel à des penseur.euse.s comme Alexander Kluge et Oskar Negt (1972), Nancy Fraser (1990) et Michaels Warners (2005), qui ont souligné les angles morts de la théorie d'Habermas. Selon eux, en se focalisant sur la société bourgeoise, Habermas ferait fi des dynamiques de pouvoir qui engendrent, pour certains groupes démographiques – les femmes, les personnes de couleurs ou issues de la classe ouvrière – un accès inégalitaire à l'espace public (Fattal 2018). Les groupes identitaires ou démographiques exclus de certains espaces publics – les cafés du 19^{ème} siècle exigeaient par exemple un public lettré, mentionne Wong (2011) – constitueraient alors des contre-publics (« *couterpublics* ») – une notion assimilable à celle de « sphère publique prolétarienne » proposée par Kluge et Negt (1972) ou encore de « sphères publiques alternatives » (Fraser 1990; Hasen 1991) qui témoigne d'une conception de la sphère publique comme profondément fragmentée²⁴. Les contre-publics seraient des sous-ensembles de publics « fondés sur l'expression de la différence » (Wojcik 2022, 1), s'opposant à une idéologie dominante. En d'autres termes : « counterpublics are a subset of publics that stand in conscientious opposition to a dominant ideology and strategically subvert that ideology's construction in public discourse » (Fattal 2018, 1). Développant cette ligne de pensée, Warner (2005) pointe que la sphère publique comme entendue par Habermas laisse percevoir un public unique, alors qu'il existe en réalité un nombre infini de publics. Pour le penseur, cette multiplicité

²⁴Dina Iordanova (2010, 33) souligne à ce sujet que plusieurs auteur.e.s parlent aujourd'hui d'« *ethno-specific "sphericules"* » et note ceci : « [w]ithin multicultural societies, film festivals related to diasporas and "imagined communities" all happen at the periphery of the mainstream public sphere. »

de publics est organisée par la production, la circulation et la consommation de textes (imprimés ainsi que d'autres formes médiatiques).

Wong (2011, 163) identifie une ambivalence dans le monde des festivals, oscillant entre ouverture et fermeture, reflétant les dynamiques d'inclusion et d'exclusion de la sphère publique :

In theory, for example, film festivals are open to all genders, but in practice, men (straight and gay) outnumber women in all aspects of film festivals (save audience), except for those festivals that are organized specifically around women's roles or issues. In terms of class, many festivals consciously build on an elite sense of distinction, in Bourdieu's sense, that means that whatever their attractions for those outside this field, working classes are rarely targeted as audiences or listened to except as "witnesses."

La chercheuse aborde également la participation du public, un aspect fondamental de la sphère publique. Elle relève que, bien que les festivals, à l'exception notable du Festival de Cannes, semblent ouverts à tous avec des tarifs non prohibitifs²⁵, des passeports pour les cinéphiles assidu.e.s et des tarifs réduits pour les étudiants, la manière dont la voix du public est prise en compte peut varier significativement. Les spectateurs ont souvent la possibilité de s'exprimer, que ce soit lors de séances de questions-réponses ou par le biais de votes pour attribuer des prix du public. Néanmoins, Wong met en évidence que l'influence de ces voix pourrait être modérée par les catalogues du festival et les critiques de films, et qu'elles manquent de réel pouvoir sur le processus de sélection des films²⁶. De plus, elle note que certaines voix sont privilégiées au détriment d'autres, révélant une valorisation inégale des contributions du public. Décrivant les outils de contrôle social que sont les accréditations et le système d'événements informels « sur invitation », Aida Vallejo (2017, 291) offre un exemple de ce phénomène :

Festivals have different tools to moderate and/or influence which participants they attract, including accreditation policies, invitation practices or collaborative initiatives. Accreditation serves not only as a source of income for (some) festivals, but also as an instrument to

²⁵ Des auteur.e.s comme Justine Atkinson (2017) et Eren Odabasi (2018) émettent plutôt l'opinion inverse : les billets pour une représentation dans le cadre d'un festival de films seraient généralement plus dispendieux que pour un film en salle.

²⁶ Certain.e.s chercheur.euse.s comme Justine Atkinson (2017) et Emmanuel Négrier et Lluís Bonet (2019) ont récemment abordé la notion de programmation participative, « où les spectateurs sont conviés à prendre part à la décision de programmer [les films qui sont présentés lors d'un festival] sur la base d'une palette de propositions » (Négrier et Bonet 2019, 100). Cette pratique, qui demeure très marginale, est abordée plus en détail dans la section 5.2.3.

manipulate and social control delimiting who can meet who or promotion specific relationships (for example, critics and filmmaker or producers and funders). In this regard, informal gatherings such as parties, lunches, or excursions, which require an invitation depending on the types of festival accreditation, are paramount for the festival's manipulation of social relationships.

De manière semblable, Lidiwe Dovey (2015, 22-23), qui préfère le concept d'hétérotopie développé par Foucault pour décrire l'expérience différenciée vécue par les publics, souligne que même les festivals de films les plus ouverts comportent des espaces *VIP* (« *very important person* ») ainsi que des événements privés. En ce sens, à l'instar de la sphère publique telle qu'envisagée par Habermas et malgré une façade d'ouverture, les festivals, en tant qu'institutions engendrent intrinsèquement des mécanismes d'exclusion et produisent des inégalités. Ces exclusions et inégalités sont souvent le reflet des structures de pouvoir et des hiérarchies sociales préexistantes, se manifestant à travers des barrières d'accès, des disparités de représentation, et des différences dans la capacité à influencer ou à participer pleinement.

Par ailleurs, en dehors des logiques d'organisation interne, Wong (2011, 2016) établit une distinction au niveau du monde festivalier entre les festivals de films généralistes d'envergure (*A-list film festivals*), assimilables à la sphère publique bourgeoise, et les festivals identitaires – qu'elle désigne entre autres comme « *focused-oriented* » et qui incluent les festivals centrés autour du cinéma des femmes, des minorités ethniques ou faisant la promotion de voix minoritaires – assimilables à une sphère publique alternative, ainsi qu'à la notion de contre-publics. Bien que Marijke de Valck (2007, 2016) et d'autres estiment que, de manière générale, les festivals de films forment un réseau de diffusion pour le cinéma alternatif (« *alternative cinema* ») – ce qui inclut, selon les définitions et comme le souligne Skadi Loist (2016, 52), le cinéma périphérique (« *peripheral cinema* ») (Iordanova 2010), le cinéma mondial (« *world cinema* ») (Nichols 1994) ou le cinéma mondial d'art et d'essai (« *global art cinema* ») (Galt et Schoonover 2010) –, offrant ainsi une alternative à l'hégémonie du cinéma américain, l'écosystème festivalier n'en reste pas moins sujet à des hiérarchies. Évoluant aux côtés de joueurs importants comme les festivals situés à Cannes, Venise et Berlin, certains festivals plus modestes mettant en valeur des voix minoritaires (femmes, gais et lesbiennes, minorités culturelles, etc.) peinent à se faire entendre. Pour Wong (2011), bien que ces derniers n'attirent pas la même attention de la presse mondiale que les premiers, les festivals thématiques sont pourtant des acteurs essentiels de la diffusion, qui repoussent les limites du cinéma et qui permettent l'exploration et l'échange d'idées souvent réprimées ou ignorées dans des contextes

plus larges. Ces festivals nourriraient aussi l'espoir que les films programmés produisent des changements au sein de la société ou du moins engendrent un dialogue – lors des périodes de questions-réponses, des tables rondes, mais aussi des discussions informelles et de toutes les activités extra filmiques programmées ou générées par le festival (classes de maître, ateliers, propositions artistiques parallèles, soirées d'ouverture et de fermeture, etc.). Selon la chercheuse, les espaces discursifs créés par les composantes extra filmiques (« *extra-filmic components* ») au sein des festivals de films identitaires invitent et façonnent les contre-publics (Wong 2016, 91). D'autres chercheur.euse.s, ayant notamment étudié les festivals de films engagés ou activistes, ont éclairé à ce sujet que « les projections ne sont pas l'unique finalité [...], mais le préalable à des actions diversifiées qui permettront de passer du stade de l'éveil à celui de formulation d'un regard sur le monde » (Taillibert 2013, par. 28).

En somme, la notion de sphère publique appliquée aux festivals de films est intéressante puisqu'elle permet d'une part de réfléchir aux inégalités, aux exclusions et aux potentiels obstacles à la participation et de l'autre, puisqu'elle met l'accent sur une dimension absolument essentielle des festivals de films peu abordée dans la littérature, à savoir les éléments extra filmiques qui favorisent l'expression, le débat, l'échange et la réflexion parmi les publics.

2.1.3. Le festival comme dispositif éducatif : cinéphilie, apprentissage et médiation

Christel Taillibert (2017, 2021) soutient que si les festivals de films sont si distinctifs au sein de l'écosystème festivalier, c'est entre autres en raison de la relation qu'ils entretiennent avec le concept de cinéphilie, un rapport particulier au cinéma « qui n'existe pas en tant que tel pour les autres arts ou expressions culturelles » (2017, 141). La cinéphilie, qu'elle définit comme un « mode d'appréciation de l'art cinématographique [...] intimement lié à des questions d'éducation », se serait constitué en France au gré de « dispositifs de médiations » comme les ciné-clubs, les salles art & essai et les cinémathèques (Taillibert 2017, 141-142). Pour Taillibert, les festivals de films qui prennent en charge l'accompagnement des spectateur.trice.s seraient pour la grande majorité les héritiers directs de ces dispositifs de médiation qui s'articulent autour du triptyque « présentation/projection/débat ».

Ainsi, étudier les festivals de films aujourd'hui ne peut s'entendre en dehors de la compréhension de cet écosystème cinéophile global, tout entier tourné vers le besoin d'éducation du spectateur. D'où la redondance dans les modalités d'action, entre l'étayage informationnel lié à l'idée d'un savoir à constituer, l'organisation de débats destinés à

travailler l'émancipation intellectuelle des spectateurs pris individuellement, mais aussi « le devenir d'un public participant » pour reprendre l'expression d'Emmanuel Ethis (2007 : 15). (Taillibert 2017, 142)

La notion d'éducation du spectateur, ou d'« accompagnement éducatif cinéophile » s'entendrait donc de trois manières distinctes : elle ferait d'abord référence à une transmission du savoir dans une logique « verticale », en tant que « savoir à constituer », puis « horizontale » visant « l'émancipation intellectuelle », et finalement de manière plus large à une conception du public comme *participant*. Alors que l'argumentaire de Taillibert met l'accent sur la singularité historique et culturelle du phénomène des festivals de films en France – un contexte non directement transposable au Québec, où l'éducation cinématographique est par exemple moins institutionnalisée²⁷ –, le « maillage de l'éducation et de la culture (notamment cinématographique) » (Gravel et Poirier à paraître, 21) est une idée qui a également été explorée en contexte québécois²⁸. Malgré des contextes nationaux différents, les travaux de Taillibert nous semblent pertinents en regard de nos objets d'études pour trois raisons. D'abord, la chercheuse éclaire des dynamiques liant publics et culture qui s'inscrivent dans un cadre plus large, débordant non seulement celui de la France, mais également celui du cinéma, pour rejoindre des enjeux liés à la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle. De manière concomitante, à plus petite échelle, ces dynamiques acquièrent une importance particulière en regard des festivals de films « *black* » et africains en contextes diasporiques, présentant une forte dimension extra culturelle. Finalement, en montrant les spécificités de la culture festivalière française – en lien notamment avec « l'histoire des médiations cinéphiles » (Taillibert 2017, 150) –, la chercheuse expose, à notre avis, l'importance de prendre en compte le contexte national dans lequel s'inscrit un festival de films. Dans les prochaines sous-sections, nous examinons donc de plus près les

²⁷ Comme l'expliquent Marianne Gravel et Christian Poirier (à paraître, 2), l'éducation cinématographique au Québec n'est pas aussi bien implantée dans le système d'éducation qu'en France. Les auteur.e.s expliquent : « l'éducation cinématographique au Québec est surtout présente par l'entremise d'ateliers, séances et formations offerts par de nombreux organismes ainsi que par des initiatives plus ou moins ponctuelles portées par des enseignant.e.s [...] nous pouvons toutefois croire qu'une majorité d'étudiant.e.s parviennent à la fin de leur parcours scolaire sans avoir une formation de base en éducation à l'image et au 7e art » (Gravel et Poirier à paraître, 2).

²⁸ À titre d'exemple, une étude portant sur le cinéma québécois dans l'environnement collégial réalisée en 2018 auprès de cégépiens.ne.s – adoptant la formule d'un « laboratoire de visionnement de type ciné-club », un dispositif proche de la forme festivalière comme nous venons de l'évoquer –, établit une corrélation entre l'exposition à une cinématographie « dans un contexte institutionnel éducatif » et un gain d'intérêt chez des jeunes qui montraient préalablement un manque de connaissances et une faible appétence pour ce type de contenu. De manière plus importante encore, cette étude pointe l'impact positif des médiations cinématographiques sur « l'éveil artistique » des individus, l'« affûtage de leur sens critique, de sociabilités et de développement de leur personnalité culturelle » (Gravel et Poirier, à paraître).

modes de transmission verticale, horizontale et la figure du public participant, en relation avec les festivals de films identitaires d'abord, puis de manière générale avec l'art et la culture.

2.1.3.1. *Transmission verticale : un savoir à constituer*

La transmission verticale du savoir, associée à la première composante du triptyque (la pratique de la « présentation »), joue un rôle central dans le cadre d'un festival de films. Cette transmission s'effectue aussi bien lors de la programmation et de la projection des œuvres que lors des éléments et activités extra filmiques. Pour rappel, ces éléments extra filmiques incluent entre autres la « présence d'invités (spécialistes, équipe artistique ou technique du film), [l']organisation de *Masters Class*, [la] distribution de documents d'accompagnement, [l']organisation d'expositions, etc. » (Taillibert 2021, par. 21). Bien que ce phénomène soit observable dans tous les festivals, certains d'entre eux, comme les festivals de films documentaires et les festivals militants – dont la mission est « proche politiquement des festivals spécialisés dans les cinémas africains, mais non directement transposable » (Lelièvre 2011, 127) – acquerraient un statut privilégié en relation avec la transmission de savoirs, particulièrement dans une logique « d'éducation par l'image »²⁹. Parfois même, les festivals de films ne seraient en fait qu'un prétexte, qu'un outil pour communiquer et échanger sur différents sujets ou enjeux :

Si le film est le plus souvent envisagé en festival au prisme de son statut d'œuvre d'art, il constitue aussi un média idéal pour communiquer sur des sujets de toute nature. D'où la présence dans le secteur festivalier d'acteurs qui n'ont, au départ, aucun intérêt particulier pour ce média, et qui ne l'envisagent que comme vecteur de leur action de communication. (Taillibert 2017, 143)

²⁹ Pour Taillibert (2021), la formule aujourd'hui répandue en France d'« éducation à l'image » sous-entend trois objectifs distincts soit : l'éducation par l'image, qui « renvoie à l'ensemble des situations où l'image animée est utilisée en tant que support, dans le but de transmettre des connaissances, des idées, des regards sur le monde, des valeurs » (par. 16), l'éducation à la culture cinématographique, qui « concerne l'ensemble des situations où le cinéma devient l'objet d'éducation : l'histoire de ses courants esthétiques, de ses œuvres marquantes, de son environnement technologique, de ses évolutions socio-économiques, des hommes et femmes qui ont accompagné son évolution, des politiques culturelles et législatives, etc. » (par. 17) et l'éducation au langage cinématographique, qui « recouvre les situations éducatives désireuses de permettre aux spectateurs de maîtriser les codes communicationnels spécifiques au média cinématographique ou audiovisuel, dans un geste fondé sur la sémiologie » (par. 18).

À cet égard, il semble pertinent de rappeler que dès ses débuts, la forme filmique a été mobilisée en tant qu'outil pédagogique et afin d'inciter à la mobilisation et l'action citoyenne³⁰. Pour plusieurs, ce phénomène s'explique parce qu'en tant qu'art « populaire » ou « de masse », le cinéma et de manière plus large l'image animée, serait – plus qu'aucune autre forme artistique – accessible à tou.te.s, quelle que soit la classe sociale, le niveau d'étude, l'âge ou l'origine (Ethis [2005] 2018; Taillibert 2017, 2021). La professeure et chercheuse Carole Roy (2016), qui s'est notamment penchée sur la théorie de l'apprentissage transformateur (« *transformative learning* ») en relation avec les festivals de films documentaires, estime pour sa part que si les films sont si efficaces pour diffuser des idées et susciter l'engagement, c'est notamment en raison des émotions qu'ils suscitent chez les spectateur.trice.s :

One reason they are effective is that they blend ideas and emotions. Several studies have shown that emotions are necessary to reasoning and decision-making (Taylor, 1996), and that affective learning is required prior to critical reflection (Coffman, 1989; J. H. Morgan, 1987). Consequently, emotions and critical reflection should not be seen in isolation but rather as interdependent “with each relying upon the other in the search for clarity and understanding” (Taylor, 1997, 52). (Roy 2016, 33-34)

En contrepartie, et notamment en raison de sa capacité à rejoindre et à toucher des strates élargies de la population et de son accessibilité³¹, le cinéma suscite des inquiétudes, des interrogations et des critiques. Comme pour d'autres médias de masse, des enjeux liés à son impact sur les individus et la société ont été soulevés dès les années 1950 par des penseur.e.s comme Hanna Arendt (1954). Dans le contexte actuel, où chacun est exposé à une multitude d'images (télévision, jeux vidéo, Internet, réseaux sociaux, etc.), de nombreuses personnes s'interrogent sur la nature des représentations massivement diffusées (Postman [1985] 2006; Solomon 2004; Baker 2006; Roy 2016, etc.). Pourtant, le cinéma présenté dans le cadre des festivals de films, affirme Roy (2016), contraste fortement avec les contenus diffusés dans les autres médias de masse et principalement avec les contenus télévisuels, et ce bien que la télévision diffuse également des films. À l'instar des critiques des médias comme Norman Solomon (2004) et Neil Postman (2006), Roy soutient que la télévision vise principalement à

³⁰ Pensons notamment au travail du cinéaste américain Robert Flaherty réalisant des films documentaires dès 1922 – *Nanook of the North* (1922), *Moana* (1926), etc. – ou encore aux cinéastes russes comme Sergueï Eisenstein, ayant réalisé en 1925 le célèbre film de propagande *Le Cuirassé Potemkine*.

³¹ Il semble pertinent et prudent de nuancer l'apparente universalité du média filmique et les limites de son pouvoir d'action. En effet, toute production cinématographique s'inscrit dans un contexte culturel et sociohistorique spécifique.

vendre des produits, s'inscrivant ainsi dans la logique de consommation critiquée par Arendt. En outre, et malgré l'apparente diversité proposée à la télévision, alors que des milliers de chaînes diffusent des contenus, il y aurait une multiplicité de similitudes (« *multiplicity of sameness* ») – une idée qu'elle emprunte à Solomon (2004, par. 5). L'homogénéité et l'abondance des contenus télévisuels engendreraient aussi une certaine passivité spectatorielle :

N. Postman (2006) suggested that mass media tend to promote spectatorship and do little to encourage citizens' engagement, especially because creative examples of community development or courageous and successful social movements are rarely displayed on TV screens, except perhaps for a short time when they become massive. (Roy 2016, 4)

Dans ce contexte, les films présentés dans les festivals de films documentaires constitueraient une réponse aux informations et représentations hégémoniques, uniformes et parfois problématiques diffusées à la télévision³² (Dovey 2010; Lelièvre 2011; Roy 2016). Ces films encourageraient la réflexion et la pensée critique chez les festivalier.ère.s et parviendraient même à stimuler la solidarité et l'engagement :

[D]ocumentaries presented in these festivals tell informative, at times poignant, often inspiring, stories of people from around the world that foster critical thinking, promote understanding across differences, stimulate imagination, lessen isolation, and encourage solidarity. They make us ask, as did many audience members, Why don't we see this on TV? (Roy 2016, 5)

Un même phénomène s'observe au sein des festivals de films « *black* », africains, créoles et issus des diasporas – et plus largement les festivals de films avec composante géographique. Bien que ces festivals ne soient pas entièrement assimilables aux festivals de films documentaires, ils constituent pour les cinéastes africain.e.s, noir.e.s et créoles « un moyen d'ouvrir des débats » (Lelièvre 2011, 127) et de diffuser des savoirs et des représentations alternatifs. Selon Dovey (2010), les festivals de films africains situés en dehors du continent œuvreraient à rétablir un

³² Roy estime que la télévision canadienne, particulièrement, produit des discours très homogènes : « [t]he mass media in Canada continue to be influential, though they are now often oriented to conservative approaches and homogenous voices. This is no accident, given the concentration of ownership. Obar et al. (2013) observed that "Canada has the most concentrated television industry in the G8 group of countries. ... Overall, around 80 percent of the cable, satellite, and Internet Protocol Television (IPTV) markets are controlled by four groups, according to recent data" (p 8). » (Roy 2016, 6).

certain équilibre de la représentation, à offrir un contrepoids aux images et aux discours dominants dépeignant les guerres, la pauvreté, la maladie (sida) et la famine :

Observations, experiences and discussions with others have led me to believe that the primary objective of an African film festival outside Africa should be the screening of films that show the positive dimensions of the continent, so as to counter the overwhelmingly negative representations of Africa and “black” people in general that one finds in the national and local news. (Dovey 2010, 58)

Plus spécifiquement en contexte de diaspora, ces festivals répondent au besoin d'éducation des spectateur.trice.s en devenant des espaces de discussion essentiels pour des films au contenu souvent politique et social (Lelièvre 2011). Les cinéastes ont alors l'occasion d'apporter de l'information complémentaire liée au contexte des œuvres, pour des publics qui n'en possèdent pas toujours les codes :

Tout d'abord, le message politique que pourrait receler un film n'est pas toujours mis en œuvre de manière satisfaisante. Il est alors nécessaire de revenir, didactiquement, sur ce message. Ensuite, les spectateurs à qui des films africains sont montrés ne connaissent pas toujours les contextes culturels et politiques de ces films. Finalement, les cinéastes africains ont parfois élaboré (surtout des années 1960 à 1990) des stratégies destinées à contourner une possible censure : dès lors, la diffusion festivalière est, à travers les échanges qui ont alors lieu, plus directement l'occasion de contourner cette censure (et dans certains cas, une autocensure), le cinéaste étant amené, non pas à paraphraser son film, mais à dire les choses plus directement. (Lelièvre 2011, 127-128)

2.1.3.2. Transmission horizontale : le public médiateur

La « forme Festival » comme la désigne Ethis (2003) ou encore le dispositif festivalier est particulièrement propice à générer des espaces de discussion et de débat. Dans ce contexte, l'éducation ou la transmission des savoirs – en lien avec la culture et le langage cinématographique ou encore les sujets dépeints dans les films – ne s'envisage donc pas uniquement « comme la “fabrication” d'un sujet apprenant, mais comme résultant d'un processus dans lequel les deux parties, à travers le partage auquel elles s'adonnent, évoluent parallèlement » (Taillibert 2021, 21). Dans ce contexte, le débat ou la discussion qui surviennent après la projection du film « place les spectateurs collectivement au centre du processus » et « se

fonde sur l'idée selon laquelle le partage des expériences artistiques singulières, personnelles, subjectives, et leur confrontation, permettront l'émergence – éventuellement dans le conflit – d'éléments structurants de compréhension du film, de sa portée et de son langage, mais qui restent éminemment personnels tout en se nourrissant du regard de l'autre » (Taillibert 2021, 22). En d'autres termes, le festival érige les spectateur.trice.s au rang de cocréateur du savoir.

Selon cette conception, les publics ne sont donc plus des récipiendaires passifs d'un savoir fixe transmis du haut vers le bas, mais participent activement à la création de sens, condition *sine qua non* de toute œuvre d'art, de toute production culturelle. Or, plus que de définir l'art et la culture comme étant fluides, en opposition à un produit fini et immuable, cette coconstruction de sens engage aussi l'identité même des spectateurs qui discutent, débattent, et confrontent leurs idées, leurs points de vue à celles et ceux des autres. Dans cette relation avec l'autre, tantôt harmonieuse, tantôt discordante, le spectateur définit ses goûts et dégoûts et se construit (Ethis 2002). Hicks-Alcaraz et Oishi (2019) ont démontré à cet effet que la dissidence et les conflits sont des éléments fondamentaux de la construction identitaire et communautaire au sein des festivals de films.

Our perspectives show how dissent functions as a key force within organizational processes and community discourse around identity. Articulations of community (at, for example, identity-based film festivals) often stress unity and coherence, downplaying the uncomfortable and messy work of disagreement, silencing, and conflict. Our perspective from inside the organizational process has allowed us to better understand the vital roles of dissent and uncertainty as forces through which identity and community come to be defined. (Hicks-Alcaraz et Oishi 2019, 24)

La transmission des savoirs de manière horizontale, en lien avec le festival, ne s'effectue cependant pas seulement dans le cadre des débats organisés par celui-ci et déborde souvent des cadres établis. Selon Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) et leur concept de l'« *Arc of Engagement* », qui détaille les étapes de l'expérience et de l'engagement des publics envers une œuvre, la phase du traitement post-événement et création de sens (« *post-processing and meaning making* ») survient après l'échange artistique (« *artistic exchange* ») comme un spectacle ou une représentation. C'est durant ce moment que les spectateur.trice.s réfléchissent à

l'expérience artistique qu'ils et elles viennent de vivre et forment une réaction critique³³. Pour les deux auteur.trice.s, cette période constitue un moment crucial pour l'engagement des publics et peut être facilitée par des dispositifs de prise de parole organisée ou encore s'opérer sans médiation extérieure, lors d'échanges informels. Se référant à une étude de 2009 portant sur les publics de théâtre à Chicago, Brown et Ratzkin (2011, 20) expliquent :

Historically, arts groups have focused their efforts on meaning-making activities that take place within the venue, such as “talk-back” sessions and artist receptions. While these activities will always play an important role in the Arc of Engagement, recent research suggests that casual conversation amongst audience members outside of the venue plays an even larger, yet unrecognized role.

Dans le cadre festivalier, en raison du caractère exclusif des contenus présentés (premières, primeurs, films qui ne seront jamais projetés en salle, etc.), la transmission entre pairs acquiert possiblement un rôle encore plus déterminant relié à l'identité des spectateur.trice.s. En effet, pour Emmanuel Ethis (2003), les publics de festivals assistent moins aux représentations pour consommer des œuvres que pour les *découvrir*. À ce titre, il développe le concept de « public médiateur », référant à l'idée que le festival, en tant que lieu de découverte – en opposition au lieu de consommation culturelle – permet aux festivalier.ère.s de « jouer pleinement leur rôle de futurs prescripteurs culturels dans leur cercle de sociabilité respectif » (Ethis 2003, 12). Il s'agit d'un rôle qui prend une toute autre ampleur dans le contexte numérique actuel, alors qu'il est relativement facile de recommander et de partager des contenus. Les festivals joueraient donc un rôle important pour la médiation et la démocratisation culturelles, deux concepts qui sont définis dans la section suivante.

Il faut insister fortement sur ce rôle essentiel de la forme Festival qui lorsqu'elle est réussie – c'est-à-dire lorsqu'elle sait imposer une programmation originale dans un lieu propice à la faire vivre – crée véritablement un espace de confrontation qui rend possible les évaluations et les entre-évaluations des objets culturels par leur public. [...] Les festivals [...] qui ont compris qu'ils se devaient de favoriser cette attitude du public [...] ont, de fait, un impact déterminant pour la démocratisation culturelle, une démocratisation aux effets indirects certes, mais une démocratisation durablement et puissamment portée par ceux

³³ La linéarité de la séquence de Brown et Ratzkin a toutefois été critiquée par des chercheurs comme Morad Jeldi (2019) et Christian Poirier (2019) (voir la section 3.2.3).

qui participent à l'expérience festivalière auprès de tous ceux qui les entourent.
(Ethis 2003, 13)

2.1.3.3. Public participant : les publics de festivals au prisme des publics de la culture

Les logiques de transmission verticales et horizontales détaillées précédemment peuvent être envisagées à la lumière de « deux grands paradigmes d'action publique en culture » ayant connu un essor en Occident depuis la seconde moitié du XX^e siècle, soit la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle (Bellavance 2000; Derbas Thibodeau et Poirier 2023; Derbas Thibodeau, Poirier et Luckerhoff 2023). Différenciant ces deux notions, Jean-Marie Lafortune (2013, 8) explique que « si la démocratisation de la culture vise à contrer les inégalités socioéconomiques d'accès aux œuvres légitimes par la sensibilisation, l'éducation et la stimulation de la demande, la démocratie culturelle cherche la reconnaissance de l'expression des préférences et la participation active de tous les citoyens à la vie culturelle ». La démocratisation de la culture, en rendant les contenus artistiques et culturels accessibles au plus grand nombre, dans une optique d'accès et d'égalité, s'apparenterait, de prime abord, à la logique de transmission verticale, alors que la démocratie culturelle, plaçant le sujet au cœur de processus culturel ou créatif dans une optique d'émancipation et de culture participative, serait davantage associée à la transmission horizontale. Toutefois, de nombreux.euse chercheur.euse.s appellent à la prudence face à une vision trop dichotomique de ces deux logiques, invitant plutôt à les envisager comme « combinées à des degrés variables (Lafortune, 2016), "entremêlées" (Genard, 2017a), en tension (Bellavance, 2000), voire "en continuité plus qu'en opposition" (Santerre, 2000, 50) » (Poirier à paraître, 7). À cet effet, les notions de médiation culturelle et de citoyenneté culturelle permettraient « de sortir de l'opposition trop souvent systématique entre "démocratisation de la culture" et "démocratie culturelle" (Jacob et Le Bihan-Youinou 2008, 6) et de complexifier ces référentiels "historiques" » (Poirier à paraître, 7). Bien qu'elles ne soient pas au cœur de notre projet de recherche, il nous semble pertinent de se pencher brièvement sur ces deux notions – s'éloignant quelque peu des études proprement festivalières – afin de situer nos questionnements et notre démarche dans le cadre élargi de la recherche portant sur les publics de la culture et des pratiques culturelles contemporaines.

Au niveau conceptuel, la médiation culturelle est fondée sur les métaphores du « passage » et du « lien social » (Dufrière et Gellereau 2004, 199). En créant des ponts entre différent.e.s acteur.trice.s, contenus et dispositifs, la médiation culturelle serait une réponse à « la séparation

des mondes de la création artistique et des publics » (Dufrêne et Gellereau 2004, 201), au « divorce entre l'art et les individus » (Fleury 2008, 60). Dans ce contexte, le ou la médiateur.trice disposerait de « connaissances et d'outils pour créer les conditions de leur rencontre » (Dufrêne et Gellereau 2004, 201). La médiation culturelle est souvent invoquée pour expliquer la fonction des festivals de films qui mettent en relation les cinéastes, leurs œuvres et les publics (Rueda 2009, 2018; Iordanova et Cheung 2010; Hick-Alcaraz et Oishi 2019). Or comme nous l'avons vu notamment avec l'idée de public médiateur (Ethis 2003), la médiation ne s'opère cependant pas qu'à travers une figure de médiateur.trice désignée, mais également dans une perspective horizontale³⁴ qui renvoie à l'idée des « publics participants » – que ce soit par exemple au niveau de leur désir d'accompagnement et d'acquisition de connaissances, ou encore dans leur manière de transmettre et de coconstruire le savoir au sein des sphères publiques. Ainsi, dans le contexte des festivals, un double processus de médiation est à l'œuvre : l'un orchestré par le festival lui-même, et l'autre, par les publics dans leur interaction avec le contenu culturel.

La médiation culturelle dépasse le simple concept pour devenir, depuis les années 2000 au Québec comme ailleurs en Occident, une désignation pour les stratégies d'actions culturelles mobilisées à différentes échelles – par les acteurs institutionnels (par exemple les musées ou les salles de spectacles), les instances dirigeantes (via l'adoption de politiques culturelles), les artistes ayant une pratique en médiation culturelle, etc. Il est aussi important de préciser que les pratiques de médiation culturelle contemporaines ne se contentent pas de transmettre la culture « légitime » à des publics récipiendaires. Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Daniele Racine (2016) mettent en lumière que la médiation culturelle en tant que « stratégie d'action culturelle » valorise particulièrement les pratiques liées à la cocréation et à l'art dit participatif. Ce paradigme aurait « été développé pour répondre aux limites de la démocratisation culturelle, du moins dans la façon dont elle s'est déployée, en misant trop exclusivement sur le développement d'une offre culturelle liée à l'art professionnel (équipements, bourses aux artistes, etc.) et en envisageant les publics comme de simples destinataires [ou] consommateurs [...] de culture » (Casemajor, Lamoureux et Racine 2016, 171-172). Dans ce cadre, la médiation culturelle peut être définie comme :

un ensemble protéiforme d'initiatives de mise en relation, d'échange et de création, visant à décroiser les institutions culturelles, à créer des occasions de rencontre entre artistes

³⁴ Laurent Fleury (2008) développe une idée similaire en la figure du « relais », c'est-à-dire des individus dans leur milieu, devenant des correspondant.e.s « assur[ant] le lien entre [une] institution [culturelle] et le public réel ou potentiel » (Fleury 2008, 17).

et populations, ou entre créations et publics, avec, dans certains projets, une volonté de contribuer au changement social, selon un idéal d'émancipation et de justice sociale. (Casemajor, Dubé et Lamoureux 2017, 5)

Dans le cas des festivals de films – bien que plusieurs offrent des ateliers de création, souvent à l'intention des jeunes, et que de rares cas mobilisent des stratégies de programmation participative – la participation des publics est principalement sollicitée « en aval de la création, une fois l'œuvre déjà constituée [...] soit à l'extérieur du cadre de production de l'œuvre » selon des logiques d'interprétation et d'interaction (Casemajor, Lamoureux et Racine 2016, 172). Pourtant, cette approche ne signifie pas une passivité des publics. D'après notre revue de littérature, de nombreux.euses chercheur.euse.s étudiant les festivals de films à l'instar de Wong (2011, 2016), Taillibert (2013, 2018), Roy (2016) et de Valck (2016) s'accordent avec la vision de Michael Warner (2005, 60) qui postule que les « publics are only realized through active uptake ».

Historiquement, cette conceptualisation des publics témoigne d'un « élargissement de la façon même de considérer la culture » (Gravel et Poirier à paraître, 5), en tant que phénomène débordant les cadres d'une conception « classique » centrée par exemple sur la musique classique, la littérature, les beaux-arts, la danse ou encore le théâtre. Émergeant au milieu du XX^e siècle, ce changement de paradigme serait attribuable, dans un premier temps, au développement des moyens de communication de masse – journaux, radio, cinéma, télévision – puis, dans un deuxième temps, aux développements du numérique – brouillant aujourd'hui plus que jamais la frontière entre consommateurs et producteurs, amateurs et professionnels (Poirier 2017b). Dans ce contexte, la culture n'est plus envisagée uniquement comme « un idéal civilisationnel d'élévation de l'esprit » (Poirier 2017b, 153), mais aussi comme une partie prenante de chaque aspect de la vie en société. Plus encore que la notion même de culture, les pratiques culturelles – qui désignent selon Philippe Coulangeon (2010, 3) « l'ensemble des activités de consommation ou de participation liées à la vie intellectuelle et artistique, qui engagent des dispositions esthétiques et participent à la définition des styles de vie³⁵ : lecture, fréquentation des équipements culturels (théâtres, musées, salles de cinéma, salles de concert, etc.), usages des médias audiovisuels, mais aussi pratiques culturelles amateurs » – ont connu une diversification et une complexification qui remettent en cause le modèle linéaire traditionnel de « création-

³⁵ En sciences sociales, le concept de styles de vie (« lifestyle ») apparaît dans les travaux d'une longue tradition de penseur.euse.s, incluant Max Weber et Pierre Bourdieu (pour une définition et une généalogie de cette notion, voir : Marseca 2017).

production-diffusion-consommation » et invitent à adopter une vision à la fois linéaire et circulaire de ces notions (Poirier 2017b, 155).

Dans cette ligne de pensée, Emmanuel Négrier (2019, 98-100) qui évoque un « tournant participatif en culture » met l'accent sur « les capacités d'autonomie et d'interdépendance des individus dans une multiplicité de cercles relationnels » et affirme que « la participation culturelle gagne en singularité – puisque chacun dispose d'une gamme étendue d'influences possibles – ce qu'elle perd en conditionnement collectif » et que « [l]e spectateur peut de moins en moins être vu comme le “ventriloque du programmateur”, fait de bonne volonté culturelle et d'infériorisation symbolique, puisqu'il navigue dans un éclectisme de goûts et de sociabilités qui lui confère une certaine autonomie » (Négrier 2019, 99). En d'autres termes, les théories de la culture contemporaine mettent aujourd'hui l'accent non seulement sur la pluralité des publics et l'autonomisation relative des individus, mais aussi sur la façon dont ces autonomies s'entremêlent, illustrant que la participation culturelle est devenue plus individualisée, tout en étant fondamentalement interconnectée.

La notion de citoyenneté culturelle, mobilisée au Québec et ailleurs par des acteurs culturels et académiques, offre une perspective intéressante pour réfléchir aux questions d'autonomie et d'interdépendance des individus dans leurs pratiques culturelles. Cette notion, explorée notamment dans les travaux de Christian Poirier (2017b, à paraître) peut être définie comme :

ce qui fait qu'un individu se construit culturellement comme citoyen dans le monde. Elle est ce qui constitue, par les arts et la culture (les pratiques et les expériences culturelles), un individu sur le plan identitaire ; elle participe à la construction de sens par rapport à soi-même, aux autres et à l'environnement. Elle s'incarne dans le cadre de l'appropriation et du déploiement des moyens symboliques et matériels de création, de réception, de diffusion et de circulation des arts et de la culture. (Derbas Thibodeau et Poirier 2019, 59).

La citoyenneté culturelle se manifeste tant dans les échanges verticaux, entre individus et institutions, que transversaux, d'individu à individu, mettant en relief « les impacts élargis et différenciés des arts et de la culture » (Poirier 2017b, 165). En intégrant à la fois une dimension herméneutique, qui souligne la création d'espaces de dialogue, et des aspects politiques, qui valorisent l'interaction active et la participation des individus dans le domaine culturel, la citoyenneté culturelle offre une perspective enrichissante sur le rôle de la culture dans la construction de l'identité et dans la participation citoyenne active.

En somme, l'examen des pratiques culturelles et des publics de festivals à travers les prismes de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle révèle une complexité et une richesse dans les interactions entre les individus, les œuvres, les artistes et les institutions. Ces dynamiques, amplifiées par l'avènement de la médiation culturelle et la notion de citoyenneté culturelle, mettent en lumière l'évolution vers une conception plus active des publics. Cette littérature offre des perspectives intéressantes pour appréhender la manière dont les festivals de films fonctionnent non seulement comme des événements artistiques, mais aussi comme des espaces de dialogue, de réflexion et de construction collective de la culture.

2.2. Festivals de films et environnements numériques : un dispositif en transition

As soon as a download box is developed that can link the web direct to your TV (or wall-mounted flat screen) and speakers; as soon as it becomes possible to download a feature film in three minutes without excessive compression and at a reasonable price; and as soon as doing all this becomes no more difficult than operating a normal remote, then most of our entertainment needs, audio or visual, are likely to be met online. (Roddick, [2008] 2013, 179)

De nombreux.euses chercheur.euse.s et théoricien.ne.s du cinéma ont documenté et discuté les transformations liées aux développements numériques au sein de l'écosystème de la diffusion et de la consommation cinématographiques depuis les années 1990 (Gaudreault et Marion 2013; Creton 2014; Poirier 2017a; Delaporte 2023, etc.). Ces mutations rapides subies par le média filmique ont provoqué et provoquent toujours beaucoup d'émotions et un spectre de discours allant de la technophilie à la technophobie en passant par des considérations plus nuancées qui invitent à penser les transformations numériques dans une logique de continuité historique et de mutations plutôt que de rupture radicale ou de révolution (Poirier 2017a; Creton 2014). Faisant partie intégrante de l'écosystème de la diffusion cinématographique, le champ festivalier n'échappe pas à cette polarisation des points de vue. Au niveau des transformations qui mobilisent et divisent le plus les chercheur.euse.s et les professionnel.le.s – étant considérés comme des menaces pour les uns et des opportunités par les autres – nous retrouvons en tête de liste la prolifération effrénée et « incontrôlée » des festivals de films depuis les années 1980 (Cousins [2008] 2013; Roddick [2008] 2013) et bien entendu l'avènement du numérique dans toutes les sphères cinématographiques, de la production à la diffusion en passant par la numérisation des festivals de films (« *festival digitalization* ») (Stevens 2018) et l'avènement des festivals en ligne

(Bakker 2015; Taillibert 2015, 2018). En outre, la pandémie a également eu un impact significatif sur la diffusion et la consommation cinématographiques, accélérant le passage aux formats en ligne et hybrides pour de nombreux festivals (Smits 2023).

Le réalisateur et critique de cinéma Mark Cousins écrivait en 2008 : « Masked by glamour and ubiquity, the world of film festivals is, in fact, in crisis. There are too many of them, they are too political, and too colluding » (Cousins [2008] 2013, 167). Selon cette vision partagée par plusieurs (Roddick 2013; Redford 2013, etc.), le nombre toujours croissant d'occurrences festivalières dans le monde mènerait l'écosystème à un point de rupture. Il n'y aurait pas suffisamment de films de qualité produits annuellement pour alimenter les grands festivals internationaux et pas assez de financement pour permettre aux petits festivals locaux de survivre. À l'autre bout du spectre, des chercheurs.euse.s comme Kirsten Stevens (2018), Jean-Michel Frodon [2010] 2013 et Christel Taillibert (2018) envisagent plutôt la prolifération des petits festivals de films en tant que solution au manque de diversité dans l'offre cinématographique des salles de cinéma, largement dominée par les longs métrages hollywoodiens. Dans cette optique, les festivals de films représenteraient l'avenir de la diffusion d'œuvres alternatives, un système de diffusion susceptible de remplir le rôle des salles d'art et d'essai et de répertoire et capable de remodeler l'avenir de l'exploitation cinématographique (Stevens 2018). À ce sujet, Jean-Michel Frodon ([2010] 2013, 206) écrit :

While more and more films are being made, fewer and fewer are being widely seen. There is then the need for alternative release procedures, procedures, which can open public space and revenues to the non-mainstream films. Festivals are at least part of the answer, and a major part at that. And this is because of their increasing number, their ability to attract audiences (thanks to their event dimension) and their adaptability to an extensive range of types and scales.

Pour Taillibert (2018, 45), le modèle du festival en ligne spécifiquement répondrait bien à ce besoin de procédures de diffusions alternatives :

This new showcase of world cinema also works in favor of cultural diversity, given that commercial cinemas focus very largely on Hollywood cinema and, to a smaller extent, on national cinemas, leaving a ridiculously small amount of space for other cinematographies. Online film festivals can therefore act as broadcasting and discovery tools for atypical and varied cinema types, whether in terms of nationalities, genres or formats, thus becoming wonderful windows into the diversity of global production.

Outre l'explosion du nombre de festivals, Marijke de Valck (2016) constate que le dispositif festivalier est en transition depuis la fin des années 1990, expérimentant au-delà des formats traditionnels, comme en témoigne l'émergence de festivals de films en ligne, de festivals réalisés sur des appareils mobiles et d'expériences en réalité virtuelle. Une fois de plus, ces transformations sont perçues par certain.e.s comme déstabilisantes pour l'écosystème de diffusion établi, tandis que d'autres voient dans ces innovations numériques des opportunités pour la démocratisation culturelle et l'expansion des auditoires. Kirsten Stevens (2018) offre pour sa part une perspective ambivalente sur l'intégration du numérique par les festivals, reconnaissant à la fois la continuité avec les traditions festivières et les défis posés par les transformations numériques, notamment le risque de perturber les caractéristiques spatio-temporelles qui définissent l'essence même des festivals :

If the digital can be understood as an extension of the traditional festival in one sense, in another it can also be understood as a point of rupture. As the festival expands along these new lines of connectivity and access, they also risk destabilizing the very boundaries that have allowed them distinction as events. (Stevens 2018, 25)

Dans cette section, nous abordons le phénomène des festivals de films en ligne, explorant initialement leur développement historique indépendamment de la pandémie. Nous analysons aussi plus largement la numérisation (« *digitalization* ») des festivals de films établis, puis le développement du modèle de festival hybride, apparu à la suite de la pandémie. Finalement, nous nous interrogeons concernant la signification de ces changements en ce qui a trait à la participation et à l'engagement des publics, ainsi qu'aux communautés festivières.

2.2.1. Festivals en ligne et numérisation des festivals

S'intéressant à un phénomène marginal jusque-là peu étudié, le chercheur Norbert Bakker écrivait en 2015 : « "Online film festival" in itself is oxymoronic, because a "festival" implies the presence of a geographically grounded site where people come together to collectively experience the events the festival in question has to offer, while the word "online" marks the absence of a physical site » (Bakker 2015, 9). Pour Bakker, cette confusion ontologique, combinée à un impact limité du phénomène au sein du réseau global des festivals de films, constitue la principale raison pour laquelle le festival de films en ligne n'est pas pris au sérieux comme objet d'étude (Bakker 2015) – à cette époque, précisons-le.

Cette perception devait néanmoins changer, grâce notamment aux travaux de Christel Taillibert (2015, 2018) sur les publics du festival de films en ligne My French Film Festival et la parution de l'ouvrage collectif *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (2018), regroupant entre autres les essais de Kirsten Stevens, Christel Taillibert et Alex Fischer explorant chacun à leur manière la relation entre la technologie numérique et les festivals. Quelques années plus tard, cette situation allait changer plus radicalement encore, tant du point de vue de l'organisation des festivals que de la recherche, alors que la pandémie liée à la COVID-19 engendra au sein de l'industrie cinématographique « des changements sans précédent » ainsi qu'« un glissement [...] accéléré par l'usage accru et changeant des plateformes numériques » (Whistler Film Festival Society et Nordicity 2021, 3). Durant cette période ponctuée de fermetures de salles à répétition, entraînant « la diminution des représentations en salle, un financement imprévisible et une modification des préférences et des comportements des spectateurs » (Whistler Film Festival Society et Nordicity 2021, 3), les festivals durent s'adapter rapidement, soit en reportant, en annulant ou en basculant leur édition en ligne. Et de manière plus générale, en « réévalu[ant] leur programmation, leurs pratiques organisationnelles et leurs modèles d'affaires afin de survivre » (Whistler Film Festival Society et Nordicity 2021, 3).

Ces bouleversements ne sont bien sûr pas passés inaperçus dans le monde de la recherche et de nombreux articles abordant les transformations festivalières en contexte de pandémie ont été publiés au cours des trois dernières années, pensons notamment à ceux de Dagmar Brunow (2020), Marijke de Valck (2020), Ger Zielinski (2020), Jamie Chambers et Will Higbee (2021), Mariagiulia Grassilli et Alexandra-Maria Colta (2021) et Roderik Smits (2023). Cela s'est également traduit de façon structurante en 2023, la série *Framing Film Festivals* publiant un ouvrage collectif intitulé *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After* sous la direction de Marijke de Valck et Antoine Damiens³⁶. Rassemblant les travaux de plusieurs des chercheur.euse.s les plus actif.ve.s et influent.e.s dans le champ des *Film Festival Studies* et « [t]aking on the challenge of analyzing an ongoing crisis » (Damiens et de Valck, 2023, 5), l'ouvrage divisé en trois parties aborde tour à tour l'impact de la pandémie sur le circuit festivalier, les différentes stratégies et innovations déployées par les organisateur.trice.s de festivals en temps de crise, et finalement les enjeux pour le futur immédiat des festivals de films – la décolonisation des cultures cinématographiques contemporaines, la préservation des archives,

³⁶ Notons que cette littérature n'a pas été prise en compte en amont de notre recherche puisque les entretiens ont été réalisés entre novembre 2021 et février 2022.

les enjeux écologiques. Quelques questions liées aux publics y sont également abordées en lien notamment avec les pratiques culturelles, les inégalités et la recherche de nouvelles formes suscitant l'engagement. James Vail, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson et Rebecca Finkel se penchent par exemple sur les pratiques médiatiques au sein de l'espace domestique, proposant d'adopter « a relational approach that locates film festival audiences at the intersection of multiple media practices within the texture of everyday life » et estimant que « media practices are best understood at the intersection between a constellation of technologies, platforms, and devices rather than in isolation ». María Paz Peirano et Gonzalo Ramírez considèrent de leur côté les questions liées aux inégalités et le paradoxe de l'accès en ligne à la lumière des festivals de films au Chili en temps de pandémie et sur fond de crise sociale et politique.

Ainsi, l'ère pandémique et ses suites ont non seulement modifié de façon significative le paysage des festivals de films, mais elles ont également ouvert de nouvelles avenues de recherche, mettant en lumière l'importance de l'adaptation, de l'innovation et du dialogue continu entre les festivals, leurs publics et les contextes sociopolitiques dans lesquels ils s'inscrivent.

2.2.1.1. L'avènement des festivals en ligne

Avant de se pencher plus avant sur les impacts de ces bouleversements, revenons cependant quelque peu en arrière pour examiner l'émergence des festivals de films en ligne. Le festival de films en ligne, entendu au sens que Bakker (2015, 9) lui donne, c'est-à-dire « an online platform that presents itself as an online film festival, exhibits films online, and includes elements, in whatever form, that are also present in regular film festivals (e.g. a limited time-span or handing out awards) », est apparu au tournant du XXI^e siècle, facilité par l'allègement des restrictions technologiques, telles que les limitations en matière de logiciels et de bande passante. Les premières plateformes capables de diffuser des films, comme iFilm et AtomFilm ont pavé la voie à des événements virtuels désignés comme festivals de films en ligne (Bakker 2015). Des festivals comme le Fluxus Festival (2000) au Brésil et le Jameson Notodofilmfest (2001) en Espagne comptent parmi les premières expérimentations réussies et ont ouvert la voie à une vague de nouveaux festivals en ligne durant les années 2007-2008, dont la durabilité a varié considérablement – certains n'existant que le temps d'une ou deux éditions (Taillibert 2018). Depuis leur création, les festivals de films en ligne ont constitué une plateforme privilégiée pour les courts métrages et les projets amateurs, caractérisés par une dimension expérimentale. Ces formats, généralement produits avec des budgets limités, trouvent dans l'environnement

numérique un espace idéal pour leur diffusion, leur conférant ainsi une visibilité élargie auprès de publics qui, autrement, auraient potentiellement négligé leur existence. De manière cynique, le journaliste Nick Roddick notait en 2006 que « [m]akers of short films have already embraced the net as the prime outlet for their work, preferring to be download for free, even pirated, rather than ignored » (Roddick 2013, 179).

2.2.1.2. Numérique, hybridité et continuité historique

Il est important de mentionner que le modèle du festival en ligne tel qu'évoqué par Norbert Bakker (2015) ne constitue qu'une partie d'un phénomène plus large lié à la convergence des médias (Jenkins 2006), ou à la numérisation des festivals de films établis (Stevens 2018). Beaucoup mentionnent également la difficulté de définition entourant la terminologie « festival en ligne » (FFRN 2024, sous « Film Festivals and New Media »; Damiens et de Valck 2023) et le caractère partiel du terme, le site du Film Festival Research Network ayant même abandonné cette désignation au profit de la catégorie plus large de « Film Festivals and New Media Platforms » afin d'inclure « the emergence of a number of film festivals dedicated to new media content and platforms, such as film festivals focusing on iPhone or mobile products » (2024). Finalement, et de manière plus importante encore, le festival en ligne n'apparaît pas comme un phénomène complètement nouveau en rupture totale avec le modèle traditionnel. En effet, au sujet de ce phénomène « fondamentalement complexe », Kirsten Stevens (2018) s'accorde avec l'idée de Christian Poirier (2017a) au sujet de l'impact des transformations numériques dans le champ cinématographique : « des mutations sont sans doute à l'œuvre et prennent place dans un cadre donné comportant d'indéniables continuités, même si celles-ci se présentent sous des formes différentes » (Poirier 2017a, 66). Bien avant la pandémie et indépendamment de l'avènement du modèle de festival en ligne – ou de tout autre modèle expérimentant sur la forme festivalière – les festivals de films seraient devenus au cours des deux dernières décennies « increasingly and fundamentally digitized » (Stevens 2018, 13) :

Festival films are shot on digital cameras. They are submitted through online platforms such as Withoutabox and FilmFreeway [voir aussi Alex Fischer 2018]. They are screened as DCPs or online via streaming services and VOD (video-on-demand). Programming information is available through festival websites and specialized smart phone applications. Festivals and films are promoted through official festival social media channels that provide a direct line of communication between festivals and their audiences.

Indeed, the digital now pervades the festival, acting as a filter through which the event unfolds. (Stevens 2018, 13-14)

Plutôt que d'opposer le modèle du festival en ligne au modèle du festival en présence, il semble alors pertinent de s'attarder à l'interrelation entre numérique et festival de manière plus large. En effet, des festivals de films établis tels que Sundance³⁷ et le Festival international du film de Berlin expérimentent depuis un bon moment déjà avec la diffusion numérique, reléguant une partie de leur programmation en ligne. Certains, comme le Festival international de films de Mexico, ont même opté pour une transition complète vers le numérique dès 2013 (Taillibert 2018). Des événements tels que Bitfilm et le Festival international de Hambourg encouragent le vote en ligne de leur public avant de présenter les films gagnants en salle. De manière plus répandue, les sites Web, les réseaux sociaux, les plateformes et les applications mobiles sont désormais des outils essentiels mobilisés par les festivals pour faire la promotion, rejoindre leurs publics et transmettre des informations. Inversement, on observe que des festivals initialement imaginés en ligne adoptent certains des codes du festival dans sa forme « classique ». Les festivals en ligne se déroulent durant un laps de temps limité, reproduisent les cérémonies de remise de prix en temps réel et aspirent à générer des occasions d'échange. Des festivals comme Plein(s) Écran(s) au Québec organisent même des événements en salles et cherchent à imiter l'interactivité des discussions en présentiel sur leurs plateformes sociales. Christel Taillibert (2018, 37) résume : « online film festivals are looking for a foothold in the classic film festival apparatus, as if to build their own legitimacy. »

Depuis la pandémie, l'interrelation entre le numérique et les festivals s'est bien entendu intensifiée de façon exponentielle, notamment avec l'avènement de festivals hybrides basés sur une combinaison d'aspects physiques et numériques (Smits 2023). Dans l'urgence, plusieurs festivals n'ayant que peu d'expérience avec les plateformes de diffusion se sont mis à effectuer des expérimentations pour tenter de survivre, mais aussi de poursuivre leur mandat auprès des publics, des professionnel.le.s et des communautés (cinéphiles, festivalières, imaginées) durant

³⁷ Bakker (2015) explique que Sundance est en 2001 un des premiers festivals à utiliser les possibilités d'Internet en créant le Sundance Online Film Festival qui devait au départ faire la promotion des « *webfilms* », c'est-à-dire des films créés avec l'esthétique et le style des contenus Web, et donc adopter une programmation entièrement différente du festival en présence. Pourtant, devant la baisse de popularité des *webfilms* qui ne devinrent pas le nouveau genre filmique révolutionnaire prédit par certain.e.s, la version numérique de Sundance se transforma en 2005 en une plateforme de diffusion en supplément de la programmation du festival (principalement des courts métrages). Finalement, en 2010, le festival a renoncé à accueillir cette plateforme d'exposition alternative sur son propre site Web et a confié cette tâche à YouTube.

une période de crise et dans une logique de solidarité. Cette situation inédite et généralisée a soulevé et soulève toujours plusieurs enjeux et questionnements, mais aussi des opportunités (in)attendues, sur lesquels nous nous penchons dans la prochaine section.

2.2.2. Le dispositif spatio-temporel en question : enjeux et opportunités

Carpe diem is a wonderful phrase to use in the context of film festivals. It encompasses what may be our main attraction to these events: their complete embrace of the present moment. Festivals take place in the here and now. They invite people to engage with cinema in ways that are uniquely tied in with the space and time of the festival event. (de Valck 2016, 9)

La dimension spatio-temporelle du festival, largement étudiée, est essentielle à son essence. Marijke de Valck (2012) souligne l'importance d'un ancrage physique pour créer une atmosphère festive, des rituels, et des cérémonies qui captivent les médias et facilitent les rencontres. Cette vision est renforcée par des chercheurs tels qu'Emmanuel Ethis (2001), Lesley-Ann Dickson (2014, 2015) et Eren Odabasi (2018), qui ont tou.te.s mis en évidence le rôle crucial du lieu dans l'expérience vécue par les participant.e.s. La dimension temporelle, quoique moins explorée, est également fondamentale. Janet Harbord (2009) et Kirtsen Stevens (2018) ont montré comment les festivals rappellent aux participant.e.s la finitude du temps tout en les immergeant pleinement dans le moment présent : « [t]he film festival provides for time that is not later, not whenever, not at home nor watching on a train on a mobile, but now » (Harbord 2009, 41).

La dimension sociale du festival, abordée par le biais de concepts tels que le « *togetherness* » et le « *liveness* » par des chercheur.euse.s comme Lindiwe Dovey (2015), Skadi Loist (2016), Kirtsten Stevens (2018) ainsi que James Vail, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson et Rebecca Finkel (2023), révèle la capacité des festivals à créer un sentiment d'appartenance et de collectivité. La notion de sphère publique, telle qu'élaborée par Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), repose sur les interactions entre spectateurs dans des espaces physiques et à des instants déterminés. Les communautés imaginées, décrites par Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010), impliquent des rencontres réelles entre publics et organisateurs, transformant l'élément « imaginé » de la communauté en une réalité tangible (Iordanova, 2010, 13).

En somme, le festival est un dispositif intrinsèquement spatio-temporel qui se construit autour des interactions sociales tout en les facilitant. Toutefois, l'émergence des festivals en ligne et hybrides

remet en question ces aspects fondamentaux, introduisant de nouveaux défis, mais aussi de nouvelles opportunités d'interaction et d'engagement dans l'ère numérique. Cette évolution pose des questions cruciales concernant la capacité des festivals à poursuivre leur mission d'immersion collective dans l'art cinématographique tout en s'adaptant aux avancées technologiques.

2.2.2.1. Quelques considérations d'espace

Pour tenter de résoudre le paradoxe que serait un festival en ligne, Norbert Bakker (2015) propose de se pencher sur le concept de « géographie virtuelle » (« *virtual geography* ») développé par Michael Batty (1997). Cette théorie suggère que les technologies médiatisées par ordinateur (« *computer mediated technologies* ») introduisent une nouvelle dimension de l'espace, remettant en question l'opposition traditionnelle entre le virtuel et le géographique (Bakker 2015, 10). Durant la pandémie, cette nouvelle dimension aurait acquis une importance renouvelée, puisque pour beaucoup cette période a été marquée par la fusion de l'espace privé du domicile avec l'espace public virtuel, notamment pour les activités liées au travail, aux divertissements et à la socialisation. Selon Vail, Heath, Dickson et Finkel (2023), l'impact de la pandémie sur l'espace privé et public peut être envisagé via la notion de « *doubleness of space* » théorisée par Paddy Scannell (2000), qui met en lumière que l'utilisation des médias au sein du foyer constitue une manière de participer dans l'espace public (Vail, Heath, Dickson et Finkel 2023, 85). Les chercheurs.euse.s rappellent cependant que l'espace associé au chez soi n'est pas dénué de tensions et d'inégalités et qu'il constitue « *a political and gendered space, [where] inequalities affect the distribution of various activities that take place within the home, particularly the relationship between gender, work, and care* » (Vail, Heath, Dickson et Finkel 2023, 84-85). Par ailleurs, ils et elles mettent en lumière l'enjeu pour les festivals en ligne de trouver le mode d'adresse approprié afin de susciter l'engagement des publics et se tailler une place dans la routine quotidienne des ceux-ci.

Dans la même veine, Taillibert (2018) souligne l'enjeu pour les festivals en ligne de capter l'attention des publics face à l'« *overwhelming quantity of moving images* » disponibles à domicile, que ce soit via des plateformes de vidéo à la demande, la télévision, ou encore les sites de partage de pair-à-pair (« *peer-to-peer sites* ») (Taillibert 2018, 36). La chercheuse défend cependant l'idée que les festivals de films en ligne parviennent à reproduire le rôle de médiation des festivals physiques en fournissant sur leurs plateformes des fiches techniques, des documents pédagogiques et des articles relatifs aux films ou aux thèmes abordés, servant ainsi d'équivalents

numériques aux informations complémentaires proposées dans les festivals en présence. Dans un autre ordre d'idées, Taillibert affirme qu'en rendant accessible la programmation cinématographique au-delà des frontières géographiques, les festivals en ligne contribuent à des dynamiques de démocratisation culturelle, en parvenant à rejoindre des publics éloignés. Ce phénomène serait accentué par le faible coût, voire la gratuité, de l'accès à ces festivals en ligne. Adoptant un point de vue différent, Bakker (2015, 13) estime pour sa part que la disponibilité de la programmation festivalière en ligne, au-delà les frontières géographiques par exemple, peut engendrer une décontextualisation des œuvres :

The lack of contextualization, which we find in regular film festivals by means of program guides and its cinephile atmosphere in general, can make it more problematic to interpret a certain film that relies heavily on specific, idiosyncratic characteristics. In other words, if there is no contextualization for the films [...] the program will likely feel random and incoherent.

Afin de réfléchir aux questions d'accès, que celui-ci soit géographique, monétaire ou d'autre nature, il semble important de distinguer les festivals de films en ligne préexistant à la pandémie et ceux ayant vu le jour durant celle-ci. Selon Diane Burgess et Kirsten Stevens (2023), les premiers, conçus pour l'espace numérique, auraient cherché à tirer parti des avancées technologiques pour offrir des contenus audiovisuels à un public élargi. À l'opposé, confrontés à la crise sanitaire, les festivals traditionnels auraient adopté le numérique par nécessité, dans une optique d'adaptation et de continuité (Burgess et Stevens 2023). Cette distinction est importante pour comprendre la tension entre les possibilités de démocratisation et d'accès inhérentes au modèle en ligne et les mesures visant à restreindre l'accès, comme le géoblocage³⁸ des films et la restriction du nombre de billets, mises en place par certains festivals durant la pandémie. Pour Burgess et Stevens (2023), ces mesures visant à créer de la valeur et à maintenir l'exclusivité et la territorialité dans un contexte de plus en plus numérisé posent des questions fondamentales concernant l'avenir des festivals de films à l'ère du numérique. Toutefois, il ne faut pas en tirer la conclusion que les festivals traditionnels ayant opté pour le numérique n'ont pas fait preuve d'innovation ou n'ont pas su tirer avantage des possibilités du numérique pour rendre leurs

³⁸ Le géoblocage se définit comme : l'« action de limiter l'accès à des ressources en ligne en fonction de la situation géographique de l'utilisateur (Office québécois de la langue française 2016).

contenus accessibles à de nouveaux publics. La persistance du modèle hybride depuis la levée des mesures sanitaires illustre ce point.

Cette tension entre ouverture et limitation de l'accès dans les environnements numériques revêt une grande pertinence pour notre recherche, qui s'intéresse spécifiquement aux festivals de formes classiques ayant migré vers le numérique. En effet, l'exploration de ces dynamiques nous permet de comprendre comment ces festivals souhaitent continuer à réaliser leur mission culturelle et communautaire tout en naviguant dans l'espace numérique.

2.2.2.2. Quelques considérations de temps

Le festival de films en ligne, tout comme son homologue en présence, se présente comme un événement limité dans le temps. Taillibert (2018, 36) souligne à cet effet que « [t]his allows them to get media exposure, but more importantly to grab users' attention, in the context of an "attention economy" that has been dramatically challenged by the web's overwhelming quantitative offerings ». Toujours selon la chercheuse, « [t]he feeling of urgency and exclusivity created by a limited-time offering works as an inducement to steadfast attentiveness among users » (Taillibert 2018, 36). Cependant, on observe que la durée des festivals en ligne varie significativement d'un événement à l'autre. Durant la pandémie, l'éventail des possibilités s'est encore élargi, allant de festivals programmant des diffusions à une date et une heure précises jusqu'à d'autres rendant les films disponibles pendant un mois. Et voici quelques observations concernant les activités extra filmiques :

[W]hile some festivals have attempted to maintain a sense of liveness by running live screening events complete with real-time welcome speeches, others have opted to pre-record introductions and welcome speeches, which are then made accessible to audiences for a period of several hours along with the related film program, or for the duration of the festival. (Vail, Heath, Dickson et Fikel 2023, 93)

Malgré la durée variable de la disponibilité des contenus et les différents modes d'adresse privilégiés (pré-enregistré ou synchrone), les festivals de films en ligne tendent généralement à être plus longs que les festivals en personne. En conséquence, James Vail, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson et Rebecca Finkel (2023, 93) notent que « the online film festival is thus a discrete event that sits somewhere between the immediacy of broadcasting and the asynchronous flexibility of VOD [video on demand] ». Cette flexibilité, bien que différente d'un festival à l'autre,

offre des possibilités indéniables pour les publics, notamment l'opportunité de voir des films qui seraient projetés simultanément en présence, de voir (ou revoir) davantage de films et d'éliminer les contraintes liées au déplacement.

Cependant, Kirsten Stevens (2018) souligne certains enjeux liés à la dimension temporelle dans l'espace numérique, particulièrement dans le cadre des festivals numérisés (« *digitalized festivals* ») et en lien avec les dimensions extra filmiques. Se référant aux travaux de Janet Harbord (2009), Stevens argumente que l'aspect temporel constitue le fondement des festivals de films. Or, tandis que les technologies numériques offrent la possibilité de connecter des gens dans différents endroits et de recréer une ambiance de festival dans plusieurs lieux – un phénomène particulièrement intéressant dans le cadre de festivals inaccessibles au grand public comme Cannes – la gestion de la temporalité s'avère plus complexe. Les outils numériques, malgré leur capacité à produire du contenu instantané et en temps réel, contribuent également à rendre l'événement perpétuel au lieu de temporaire, menaçant ainsi le caractère unique du festival (Stevens 2018). L'exemple du Online African Film Festival (OAFF), qui présentait des films africains disponibles pendant une durée de trente jours avant de se transformer en plateforme disponible durant l'ensemble de l'année, illustre bien cette problématique. Bien que ce festival ait commencé comme un événement limité dans le temps, son évolution vers une disponibilité annuelle souligne la complexité de maintenir la spécificité temporelle d'un festival dans l'espace numérique. Cette transition d'un événement temporaire vers une disponibilité continue remet en question le caractère éphémère et distinctif traditionnellement associé aux festivals de films, invitant à une réflexion plus large concernant l'évolution de ces événements à l'ère numérique³⁹.

2.2.3. Publics, participation et communauté à l'ère des festivals en ligne

À la jonction des évolutions technologiques et des dynamiques communautaires, les festivals de films numériques se révèlent être des terrains fertiles pour explorer la transformation des liens sociaux dans l'univers numérique. Cette préoccupation a incité plusieurs chercheur.euse.s à interroger la nature de la participation en ligne, les formes d'interactions et à débattre de la possibilité de considérer les festivaliers « virtuels » comme une communauté véritable (Bakker 2015; Taillibert 2018; Brunow 2020; Chambers et Higbee 2021). Pour penser ces

³⁹ Au moment de compléter cette recherche, en date du 14 mars 2024, la plateforme de l'OAFF n'était plus accessible et générait un message d'erreur.

questions, Bakker (2015) et Taillibert (2018) mobilisent le concept de « communautés virtuelles » (« *virtual communities* ») tel que défini par Howard Rheingold en 1994 et selon lequel : « social aggregations that emerge from the [Internet] when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace » (Rheingold 1994, cité dans Bakker 2015, 11).

L'étude de Christel Taillibert (2018) sur les publics de My French Film Festival démontre que l'appellation « festival » appliquée aux événements en ligne engendre chez les utilisateurs une attente de connexion humaine accrue. Taillibert (2018, 43) indique que « some users expect to utilize online festivals not only to discover otherwise unavailable films, but also to create bonds with people ». Pour la chercheuse, alors que la communication en ligne ne peut remplacer les interactions en personne, elle offre cependant un espace complémentaire pour des échanges culturels prometteurs. De même, les recherches de Dagmar Brunow (2020), Jamie Chambers et Will Higbee (2021), ainsi que James Vail, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson et Rebecca Finkel (2023), contestent l'opposition traditionnelle entre le visionnement en ligne, perçu comme solitaire, et l'expérience collective des festivals en présence⁴⁰. Brunow, en particulier, explore comment les « *watch parties* » et les « *watch-along* » durant la pandémie peuvent recréer un sentiment d'appartenance communautaire :

The reason for this lies in the multimodal forms of performing a sense of community. Community is here not understood as an ontological entity based on essentialist conceptualisations of identity, but rather as the result of a performative process which is initiated or furthered by a film festival. The sense of community is achieved through the interplay of multimodal forms of engagement: via social media, an online platform, via chat entries, tweets, gestures, participation in live discussions, or streaming oneself watching the livestream while sitting at home on the couch with the cat. (Brunow 2020, sous « Come together ? »)

Dans le cadre d'une analyse de l'édition 2020 du Folk Film Gathering en Écosse, Chambers et Higbee (2021) ont pour leur part démontré que le numérique peut enrichir la solidarité au sein des

⁴⁰ Taillibert (2018, 43) rappelle pertinemment que la participation au sein des festivals en personne comporte également ses limites et qu'elle ne doit pas être surestimée : « let us remember that in real-life festivals only a minority of audience members really take advantage of the event to meet new people ». Elle relève aussi, dans les discussions suivant les projections, que « not all viewers stay in the room to participate. Many leave as soon as the lights come back on and, furthermore, not all the ones who stay actually participate in the debate, with the majority of them preferring to simply listen ».

communautés cinéphiles. Les chercheurs illustrent par exemple comment ce festival a su, face aux obstacles imposés par la pandémie, faciliter le partage et l'échange de ressources entre cinéastes internationaux, créer des liens entre créateurs et publics internationaux, et favoriser une convivialité au cours de discussions en ligne.

De manière plus générale, Vail, Heath, Dickson et Finkel (2023, 95) expliquent que lors des festivals de films en ligne, les formes de participation possibles sont à la fois « limited and expanded in unexpected ways », révélant qu'elles varient grandement d'un festival à l'autre. Cela signifie que, bien que certaines formes traditionnelles d'interaction directe et physique soient limitées en raison de l'absence de coprésence dans un espace commun, de nouvelles formes de participation émergent grâce aux technologies numériques. Ces nouvelles modalités permettent des interactions comme les discussions en temps réel via le *chat* pendant les projections, qui n'étaient pas envisageables dans les formats de festivals en personne. Du côté des limites à la participation en ligne, Bakker (2015) qui cite José Van Dijck (2013) explique que malgré toutes les promesses du Web et les espoirs d'une connectivité débarrassée des contraintes spatio-temporelles, la formation de communautés dans l'espace virtuel est entièrement tributaire de la configuration des plateformes :

It is the “coded structures,” or in other words, the way that websites are built and structured technologically and on an interface level, that have the potential to influence our experience of an online community. If the community building aspect is not catered for, it will not form automatically. (Bakker 2015, 13)

Dans une logique similaire, Christian Poirier (2017a, 67) souligne que « [l]es transformations technologiques ne sont [...] pas “neutres” et surviennent dans des contextes culturels, sociaux, économiques et politiques précis qui engagent [...] des rapports de force » (Poirier 2017a, 67). Pour Poirier, « [l]a question “qui est habilité et légitimé à produire et diffuser tel contenu sur telle plateforme ?” devient alors centrale ». Cette idée trouve écho chez Ger Zielinski (2020) qui évoque l'existence d'un « *techno-economic glass wall* » tant du côté de l'organisation – et particulièrement des petits festivals – que des festivaliers.e.s. Cette notion évoquant les contraintes économiques causant des inégalités au niveau de l'accès à la technologie n'est pas sans rappeler les trois types de fossés numériques recensés par Nathalie Casemajor, Guy Bellavance et Guillaume Sirois dans leur rapport de 2018 intitulé *Pratiques culturelles numériques et plateformes participatives : opportunités, défis et enjeux*, soit l'accès à Internet, la maîtrise des outils numériques (aussi désignée comme la littératie numérique) et l'usage des plateformes

participatives. Mariagiulia Grassilli et Alexandra-Maria Colta (2021, 281) en viennent à cette conclusion : « [a]s in other fields, the pandemic only exacerbated the existing inequalities and the struggles of organisations that are vulnerable and precarious ».

Antoine Damiens et Marijke de Valck (2023), dans leur synthèse des travaux collectifs présentés dans l'ouvrage *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After*, affirment que la conception des festivals en ligne doit tenir compte des spécificités locales, soulignant que « the “virtual” and de-territorialized space of the internet is necessarily infected by very local concerns over access, infrastructures, and cultural habits. » (Damiens et de Valck 2023, 5). Par ailleurs, la pandémie a engendré des innovations et des adaptations dans le domaine des festivals qui semblent s'inscrire dans la durée, transformant de manière durable l'écosystème festivalier. Roderik Smits (2023, 13) observe que les perceptions des publics auraient changé vis-à-vis des festivals de films : « [T]he continuing process of cultural change means that physical and online logics can co-exist in increasingly productive ways in today's society. There is a future for the hybrid film festival format ». Cette perspective, ainsi que les autres considérations abordées précédemment qui reposent principalement sur les observations des organisateurs de festivals et des chercheurs, révèlent un besoin pressant d'approfondir notre compréhension des expériences vécues par les publics eux-mêmes. En effet, Zielinski (2020, 7) attire l'attention sur l'urgence de développer de nouvelles méthodologies de recherche pour saisir de manière adéquate les publics en ligne :

[T]he film festival researcher will have to develop a new set of methodologies [...]. Depending on the emphasis and research questions, how will the online audience ever be known adequately, and even simple statistics on the number of viewers of individual films are vague at best [...] if festivals take the leap and remain significantly online, quantitative approaches to the study of film festivals will certainly face immense challenges and further limits on the questions the research may ask.

Cet appel à une enquête plus poussée confirme notre objectif principal : comprendre en profondeur les pratiques et les expériences des publics de festivals de films qui ont migré en ligne durant la pandémie. Il est essentiel d'explorer ces nouvelles dynamiques d'interaction pour saisir pleinement les transformations pérennes qui s'opèrent au sein de l'écosystème festivalier, à la lumière des innovations technologiques et des adaptations induites par la crise sanitaire.

2.3. Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, nous avons d'abord établi un état des lieux sur la question des publics de festivals de films, en nous penchant plus particulièrement sur la notion de « sphère publique » telle qu'élaborée par Jürgen Habermas et adaptée aux festivals de films par Cindy Hing-Yuk Wong, ainsi que le concept de festival comme dispositif cinéphilique et éducatif selon Christel Taillibert. Nous avons examiné diverses perspectives théoriques et études empiriques concernant les publics de la culture de manière élargie, par le biais de la transmission verticale et horizontale des savoirs et de la conceptualisation du public participant d'Emmanuel Ethis. La présentation de notions telles que la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle ainsi que la médiation culturelle et la citoyenneté culturelle nous ont permis d'offrir un cadre pour réfléchir aux relations entre les publics et les dispositifs culturels.

Nous avons ensuite exploré les récentes transformations des festivals, dans un contexte numérique notamment exacerbé par la pandémie, qui ont conduit à la numérisation des festivals de films au sens large et à l'émergence des formats en ligne et hybrides. Ces transformations ont été analysées pour comprendre les défis et les opportunités qu'elles créent pour les festivals de films, notamment en termes de reconfiguration des dimensions spatio-temporelles et collectives des événements.

Finalement, nous avons abordé comment les environnements numériques redéfinissent les interactions entre les festivals et leurs publics et influencent la manière dont ces événements remplissent leurs fonctions éducatives et communautaires.

CHAPITRE 3 : DISPOSITIF DE RECHERCHE

Dans un premier temps, ce chapitre énonce nos questions de recherches. Nous déplaçons ensuite les principaux termes employés par celles-ci, notamment des concepts et notions ayant été abordés de manière théorique au sein de la revue de la littérature, en apportant des précisions définitionnelles. Ce cadre conceptuel et notionnel se divise en quatre grandes catégories : le dispositif du festival de films identitaires, les publics de festival au prisme des publics de la culture, le type de relations existant entre les deux – que nous examinons principalement à la lumière des concepts de participation, d’engagement et de communauté imaginée, et enfin le contexte numérique actuel associé aux phénomènes de numérisation des festivals, des festivals de films en ligne et des festivals de films hybrides. Dans un troisième temps, nous présentons et justifions le choix de nos cas d’étude – le Festival international de cinéma Vues d’Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et le Festival Massimadi – ainsi que la stratégie utilisée pour répondre à nos questions de recherche. Nous abordons finalement les outils méthodologiques déployés, les considérations éthiques, les limites et le traitement des données.

3.1. Questions de recherche

Malgré une diversification récente des terrains d’étude et une préoccupation grandissante pour les festivals de films aux visées locales et communautaires, ces acteurs de la diffusion « alternative » demeurent sous-représentés, tant dans les médias qu’au sein de la recherche scientifique (Dovey 2010; Roy 2016; Taillibert 2017; Damiens 2020). Il ressort de ces contributions que, parmi ces festivals, ceux mettant de l’avant les films africains s’inscrivent dans une histoire coloniale dont les effets se font toujours sentir aujourd’hui, exacerbés par l’eurocentrisme traversant le champ des *Film Festival Studies*. La revue de la littérature présentée dans les deux premiers chapitres indique pourtant que les festivals de films identitaires – dont font partie les festivals de films « *black* », africains et créoles – jouent un rôle essentiel auprès de leurs publics en lien avec la diffusion de savoirs alternatifs, l’éducation, la mobilisation citoyenne et la représentativité des groupes minoritaires au sein des sociétés multiculturelles et des villes cosmopolites comme Montréal. Dans ce contexte, la relation entre ces festivals et leurs publics a été conceptualisée à la lumière de théories comme la communauté imaginée et la sphère publique – ainsi que les complexifications théoriques menant aux concepts de sphères publiques alternatives et de contre-publics. Pourtant, si la valeur de ces festivals pour leurs publics est souvent spéculée et que beaucoup d’efforts ont été déployés pour théoriser la notion de public,

on constate qu'en regard du corpus présenté précédemment ces publics sont rarement interrogés directement au sujet de leurs expériences et leurs perceptions. Cette lacune devient d'autant plus significative face aux récentes transformations affectant le dispositif et le paysage festivalier : la numérisation croissante des festivals depuis les années 1990, l'émergence des festivals en ligne et le développement des formats hybrides pendant la pandémie, qui ont modifié l'expérience communautaire, ainsi que les dimensions spatiales et temporelles.

Ce travail de recherche se focalise ainsi sur l'expérience festivalière au prisme des usages, des perceptions et des représentations du dispositif festivalier. Nous cherchons notamment à décrire et à comprendre les pratiques liées à la fréquentation (ou le suivi) de festivals et la signification qu'elles acquièrent pour les publics. Plus spécifiquement, nous voulons interroger la manière dont se déclinent la participation et l'engagement en se penchant sur les raisons et motivations, les impacts et les répercussions ainsi que les obstacles et éléments problématiques. Nous souhaitons également comprendre comment se manifeste, ou non, ou à différents degrés, la notion de communauté imaginée au sein de l'expérience des publics de festivals identitaires, et à travers elle, les dimensions collective, spatiale et temporelle de la forme festivalière « classique » aussi bien que de la forme en ligne.

Notre première question de recherche est donc la suivante :

1. Quels types de relations les publics entretiennent-ils avec le dispositif du festival de films identitaires à Montréal, à la jonction entre le culturel et l'extra culturel, dans le contexte numérique actuel ?

Le contexte numérique tel que nous l'entendons n'est, de plus, pas seulement lié à la pandémie et au passage des festivals vers un modèle en ligne, mais fait référence plus largement à l'ère des plateformes de diffusion, des sites Web, des réseaux sociaux, des infolettres électroniques, de la promotion en ligne, etc.

Nous déclinons cette interrogation en plusieurs sous-questions :

1.1. Comment le dispositif du festival de films identitaires est-il perçu et expérimenté par ses publics ?

1.1.1. Quel rôle les éléments liés à l'identité d'un festival (son niveau d'engagement social et politique, sa dimension identitaire plus ou moins prononcée, sa manière de présenter et de s'adresser aux publics, etc.) et les caractéristiques du dispositif (possibilité de participation, discours, communication, etc.) jouent-ils dans les perceptions et expériences des publics ?

- 1.2. Quelles sont les principales raisons et motivations des festivaliers et festivalières à participer et ou à s'engager envers les festivals de films ?
- 1.3. Quels sont les impacts et répercussions du festival dans la vie de ses publics ?
- 1.4. Quelles sont les modalités perçues de l'engagement et de la participation des publics en lien avec les opportunités permises par le dispositif ?
 - 1.4.1. Ces modalités acquièrent-elles le même sens, sont-elles perçues de la même manière ou remplissent-elles les mêmes fonctions que les activités et la participation en présentiel ?
- 1.5. Existe-t-il des obstacles ou des éléments problématiques ayant une incidence sur la participation ou l'engagement des publics de festivals identitaires ?

Notre seconde question de recherche s'articule de la manière suivante :

2. De quelle manière et dans quelle mesure la notion de « communauté imaginée » mobilisée par Iordanova et Cheung (2010) pour qualifier le lien virtuel unissant les festivalières et festivaliers partageant des intérêts communs et s'identifiant comme faisant partie d'un même groupe, se manifeste-t-elle, ou non, ou à différents degrés, au sein de l'expérience, des perceptions et des représentations des publics de festivals de films identitaires montréalais à l'ère du numérique ?

Cette question se décline à son tour en sous-questions :

- 2.1. L'expérience collective partagée inhérente au modèle « classique » se transpose-t-elle d'une manière ou d'une autre dans l'espace numérique ? Cette expérience est-elle perdue ? Est-elle modifiée ?
- 2.2. Le festival est originellement un événement impliquant une expérience spatio-temporelle partagée : qu'advient-il des dimensions spatiale et temporelle lors de la tenue du festival dans l'espace numérique, et ce en lien avec l'expérience des publics ?

Pour répondre à nos questions de recherche, nous nous intéressons aux publics du Festival international de cinéma Vues d'Afrique, du Festival international du film Black de Montréal et du Festival Massimadi, trois festivals de films liés à la notion d'identité (géographique, ethnoculturelle, sexuelle ou de genre) qui seront présentés plus loin dans ce chapitre. Nous interrogeons des festivalier.ère.s ayant vécu, de près ou de loin, les transformations du modèle festivalier en contexte pandémique et ayant expérimenté certains ou plusieurs dispositifs en présence et en ligne. Étant donné le manque d'études empiriques portant sur les publics de festivals de films et la nature globalement inductive de notre approche, ainsi que le contexte de crise sanitaire perturbant les éditions festivalières, nous formulons une première hypothèse générale plutôt que précise. Nous postulons que de nous entretenir avec des personnes ayant assisté ou fréquenté les festivals ci-mentionnés (en ligne ou en personne) aidera à mieux saisir leurs pratiques, usages,

perceptions et représentations du dispositif festivalier. Nous estimons que ces entretiens permettront de comprendre : comment les publics se servent-ils du dispositif ? Qu'en font-ils et comment ? Quelles représentations en ont-ils ? Quel sens donnent-ils à leurs actions ? Ils nous permettront ainsi de mieux comprendre le dispositif cinématographique festivalier.

Plus directement en lien avec notre cadre théorique, et de manière transversale à nos deux questions principales, nous émettons deux hypothèses supplémentaires. Premièrement, la communauté imaginée, bien qu'utile pour réfléchir les processus d'identification communautaire au-delà des frontières, serait insuffisante pour saisir pleinement la complexité des relations qui se tissent entre les publics et les festivals de films identitaires en contexte de diaspora. De plus, elle ne s'arrime probablement pas à l'expérience de tous les publics. Dans ce contexte, des notions telles que la participation culturelle et l'engagement – et éventuellement d'autres telles que la médiation culturelle, la citoyenneté culturelle, etc. – sont utiles pour comprendre les relations que tissent les publics avec le dispositif. Deuxièmement, nous postulons que le passage au numérique altère considérablement la relation des publics avec les festivals de films et leur expérience spectatorielle, tant au niveau des pratiques que du sens et des représentations, que du sentiment de communauté. Malgré les efforts pour reproduire les dimensions spatio-temporelles du modèle en présence et stimuler les échanges, les festivals de films en ligne – du moins dans le format adopté par les festivals étudiés durant la pandémie – ne parviendraient pas à recréer l'expérience collective.

3.2. Cadrage notionnel et conceptuel

Dans cette section nous définissons les principales notions – qui sans être nécessairement des concepts comme tels ont fait l'objet d'une approche conceptuelle – et les principaux concepts mobilisés par nos questions de recherches et détaillons le sens que nous donnons à chacun d'eux, à la lumière de certaines dimensions théoriques évoquées dans les deux premiers chapitres. Nous nous penchons d'abord sur la manière dont les festivals de films – incluant les festivals de films identitaires et le dispositif festivalier – ont été conceptualisés, sur la question des publics, puis en examinant certains concepts susceptibles d'éclairer la relation entre les deux – la participation, l'engagement et la communauté imaginée, ainsi que de manière secondaire, la médiation culturelle et la citoyenneté culturelle. Enfin, nous explorons les différentes manières dont la relation entre le numérique, les festivals et les publics s'articule, telle qu'illustrée dans la figure 3.1.

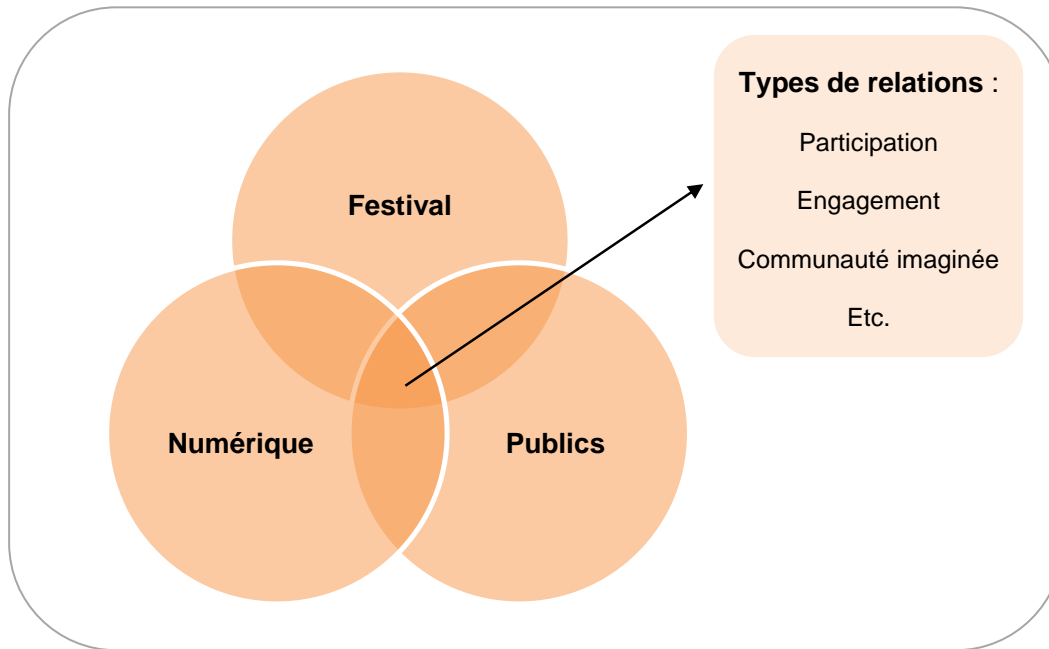


Figure 3.1 : Notions et concepts principaux de la recherche

Source : Auteure

3.2.1. Festival de films

Le terme *festival* s'inscrit dans une tradition datant de plus de deux siècles, émergeant d'abord en France pour désigner des fêtes musicales populaires (Négrier, Djakouane et Jourda, 2010). D'un point de vue étymologique, il renvoie au caractère festif de l'événement. Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 29) décrit par exemple les festivals de films comme « the ultimate celebrations of cinema ». Ils marquent essentiellement une séparation entre le spécial et le commun : « If festival is Alessandro Falassi's classic "time out of time" (1987), it comprises the set apart, the special, the different, whereas the non-festival remains mundane, normal, everyday, the same⁴¹ » (Greenhill 2001, 5). Outre leur aspect festif, les festivals de films jouent également un rôle important pour la promotion de l'art cinématographique et son impact sur la société, comme le met en évidence Marijke de Valck (2016, 10) :

⁴¹ Et ce, bien que l'abondance et la multiplication des festivals, désignées par des expressions comme « festivalisation » ou « événementialisation » de la culture (Loist 2016; Négrier 2017) complexifie, pour certain.e.s, leur caractère réellement spécial ou distinct.

[F]ilm festivals are not simply about self-indulgent pleasures. Beyond the fun and frivolity, the showing off and smooching, there is a serious undertone. Celebrating film festivals means celebrating film as art, film as a political tool, and film's invaluable role in society.

Au cours des vingt dernières années, notamment avec le développement des *Film Festival Studies*, différent.e.s théoricien.ne.s comme Bruno Latour, Benedict Anderson, Jürgen Habermas, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Pierre Bourdieu, Nancy Fraser et Howard Becker ont été mobilisé.e.s pour analyser les multiples aspects des festivals de films. Cependant, en raison de la « diversité des approches, des disciplines convoquées [et] des modèles théoriques engagés » (Taillibert 2017, 146) ainsi qu'un manque d'« unité » au sein de ce champ d'études, plusieurs ont relevé la difficulté de définir précisément le festival de films. Sa nature multifonctionnelle (Stringer 2003) et les transitions observées au sein du dispositif et du paysage festivalier depuis les années 1990 (de Valck 2016) rendraient la tâche plus complexe encore. Marijke de Valck (2016, 1) propose ainsi d'opter pour l'adoption de cadres et de paramètres plutôt qu'une définition fixe :

[F]ixed definitions do little to advance our understanding of film festivals. What are needed instead are frames that can be utilized to expose the different mechanisms operating within and through festivals, as well as parameters that allow us to differentiate between them.

En délimitant notre objet d'étude et à la lumière de la revue de la littérature présentée précédemment, nous concevons le festival de films comme un élément clé pour la diffusion « alternative » du cinéma, essentiel pour l'accès à des cinémas extranationaux et non hégémoniques (Elsaesser 2005; de Valck 2007; Iordanova 2009; Iordanova et Cheung 2010; Dovey 2010; Loist 2016). Dans notre approche, nous reconnaissons que l'étude des festivals de films ne peut s'entendre indépendamment de leur rapport aux lieux et des enjeux liés à la mondialisation. Comme le souligne Wong (2011, 2), « [f]ilm festivals [...] celebrate place: the city that hosts them, the nation and national/regional industries that often underpin them, and the globalization of relations of production and film markets ». S'accordant avec cette vision, nous estimons que les festivals de films peuvent être analysés à la fois selon une perspective nationale – liée à la culture, l'industrie cinématographique, la conjoncture sociopolitique, etc. – et transnationale – en relation à la circulation internationale des films et des gens (cinéastes, professionnel.le.s, critiques, publics). Autrement dit, chaque festival de films s'inscrit à la fois dans l'écosystème de la diffusion cinématographique nationale (Taillibert 2017) et dans l'écosystème festivalier à l'échelle internationale (Iordanova 2009), composé de multiples occurrences festivalières avec lesquelles il est, ou non, interrelié dans une logique de coopération ou de

compétition. Dans notre approche, nous reconnaissons également qu'il existe, au sein de ces écosystèmes – entre les *A-list film festivals*⁴² et les festivals aux visées communautaires par exemple –, mais aussi au sein du festival lui-même – entre les acteurs humains (publics, critiques, cinéastes, organisateur.trice.s, etc.) et non humains (système d'accréditation et d'invitations, dispositifs, plateformes, etc.) (de Valck 2007; Odabasi 2018) – des dynamiques de pouvoir et des rapports de forces inégalitaires (Wong 2011 et 2016; Dovey 2015; Vallejo et Peirano 2017; Damians 2020). Notre définition du festival inclut finalement ses dimensions spatio-temporelle, communautaire, éducative, de médiation et en mutation du dispositif qui sont détaillées au point 2.2.1.2.

3.2.1.1. Festival de films identitaires

Il existe une multitude de dénominations utilisées pour catégoriser les festivals de films ciblant certaines communautés ou groupes démographiques – et donc, se situant en dehors de la catégorie des festivals généralistes. Parmi ces appellations, on retrouve notamment les termes « *identity-based film festival* » (Iordanova 2010; Hicks-Alcaraz et Oishi 2019), « *community-based film festivals* » (Roy 2016; Hicks-Alcaraz et Oishi 2019), « *imagined communities-themed festivals* » (Iordanova et Cheung 2010; Lelièvre 2011), « *diasporic film festival* » (Bâ 2010), « *transnationality-positioned film festivals* » (Iordanova 2010), « *film festival with a geopolitical agenda* » (Turan 2002), « *focused film festivals* » ou « *theme-specific festival* » (Wong 2011), etc. Cette diversité terminologique semble aller de pair avec l'émergence de festivals adoptant une mission de plus en plus spécifique au sein des sociétés multiculturelles et des villes mondialisées contemporaines.

Dans ce contexte, et dépendamment de l'élément focal sur lequel se concentrent les chercheur.euse.s, plusieurs développent leur propre catégorisation. Le chercheur Eren Odabasi (2018, 71) note par exemple « a tendency to categorize festivals based on their primary target audience groups in the scholarly literature on film festivals » et évoque, à titre d'exemple, les travaux de Mark Peranson (2008) et Jonathan Rosenbaum (2009) qui différencient les festivals de films destinés aux publics (« *audience festivals* ») de ceux destinés à faciliter la vente de films (« *business festivals* »). D'autres chercheur.euse.s ayant des objets d'études plus ciblés

⁴² Pour mémoire, l'expression *A-list film festival* désigne un festival généraliste de compétition reconnu par la FIAPF (Fédération internationale des associations de producteurs de films), dans le cadre duquel un jury international est constitué pour décerner des prix.

proposent différentes catégorisations. Nous avons vu par exemple que Lindiwe Dovey (2010, 2015) différenciait les festivals de films « *black* » des festivals de films africains situés en dehors de l'Afrique, établissant ainsi une distinction entre les critères identitaires et géographiques.

Comme nous en avons fait l'argument au chapitre précédent, ces catégorisations peuvent pourtant avoir des effets indésirables, notamment en hiérarchisant les objets d'étude, en étiquetant les chercheur.euse.s comme travaillant sur un type de festival plutôt qu'un autre, en occultant la complexité du phénomène et en détournant l'attention de questions plus importantes comme le cadre théorique ou les méthodes utilisées (Damiens 2020). De plus, elles s'effectuent souvent au détriment d'autres dimensions, comme les dynamiques nationales, y compris la question de la langue et le rapport au marché.

En conséquence, nous adoptons l'expression volontairement ouverte de « festival de films identitaires ». Par cette désignation, nous entendons créer une distinction entre les festivals de films généralistes (incluant, mais ne se limitant pas aux *A-list film festivals*) et les festivals ciblant « specific communities or demographic groups » (de Valck 2016, 3), dont « [l'] affirmation des identités est [...] à l'origine » (Rueda 2009, 153). Cette catégorie nous semble offrir un équilibre intéressant entre le général et le très spécifique. D'une part, elle est assez ouverte pour inclure le caractère multiple de l'identité – rendu visible par un festival comme Massimadi qui met en valeur les identités LGBTQ+ et afro-descendantes – et d'autre part, elle indique clairement que ces événements ne concernent pas seulement la cinéphilie, l'art ou le divertissement, mais aussi l'identité (qu'elle soit ethnoculturelle, sexuelle, de genre, etc.). Les festivals de films identitaires, tels que nous les concevons, sont donc des événements à la jonction entre le *culturel*, compris au sens des arts et de la culture, et l'*extra culturel*, entendu au sens de l'identité, de la sociabilité, de la communauté, de l'engagement citoyen, etc.

3.2.1.2. Dispositif festivalier

La notion de dispositif a été étudiée et conceptualisée par plusieurs générations de chercheur.euse.s dans divers champs de recherche, incluant les études cinématographiques et les *Film Festival Studies*. Dans cette lignée, l'ouvrage de Mouloud Boukala, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie* (2009), se penche sur l'intersection entre le cinéma et l'anthropologie. Il met notamment en lumière le potentiel des dispositifs à façonner tant la création cinématographique que sa réception par le public,

enrichissant ainsi notre compréhension du concept en s'appuyant sur et en dialoguant avec les cadres établis par ses prédécesseurs. Marijke de Valck (2016) rappelle pour sa part que le concept de dispositif remonte à Michel Foucault, enrichi ensuite par des interprétations de théoriciens tels que Giorgio Agamben, Jean-Louis Baudry, et Vilém Flusser. Selon de Valck (2016, 10) : « Depending on which theoretical origin is preferred, film scholars use the term to point to the apparatus of cinema, film's medium specificity or the cultural traditions that determine films' (bodily and social) reception ».

Dans un sens large, la définition du philosophe italien Giorgio Agamben, qui décrit le dispositif comme quelque chose « qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2007, 31), nous semble pertinente pour notre étude. Toutefois, il est important de noter que cette définition met principalement l'accent sur les aspects contraignants du dispositif, alors que nous intégrons également les aspects habilitants : les possibilités offertes par le dispositif, ses usages différenciés, voire alternatifs, ses représentations au sein de l'expérience des publics, etc.

Plus spécifiquement en ce qui a trait au dispositif du festival de films et à l'aune de la revue de la littérature présentée dans les deux premiers chapitres, nous identifions et retenons quatre manières principales d'aborder le dispositif, selon les dimensions suivantes : 1) spatio-temporelle – liée au « ici et maintenant » de l'événement – (de Valck 2008; Harbord 2009; Iordanova et Cheung 2010; Dickson 2014, 2015; Loist 2016; Stevens 2018, etc.), 2) communautaire – que ce soit en regard de l'expérience collective, de la consolidation d'un sentiment de communauté, ou encore, dans le cas des festivals de films identitaires en contexte diasporique, de la « communauté imaginée » – (Iordanova et Cheung 2010; Bâ 2010; Wong 2011, 2016; Tascón et Wils 2016; Roy 2016; Odabasi 2018), 3) éducative – relative à l'éducation des spectateurs (à l'image et par l'image) ainsi qu'à la transmission verticale et horizontale de savoirs – (Lelièvre 2011; Roy 2016; Taillibert 2017, 2021) et 4) de médiation – en rapport avec le rôle de mise en relation (des contenus et des individus) exercé par le festival et la figure du « public médiateur »⁴³ – (Ethis 2003; Rueda 2009, 2018; Taillibert 2017, 2021).

⁴³ Comme nous l'avons vu, l'idée du public médiateur avance que les publics de festivals fréquentent ces derniers pour découvrir des contenus culturels davantage que pour les consommer, et jouent ensuite un rôle de prescripteur.trice au sein de leur cercle social (Ethis 2003).

Ces dimensions, en particulier les trois premières, font écho à la définition proposée par Pascale Goetschel et Patricia Hidirolou (2013, 11), qui attribuent en outre un aspect identitaire et politique au dispositif festivalier : « [I]es festivals semblent être des espaces et des temps de construction communautaire ou identitaire, d'initiation, de formation, voire de contestation, inédits ». Ces nuances sont particulièrement pertinentes pour notre recherche, notamment en ce qui concerne les contenus proposés par les festivals à notre étude et leur dimension extra culturelle. Elles renvoient également aux théories des sphères publiques alternatives⁴⁴ et des contre-publics (voir 3.2.2.) abordés dans le chapitre précédent. Ces deux notions, bien que ne faisant pas directement partie de notre cadre conceptuel, nous permettent de penser les inégalités – notamment d'accès –, les obstacles à la participation, les dynamiques de pouvoir s'opérant à différentes échelles du monde festivalier.

Depuis la fin des années 1990, plusieurs chercheur.euse.s ont également montré que le dispositif festivalier est en mutation (Roddick 2013; Taillibert 2014, 2015, 2018, Bakker 2015; de Valck et Loist 2016; Odabasi 2018; Smits 2023, etc.), un phénomène largement attribuable aux développements des technologies numériques – dont l'usage s'est accéléré et intensifié durant la pandémie. Eren Odabasi (2018) estime à cet égard que l'interrelation entre les festivals et les outils numériques (sites Web, plateformes de diffusion, applications, réseaux sociaux) est si importante qu'il est dorénavant impossible de penser le dispositif festivalier en dehors des dispositifs numériques. Les caractéristiques du dispositif festivalier évoquées précédemment (spatio-temporelle, communautaire, éducative et de médiation) seraient donc devenues interdépendantes de celles des dispositifs numériques, régis par leurs propres impératifs. À titre d'exemple, Norbert Bakker (2015) rappelle que les « communautés virtuelles » – une notion développée par Howard Rheingold (1994) et mobilisée par le chercheur pour réfléchir aux festivals de films en ligne – ne se forment pas de manière automatique dans l'espace numérique. Ces communautés ne peuvent en effet exister à l'extérieur des paramètres établis, c'est-à-dire des structures codées, à l'origine des sites, des plateformes et des interfaces expérimentés par les utilisateur.trice.s (Bakker 2015).

⁴⁴ À titre de rappel, les sphères publiques alternatives, parfois désignées comme prolétarienne ou subalterne, sont des espaces discursifs en marge de la sphère publique « officielle » – qui engendre des exclusions et des inégalités –, où sont générés des contre-discours et l'affirmation d'identités, d'intérêts et de besoins multiples. Appliquée aux festivals, dans la conception de Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), la sphère publique désignerait les grands festivals européens comme ceux de Cannes, Berlin et Venise, tandis que les sphères publiques alternatives seraient associées aux festivals identitaires.

En tenant compte de tous les éléments ci-mentionnés, le sens que nous donnons au dispositif festivalier inclut les aspects habilitants et contraignants qui régissent ou émancipent les comportements et les interactions des festivalier.ère.s, que ce soit en présence (Dayan 2000, 2021; Odabasi 2018) ou en ligne (Bakker 2015; Taillibert 2015 et 2018). Nous le définissons en relation avec ses dimensions spatio-culturelle, communautaire, éducative et de médiation, tout en reconnaissant ses composantes identitaires et politiques. Nous constatons finalement qu'il s'agit d'un dispositif en mutations, dont l'histoire récente est traversée de tensions provoquées par le contexte numérique évolutif.

3.2.2. Les publics de festivals de films

Alors que les recherches portant sur les publics de cinéma, explorant notamment les aspects expérientiels de la fréquentation des salles, gagnent en popularité au sein des études cinématographiques, très peu de choses sont connues des publics de festivals de films et de leurs pratiques (Dickson 2015, 704). Or, les publics de festivals de films ne sont pas directement assimilables aux publics de cinéma. Comme l'ont souligné plusieurs chercheur.euse.s : « the experience of attending a film festival is not simply one of watching films » (Davies, 2016, 92). Kirsten Stevens (2018) explique que « the popularity of festival screenings is symptomatic of a broader shift in viewing habits in which viewers demand more than the simple exhibition of films » (citée dans Odabasi 2018, 78). En effet, les festivals offrent à différents groupes de spectateur.trice.s de nombreux types de « collateral and participatory experiences beyond watching a film in a theater » (Odabasi 2018, 78). Ces éléments « *extra-cinematic* » ou « *para-cinematic* » (Czach 2010; Davies 2017) prennent différentes formes, mais sont tout aussi essentiels à l'expérience du festival que les films eux-mêmes, que ce soit dans les festivals de renom avec leurs fêtes sur invitation et leurs tapis rouges, ou dans les festivals de films identitaires avec leurs discussions avec les réalisateur.trice.s et la sensibilisation à des enjeux sociaux (Czach, 2010; Roy, 2016). Ces éléments que nous désignons dans notre étude en tant qu'« extra filmiques » mettent également en lumière une des différences importantes entre les spectateur.trice.s de cinéma – parfois qualifié.e.s dans une logique transactionnelle d'usager.ère.s (que ce soit des salles de cinéma ou des plateformes de diffusion) – et les publics de festivals. Cette différence pourrait être assimilée à la distinction entre une participation *active* plutôt que *passive* (Wlazel 2021), en accord avec l'idée du « public participant » (Ethis 2007; Taillibert 2017). De plus, les composantes extra filmiques au sein des festivals de films identitaires acquièrent une importance particulière en lien avec les publics et la formation et la consolidation

de sentiments de communauté, la transmission verticale et horizontale des savoirs – associable aux paradigmes de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle –, comme discuté au chapitre deux (Wong 2011 et 2016; Taillibert 2013, 2017; Roy 2016).

Si nous avons établi que les publics de festivals de films se distinguent des publics de cinéma, il existerait de surcroît des différences au sein des publics de festivals eux-mêmes. Pour penser ces distinctions, des chercheur.euse.s comme Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), Skadi Loist et Ger Zielinski (2012) ainsi que Lyell Davis (2018) ont adopté les cadres théoriques de la sphère publique (Habermas) et des sphères publiques alternatives liées aux contre-publics (Fraser 1990, Warner 2002, Wong 2011 et 2016).

Selon le professeur et chercheur américain Alex Fattal (2018), les contre-publics⁴⁵, définis comme un sous-ensemble de public s’opposant à une idéologie dominante et subvertissant la construction de cette idéologie dans le discours public, désigneraient les publics fréquentant les festivals de petites envergures, thématiques ou identitaires (festivals LGBTQ, « *black* » et africains, activistes, etc.). Cette notion reflète et incarne ainsi la diversité des voix créées par le monde des festivals – bien que les festivals d’envergure génèreraient sporadiquement aussi des contre-publics⁴⁶. Si nous ne nous intéressons pas de manière explicite aux contre-publics dans cette recherche, nous retenons cependant de cette notion qu’il existe des inégalités, des obstacles et des éléments potentiellement problématiques liés à la fréquentation et à la participation festivalière. Nous retenons également qu’il n’y a pas un public monolithique, « mais des publics, et ce, aussi bien [en lien avec les] genres artistiques existants que [l]es “attentes” affectives et intellectuelles des individus » (Laurent Fleury 2016, 29). Finalement, nous reconnaissons qu’il existe une dimension politique inhérente à la posture spectatorielle au sein d’événements à caractère identitaire mettant en valeur des voix minoritaires⁴⁷.

⁴⁵ Il semble pertinent de mentionner que les contre-publics se distinguent des non-publics, un concept développé au sein des études culturelles pour désigner des publics potentiels ou « des publics non-pratiquants » convoités par les producteurs de l’offre culturelle dans une optique d’élargissement de la fréquentation (voir notamment à ce sujet : Lapointe et Luckerhoff 2021; Derbas Thibodeau, Poirier et Luckerhoff 2023)

⁴⁶ Wong (2016, 91) émet la précision suivante : « [i]n general, while the A-list festivals evoke the classic bourgeois public sphere, with fissures of contradictions and counterpublics erupting from time to time, alternative film festival organizers and participants often see themselves as explicitly embodying counterpublic spheres. »

⁴⁷ Ce dernier aspect rejoint le pôle politique de la citoyenneté culturelle – entendue par Christian Poirier (à paraître) comme l’articulation de trois éléments : le pôle du sujet, le pôle culturel et le pôle politique – « donnant lieu à des possibilités d’expression, voire d’émancipation, ainsi qu’à des situations d’empêchements et de domination, voire d’aliénation » (Poirier, Dubois-Paradis et Tétu à paraître, 5).

En somme, la définition des publics que nous retenons tient compte des considérations évoquées dans cette section, telles que leur exposition à des éléments extra filmiques, leur nature multiple et leur posture politique, ainsi que celles abordées au chapitre précédent (2.1.2 et 2.1.3) : leur agentivité, leur caractère participant, citoyen, médiateur, autonome et leur interdépendance via des cercles de sociabilité. Finalement, notre conception des publics s'intéresse aux raisons, motivations, impacts et répercussions de l'institution, de la fréquentation et de la participation festivalière sur leur vie, selon leur point de vue, en opposition à ce que les publics représentent pour l'institution ou l'industrie, comme le suggèrent les études de marché, par exemple.

3.2.3. Type de relations : participation, engagement et communautés imaginées

Intimement lié à la notion de publics, le type de relations que ceux-ci entretiennent avec le dispositif festivalier peut se décliner de plusieurs manières. Dans cette recherche, adoptant une approche semblable à celle de la sociologie des usages⁴⁸ – avec la différence de ne pas seulement étudier l'usage des dispositifs numérique – et s'intéressant aux pratiques et aux représentations, nous nous penchons principalement sur les notions de participation, d'engagement et de communauté imaginée. D'autres notions déjà présentées, sans être centrales, accompagnent également nos réflexions : la médiation culturelle, la citoyenneté culturelle, la sphère publique, incluant les complexifications menant à l'idée des sphères publiques alternatives et des contre-publics. Les paradigmes de démocratisation de la culture et de démocratie culturelle détaillés dans la section 2.1.3.3 et traversant près de l'ensemble des concepts que nous venons d'énumérer sont également des éléments de cadrages importants. Le tableau suivant (tableau 3.1) schématise les principaux concepts mobilisés pour penser l'articulation entre festivals, publics et numérique – c'est-à-dire ceux qui seront opérationnalisés – ainsi que les concepts secondaires. Il offre en outre une synthèse des principaux éléments que nous attribuons à chaque concept.

⁴⁸ La sociologie des usages désigne une branche de la sociologie examinant l'usage des technologies de l'information et de la communication (TIC) » basée sur « [les] analyses sociologiques décrivant "ce que les gens font effectivement avec des objets techniques" » (Proulx 2015, 1).

Tableau 3.1 : Concepts principaux et secondaires mobilisés pour penser le type de relations s'établissant entre les publics et le dispositif festivalier

| Concepts principaux | |
|-----------------------------|--|
| Participation culturelle | <ul style="list-style-type: none"> • Pratiques culturelles • Modalités de la participation • Raisons et motivations • Impacts et répercussions • Obstacles et éléments problématiques |
| Engagement | <ul style="list-style-type: none"> • Envers une activité culturelle • Envers une institution • Citoyen |
| Communauté imaginée | <ul style="list-style-type: none"> • Type de festivals à composante géographique en contexte diasporique • Acte d'imagination / sentiment d'appartenance • Dimension collective |
| Concepts secondaires | |
| Médiation culturelle | <ul style="list-style-type: none"> • Médiations cinématographiques • Public médiateur |
| Citoyenneté culturelle | <ul style="list-style-type: none"> • Pôle du sujet • Pôle culturel • Pôle politique |
| Sphère(s) publique(s) | <ul style="list-style-type: none"> • Sphères publiques alternatives ou subalternes • Contre-publics |

Source : Auteure

3.2.3.1. Participation

Pour Christian Poirier (2012, 9), la participation culturelle peut être envisagée sous deux aspects, un premier mettant l'accent sur des activités culturelles entendues dans un sens plutôt « classique » qui pourrait se définir comme « [l'] [e]nsemble des activités artistiques et culturelles réalisées par des individus et des groupes sur les plans de la création, de la production, de la diffusion et de la fréquentation » et un second, mettant en lumière la dimension intersubjective et « collective » qu'il définit ainsi :

[L']ensemble des activités artistiques et culturelles réalisées par des individus et des groupes sur les plans de la création, de la production, de la diffusion et de la fréquentation,

et ce, selon une perspective centrée sur la démocratie et la citoyenneté culturelle, sur les relations entre les citoyens, le tissu associatif et les institutions, ainsi que sur les impacts élargis de la culture pour les individus, les communautés et le vivre-ensemble.

La seconde acceptation du concept de participation culturelle est particulièrement pertinente dans le cadre des festivals de films identitaires qui, comme nous l'avons vu, ont été conceptualisés en lien avec la sphère publique et la communauté imaginée. Elle met notamment l'accent sur la transmission « horizontale » ou entre pairs, en relation avec les interactions – y compris la prescription culturelle – au sein de cercles relationnels (Négrier 2019) ou de sociabilités (Ethis 2003). Si nous la retenons dans le cadre de cette recherche, notre conception de la participation culturelle comprend également une dimension plus « verticale » de la transmission, associée aux savoirs à communiquer aux publics du « haut vers le bas », c'est-à-dire de l'institution ou des cinéastes vers les publics, dans une optique d'éducation et d'accompagnement cinéphilique (Taillibert 2021).

De manière plus récente et plus concrète encore, dans le cadre d'une étude de terrain portant sur la participation culturelle des jeunes au Québec⁴⁹, Christian Poirier, Sophie Dubois-Paradis et Martin Tétu (à paraître, 5) définissent la participation culturelle « comme l'appropriation et le déploiement de modalités et d'activités liées au champ culturel, associant des moyens matériels (incluant numériques) et symboliques, et comportant une dimension esthétique ». Ces modalités renverraient « au type d'action que les personnes associent à la culture » (Poirier, Dubois-Paradis et Tétu à paraître, 98) et incluraient des actions traditionnellement associées à la participation culturelle comme la réception et la fréquentation, mais aussi d'autres, plus axées sur l'agentivité des publics comme la création, la transmission, la discussion, l'exploration et l'expression. Bien que notre objectif n'en soit pas un d'exhaustivité par rapport à la liste de modalités établie par les chercheurs.euse.s – qui pourrait d'ailleurs sans doute être élargie –, cette conception met en lumière le caractère multiple de la participation culturelle et les acceptations différenciées de la notion de participation culturelle selon les individus consultés. Surtout, elle souligne les implications de la notion dans la vie des individus (sociale, professionnelle, identitaire, etc.), ce qui revêt une importance particulière pour notre étude.

⁴⁹ Cette étude fait suite au rapport de 2012 intitulé *La participation culturelle des jeunes à Montréal : des jeunes culturellement actifs*.

Les travaux empiriques de Poirier et ses collaborateur.trice.s (2012) et de Poirier, Dubois-Paradis et Tétu (à paraître) visent notamment à « mieux saisir et comprendre les diverses facettes de la participation aux arts et à la culture chez les jeunes, tant en termes [...] de consommation/fréquentation que de diffusion/partage », à « analyser les raisons et les motivations qui poussent des jeunes à s'intéresser à la culture et à participer au sein d'activités culturelles, et de cerner l'impact des nouvelles technologies (numériques) sur les pratiques culturelles », à « documenter et analyser [...] la transmission du goût culturel et ses effets sur les pratiques » et finalement « identifier et comprendre les impacts élargis de la participation culturelle des jeunes [...] puis [...] éclairer les conceptions et représentations de la culture émises par les jeunes eux-mêmes » (Poirier et al. 2012, 1). Selon nous, ces recherches offrent un cadre intéressant pour aborder la participation des publics aux festivals de films identitaires dans un contexte numérique. Bien que tous les éléments ne soient pas directement transposables (notamment les aspects liés à la création et aux différentes pratiques artistiques⁵⁰) et que notre étude vise plus spécifiquement les liens qui se tissent entre des institutions à vocations culturelle et extra culturelle et leurs publics, nous retenons notamment l'intérêt d'explorer les répercussions des nouvelles technologies numériques sur la participation culturelle, l'impact élargi de la culture sur les individus (dans notre cas, lié notamment au sentiment de communauté et d'engagement) ainsi que l'importance d'interroger les publics sur leurs raisons et motivations, leurs représentations et leurs expériences, les obstacles rencontrés, les répercussions de la participation festivalière dans leur vie.

Dans le prolongement de cette conception de la participation culturelle englobant sa dimension en ligne, il est essentiel de souligner que, durant la pandémie, cette forme de participation a pris une importance accrue. Une étude intitulée *Pratiques culturelles en temps de confinement*, menée en France par Anne Jonchery et Philippe Lombardo (2020), souligne que le confinement a entraîné une forte consommation de contenus culturels sur écran, en particulier de vidéos. Cette tendance est attribuée à une augmentation significative de l'utilisation des réseaux sociaux, consultés par 78 % de la population pendant le confinement, contre 53 % en 2018 (Jonchery et Lombardo, 2020, 15). Dans ce contexte, les réseaux sociaux sont devenus des canaux privilégiés

⁵⁰ Pourtant, comme plusieurs l'ont noté, le contexte numérique actuel brouille la frontière entre consommateur et producteur, le professionnel et l'amateur – un phénomène aussi désigné sous la contraction « pro-am » ou « pro-amateur » (Leadbeater et Milet 2004). En effet, « Aujourd'hui plus que jamais, les dispositifs contributifs numériques (qu'ils soient institutionnels, commerciaux ou associatifs) s'inscrivent comme vecteurs de nouvelles formes de création, d'engagement et de partage des œuvres et des savoirs dans le domaine de la culture et des arts » (Severo et Thuillas, 2022, 1).

pour la diffusion des activités extra filmiques des festivals ainsi que pour encourager la participation du public par l'entremise de dispositifs comme les systèmes de vote du public, les discussions en direct, les cérémonies de remise de prix synchrones, etc.

Cependant, malgré cette accentuation de la participation en ligne, des obstacles subsistent, notamment les fossés numériques⁵¹. Une enquête menée par Nathalie Casemajor, Guy Bellavance et Guillaume Sirois (2018) sur les pratiques culturelles numériques et plateformes participatives réalisée juste avant la pandémie invite également à ne pas surestimer l'intérêt pour les pratiques en ligne. En se basant sur les résultats d'une enquête canadienne réalisée en 2018 par LaPlaca Cohen et Nanos Research, les chercheur.euse.s soulignent que « seulement 24 % des répondants préfèrent une activité culturelle numérique, tandis que 39 % préfèrent les activités analogues » (Casemajor, Bellavance et Sirois 2018, 78). Les raisons évoquées incluent le sentiment d'authenticité plus marqué dans les activités en personne et la facilité de concentration par rapport aux distractions potentielles des outils technologiques (Casemajor, Bellavance et Sirois 2018, 78). Par ailleurs, une étude menée auprès des professionnels du secteur des festivals de cinéma révèle que la participation du public demeure un défi majeur pour les festivals en ligne ou hybrides, avec des difficultés à créer des expériences captivantes pour le public (Whistler Film Festival Society et Nordicity 2021, 10).

En prenant en considération tous les éléments ci-mentionnés, notre définition de la participation englobe deux dimensions principales. D'une part, elle renvoie à un ensemble d'activités artistiques et culturelles traditionnelles, telles que la création, la production, la diffusion et la fréquentation, impliquant des individus et des groupes. D'autre part, elle intègre une perspective plus contemporaine mettant l'accent sur la dimension intersubjective et collective, centrée sur la démocratie culturelle et les interactions entre les individus, les groupes et les institutions. Cette conception de la participation culturelle comprend une transmission « horizontale », favorisant les échanges entre pairs, et une transmission « verticale », impliquant la communication de savoirs des institutions ou des créateurs vers les publics. Elle reconnaît la diversité des modalités de participation, incluant la réception, la création, la transmission, la discussion et l'expression, ainsi que leurs impacts sur les individus et les communautés. Nous considérons également l'importance de comprendre les motivations, les représentations et les expériences des publics,

⁵¹ À titre de rappel, selon Casemajor, Bellavance et Sirois (2018), ces fossés numériques se manifestent à trois niveaux : l'accès à Internet, la maîtrise des outils numériques (aussi désignée comme la littératie numérique) et l'usage des plateformes participatives.

ainsi que les obstacles rencontrés, les répercussions et les ramifications de la participation culturelle dans la vie sociale, professionnelle et identitaire des individus. Malgré l'impact croissant des nouvelles technologies numériques sur la participation culturelle, notamment amplifiée durant la pandémie, des obstacles persistants, tels que les fossés numériques, limitent l'accès et l'engagement des publics. Nous tenons donc compte de ces défis, tout comme de ceux pouvant entraver la participation en présence.

3.2.3.2. Engagement

Intimement liée au concept de participation, la notion d'engagement peut être comprise de différentes manières en lien avec les pratiques culturelles et plus spécifiquement des festivals de films. Dans le cadre de notre recherche, nous abordons trois facettes de ce concept : l'engagement envers une activité culturelle, l'engagement envers une institution culturelle et l'engagement citoyen.

Engagement envers une activité culturelle

L'engagement culturel et artistique a été exploré sous différents angles – sociologiques, économiques et philosophiques – devenant parfois synonymes de participation, de fréquentation ou encore de développement des publics (Wlazel 2021, 374-375). Le chercheur américain Steven J. Tepper (2008), cité par Morad Jeldi (2019) et Agnieszka Wlazel (2021), suggère de considérer « engaging » comme un verbe impliquant action et implication plutôt qu'un adjectif qui qualifierait une œuvre culturelle comme étant « attractive, compelling, beautiful » et propose de l'entendre dans le sens de « to interlock, to involve, or to cause » (Tepper 2008, 363). Selon Tepper, l'engagement fait référence à l'agentivité des publics, redéfinissant le pouvoir d'action de la production culturelle vers l'individu qui peut « actively connect to art – discovering new meanings, appropriating it for their own purposes, creatively combining different styles and genres, offering their own critique » (Tepper 2008, 363). Wlazel (2021, 381), qui distingue l'engagement des publics du développement de ceux-ci, affirme : « [t]he term 'audience engagement' [...] acknowledges the move from passivity to activity and from people treated as objects to being perceived as autonomous, sensitive, and constructing their own experiences as subjects ». Cette conception de l'engagement s'avère particulièrement pertinente pour notre recherche axée sur les pratiques culturelles des publics, plutôt que sur une perspective institutionnelle des publics,

illustrée par « une injonction à “connaître les publics” » pour mieux les « développer » quantitativement (Kovacs 2020, 185; Derbas-Thibodeau, Poirier et Luckerhoff 2023, 60).

De manière concrète et schématique, Allan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) ont pour leur part découpé les différentes étapes de cet engagement des publics selon un arc (« *Arc of Engagement* ») qui se détaille de la manière suivante :

- Le pré-engagement et la contextualisation (« *Build-up and Contextualization* ») associés au « moment that a commitment to attend is made », qui peut comprendre la sélection des films et des activités (Brown et Ratzkin 2011, 15).
- La préparation intensive (« *Intense preparation* ») qui débute lorsque l'individu « start making logistical plans, attention begins to focus on the upcoming program and the likelihood of engagement increases » (Brown et Ratzkin 2011, 16).
- L'échange artistique (« *The Artistic exchange* ») qui correspond au point le plus haut sur l'échelle de l'engagement et au moment « when the audience member encounters the artistic work, and the artist encounters the audience » (Brown et Ratzkin 2011, 17).
- Le traitement post-événement et création de sens (« *Post processing and meaning making* ») débutant après l'échange artistique et caractérisé par « a time for making sense of what happened and forming a critical reaction » (Brown et Ratzkin 2011, 18).
- L'écho (« *The Impact echo* ») correspondant à la dernière étape de l'engagement, au moment où « the event may be totally forgotten or remembered and recalled from time to time » (Brown et Ratzkin 2011, 19).

Bien que ce modèle offre une structure utile pour comprendre l'engagement des publics, nous intégrons également à notre conception de l'engagement les critiques et suggestions de chercheurs tels que Morad Jeldi (2019) et Christian Poirier (2019). Ces derniers soulignent que le modèle, tout en étant pertinent pour les contextes culturels physiques, ne couvre pas pleinement l'engagement numérique, décrit par Ellen Johanna Helsper (2013) comme « the ways in which people use and participate in different Internet activities, contents and platforms » (Helsper 2013, 698). En outre, la critique porte sur la linéarité du modèle face aux nouvelles pratiques en ligne et l'usage des réseaux sociaux. Jeldi (2019, 67) démontre par exemple que l'engagement numérique peut débiter dès les premières étapes du processus. Ainsi, tout en adoptant le modèle de Brown et Ratzkin comme base de notre analyse, nous intégrons ces critiques pour enrichir notre compréhension de l'engagement à l'ère numérique. Notre but est de développer une approche

plus complète et inclusive, reflétant la complexité des interactions entre individus et œuvres culturelles dans les espaces physiques et numériques.

Engagement envers une institution culturelle

L'engagement peut également être appréhendé en tant que sentiment éprouvé ou relation entretenue avec une institution, comme un festival par exemple. Wlazel (2021, 381) décrit cet engagement comme « some emotional or affective relationship between an audience member and an arts event and/or arts organisation ». Les notions de fidélité et d'assiduité telles que conceptualisées par Emmanuel Ethis (2002) sont particulièrement utiles et éclairantes pour comprendre cette acception du terme. Pour l'auteur, l'assiduité correspond à la dimension quantifiable de la consommation ou de la fréquentation cinématographique (nombre de billets achetés, de films visionnés, etc.) alors que la fidélité représente la constance dans le sentiment d'attachement. Afin d'exemplifier la chose et de distinguer les deux termes, Ethis utilise l'analogie des liaisons amoureuses : « on peut être fidèle à quelqu'un sans lui être "assidu" et, inversement, on peut être un amoureux assidu sans être pour autant fidèle » (Ethis 2002, 10-11). Toujours selon lui, la fidélité serait alors beaucoup plus structurante de la pratique spectatorielle « vécue comme un rendez-vous avec le cinéma » (Ethis 2022, 11).

Engagement citoyen

L'engagement peut également concerner la participation citoyenne et communautaire en faveur de causes spécifiques. Bien que pouvant toucher des enjeux extra culturels (politique, identitaire, environnemental, social, etc.), cet engagement est souvent étroitement lié aux arts et à la culture, en particulier dans le contexte festivalier. Marijke de Valck (2016, 9) soutient ainsi : « [f]estivals possess a unique potential to set agendas and to intervene in the public sphere. They can influence our aesthetic tastes, our political beliefs, and our outlook upon life. Put simply, film festivals may change our perception of the world ». Christel Taillibert (2013) ajoute que les festivals de films, en raison de leur caractère festif, de leur convivialité et de leur contribution à la création de liens sociaux, séduisent un large public, allant bien au-delà des cercles militants traditionnels. Ils se distinguent ainsi comme des moyens particulièrement efficaces afin de « sensibiliser » le public « à des thématiques sociales et politiques » (Taillibert 2013, 30). Carol Roy (2016, 78) renforce cette idée en décrivant ainsi les festivals de films documentaires : « [a]n event that welcomes a diverse group of people and can accommodate different levels of

engagement, those seeking entertainment, those seeking information, those open to transforming their views, and those seeking paths of action ». Bien que les festivals que nous étudions ne programment pas uniquement des films documentaires, cette perspective est éclairante pour notre recherche. En effet, la mission de sensibilisation des spectateurs par le biais de la diffusion de films traitant de thématiques politiques et sociales – telles la représentativité des personnes noires au cinéma, le racisme, les préjugés et les inégalités – est au cœur des objectifs du Festival international de cinéma Vues D’Afrique, du Festival international du Film Black de Montréal, et du Festival Massimadi. Ces stratégies, que nous examinons de façon approfondie dans la section 3.4.1, ne visent pas uniquement à éveiller une prise de conscience chez les spectateurs ; elles aspirent également à les inciter à adopter des démarches actives et engagées.

Ainsi, notre recherche intègre les trois volets de l’engagement détaillés précédemment : l’engagement envers une activité culturelle (en ligne et hors ligne), l’engagement envers une institution festivalière et finalement l’engagement citoyen.

3.2.3.3. *Communauté imaginée*

Tel qu’abordé dans le premier chapitre (1.1.2.), l’ouvrage *Film Festivals and Imagined Communities* (2010), sous la direction de Dina Iordanova et Ruby Cheung, revisite la notion de « communauté imaginée » introduite par Benedict Anderson (1983). Cette réévaluation s’applique spécifiquement aux festivals de films liés aux diasporas, tels que les festivals de films africains déployés hors du continent africain. Ces événements culturels sont envisagés comme des plateformes permettant aux communautés diasporiques de renouer avec leur culture d’origine par l’entremise du cinéma.

Anderson, dont s’inspirent les deux chercheuses, définit la nation comme une communauté politique imaginée, caractérisée par un sentiment d’appartenance collective partagé parmi ses membres qui, sans se connaître ni se rencontrer, entretiennent dans leur esprit l’image de cette communauté :

I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community [...] It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion [...] It is imagined as a community, because regardless of the actual

inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship (Anderson 1983, cité dans Lordanova et Cheung 2010, 12).

Lordanova met cependant en lumière une différence importante entre la conception de la nation et celle des festivals : contrairement à la nation, les festivals exigent une rencontre physique et temporelle des participant.e.s, apportant une dimension concrète à la communauté imaginée. Elle précise :

For the festival to happen, organisers and audiences must come face-to-face in exactly the same place at exactly the same time. They practically suspend the “imagined” element of the community by substituting it with a very real one that is, nonetheless, configured around the same axis of imagination that drives the ideas of nation and nationalism. (Lordanova 2010, 13)

Lordanova identifie un double processus d’imagination : d’une part, les spectateur.trice.s et organisateur.trice.s sont encouragé.e.s à se percevoir comme faisant partie de communautés transnationales élargies ; d’autre part, un acte d’imagination s’articule autour de l’identification aux personnages et récits fictifs présentés (Lordanova 2010, 13). Bien que la chercheuse ne se concentre pas spécifiquement sur les publics extérieurs aux communautés diasporiques mises en avant par les festivals associés à la notion de communauté imaginée, Jérôme Sagal (2010), un des contributeurs de l’ouvrage collectif, apporte une dimension supplémentaire en suggérant que les festivals liés aux diasporas consolident un sentiment de solidarité au sein de la communauté et façonnent son image auprès de la ville ou du pays hôte du festival :

It can be assumed that besides presenting unknown films to movie buffs, film festival linked to diasporas serve two main goals: consolidating a sense of solidarity within a community, on the one hand, and shaping the image of that community in the city or country hosting the festival, on the other. (Sagal 2010, 198)

Néanmoins, cette perspective fait l’objet de critiques, notamment de Saër Maty Bâ (2010), qui plaide pour un retour à la notion de diaspora plutôt qu’une simplification sous le terme de communauté imaginée (voir 1.1.2.). De plus, cette théorie, tout en offrant un cadre précieux pour analyser les festivals de films en situation diasporique, révèle certaines limites, notamment l’absence d’une confrontation directe avec les expériences réelles des publics et une focalisation exclusive sur les manifestations physiques, ignorant ainsi la transition vers le numérique exacerbée par la pandémie. À cet égard, Samuel Lelièvre (2011, 11) enrichit ce débat en

soulignant l'impact des technologies de communication contemporaines et de la globalisation sur l'extension de ces communautés au-delà des frontières géographiques traditionnelles par.

Dans le cadre de notre recherche, nous retenons de la communauté imaginée qu'elle concerne des festivals qui aident les populations en situation de diaspora à se reconnecter à leur communauté et leur pays d'origine. Nous retenons aussi les lacunes et l'intérêt de confronter ce concept à l'expérience empirique des publics en contexte physique et numérique.

3.2.4. Contexte numérique : festivals numériques, en ligne et hybrides

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un concept en tant que tel, il nous semble pertinent de rappeler ici ce que nous entendons par « contexte numérique », une expression mobilisée par nos questions de recherche. Afin de circonscrire nos objets et terrains d'étude et comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, nous distinguons trois déclinaisons liées à ce contexte – bien que nous n'en retenions que deux – : la numérisation des festivals de films associée à l'usage de divers outils numériques, le modèle des festivals en ligne ayant vu le jour à la fin des années 1990, et le phénomène des festivals en ligne ainsi que des festivals hybrides développés en réponse aux vagues de fermeture des salles de cinéma et aux règles sanitaires imposées avec la pandémie mondiale de la COVID-19.

Pour la chercheuse Kirsten Stevens (2018), depuis les vingt dernières années, les festivals de films sont devenus fondamentalement numérisés, un phénomène qu'elle désigne sous les termes de « *digital festivals* ». Via l'usage des réseaux sociaux, des pages web, des plateformes et les différentes applications, les festivals de films parviendraient aujourd'hui plus que jamais à stimuler l'engagement des publics en diffusant par exemple des événements en direct – tout en les immortalisant – pour des auditoires qui n'y auraient autrement pas accès (Stevens 2018, 13). Dans ce contexte, Stevens (2018, 12) estime que « [t]he internet works to both preserve and expand the world of the festival, adding new layers of access, engagement and awareness of events, while also infinitely expanding their geography and duration ». Selon la chercheuse, cette numérisation des festivals redéfinirait l'idée même de festivals, tout en menaçant leur nature temporelle et éphémère : « [t]hrough the ability to consume, comment on, and interact with festivals in new ways, the digital festival becomes one that exceeds previous definitions of such events (Stevens 2018, 12).

De manière concomitante, le modèle du festival de films en ligne, entendu, à titre de rappel, comme une plateforme en ligne se présentant comme un festival, proposant des films sur Internet et incluant des éléments, sous quelle que forme que ce soit, que l'on retrouve également dans les festivals de films traditionnels (par exemple, une durée limitée ou une remise de prix) (Bakker 2015, 9) – se serait développé à la fin des années 1990 et aurait connu un certain engouement au début des années 2000 (Taillibert 2018). Ces festivals conçus pour l'espace numérique, souvent animés de visées de démocratisation et d'élargissement des publics – comme c'est le cas de My French Film Festival créé par UniFrance, une organisation chargée de promouvoir le cinéma français à l'international ou encore le festival Plein(s) Écran(s) faisant la promotion des courts métrages québécois sur Facebook – demeuraient jusqu'à récemment très marginaux au sein de l'écosystème festivalier (Taillibert 2015).

Finalement, en contexte de pandémie, plusieurs festivals envisagés originalement en présence – à l'instar du Festival international de cinéma Vues d'Afrique, du Festival international du Film Black de Montréal et du Festival Massimadi – ont basculé entièrement ou partiellement leurs activités en ligne, principalement entre 2020 et 2022.

Notre recherche porte donc sur la première et la troisième articulation entre numérique et festivals. Nous nous intéressons à des festivals d'abord conçus dans une forme « classique », ayant notamment fidélisé des publics lors de la tenue de projections et d'événements *in situ*, tout en utilisant un certain nombre d'outils numériques depuis plusieurs années (réseaux sociaux, site Web, infolettres électroniques, etc.) et qui ont basculé, au moins momentanément, vers un mode numérique ou hybride durant la pandémie et en lien avec le contexte de confinement et de distanciation sociale.

3.3. Cadre opératoire et dimensions de la recherche

Dans le sillage des concepts et des notions mobilisés par nos questions de recherches, définis ci-dessus et illustrés par la figure 3.1, cette section détaille notre cadre opératoire. L'opérationnalisation de ces concepts et notions se regroupe en six dimensions autour desquelles s'articulent notre collecte de données (voir guide d'entretien en annexe 1) puis notre présentation des résultats (chapitre 4) : 1) suivi et fréquentation ; 2) raisons et motivations ; 3) perceptions et expériences ; 4) participation et engagement culturel ; 5) impacts et répercussions et 6) obstacles et éléments problématiques. Le tableau 3.2 illustre ces dimensions de l'étude et les principaux

concepts et notions associés. Les trois aspects de l'engagement explorés dans notre cadre opérationnel, à savoir l'engagement envers une activité culturelle, envers une institution, et l'engagement citoyen, sont respectivement désignés comme engagement 1, 2 et 3. Deux axes majeurs et interreliés traversent ces dimensions : celui des pratiques et celui des représentations. Le premier axe examine les comportements et les actions, c'est-à-dire ce que font les individus. Le second vise à comprendre le sens et la signification que ces mêmes individus accordent à leurs actions, ainsi que leur perception des festivals, des différents dispositifs, du numérique, etc.

Les différentes dimensions et les questions qu'elles sous-tendent ont été conçues de manière à débiter par les informations les plus générales puis à approfondir graduellement le vécu des participant.e.s en lien avec le ou les festivals étudié.s. Cette logique de descente en profondeur prime sur la mobilisation de théories préexistantes, comme ce serait le cas dans une démarche hypothético-déductive. Il semble également important de rappeler que cette étude a été menée à une période où les festivals de films étudiés se déroulaient en ligne en raison de la pandémie, intégrant donc tant les formats *in situ* que numériques dans chaque dimension. Les résultats obtenus, sans proposer une comparaison systématique entre les modèles en ligne et en présence, démontrent néanmoins une réflexivité des participant.e.s enrichie par ces comparaisons, sur les notions de participation, d'engagement et d'appartenance à une communauté imaginée. De plus, ils nous éclairent sur les perceptions des publics vis-à-vis du format en ligne, qui préexiste à la pandémie, et offrent des pistes de réflexion pertinentes pour l'avenir.

Il est finalement à noter que pour alléger la lecture, nous choisissons de parler des festivals au singulier. Il importe cependant de conserver à l'esprit que chaque participant.e suit ou fréquente possiblement plusieurs des festivals à notre étude. Le tableau 3, qui dresse un bref portrait de chaque participant.e, détaille les festivals suivis ou fréquentés par chacun.e d'entre eux.elles.

Tableau 3.2 : Dimensions de l'étude en lien avec les principaux concepts et notions opérationnalisés

| Dimensions de l'étude | Principaux concepts et notions opérationnalisés |
|--------------------------------------|--|
| Suivi et fréquentation | Engagement 2 |
| Raisons et motivations | Participation Engagement 1, 2 et 3 Communauté imaginée |
| Perceptions et expériences | Engagement 2 Contexte numérique |
| Participation et engagement culturel | Participation Engagement 1 Contexte numérique |
| Impacts et répercussions | Participation Communauté imaginée Engagement 3 |
| Obstacles et éléments problématiques | Participation Engagement 1 |

Source : Auteure

Dimension 1 : Suivi et fréquentation du festival

Dans l'optique de descente en profondeur évoquée précédemment, nous cherchons à établir avec cette première dimension, de manière plutôt factuelle, le contexte au sein duquel les participant.e.s ont découvert le festival. Depuis combien de temps et dans quel contexte ont-ils et elles commencé à suivre ou à fréquenter le festival⁵² ? Cette dimension explore aussi le sentiment d'engagement envers l'institution culturelle – soit le deuxième volet de l'engagement tel que défini dans notre cadre conceptuel – en lien avec les concepts de fidélité et d'assiduité. Les

⁵² La différence que nous établissons entre suivi et fréquentation est la suivante : le suivi correspond à une prise de connaissance des activités ou des communications du festival (sur les réseaux sociaux par exemple, ou encore via les infolettres, les pages Web, etc.) La fréquentation renvoie plus directement à la participation aux activités filmiques et extra filmiques. Ainsi, il est possible, par exemple, de suivre un festival sans le fréquenter.

participant.e.s sont-ils et elles fidèles au festival ? Le fréquentent-ils et elles chaque année ? Sont-ils.elles assidu.e.s dans leur fréquentation ? Finalement, nous interrogeons l'impact de l'entourage des participant.e.s sur leur fréquentation du festival, en vue d'enrichir notre compréhension de leur engagement et de leur expérience culturelle.

Dimension 2 : Raisons et motivations

Afin de saisir les relations qui se tissent entre les publics et le dispositif festivalier, il semble essentiel d'interroger et d'analyser les raisons et les motivations qui poussent les festivalier.ère.s à suivre ou à fréquenter le festival. Cette exploration, adoptant une approche inductive, se focalise sur l'origine de l'attrait pour le festival et les diverses activités qu'il propose. Notre objectif est de mettre en lumière les motivations profondes, qu'elles soient d'ordre culturel ou extra culturel, potentiellement en lien avec la notion de communauté imaginée ainsi que la manière dont les participant.e.s interprètent leur relation avec le festival, leur participation et leur engagement. Cette approche nous permet de nous éloigner des méthodes quantitatives et hypothético-déductives traditionnellement utilisées pour étudier les motivations, en évitant de proposer des exemples ou des catégories prédéfinies, favorisant ainsi une exploration plus ouverte et personnalisée des motivations des festivalier.ère.s.

Dimension 3 : Perceptions et expériences

Cette dimension, en deux volets, se penche d'abord sur les perceptions des participant.e.s en lien avec le festival fréquenté. Comment se représentent-ils.elles la mission du festival ? À qui le festival s'adresse-t-il selon eux.elles ? Quelles perceptions ont-ils et elles du travail des organisateur.trice.s ? Le second volet explore les expériences vécues avec les divers dispositifs, se concentrant sur les distinctions entre la participation à un festival de films en présence et en ligne, ainsi que sur les différences entre visionner un film dans le contexte d'un festival en présentiel et dans d'autres lieux (à la maison, au cinéma, etc.). Ce volet explore également l'impact de la pandémie sur les pratiques associées au festival.

Dimension 4 : Participation et engagement culturel

Cette dimension cherche d'abord à saisir la représentation de la notion de participation chez les participant.e.s. Comment s'incarne, pour les participant.e.s, la participation à un festival de films

identitaires ? Cette participation est-elle perçue de manière semblable en ligne et en présence ? Acquiert-elle la même signification ? Dans un deuxième temps, elle entend examiner les différentes actions effectuées par les participant.e.s en ligne et en présence relativement à la fréquentation du festival – qui renvoie à la première facette de l’engagement dans notre cadre conceptuel, c’est-à-dire l’engagement envers une activité culturelle. Elle s’intéresse aux modalités de la participation et aux différentes étapes de l’« Arc de l’engagement » (Brown et Ratzkin 2011), tout en demeurant ouverte aux éléments nouveaux pouvant émerger. Quelles sont les actions ou les activités effectuées en ligne et en présence en lien avec la participation et au festival ? Dans quel ordre ? Quelle importance et signification accordent les participant.e.s à ces actions, notamment à la discussion, à l’expérience collective, au partage et à la transmission ?

Dimension 5 : Impacts et répercussions

Si les raisons et motivations permettent d’interroger en amont les représentations et les réflexions menant à la participation ou à la fréquentation du festival, les impacts et répercussions visent à mieux comprendre ce qui se déroule en aval. Quels effets génèrent la fréquentation d’un festival de films identitaires sur la vie des publics ? Qu’en retirent-ils ? Avec cette dimension, nous cherchons à sonder les incidences de la fréquentation festivalière tant sur les autres pratiques culturelles qu’au niveau identitaire, particulièrement en relation avec le sentiment d’appartenance à une communauté (imaginée). Nous souhaitons ainsi évaluer les impacts et répercussions tant au niveau personnel qu’interpersonnel. La participation au festival permet-elle aux participant.e.s de tisser des liens avec leur entourage, leur culture, leur pays ? Génère-t-elle un sentiment d’appartenance à une communauté ? A-t-elle une incidence sur les autres pratiques culturelles, sur l’implication sociale ou politique et sur les pratiques en ligne ?

Dimension 6 : Obstacles et éléments problématiques

Cette dimension explore les divers défis et difficultés rencontrés par les participant.e.s dans leur expérience avec le festival. Elle vise à identifier les barrières, les contraintes et les aspects problématiques qui peuvent entraver ou nuire à leur participation, leur engagement ou leur sentiment d’appartenance à une communauté.

En conclusion, les six dimensions précédemment détaillées forment la structure des questions élaborées dans le guide d'entretien final⁵³, disponible dans l'annexe 1. À ces questions structurantes, nous avons intégré des interrogations portant sur les aspects à améliorer et sur la vision d'un festival idéal selon les participant.e.s, servant de conclusion à nos entretiens. Ces dimensions orientent également la présentation des résultats dans le chapitre 3, offrant une trame cohérente pour l'analyse et la discussion de nos résultats.

3.4. Justification et présentation des terrains d'étude

Dans le but de transcender la « singularité de l'événement et la relation unique qu'il établit avec son public » (Djakouane, Jourda et Négrier 2010, 33) et d'élargir la portée de cette étude par l'exploration d'une variété de publics – englobant ainsi diverses pratiques, expériences, perceptions, et représentations –, notre attention se porte sur trois festivals de films identitaires situés à Montréal : le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (Vues d'Afrique), le Festival international du film Black de Montréal (FIFBM) et le Festival Massimadi (Massimadi). Ces festivals ont été sélectionnés en raison de leur connexion avec les communautés noires, africaines, créoles, et de leurs diasporas au sein de la métropole québécoise. Montréal, caractérisée par sa diversité ethnique, linguistique, et culturelle, offre un contexte unique où les festivals de films « *black* », africains et LGBTQ+ – parmi d'autres – jouent un rôle essentiel dans la promotion de la diversité culturelle et la mise en valeur de voix sous-représentées dans l'industrie cinématographique. Pour rappel, au Québec, Montréal réunit 85 % des immigrant.e.s établi.e.s dans la province, représentant 33,4 % de la population montréalaise au recensement de 2021 selon Statistique Canada (Statistique Canada, 2022). Parmi cette population, la diaspora haïtienne se distingue comme la plus significative (8,1 %), suivie par les communautés algérienne (7,6 %) et marocaine (5,7 %) (Statistique Canada, 2022). Les personnes noires y forment la minorité visible la plus nombreuse. Ainsi, l'intérêt pour Vues d'Afrique, FIFBM et Massimadi s'explique par le large bassin de publics potentiellement concernés par ces festivals identitaires,

⁵³ Initialement, en guise d'entrée en matière, notre guide d'entretien comportait une dimension supplémentaire intitulée « consommation et fréquentation » – la dimension 2 s'intitulait alors « suivi du festival » – qui portait sur des questions liées aux habitudes, aux préférences cinématographiques des participant.e.s. Nous nous sommes cependant rendu compte qu'il s'agissait de questions plutôt éloignées de la relation aux festivals, qui pouvaient détourner l'attention de nos questionnements principaux. À titre d'exemple, notre guide d'entretien initial comportait une question portant sur les raisons et motivations à visionner des films de manière générale. Or cette formulation semait la confusion avec la dimension « raisons et motivations » qui s'intéresse aux raisons et motivations pour fréquenter les festivals et qui constitue une question centrale dans notre recherche. En conséquence, nous avons décidé de supprimer cette première dimension pour recentrer nos dimensions sur les aspects fondamentaux de notre recherche.

mais aussi par la possibilité unique d'étudier des institutions festivières aux missions à la fois similaires – la présentation d'œuvres nationales et transnationales valorisant des cinéastes ou thématiques liées aux personnes noires, africaines, créoles ou issues des diasporas – et distinctes – par exemple, Vues d'Afrique met l'accent sur des productions culturelles selon des critères géographiques, tandis que le FIFBM et Massimadi se focalisent davantage sur les identités raciales, avec une attention particulière aux identités sexuelles et de genre pour Massimadi⁵⁴ –, dans un contexte national partagé.

Ces festivals, dont nous détaillons la genèse dans la section suivante, ont été fondés à différentes périodes – en 1983, 2005 et 2009 respectivement – et entretiennent chacun des relations internationales spécifiques avec d'autres festivals. Un tableau récapitulatif fournissant certaines informations factuelles sur ces trois festivals est disponible en annexe 2. Vues d'Afrique, le FIFBM et Massimadi sont également guidés par des objectifs distincts – bien qu'ils puissent se recouper –, notamment : promouvoir le cinéma africain en Occident et ailleurs, encourager la diversité et la représentation d'artistes afro-américains du monde entier, tant devant que derrière la caméra, et combattre les préjugés et les discriminations envers les personnes LGBTQ+ issues des communautés noires. Ces festivals ont donc le potentiel d'attirer une diversité de spectateur.trice.s et de former ou de renforcer des communautés (imaginées) sur des bases différentes. L'analyse de ces trois cas permet d'identifier les variations dans les pratiques, représentations, attentes et motivations des festivalier.ère.s, enrichissant ainsi notre compréhension des expériences vécues et des perceptions des festivals de films par divers groupes de personnes. Avec cette démarche, nous visons à confirmer la cohérence des tendances observées lors de la collecte de données et à minimiser les biais potentiels inhérents à l'étude d'un seul ou de deux contextes festivaliers uniquement. Cette exploration ne vise pas à effectuer une comparaison stricte des trois festivals, c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à identifier et à analyser systématiquement les similitudes et distinctions entre eux en utilisant des méthodes comparatives spécifiques (comme discutées dans les travaux de Lamont 2012; Resnik et Goastellec 2019; Stuppia et Ridley 2021). Notre objectif est plutôt de comprendre comment, pris collectivement, ces festivals contribuent à un panorama

⁵⁴ Nous avons choisi d'inclure le festival Massimadi parmi nos terrains d'étude en raison de son lien avec les communautés noires, africaines et créoles. Ce choix s'explique plus avant par une volonté de reconnaître la multiplicité des identités au sein de ces communautés et l'importance de ce festival dans la lutte contre les préjugés, la discrimination et pour une société plus inclusive. Il est cependant important de noter que les questions liées à l'identité sexuelle et de genre ne sont pas au cœur de notre analyse. Nous ne mobilisons d'ailleurs pas de cadre conceptuel spécifique sur ces sujets. Toutefois, il convient de mentionner que plusieurs chercheur.euse.s évoluant dans le champ des *Film Festival Studies* – pensons notamment à Ger Zielinski, Antoine Damiens et Skadi Loist – s'intéressent spécifiquement aux festivals de films LGBTQ+. Bien que ces questions ne soient pas au premier plan de ce mémoire, nous reconnaissons leur pertinence et leur importance dans le domaine des études cinématographiques et culturelles.

diversifié des cultures et des communautés représentées, à travers les films projetés ainsi que les éléments extra filmiques.

En nous focalisant sur ces trois festivals distincts, nous aspirons à saisir la variété et la profondeur des interactions culturelles et sociales qu'ils facilitent, mettant en lumière la richesse et la complexité des expériences vécues par les festivaliers à Montréal. Cette démarche permet de percevoir les festivals non pas comme des entités isolées, mais comme parties intégrantes d'un écosystème culturel élargi, en interaction les uns avec les autres et avec la ville où ils prennent place. Elle approfondit notre compréhension des liens entre les festivals et leurs publics et éclaire sur leur rôle dans la promotion de la cohésion sociale et culturelle dans un contexte multiculturel.

3.4.1. Historique et présentation des festivals

3.4.1.1. Festival international de cinéma Vues d'Afrique

Fondé en 1984 par le journaliste et cinéaste d'origine bretonne Gérard Le Chêne, l'organisme à but non lucratif Vues d'Afrique a pour mission d'informer, de promouvoir et de diffuser des productions culturelles concernant l'Afrique, les pays créoles et leurs diasporas dans les domaines du cinéma, ainsi que des arts de la scène, des arts visuels et de la littérature (Vues d'Afrique 2024, sous « Mission »). Le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (Vues d'Afrique), événement principal de l'organisation, a lancé sa première édition en 1985, établissant ainsi le plus ancien festival de films africains et créoles en Amérique du Nord. Gérard Le Chêne explique l'origine du festival dans une entrevue :

J'étais cinéaste documentaire avant de créer le festival. À cette époque, des amis africains, professionnels de l'image, regrettaient l'absence d'information culturelle sur l'Afrique. Nous avons donc proposé à Robert Daudelin, alors directeur de la Cinémathèque [québécoise], d'organiser une semaine de cinéma africain pour démontrer son existence. C'est ainsi que tout a commencé. (Chaire René Malo s.d., sous « Festival »)

Depuis sa première édition, le festival a tissé des liens étroits avec le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO) et le Festival d'Amiens en France, et a développé au fil des ans plusieurs autres partenariats avec des festivals de cinéma en Afrique et en Europe, en particulier ceux qui diffusent ou promeuvent des films en langue française. Le site Web du festival mentionne ainsi :

Le Festival international de cinéma Vues d’Afrique vise à mieux faire connaître les réalités et la culture des pays africains et des grandes diasporas, notamment francophones, à développer les échanges avec les professionnels de l’audiovisuel d’ici et ainsi à contribuer à la reconnaissance d’un volet peu exposé du cinéma francophone et à favoriser la compréhension entre communautés. (Vues d’Afrique 2024, sous « Mission »)

La francophonie est au cœur de l’identité et de la mission de Vues d’Afrique. Comme le note la professeure Sheila Petty (2020), bien que la programmation initiale fut principalement en français, les organisateurs ont progressivement œuvré à séduire également la population anglophone de Montréal. Le festival, qui a lieu chaque année en avril, principalement à la Cinémathèque québécoise, offre également une programmation d’activités tout au long de l’année, y compris dans les écoles et les résidences pour personnes âgées. En avril 2020, Vues d’Afrique a conclu un partenariat avec l’entreprise médiatique Québecor, devenant l’un des premiers festivals de films conçus dans une forme « classique » à se dérouler en ligne. L’édition 2021 s’est tenue en ligne, tandis que celle de 2022 a adopté un format hybride. À partir de 2023, le festival est revenu à une programmation exclusivement en salles. Pendant ses éditions en ligne et hybrides, les films, principalement géobloqués au Canada étaient accessibles gratuitement sur les sites de la chaîne francophone internationale TV5 et du festival. Le prix d’entrée pour l’édition 2023 était fixé à 10 \$ (voir annexe 2).

3.4.1.2. Festival international du Film Black de Montréal

Le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM), originellement le Festival du film haïtien, a été fondé en 2005 par l’actrice et femme d’affaires Fabienne Colas. En 2010, le festival qui possède aujourd’hui des antennes à Toronto (2013), Halifax (2017) et plus récemment Calgary (2021) et Vancouver (2021), adopte un nouveau nom pour refléter sa mission élargie. Interrogée sur la portée de l’appellation « film black », Fabienne Colas propose une vision inclusive et reconnaît qu’« il y a autant de définitions qu’il y a de films ». Elle explique cependant plus avant que « [c]e sont des films qui présentent à l’écran des réalités black avec des gens noirs, ou avec, dans leur distribution, des acteurs noirs dans les rôles principaux » et que « les gens de couleur [n’ont pas besoin de] form [er] 100 % du casting ou de la production » (Montpetit, 2020). Toujours selon elle, l’importance du FIFBM s’explique parce que « les artistes noirs représentent le groupe le plus marginalisé et le plus mal desservi de la communauté artistique au pays » (Radio-Canada,

2020). Ainsi, le festival se donne la mission « de donner une voix à des créateurs noirs qui, autrement, ne seraient ni vus ni entendus » (FIFBM 2024d, sous « Qui sommes-nous »).

Entretien des visées internationales, axé sur le développement de l'industrie cinématographique indépendante et en raison de son offre en français et en anglais, le FIFBM affirme être le plus grand festival de films « *black* » au Canada (FIFBM 2024d, sous « Qui sommes-nous »). Se déroulant entre la fin du mois de septembre et le début du mois d'octobre, le FIFBM projette habituellement ses films au Cinéma du Parc ainsi qu'au Cineplex Quartier Latin et mise sur la présence d'invité.e.s de renommée internationale pour promouvoir leur événement. Sur le site Web du festival, on peut notamment lire que :

En 10 ans, le FIFBM a pu [...] attirer une couverture médiatique internationale [et] rendre hommage à des personnalités telles Harry Belafonte, Souleymane Cissé, Stedman Graham, Kim Nguyen, Danny Glover, Dany Laferrière, Spike Lee... (FIFBM 2024c, sous « Histoire du festival »).

Via son programme de mentorat et de création Être Noir.e.s au Canada, le festival s'implique également dans la formation des cinéastes de la relève. Mis sur pied « pour pallier [le] manque flagrant de diversité et du peu de gens des communautés noires devant et derrière la caméra au Canada » (FIFBM 2024a, sous « Être Noir.e.s »), l'initiative qui s'adresse aux jeunes de 18 à 30 ans est financée par Netflix Canada depuis 2020.

Depuis 2020, le festival propose également l'initiative FIFBM dans les Quartiers « qui permet à des jeunes de différents quartiers de Montréal d'avoir accès gratuitement à des films réalisés par des personnes issues des communautés noires » (FIFBM 2024b, sous « FIFBM dans les quartiers »). Ces projections suivies d'activités de médiation culturelle se déroulent dans différentes Maisons de la culture à Montréal. À l'instar de Vues d'Afrique, le festival a organisé sa 16^e édition entièrement en ligne durant l'automne 2020. Dès 2021, il adopte un format hybride, format qu'il continue d'utiliser à ce jour. Les œuvres diffusées en ligne sont présentées sur la plateforme CineSend. Durant la première année de diffusion en ligne, les festivalier.ère.s avaient l'option unique d'acquiescer un forfait permettant un accès illimité à tous les films pour 49 \$. Depuis 2021, les tarifs pour les visionnements en ligne ont été ajustés à 12 \$ par film, tandis que le prix des billets pour les projections en salle a été fixé à 13,50 \$ (voir annexe 2).

3.4.1.3. Festival Massimadi

Le Festival des films et des arts LGBTQ+ afro-caribéens aussi connu sous le nom de Festival Massimadi (Massimadi) – un mot formé de la contraction entre les termes créoles à connotation péjorative *massissi* et *madivinèz*, désignant respectivement les hommes gais et les lesbiennes (Crémieux 2013, 146) – a vu le jour en 2009. Se déroulant originellement chaque février durant le Mois de l'histoire des Noir.e.s, Massimadi « présente des films, documentaires et web-séries aux thématiques gaies, lesbiennes, bisexuelles et transgenres [LGBTQ+] mettant en vedette les membres des communautés noires » (Grenier s.d., sous « Fondation Massimadi »). Il constitue également « un espace où artistes et militant-e-s abordent les enjeux relatifs aux communautés noires lors de tables rondes et discussions avec le public » (Grenier s.d., sous « Fondation Massimadi »). Luttant contre l'homophobie et la transphobie, notamment au sein des communautés noires, où les identités LGBTQ+ constituent encore souvent un sujet tabou, l'objectif de la fondation et du festival « est de sensibiliser, d'éduquer et d'informer en partageant les expériences de personnes LGBT [Q+] » (Jay 2017). Depuis 2013, le festival a également une antenne à Bruxelles, en Belgique.

La Fondation Massimadi organisait auparavant deux festivals : Massimadi en rue en septembre et Le Festival des films et des arts LGBTQ+ afro-caribéens en février. En 2023, ces deux événements ont fusionné en un unique festival désormais prévu du 11 au 30 septembre. Depuis l'édition de février 2021 et la pandémie, les films qui étaient habituellement projetés dans divers lieux tels la salle J. A. de Sève de l'Université Concordia, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) et l'Union Française, sont diffusés intégralement en ligne, gratuitement, accessibles partout au Canada. En entrevue, le coordonnateur du festival et président de la fondation, Laurent Lafontant, affirme :

Au départ, notre festival avait pour but d'occuper les espaces publics afin de combattre l'invisibilité. On voulait donc rassembler les gens dans des lieux physiques pour créer plus d'espaces afro-queer « *friendly* ». Depuis 2021, en raison de la pandémie, on a choisi de faire le festival virtuellement. L'avantage est qu'on peut maintenant rejoindre le monde partout à travers le Canada, même dans les régions les plus éloignées, où, auparavant, le festival ne serait pas allé et où les gens n'ont pas forcément accès à des communautés afro-queer (Bonyeme 2022).

Malgré la diffusion des films en ligne, le festival tient toutefois une programmation d'activités en présence depuis l'édition de 2022. Massimadi a également lancé en 2023 le programme de mentorat Momentum, visant l'accompagnement à la « scénarisation de projets audio-visuels dont le contenu est développé par des scénaristes s'identifiant comme noir·e·s et faisant partie des communautés LGBTQQAAl+ » (Massimadi 2024, sous « À propos du projet »).

3.5. Outils méthodologiques

3.5.1. Les entretiens semi-directifs

Afin de répondre à nos questions et objectifs de recherche et dans l'optique de comprendre le sens que les individus donnent à une expérience particulière et à un phénomène donné (Savoie-Zajc 2009, 344), nous avons opté pour la méthode qualitative des entretiens semi-directifs individuels. Cette approche inductive, attentive au sens que les publics attribuent à leurs actions et perceptions, nous a conduits à réaliser des entretiens avec des personnes ayant participé à un ou plusieurs des festivals étudiés, que ce soit en ligne ou en personne. L'entretien semi-directif a été choisi puisqu'il offre la possibilité de « rendre compte de l'expérience de la personne et de sa vision du monde, dans une perspective compréhensive » (Pin 2023, 1). Cette méthode, alliant flexibilité, profondeur et interaction directe, est donc centrale à notre projet de recherche.

Cette méthode a été préférée à l'observation en ligne, par exemple – qui aurait pu être envisagée en contexte de distanciation sociale, notamment lors des activités extra filmiques en direct présentées sur les réseaux sociaux par exemple –, en raison de notre intérêt pour les expériences et perceptions des dispositifs numériques et en personne. Plus encore, une consultation très préliminaire des réseaux sociaux des festivals étudiés nous a permis de constater qu'il y avait peu d'échanges et notamment un nombre insuffisant d'interactions et de commentaires sur les pages Facebook des festivals⁵⁵. Ces échanges, même lors d'activités visant à susciter la discussion comme les entrevues ou les tables rondes synchrones avec des cinéastes et divers intervenant.e.s, étaient majoritairement superficiels et ne nous auraient pas permis de fournir une

⁵⁵ Pour les trois festivals, Facebook est de loin le réseau social le plus utilisé. En date du 2 janvier 2021, au moment d'amorcer les entretiens, Vues d'Afrique comptait 13 177 abonné.e.s, le FIFBM 9 639 abonné.e.s et Massimadi 5 805 abonné.e.s. C'est également principalement sur Facebook qu'ont eu lieu les activités extra filmiques, en direct et en rediffusion, comme les classes de maître, les discussions avec des cinéastes, des capsules d'informations, les cérémonies de clôture, etc.

analyse approfondie. En outre, comme le soulignent Nathalie Casemajor, Guy Bellavance et Guillaume Sirois (2018, 92), « [l']es usages culturels des plateformes participatives sont complexes à saisir ». Il existe en effet un écart important entre les pratiques « légitimes et visibles » et « les types de participation [...] en réalité infinis » inscrits dans un « continuum entre la simple observation (lurking) et les régimes de participation intensifiée (cocreation, coproduction) [qui] intègrent une multiplicité de pratiques et d'usages » et qui peuvent « être [...] extrêmement différenciés d'une plateforme à l'autre » (Casemajor, Bellavance et Sirois 2018, 92). Dans ce contexte, interroger directement les festivalier.ère.s sur leurs pratiques culturelles, leur participation, leur engagement et leur sentiment d'appartenance à une communauté nous est apparu comme une approche plus appropriée pour atteindre nos objectifs.

En somme, les entretiens semi-directifs offrent une approche qualitative qui permet d'explorer en profondeur les perceptions, les attitudes et les comportements des spectateurs. Contrairement à l'observation sur les plateformes participatives, concentrée sur les comportements visibles, les entretiens permettent notamment d'explorer les motivations, les usages et les représentations des participant.e.s, offrant ainsi une compréhension plus nuancée et contextualisée de leur expérience, en adéquation avec nos objectifs.

3.5.2. La recherche documentaire

En amont des entretiens, nous avons effectué une recherche documentaire de base. Notre démarche s'est appuyée sur une exploration des contenus disponibles en ligne concernant les festivals étudiés, ainsi que sur une revue de presse. Pour cela, nous avons exploré les sites Web officiels des festivals ainsi que leurs pages sur les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram). En complément, nous avons mené une recherche dans la base de données Eureka, réputée pour son ample couverture de sources d'information médiatiques québécoises et d'ailleurs, et avons effectué des recherches complémentaires via Google pour capter un spectre plus large de contenus et communications liés aux festivals. Ces recherches ont été menées sans restriction d'année, permettant ainsi de recueillir un historique complet des couvertures médiatiques.

Les mots-clés utilisés pour cette exploration documentaire incluaient les noms des trois festivals – Vues d'Afrique, Festival international du Film Black de Montréal et Massimadi – ainsi que les noms de leur organisateur.trice – Gérard Le Chêne, Fabienne Colas et Laurent Maurice Lafontant.

La collecte d'informations a permis d'obtenir une vue d'ensemble enrichissante sur les activités des festivals, leurs communications avec les communautés, ainsi que la façon dont ils sont perçus par les médias et le public. Cependant, ces données n'ont pas été soumises à une analyse formelle. Cette décision a été prise en considération des objectifs de notre recherche, qui visent avant tout à comprendre les pratiques et les représentations des publics de festivals de films identitaires par le biais d'entretiens semi-directifs. Ainsi, bien que précieuses pour la contextualisation de nos terrains d'étude – présentée dans la section précédente –, les données issues de la recherche documentaire ont principalement servi à établir un cadre de référence pour l'interprétation des témoignages recueillis, sans pour autant faire l'objet d'une analyse détaillée.

3.6. Collecte des données

3.6.1. Constitution de l'échantillon

Initialement, la constitution de l'échantillon s'est articulée autour de l'objectif de recruter 15 participant.e.s âgé.e.s de 18 ans et plus, ayant déjà participé à un ou plusieurs des trois festivals étudiés. Nous visons à ce que la moitié des participant.e.s ou plus (au moins huit personnes) soient issu.e.s d'une diaspora noire, africaine ou créole. L'objectif était de réaliser environ cinq entretiens par festivals – un nombre que nous avons dû revoir à la baisse comme nous l'expliquons dans les sections suivantes. Au-delà de ces critères principaux, nous avons également intégré des variables supplémentaires pour favoriser la diversité et la représentativité des participant.e.s, incluant le lieu de résidence, le genre, la langue parlée et l'historique de fréquentation des festivals. Ainsi, nos critères de sélection exhaustifs comprenaient : 1) la participation au festival ; 2) l'âge (18 ans et plus) ; 3) l'appartenance ethnoculturelle, notamment à la diaspora africaine ou créole ; 4) l'historique de fréquentation, englobant à la fois les publics anciens et récents ; 5) le lieu de résidence, distinguant Montréal et ses environs d'autres régions ; 6) la langue parlée, française ou anglaise ; et 7) le genre, incluant les catégories féminin, masculin et autres.

La participation au festival

Ce critère spécifique requiert des participant.e.s qu'ils.elles aient visionné au moins un film ou participé à au moins une activité extra filmique (comme des discussions, des tables rondes, des ateliers, etc.), que ce soit en ligne ou en personne, lors des récentes éditions de l'un des trois

festivals ciblés. Ce critère garantit que les personnes interrogées disposent d'expériences pertinentes pour répondre à nos questions.

L'âge

Pour la sélection des participant.e.s à notre étude, nous avons privilégié les individus âgés de 18 ans et plus. Le critère associé à l'âge vise à refléter une gamme diversifiée de perspectives et d'expériences liées aux différents stades de la vie adulte en variant les groupes d'âge (18 à 24 ans, 25 à 44 ans, 45 à 64 ans, 65 ans et plus). La considération d'individus âgés de moins de 18 ans, bien que pertinente, aurait nécessité la mise en place d'un protocole de recherche (considérations éthiques, notamment) débordant le cadre de la présente recherche.

L'appartenance ethnoculturelle

Alors que ce critère vise une diversité d'appartenance ethnoculturelle pour refléter le cosmopolitisme montréalais, il importe surtout qu'au moins la moitié ou plus des participant.e.s – sans être la totalité – s'identifie comme faisant partie d'une diaspora noire, africaine ou créole. Cette considération s'arrime avec notre volonté d'interroger les participant.e.s concernant leur sentiment d'appartenance à une communauté imaginée – c'est-à-dire à une communauté ethnoculturelle située ailleurs et mise en valeur par les festivals.

L'historique de fréquentation

En différenciant les nouveaux et les anciens publics, mais aussi les festivalier.ère.s régulier.ère.s et occasionnel.le.s ce critère vise à recueillir une diversité de pratiques, d'expériences et de représentations afin d'offrir un portrait nuancé des relations qui s'établissent entre les publics et les festivals. Il s'agit davantage d'une considération à intégrer que d'un critère rigide de sélection, sans objectif spécifique quant au nombre ou à la proportion de participant.e.s selon leur fréquentation.

Le lieu de résidence

Les festivals étudiés, originellement présentés en format présentiel à Montréal, nous ont incités à inclure des participant.e.s résidant dans cette métropole. Néanmoins, la transition vers des formats numériques pendant la pandémie a élargi l'accès aux films et activités extra filmiques aux publics provenant d'ailleurs au Québec et au Canada. Le critère du lieu de résidence cherche ainsi à rendre l'étude accessible à ces nouveaux publics dans l'optique de varier les points de

vue, mais encore une fois, sans objectif précis quant au nombre ou à la proportion de participant.e.s résidant à Montréal et hors Montréal.

La langue

Le guide d'entretien a d'abord été pensé et élaboré en langue française. Nous souhaitons cependant rendre la participation accessible aux personnes anglophones dans une optique d'inclusivité en plus d'élargir le bassin de participant.e.s potentiels. Les festivals proposant des films en français et en anglais – le FIFBM faisant même particulièrement la promotion du bilinguisme –, il nous semblait alors pertinent d'offrir la possibilité aux personnes anglophones de participer à l'étude. Ainsi, l'appel à participation a été traduit en anglais (annexe 3), sans toutefois définir de cible précise pour le ratio de participant.e.s francophones et anglophones.

Le genre

Finalement, le critère lié au genre vise à assurer une représentativité, ce qui nous semble important pour recueillir une diversité de perspectives et garantir une approche inclusive.

D'autres critères de diversification sociodémographique auraient pu être envisagés (niveau d'éducation, revenu, situation familiale, etc.). Nous avons cependant décidé de limiter ces critères – qui n'auraient de toutes façons pas fait l'objet d'une analyse formelle puisqu'il ne s'agit pas du cœur de notre propos – afin de faciliter le recrutement dans un contexte déjà ardu en raison des différentes mesures sanitaires en vigueur au moment de réaliser les entretiens. Plus encore, nos méthodes de sélections des participant.e.s – sur Facebook et via les courriels ou l'application Messenger – auraient rendu difficile la prise de connaissance de ces informations en amont des entretiens.

3.6.2. Recrutement des participant.e.s

L'étape du recrutement des participant.e.s a sans aucun doute été la plus longue et laborieuse à réaliser. Notre stratégie initiale envisageait un processus de recrutement indirect⁵⁶ : diffuser

⁵⁶ Dans la conception initiale de notre projet, qui portait uniquement sur les festivals en présence, nous envisagions de recruter des participant.e.s sur le site Web des festivals. Or le contexte pandémique nous a permis d'élargir nos questionnements en y intégrant un volet numérique, tout en nous forçant à revoir notre stratégie de recherche – d'une part, puisque les rencontres en personne n'étaient plus envisageables en raison de la distanciation physique imposée, mais aussi parce que nous nous intéressions désormais à des publics ayant possiblement uniquement expérimenté les dispositifs festivaliers numériques.

numériquement un appel à participation afin que les personnes intéressées prennent contact avec nous. À cet effet, un courriel a d'abord été envoyé à des personnes faisant partie de l'organisation de chacun des trois festivals afin de les informer du projet et de leur transmettre une affiche virtuelle à relayer au sein de leurs réseaux sociaux et socionumériques, via leur infolettre ou par tout autre moyen qu'elles jugeraient pertinent. Cette affiche virtuelle bilingue (français et anglais) présentait les modalités de la participation au projet (objectifs, durée, implication, contact – voir annexe 3) et invitait les festivaliers et les festivalières à nous contacter pour participer à l'étude. Nous avons également prévu, dans l'éventualité où nous n'aurions pas suffisamment de retours, procéder à un échantillonnage par « boule de neige », c'est-à-dire en faisant appel aux recommandations de participant.e.s initiaux.ales pour recruter de nouveaux.elles participant.e.s.

Le contact avec les organisateurs des festivals s'est toutefois avéré ardu. Une personne affiliée au Festival international du Film Black de Montréal a partiellement répondu à notre demande en partageant une annonce sur le compte Twitter du festival, sans toutefois la diffuser sur Facebook ou Instagram. Une personne contactée chez Massimadi, qui s'était d'abord montrée intéressée à collaborer avec nous, n'a pas donné suite tandis que nos premières tentatives de prise de contacts avec une personne chez Vues d'Afrique ont été infructueuses. Face à ces difficultés, nous formulons quelques hypothèses. Il est possible que les festivals de films aient des stratégies de communication bien établies pour leurs réseaux sociaux, privilégiant les annonces concernant leur programmation, leurs invités et partenaires, et réticents à surcharger leur fil d'actualités avec des contenus externes. De plus, les équipes de communication de ces festivals identitaires sont souvent restreintes et disposent de ressources limitées, ce qui pourrait les empêcher de traiter toutes les demandes de collaboration extérieures. Une personne contactée chez Massimadi a mentionné ces contraintes lors de nos échanges. Par ailleurs, les festivals peuvent craindre qu'en relayant des appels à participation pour des études de recherche, ils sur-sollicitent leur communauté en ligne, diminuant ainsi l'engagement et l'intérêt pour leurs propres contenus. Ils pourraient également préférer limiter la diffusion de tels appels afin de préserver la cohérence de leur image de marque et de leur plan de communication.

Face à ce premier obstacle, nous avons opté pour la diffusion de l'appel à participation sur nos réseaux sociaux personnels et ceux de nos proches, sans succès. Cette absence de réponse pourrait s'expliquer par le fait que l'appel n'a pas atteint des personnes correspondant à nos critères de sélection, à savoir celles ayant fréquenté les festivals Vues d'Afrique, le FIFBM ou Massimadi. La facilité pour les participant.e.s potentiel.le.s d'ignorer l'appel sans avoir à refuser explicitement pourrait également avoir joué un rôle (Pastinelli 2007, 23). Devant cette impasse,

nous avons révisé notre approche initiale. La nouvelle stratégie a consisté à visiter les pages Facebook des trois festivals et à contacter directement via Messenger des individus ayant interagi avec les publications des festivals. Après une brève présentation du projet de recherche, nous les invitons à nous contacter via notre adresse courriel institutionnelle. Sur plus d'une centaine d'invitations envoyées, cette méthode nous a permis de recruter cinq participants, dont deux qui nous ont ensuite recommandé chacun.e un.e participant.e supplémentaire. Nous avons également réussi à contacter une personne liée à la direction de Vues d'Afrique, qui a à son tour accepté de nous transmettre une liste d'adresses courriel de personnes fréquentant le festival. Parmi eux et elles, quatre ont répondu favorablement à notre invitation, portant le total à 11 participant.e.s – sur lesquels neuf entretiens ont été retenus pour l'analyse (voir 3.4.3.4).

3.6.3. Considérations éthiques

Cette recherche a obtenu l'approbation du Comité d'éthique en recherche de l'Institut national de la recherche scientifique le 3 août 2021 (voir le Certificat d'éthique présenté à l'annexe 4⁵⁷). Les modifications apportées à la stratégie de recherche initiale mentionnée plus haut ont été soumises au même Comité d'éthique, puis approuvées le 27 septembre 2023 (voir annexe 5). Durant cette révision, il a notamment été convenu que les pages Facebook sur lesquelles ont été identifiées les personnes à contacter sont des espaces virtuels ouverts à tou.te.s et où les commentaires, les réactions et les partages sont également visibles par tou.te.s – à l'opposé de pages ou de groupes Facebook privés, par exemple. À priori, ces espaces sont donc apparentés à n'importe quel autre espace public où il serait raisonnable d'effectuer de la sollicitation pour du recrutement (sur le coin d'une rue durant un festival ou un spectacle, à un arrêt d'autobus, à une station de métro, etc.).

Au moment de la prise de contact virtuelle, nous avons pris soin de fournir des informations claires et transparentes concernant le sujet de l'étude, l'équipe de recherche et la contribution attendue des participant.e.s potentiel.le.s – un entretien en visioconférence d'une durée de quarante-cinq minutes à une heure. Ces personnes contactées via Messenger ou Outlook ont été entièrement

⁵⁷ Il est à noter que le titre présent sur le certificat d'éthique (« Les publics de festivals de films identitaires en contexte numérique : participation, engagement et "communauté imaginée" ») diffère du titre final de ce mémoire (« Les publics de festivals de films identitaires à Montréal : participation, engagement et "communauté imaginée" »). Ce changement reflète une évolution dans la formulation du sujet de recherche au cours de l'élaboration du mémoire, en plus de mieux cerner le cadre montréalais des festivals à l'étude, tant dans leur forme numérique qu'en présence.

libres de nous répondre ou non. Pour les personnes ayant accepté de participer, nous avons veillé à obtenir leur consentement libre et éclairé, en leur fournissant des informations détaillées concernant les buts de l'étude, la méthode de collecte de données, les risques éventuels ainsi que leur droit de se désister à tout moment (la lettre d'information est présentée à l'annexe 6). Un formulaire de consentement rédigé dans un langage clair et accessible a été transmis par voie électronique à tous et toutes les participant.e.s potentiel.le.s de cette recherche (voir annexe 7). En raison du contexte de distanciation physique dans lequel s'est réalisée la recherche, ils et elles ont eu le choix d'apposer une signature numérique ou manuscrite au formulaire, avant de nous retourner le document dans le format électronique de leur choix (PDF, Doc., JPEG, etc).

Durant l'étape de traitement des données, la confidentialité des données et l'anonymisation de celles-ci ont été assurées en remplaçant le nom des participant.e.s par la désignation « PF » (pour participant.e.s festival) suivi d'un chiffre.

Finalement, puisque cette recherche est menée par une chercheuse blanche, étudiant des communautés auxquelles elle n'appartient pas (noire, africaine, créole et LGBTQ+), certaines précautions additionnelles ont été adoptées afin de s'assurer du bien-être des participant.e.s et de limiter les biais potentiels. Nous avons notamment cherché à valoriser et respecter les connaissances, les expériences et les perspectives des personnes noires, africaines, créoles et de celles issues de la diversité sexuelle ou de genre. Cela a impliqué une écoute attentive des voix des participant.e.s et une reconnaissance de la valeur de leurs contributions à la recherche, en tentant d'éviter les écueils de l'appropriation culturelle et la réduction de leur expérience à des stéréotypes. De plus, nous avons adopté une posture réflexive et critique quant à notre positionnement et aux dynamiques de pouvoir en jeu tout au long de la recherche et notamment lors de la conduite des entretiens et l'analyse des données.

3.6.4. Tenue des entretiens et présentation de l'échantillon

Les entretiens semi-directifs individuels ont permis d'aborder les principales dimensions de la recherche de façon approfondie, par le biais d'un nombre circonscrit d'entretiens d'une durée approximative de 45 minutes à une heure. À raison d'une rencontre par participant.e.s, les entretiens ont été réalisés par visioconférence via la plateforme Zoom. Ils ont également été enregistrés (audio seulement) pour permettre la transcription intégrale.

Sur 11 entretiens réalisés, seulement neuf ont été retenus et ont fait l'objet de l'analyse. Deux participant.e.s n'ont pas été en mesure de répondre à un nombre satisfaisant de questions en raison de leur très faible fréquentation des festivals à l'étude. Globalement, l'échantillon est composé de six hommes et trois femmes, âgé.e.s entre 25 à 64 ans. Huit des neuf participant.e.s demeuraient à Montréal au moment des entretiens et un à l'extérieur du Canada (Namibie). Tous les entretiens se sont effectués en français. Sept des neuf participant.e.s s'identifient comme appartenant à une diaspora noire, africaine ou créole – de ce nombre deux considèrent également appartenir à la diaspora française. Au moment de réaliser les entretiens, tou.te.s suivaient ou fréquentaient au moins un des trois festivals depuis au moins trois ans. Le tableau 3.3 présente de manière synthétique notre échantillon selon les différents critères énoncés plus haut. Nous avons également ajouté en cours de recherche une entrée liée à l'occupation des participant.e.s, après avoir observé que les réponses différaient selon leur implication ou non dans le secteur cinématographique.

Suite à cette présentation synthétique de l'échantillon, nous détaillons les portraits individuels des neuf participant.e.s retenu.e.s. Ces portraits, mentionnant leur âge, lieu de résidence, parcours professionnel et plus encore, offrent des éléments de contexte à l'analyse générale. Il est important de noter que, bien que ces données biographiques fournissent une toile de fond permettant de mieux comprendre les perspectives et expériences partagées durant les entretiens, elles ne seront pas directement croisées avec les résultats de l'étude. L'objectif n'est pas d'opérer une corrélation directe entre ces éléments et les thèmes de recherche, mais plutôt d'illustrer la diversité et la singularité des voix participant à notre étude, une démarche rendue possible par la taille restreinte de notre échantillon.

Tableau 3.3 : Composition de l'échantillon

| Critères | | Participant.e | | | | | | | | | TOTAL |
|------------|----------------|---------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| | | PF1 | PF2 | PF3 | PF4 | PF5 | PF6 | PF7 | PF8 | PF9 | |
| Région | Montréal | X | X | X | X | X | X | | X | X | 8 |
| | Hors Montréal | | | | | | | X | | | 1 |
| Âge | 18-24 ans | | | | | | | | | | 0 |
| | 25-44 ans | X | X | | X | X | X | | | X | 6 |
| | 45-64 ans | | | X | | | | X | X | | 3 |
| | 65 ans et + | | | | | | | | | | 0 |
| Sexe/Genre | Femmes | | | X | | X | | | | X | 3 |
| | Homme | X | X | | X | | X | X | X | | 6 |
| | Autre | | | | | | | | | | 0 |
| Langue | Français | X | X | X | X | X | X | X | X | X | 9 |
| | Anglais | | | | | | | | | | 0 |
| | Vues d'Afrique | | X | | | | | | X | | 2 |

| | | | | | | | | | | | |
|--|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----------|
| Festival(s) suivi(s) ou fréquenté(s) | FIFBM | X | | | X | X | | | | | 3 |
| | Massimadi | | | | | | | X | | | 1 |
| | Mix | | | X | | | X | | | X | 3 |
| Historique de suivi ou de fréquentation | Nouveaux public | | | | | | | | | | 0 |
| | Anciens Publics | X | X | X | X | X | X | X | X | X | 9 |
| Appartenance ethnoculturelle | Diaspora noire, africaine ou créole | | X | X | X | X | X | | X | X | 7 |
| | Autre | X | | | | | | X | | | 2 |
| Occupation | Occupation liée au cinéma | | | | | X | | X | X | X | 4 |
| | Occupation autre | X | X | X | X | | X | | | | 5 |

Source : Auteure

Portraits des participant.e.s

PF1 : Âgé d'une trentaine d'années, cet homme québécois d'origine italienne s'est familiarisé avec le Festival International du Film Black de Montréal (FIFBM) après avoir remporté des billets pour une séance en présence de Spike Lee, l'un de ses cinéastes favoris. Professionnellement, il est actif en tant que directeur de marketing au sein d'une compagnie automobile basée à Montréal.

PF2 : Homme dans la quarantaine et père de famille, PF2 est un membre de la diaspora africaine résidant à Montréal. Il fréquente régulièrement le festival Vues d'Afrique et entretient des discussions avec sa famille en Afrique à propos des films africains visionnés. Il occupe un poste dans une compagnie de crédit tout en réalisant des études universitaires.

PF3 : Montréalaise francophone au début de la cinquantaine, PF3 fréquente activement des festivals tels que Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM) et Massimadi. En tant qu'entrepreneure issue de la communauté afro-descendante, elle s'investit dans le milieu culturel, privilégiant la mise en valeur des artistes et des œuvres de sa communauté.

PF4 : Résidant à Montréal et âgé d'une trentaine d'années, PF4 est issu de la diaspora créole. Il assiste fréquemment au Festival International du Film Black de Montréal et au festival Fantasia, qu'il affectionne particulièrement. Après un parcours académique en sociologie, il s'est orienté vers une carrière d'écrivain, se passionnant pour les dynamiques relationnelles humaines.

PF5 : Originaire de France et dans la trentaine, PF5 s'est récemment installée à Montréal. Appartenant à la communauté noire, elle participe activement au FIFBM à la fois pour des raisons professionnelles, en sa qualité de professionnelle de la production cinématographique à la recherche de nouveaux talents, et par passion personnelle pour le cinéma.

PF6 : Chargé de projet dans une usine, PF6 est un homme francophone dans la fin de sa vingtaine qui habite à Montréal. Fréquentant régulièrement les festivals Vues d'Afrique et Massimadi, il s'identifie à la fois à la diaspora africaine et à la communauté LGBTQ+.

PF7 : Cinquantenaire d'origine française établi en Afrique, PF7 conjugue son métier de réalisateur à son engagement en tant que fondateur d'un organisme non gouvernemental en Namibie. Sa participation au festival Massimadi, marquée par la présentation d'un de ses films, souligne son implication active dans le domaine cinématographique. Par ailleurs, il maintient un lien avec les autres festivals étudiés en les suivant sur les réseaux sociaux.

PF8 : Homme dans la quarantaine, PF8 réside à Montréal où il vit et travaille. Francophone et membre actif de la diaspora haïtienne, il a tissé des liens étroits avec le festival Vues d'Afriques depuis son arrivée dans la métropole. Professionnellement, il est engagé dans l'industrie cinématographique, concentrant ses efforts sur la promotion du cinéma et de la culture haïtienne.

PF9 : Âgée d'une quarantaine d'années, PF9 réside à Montréal et se reconnaît dans les diasporas africaine et française. Elle est une participante assidue des trois festivals couverts par notre étude, en plus d'autres événements cinématographiques, et a même eu l'opportunité de participer en tant que membre du jury pour certains d'entre eux. Professionnellement, elle œuvre dans le secteur de la production médiatique en lien avec les questions de diversité, d'équité et d'inclusion.

3.6.5 Biais et limites

Bien que cette recherche ait été réalisée avec rigueur méthodologique, il est important de reconnaître certains biais et limites qui pourraient avoir une incidence sur l'interprétation des résultats et la généralisation des conclusions. Les limites et biais identifiés au point de vue méthodologique concernent principalement le processus de repérage et de sélection des participant.e.s, la composition de l'échantillon et la tenue des entretiens en visioconférence.

Nous avons mobilisé trois façons de repérer et de sélectionner les participant.e.s, comportant chacune des limites et des biais qui méritent qu'on s'y attarde. D'abord, repérer des personnes

ayant commenté ou réagi sur la page Facebook des festivals comporte le risque d'exclure des segments de la population correspondant à nos critères de sélection, mais moins actifs sur les réseaux sociaux – des personnes ne possédant pas de compte Facebook par exemple, n'étant pas abonnées au compte Facebook des festivals ou n'étant pas enclines à réagir sur des pages publiques. Deuxièmement, sélectionner des participant.e.s à partir d'une liste fournie par une personne de la direction de Vue d'Afrique présente le danger que ces personnes aient des perceptions biaisées en raison de leur attachement émotionnel ou de leur loyauté envers l'événement. Plus encore, comme il s'agit du seul des trois festivals à nous avoir fourni une telle liste, l'échantillon aurait pu être déséquilibré – ce qui n'a pas été le cas puisque nous avons recruté, comme le montre le tableau 3, un.e à trois participant.e.s par festival (six participant.e.s) et trois participant.e.s supplémentaires fréquentant au moins deux des trois festivals. Troisièmement, mobiliser la technique de l'échantillonnage par effet boule de neige implique le risque d'une certaine homogénéité de l'échantillon en limitant les perspectives divergentes. Certaines personnes peuvent par exemple être plus susceptibles d'en recommander d'autres possédant des caractéristiques ou des points de vue similaires aux leurs. Il semble pertinent à cet égard de noter que les profils des deux participant.e.s recruté.e.s de cette manière sont cependant assez différents. En somme, en utilisant ces trois méthodes d'échantillonnage et en raison des limites évoquées, nous sommes conscients que notre échantillon peut ne pas être représentatif de l'ensemble de la population étudiée. Notre recherche ne vise cependant pas l'exhaustivité, mais bien la collecte de données riches et détaillées permettant de mieux comprendre et saisir les phénomènes étudiés. Mobiliser un échantillonnage non probabiliste nous a permis de nous concentrer sur la qualité des données plutôt que sur la quantité afin d'explorer en profondeur les aspects clés de notre sujet.

Une seconde série de limites découle de la composition même de l'échantillon et du nombre d'entretiens qui a été revu à la baisse – neuf au lieu de 15. Le nombre restreint d'entretiens n'a pas permis, comme nous l'envisagions au départ, d'établir des comparaisons entre les expériences vécues lors de chacun des trois festivals. En outre, en raison de notre grande difficulté à recruter des participant.e.s, nous n'avons pas été en mesure d'atteindre une représentativité parfaite en ce qui a trait au genre, au groupe d'âge, au lieu de résidence ou à l'historique de fréquentation. De plus, nous avons élargi le critère géographique ; ainsi un des participants de l'étude réside en Afrique, où la majorité des films n'étaient pas disponibles lors des

éditions en ligne⁵⁸. Malgré tout, nous estimons que les données recueillies lors des entretiens sont suffisamment substantielles pour générer une analyse approfondie des relations qui se tissent entre les publics de festivals identitaires et les différents dispositifs. Les participant.e.s de notre étude présentent des profils de spectateur.trice.s variés et ont témoigné de points de vue diversifiés, en plus de faire preuve d'une grande réflexivité et d'être généreux.euse.s dans leurs réponses. Les entretiens nous ont par exemple permis de dégager plusieurs postures spectatoriennes qui sont présentées au chapitre cinq.

Finalement, nous identifions certaines limites inhérentes à la tenue des entretiens en ligne. À l'instar d'Anaïs Theviot (2021, 34), nous reconnaissons par exemple que « la non-présence physique de l'enquêté » peut constituer « un frein à la compréhension globale de l'entretien », dans la mesure où la dimension non verbale enrichit la parole. Bien que nos entretiens aient été réalisés par visioconférence, ce qui permet d'observer certaines mimiques et expressions physiques, ne pas se trouver dans la même pièce que les participant.e.s limite une « observation » qui aurait permis de « percevoir les non-dits » (Theviot, 2021, par. 34). Nous avons également expérimenté quelques problèmes techniques mineurs, notamment associés à des déconnexions inexplicables lors de deux entretiens. Bien que Theviot (2021, 38) note que dans ce cas de figure « [l']enquêté a alors tendance, malgré sa bonne volonté, à écourter ses réponses », notre expérience n'est pas allée en

ce sens – les deux entretiens en question s'avérant tout aussi riches que les autres. En outre, la possibilité de réaliser des entretiens en visioconférence nous a offert une solution précieuse pour mener notre étude malgré les restrictions imposées par la pandémie, en plus d'offrir une flexibilité temporelle aux participant.e.s – choisir un créneau horaire adapté à leur horaire, supprimer le temps de déplacement, etc.

3.7. Traitement des données

Le processus de traitement des données a débuté par la transcription intégrale des entretiens dans un document Word. Pour rappel, chaque participant.e s'est vu attribué un code unique, composé de l'abréviation « PF » (pour « participant.e festival ») et d'un numéro reflétant l'ordre de

⁵⁸ Ce participant a cependant assisté à des éditions antérieures en présence et il suit les festivals sur les réseaux sociaux.

réalisation des entretiens. Nous avons ensuite rassemblé les réponses des participant.e.s de manière verticale, c'est-à-dire sous chacune des questions du guide d'entretien.

Un travail de codification a ensuite été entrepris grâce à une grille Excel spécialement conçue pour cette analyse. Cette grille était structurée en sections correspondant aux six dimensions de la recherche, telles que définies dans notre cadre opérationnel. Chaque section a ensuite été subdivisée selon les mots-clés et les principaux thèmes émergeant des questions du guide d'entretien (voir annexe 1). Sous ces mots-clés, une colonne dédiée aux codes et une autre aux extraits pertinents ont été créées. Néanmoins, une analyse approfondie des transcriptions a indiqué la nécessité d'ajuster notre grille afin de mieux capter la diversité des thèmes présents dans les données recueillies. Par exemple, au sein du volet « perceptions » de la troisième dimension consacrée aux perceptions et expériences, les questions suivantes ont été posées aux participant.e.s : Que pensez-vous du festival ? Quelle est, selon vous, sa mission ? À qui s'adresse-t-il ? Notre grille d'analyse était initialement structurée autour des catégories « opinion », « mission » et « publics cibles », comme le montre le tableau 3.4.

Tableau 3.4 : Exemple de segment de la grille d'analyse initiale : dimension 3, volet perceptions

| Perceptions | | | | | | |
|-------------|---------|---------|---------|---------|----------------|---------|
| | Opinion | | Mission | | Publics cibles | |
| | Codes | Extrait | Codes | Extrait | Codes | Extrait |
| PF1 | | | | | | |
| PF2 | | | | | | |
| Etc. | | | | | | |

Source : Auteure

L'introduction de nouveaux mots-clés s'est cependant avérée nécessaire au fur et à mesure que l'analyse des transcriptions verticales révélait des thèmes ou des angles inattendus. Ce processus a permis d'élaborer un portrait plus détaillé des perceptions des participant.e.s, englobant des aspects variés tels que la mission perçue des festivals, leur rôle sociétal, les publics cibles envisagés, la perception des organisateurs et une opinion générale sur les festivals. Sous ces nouvelles subdivisions, nous avons créé des codes, à partir de la transcription verticale, et intégré certains extraits, mais seulement lorsque ceux-ci illustraient de manière éloquent un thème ou offraient une perspective significative sur la vision du ou de la participant.e. La sélection des extraits s'est effectuée avec l'objectif explicite de les intégrer dans la présentation de nos résultats. Le tableau 3.5 présente un extrait de notre grille de codage finale. Pour faciliter la lisibilité de la

mise en page, l'extrait choisi en vertu de sa pertinence lors du processus de codage a été repositionné en fin de tableau. Les codes associés à cet extrait sont clairement marqués par trois astérisques (***) dans la colonne « Mission perçue » et « Publics cibles » pour la ligne « PF3 ».

Tableau 3.5 : Segment de grille d'analyse finale complété : dimension 3, volet perceptions

| Perceptions | | | | | |
|-------------------|---|---|---|--|--|
| | Mission perçue | Rôle perçu | Publics cibles | Connaissance des organisateurs et organisatrices | Opinion générale |
| PF1 | Célébration de la communauté noire Inclusivité et représentation Promotion de fondation | Découverte artistes noire | Ouverture à tous Public mixte selon expérience | Connaissance partielle Fondation Fabienne Colas | Très positive |
| PF2 | Découverte Diffusion | Découverte Afriques occidentaux Cinéma africain pour Africain.e.s Reconnexion au continent Lieu de rencontre | Priorité Québécois.e découverte Afrique Inclusivité Africain.e.s | Connaissance vague organisateurs | Films de bonne qualité Diversité de pays Films récents |
| PF3 | Démocratisation*** Accessibilité des contenus Ouverture culturelle *** Vitrine Afro Pluralité réalités | Initiative rassembleuse Représentativité manque Rapprochement Contribution intégration Création métiers Impact commun Rendez-vous Alliances Guérison Célébration | Population Québec entière*** | | Très positive |
| Extrait (exemple) | *** « Moi je comprends depuis le début, ils s'évertuent à démocratiser ce médium-là pour les afro-descendants, mais aussi offrir ce genre d'expérience-là à toute la population, du Québec [...] donc c'est des plateformes ont été créées pour aller vers l'autre. » (PF3) | | | | |

Source : Auteure

Il est à noter que certains éléments de réponses peuvent se retrouver à différents endroits. Nous avons en effet choisi de privilégier l'exhaustivité afin de saisir la multiplicité des thématiques abordées par les participant.e.s, souvent au sein d'une même phrase et même lorsque celles-ci traversaient différentes dimensions de l'analyse. Cette approche a facilité une compréhension holistique des données, évitant de restreindre artificiellement l'analyse à des correspondances strictes entre questions et réponses.

En fin de compte, cette étape a conduit à la compilation des résultats et à la création des tableaux ainsi que de graphiques qui sont présentés au chapitre suivant. Une approche méthodologique rigoureuse a guidé l'identification des données les plus significatives liées à nos objectifs de recherche. Dans cet esprit, nous avons dû prendre certaines décisions sur les données à mettre de l'avant, tout en veillant à respecter l'intégralité des données à l'étude.

Certains ensembles de données, par exemple les connaissances au sujet des organisateur.trice.s, bien que pertinents, ont été observés avec une fréquence moindre. Avec seulement trois participant.e.s sur neuf les mentionnant, ces informations ont montré une homogénéité et n'ont pas apporté de nouvel éclairage substantiel à nos questions de recherche. Ainsi cette catégorie, qui a émergé lors du codage, a été omise dans l'exposé des résultats afin de maintenir la focale sur les aspects les plus centraux et pertinents de notre enquête. Il est important de souligner que l'exclusion de certaines réponses s'appuie sur leur contribution limitée aux objectifs fixés, et non sur une éventuelle inadéquation avec nos hypothèses initiales.

CHAPITRE 4 : PRÉSENTATION ET INTERPRÉTATION DES RÉSULTATS

Le chapitre qui suit présente nos résultats. Il se structure autour des six dimensions de l'étude : 1) suivi et fréquentation ; 2) raisons et motivations ; 3) perceptions et expériences ; 4) participation et engagement culturel ; 5) impacts et répercussions ; et 6) obstacles et éléments problématiques. Un dernier point est finalement consacré aux éléments de réponses recueillis en lien avec la conception d'un festival idéal pour les participant.e.s. Tandis que les résultats, dans la majorité des dimensions, sont présentés sans se référer directement au cadre théorique ou à la littérature pertinente – ce qui constituera l'objet du chapitre suivant –, les concepts de fidélité et d'assiduité d'Emmanuel Ethis (2002) et le modèle de l'Arc de l'engagement d'Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) nous aident ici à organiser la présentation des résultats des dimensions 1 et 4 respectivement.

4.1. Suivi et fréquentation du festival

Cette première dimension vise à déterminer comment les participant.e.s ont initialement découvert le festival et comment ils et elles maintiennent leur relation avec celui-ci. En outre, elle se penche sur différentes facettes de la notion de fidélité et sur la notion d'assiduité. Cette dernière, davantage associée à une dimension quantitative (nombre de billets achetés ou de films visionnés, par exemple) n'est toutefois pas l'objet principal de cette dimension. L'influence de la participation de l'entourage des participant.e.s est aussi prise en compte comme un élément susceptible d'affecter leur engagement envers le festival. Essentiellement, cette dimension cherche à comprendre la genèse de la relation entre les participant.e.s et le festival ainsi que leur niveau d'engagement envers cette institution.

4.1.1. Historique de fréquentation

Globalement, les participant.e.s de l'échantillon ont découvert le ou les festivals qu'ils.elles suivent ou fréquentent actuellement depuis plusieurs années (minimalement trois ans au moment de réaliser les entretiens). Le tableau 4.1 détaille les années de découverte des principaux festivals suivis ou fréquentés.

Tableau 4.1 : Année de découverte des principaux festivals suivis ou fréquentés par les participant.e.s

| PF1 | PF2 | PF3 | PF4 | PF5 | PF6 | PF7 | PF8 | PF9 |
|--------------|-----------------------|---|--------------|--------------|---|----------------|-----------------------|--------------------------------|
| FIFBM – 2018 | Vues d’Afrique – 2015 | FIFBM et Vues d’Afrique – Depuis leurs débuts | FIFBM – 2017 | FIFBM – 2018 | Vues d’Afrique – 2015 Massim. – 2016 | Massim. – 2018 | Vues d’Afrique – 2017 | Vues d’Afrique et FIFBM – 2017 |

Source : Auteure

La découverte des festivals peut être le fruit du hasard, du cadre professionnel ou résulter des relations interpersonnelles des participant.e.s, impliquant une recommandation. Le tableau 4.2 détaille les différentes manières de découvrir le principal festival suivi par les participant.e.s depuis le pur hasard, tel que l’observation fortuite d’une publicité sur la rue, jusqu’à la connaissance de membres de l’organisation du festival, en passant par le milieu de travail et la recommandation personnalisée (sociale ou algorithmique).

Tableau 4.2 : Manière de découvrir le principal festival fréquenté par les participant.e.s

| |
|--|
| Via une publicité dans la rue [PF6] |
| Via une publicité sur Internet [PF2] |
| Via Facebook [PF1] |
| Via le travail [PF5, PF7, PF9] |
| Via un.e membre de la famille ou un.e ami.e [PF4, PF8] |
| Via la connaissance d’organisateur.trice.s [PF3] |

Source : Auteure

Tel qu’illustré dans le tableau 4.2, le travail constitue la principale manière de prendre connaissance de l’existence de festivals au sein de notre échantillon, alors que trois participant.e.s révèlent y avoir découvert au moins un festival. PF9 explique à ce sujet que les festivals sont interconnectés et constituent un écosystème à travers lequel les gens du milieu circulent :

C’est vraiment le travail. J’ai travaillé pour certains [...] festivals et puis de l’un, en fait, tu finis par connaître l’autre, et de l’autre, tu finis par l’autre [...]. C’est des cercles assez fermés en fait [...] [quand] tu en connais un, tu les connais tous. Tout le monde est partout [rire].
(PF9)

Outre le moment et la manière de découverte, les réponses des participant.e.s laissent souvent transparaître un contexte ou des raisons plus spécifiques expliquant que les festivals en question aient suscité chez elles.eux un intérêt à les suivre ou à les fréquenter. Le tableau 4.3 classe ces éléments dans quatre catégories : identitaire, géographique, professionnel et événementiel.

Tableau 4.3 : Contexte et raison de l'intérêt initial envers le principal festival fréquenté

| Contexte et raison de l'intérêt initial | |
|---|---|
| Identitaire | En lien avec une appartenance ethnoculturelle et/ou sexuelle [PF2, PF3, PF4, PF6, PF8, PF9] |
| Géographique | En lien avec une immigration à Montréal [PF4, PF8, PF9] |
| Professionnel | En lien avec un métier dans le milieu du cinéma [PF5, PF7, PF8, PF9] |
| Événementiel | En lien avec la venue d'un cinéaste admiré [PF1] |

Source : Auteure

4.1.2. Fidélité et assiduité

En plus d'interroger les participant.e.s sur le moment, la manière, le contexte et la raison de l'intérêt initial, nous avons également voulu évaluer l'intensité du suivi et de la fréquentation des festivals. Afin de présenter les résultats recueillis, les notions de fidélité et d'assiduité telles que conceptualisées par Emmanuel Ethis (2002) sont mobilisées dans cette sous-section. À titre de rappel, l'assiduité correspond à la dimension quantifiable de la consommation ou de la fréquentation cinématographiques (nombre de billets achetés, de films visionnés, etc.) alors que la fidélité représente la constance dans le sentiment d'attachement. Les données recueillies lors des entretiens offrent cependant la possibilité de nuancer et de complexifier la notion de fidélité dans le cadre de la relation aux festivals. En effet, nous avons relevé lors de l'analyse trois types de fidélité : la fidélité envers un festival, la fidélité envers un calendrier culturel composé de plusieurs occurrences festivalières, et finalement la fidélité envers un type de film associé et présenté dans le cadre d'un festival en particulier (en lien avec la provenance géographique ou un genre).

4.1.2.1. Fidélité envers un ou plusieurs festivals

Les participant.e.s interrogé.e.s dans le cadre de cette étude possèdent des degrés de fidélité diverse à un nombre plus ou moins élevé de festivals. PF1 explique par exemple qu'il se fait un devoir d'acheter des billets pour le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (Vues

d'Afrique) chaque année, afin d'« encourager » un festival qui présente des films africains ou portant sur l'Afrique.

Je fais des efforts pour acheter des billets pour plusieurs films, donc si je [ne] peux pas utiliser tous mes billets, bien j'en donne à des ami.e.s, à la famille. En tout cas je veux encourager ce festival-là, donc chaque année, là, je prends des billets et j'y vais. (PF2)

Ce même participant mentionne connaître également le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM), mais ne pas y être fidèle. Il explique être déjà allé voir un film dans le cadre du FIFBM, mais n'avoir pas reconduit l'expérience parce que le « *timing* » du festival n'est souvent pas le bon. À l'inverse, PF5 explique qu'elle suit assidûment le FIFBM, mais pas le festival Vues d'Afrique qui, selon elle, présenterait des films de moins bonne qualité.

Ouais ouais ouais, Black Film Fest[ival] [je le suis] parce que pour moi c'est vraiment le meilleur qui existe [...] dans les festivals communautaires, donc oui, ça c'est quelque chose que je suis assidûment. (PF5)

Les outils numériques déployés par les festivals permettent aux participant.e.s d'entretenir un lien avec ces derniers, sans forcément les fréquenter. Il est donc possible d'être fidèle à un festival en le suivant sur les réseaux sociaux ou en consultant son site Web ou son infolettre, sans y assister chaque année. Tou.te.s les participant.e.s interrogé.e.s suivent virtuellement, d'une manière ou d'une autre, les activités d'au moins un festival. Certain.e.s consultent spécifiquement ces outils numériques au moment du lancement de la programmation [PF1, PF4], d'autres principalement durant la tenue du festival [PF4], et d'autres encore tout au long de l'année [PF2, PF3, PF5, PF6, PF7, PF8, PF9]. Parmi les raisons évoquées de suivre les activités des festivals dans l'environnement numérique, tel qu'illustré dans le tableau 4.4, le fait de s'informer (de la programmation, des projections hors festivals, de l'adaptation au virtuel, etc.) est sans conteste l'élément le plus important. Des motivations identitaires et interpersonnelles sont aussi relevées.

Tableau 4.4 : Raisons évoquées par les participant.e.s pour suivre les activités des festivals dans les environnements numériques

| Raisons de consulter les environnements numériques | |
|---|---|
| S'informer | De la programmation Des concours, événements et invités spéciaux Des nouveautés De la présence de cinéastes Des projections hors festivals et des séances de rattrapage Des projections qui l'intéressent De ce que « font » les festivals Du moment de la tenue du festival Sur la manière dont les festivals s'adaptent à la pandémie |
| Planifier | Ses sorties durant le festival |
| Rester connecter | Avec les festivals tout au long de l'année Avec les festivals internationaux En contexte de pandémie |
| Soutenir des ami.e.s | Dans le milieu du cinéma, LGBTQ (Massimadi) ou les deux |
| À cause du travail | Fait partie de son univers |

Source : Auteure

Pour moi le fait de visionner un film avec Spike Lee, tu sais, c'est un grand réalisateur. [...] Je pense que c'était [une] assez belle expérience... ou même le fait de gagner des billets [...] Dans le fond j'ai toujours gardé un œil [...] sur leur page Facebook au cas où il y aurait d'autres événements comme ça, ou d'autres concours (PF1).

[Je suis] tout : infolettre, réseaux sociaux, oui tout ça. Et puis je [...] travaille avec certains d'entre eux, en fait je suis administratrice [pour] un festival qui est [à] Toronto, ce qui fait que [...] c'est vraiment mon univers. (PF9)

Je les suis quand même sur les réseaux sociaux à l'année, parce que les intervenants, les producteurs c'est des ami.e.s, donc je m'y intéresse pour ces raisons-là. (PF3)

En fait moi je suis dans la communauté LGBTQ [et] je connais quelques personnes, en fait, qui participent activement à l'organisation de Massimadi. Donc [...] dans leur fil d'actualité, lorsqu'ils partagent des nouvelles par rapport à ça, disons que je les vois en primeur. (PF6)

Certain.e.s participant.e.s ont également évoqué des raisons de ne pas suivre des festivals sur les réseaux sociaux ou via leur infolettre. Les raisons soulevées sont cependant plus souvent en lien avec l'utilisation des réseaux sociaux et des infolettres en général, qu'avec les contenus spécifiques produits et diffusés par les festivals.

Tableau 4.5 : Raisons évoquées par les participant.e.s pour ne pas consulter les réseaux sociaux ou les infolettres

| Réseaux sociaux | Infolettres |
|--|---|
| Ne veut pas passer trop de temps sur les réseaux sociaux | S'est désabonné parce que ne les lisait pas |
| Instagram est réservé à ses proches | |

Source : Auteure

4.1.2.2. *Fidélité envers un calendrier festivalier*

Le deuxième type de fidélité se manifeste en lien avec un calendrier festivalier. Dans ce cas de figure, ce qui définit la relation de fidélité est moins en relation avec le suivi ou la fréquentation d'un même festival chaque année, qu'avec le suivi ou la fréquentation de plusieurs festivals ayant lieu à différents moments au cours d'une année.

En plus les festivals ont tendance à être saisonniers, donc [...] c'est vraiment pas une corvée d'avoir des festivals dans ses réseaux sociaux, parce que tel festival va être au mois de mars et tel festival va être au mois de [...] juin donc [...] c'est pas comme si on était inondé de messages ou autres tout le temps, mais c'est intéressant de suivre ce qui se fait. (PF7)

Dans cette catégorie, il est possible de distinguer un circuit de festivals local et international. Le second étant généralement suivi principalement en ligne plutôt que fréquenté en personne, à l'exception de PF7 qui assiste à des festivals à l'international dans le cadre de son travail de cinéaste. Les festivals locaux, c'est-à-dire ceux qui se déroulent dans la même ville où demeure les participant.e.s, sont généralement suivis dans l'optique d'une fréquentation éventuelle, comme le démontre l'extrait suivant.

[Le FIFBM] ça fait partie des festivals que je suis. [...] [J]e l[e] suis parce que je veux savoir qu'est-ce qui va jouer, si y a des films vraiment attendus, ou tu sais des fois, y a des avant-premières [...] donc, je vais souvent garder un œil sur [les] festivals [qui ont lieu ici] pour ces raisons-là. (PF1)

Les festivals internationaux sont généralement suivis en ligne en raison de critères liés à la réputation, au prestige, à l'impact du festival sur l'écosystème cinématographique mondial ou encore à la thématique et l'identité du festival. PF7 explique par exemple suivre les festivals

internationaux à thématiques africaines, en plus des festivals influents comme le Festival de Cannes.

Je suis attiré par les festivals qui ont une composante africaine, donc [...] j'ai tendance à suivre par exemple le Pan African Film Festival aux États-Unis, hum le DC Black Film Festival aussi aux États-Unis, hum les festivals comme The African Diaspora Cinema Festival en Italie [...], sans y participer parce que c'est pas forcément facile, mais sinon je suis aussi des grands festivals comme Cannes, juste pour me tenir un peu au courant de ce qui se fait. (PF7)

4.1.2.3. Fidélité envers une cinématographie

Pour certains comme PF4, la fidélité semble moins associée à un festival en particulier qu'aux types de contenus diffusés par ce dernier. Dans ce contexte, le festival est envisagé davantage comme un moyen d'accéder à une cinématographie, qu'une institution envers laquelle le ou la participant.e entreprendrait un sentiment d'attachement. À ce titre, PF2 souligne que le cinéma africain est peu diffusé et difficilement accessible en dehors du cadre festivalier.

Je me donne aussi [comme objectif] de voir un film [africain] chaque année, à Montréal, oui. Je vois un film ou deux au FIFBM comparé à Fantasia où je peux aller comme trois ou quatre fois ouais. (PF4)

Je pense que j'ai commencé à suivre Vues d'Afrique à partir de 2015 [...] je m'y suis intéressé et j'ai vu qu'effectivement c'était réellement des films venus d'Afrique, qu'on n'a jamais l'occasion de voir euh sur les plateformes. Donc je me suis dit : « Oh ! c'est l'occasion, c'est une opportunité unique là de voir ces films-là, euh qu'on n'a jamais l'habitude de voir nulle part ailleurs. » (PF2)

Le tableau et le graphique qui suivent (tableau 4.6 et figure 4.1) détaillent le type ou les types de fidélité entretenue par chaque participant.e.

Tableau 4.6 : Type de fidélité entretenue par chaque participant.e

| PF1 | PF2 | PF3 | PF4 | PF5 | PF6 | PF7 | PF8 | PF9 |
|-------------------|-------------|-------------------|---------------|-------------------|-----------|------------------------------------|----------------------------|-------------------|
| Calend. festival. | Un festival | Calend. festival. | Type de films | Calend. festival. | Festivals | Calend. festival. Type de films | Festivals Type de films | Calend. festival. |

Source : Auteure

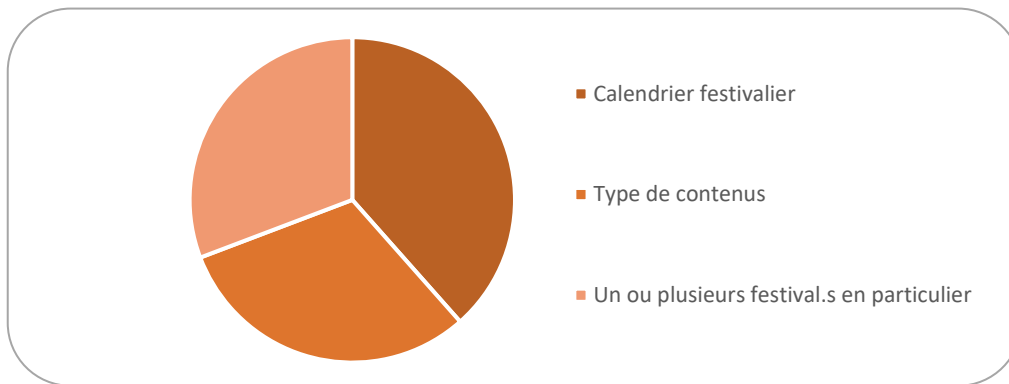


Figure 4.1 : Type de fidélité en ordre d'importance

Source : Auteure

4.1.2.4. Assiduité

Interrogé.e.s sur la constance et l'intensité de leur fréquentation, certain.e.s participant.e.s ont révélé avoir été très assidu.e.s lors d'une édition précise et n'avoir pas reconduit l'expérience l'année suivante, tandis que d'autres maintiennent une stabilité dans leur participation d'une année à l'autre. Parmi ceux et celles dont l'assiduité varie, plusieurs expliquent que la régularité de leur participation fluctue en fonction de leur emploi du temps. Par exemple, PF5 relate que lors de sa première année à Montréal, elle a fréquenté le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM) de manière intensive étant donné sa disponibilité :

J'avais un fascicule puis [...] je regardais en fonction de mes dispo, puis de ce que j'avais envie de voir. Moi à l'époque je ne travaillais pas donc j'avais vraiment du temps pour me concentrer [...] sur ça.

Alors qu'elle explique continuer de suivre le festival chaque année depuis, elle note n'avoir jamais assisté à autant de représentations lors des éditions suivantes. Ainsi, son assiduité varie, contrairement à sa fidélité qui, elle, demeure inchangée. Il est à noter que la pandémie a aussi eu

un impact négatif sur l'assiduité des participant.e.s de manière généralisée ; cet élément est abordé dans la dimensions 4.3. Perceptions et expériences, particulièrement au point 4.3.7.

Enfin, si nous avons vu que certain.e.s participant.e.s étaient fidèles aux festivals de films en les suivant sur les réseaux sociaux ou en consultant leur site Web ou leur infolettre, sans y assister chaque année, l'inverse est aussi vrai. PF2 explique par exemple être assidu dans sa fréquentation annuelle de Vues d'Afrique, sans pourtant consulter leurs réseaux sociaux.

4.1.3. Fréquentation de l'entourage

En ce qui a trait à l'entourage des participant.e.s, comprenant la famille, les ami.e.s, les collègues et autres, les résultats des entretiens révèlent une grande diversité dans l'intensité avec laquelle ces proches fréquentent les festivals. Alors que certain.e.s participant.e.s entretiennent des liens avec des organisateur.trice.s de festival, d'autres ne connaissent personne les fréquentant. Le tableau qui suit fait état du spectre de l'intensité de fréquentation de l'entourage des participant.e.s (d'une absence de fréquentation en haut du tableau, à une forte fréquentation en bas du tableau). Les réponses recueillies mettent en lumière que, pour certain.e.s, assister au festival représente une expérience solitaire, alors que d'autres y voient une occasion de sociabilité, que ce soit avec leurs proches ou encore avec des personnes rencontrées lors du festival. Ce constat se précisera d'ailleurs dans la dimension suivante (voir dimension 2. Raisons et motivations).

Tableau 4.7 : Intensité de fréquentation des festivals chez l'entourage des participant.e.s

| Fréquentation nulle de l'entourage |
|--|
| Ne possède pas un entourage cinéphile, personne ne fréquente les festivals |
| Une seule autre personne dans son entourage fréquente un festival |
| Fait parfois de nouvelles connaissances lors des festivals |
| Y va parfois accompagnée de proches, mais n'a pas de problème à y aller seul |
| Fait découvrir des festivals et des films à ses proches |
| Un ami cinéphile lui a fait découvrir le festival |
| Ami.e.s et collègues suivent les mêmes festivals que lui |
| Connaît des personnes dans l'organisation de festivals |
| Forte fréquentation de l'entourage |

Source : Auteure

4.1.3. À retenir

En somme, la découverte initiale des festivals est souvent le fruit du hasard ou de recommandations, motivée par des relations interpersonnelles ou des intérêts professionnels,

géographiques ou identitaires. En ce qui concerne la fidélité et l'assiduité, le sentiment d'engagement varie d'un.e participant.e à l'autre. Certain.e.s sont fidèles à un festival spécifique, d'autres suivent un calendrier festivalier plus large, tandis que certain.e.s sont attiré.e.s par un type de films plutôt que par un festival en particulier. En temps normal leur assiduité peut fluctuer d'une année à l'autre, mais les outils numériques, comme les réseaux sociaux, jouent un rôle crucial pour maintenir le lien avec les festivals et la communauté cinématographique tout au long de l'année. Finalement, la fréquentation des festivals par l'entourage des participant.e.s joue un rôle important dans leur propre engagement. Certain.e.s participant.e.s assistent aux festivals de manière solitaire, tandis que d'autres voient ces événements comme une occasion de sociabilité avec leurs proches ou de rencontrer de nouvelles personnes.

4.2. Raisons et motivations

Les participant.e.s témoignent d'un vaste éventail de raisons et de motivations pour fréquenter les festivals Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et Massimadi. Le tableau 4.8 résume les réponses fournies en les regroupant selon onze catégories : 1) événements ; 2) divertissement et atmosphère ; 3) programmation (filmique et extra filmique) ; 4) accessibilité des contenus ; 5) profession ; 6) enrichir ses connaissances ; 7) amour du cinéma ; 8) socialiser ; 9) vivre des émotions ; 10) soutenir et encourager ; 11) se reconnecter avec ses origines.

Tableau 4.8 : Raisons et motivations évoquées par les participant.e.s pour fréquenter Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et Massimadi

| | |
|-------------------------------------|--|
| Événements | Concours, possibilité de gagner des billets Avant-première Présence de grands cinéastes admirés |
| Divertissement et atmosphère | S'évader, se divertir Différent de regarder des films sur son divan Ambiance |
| Programmation | <p>Filmique : Films d'auteur Films africains Films non occidentaux Qualité de la programmation Attiré par festivals à thématiques africaines</p> <p>Extra filmique : Panel de discussion Classe de maître Qualité des invité.e.s</p> |

| | |
|--------------------------------------|--|
| Accessibilité des contenus | Voir des films qui ne sont pas disponibles ailleurs Découvrir des films qui n'auraient pas été découverts autrement Condensé de culture |
| Profession | Trouver de l'inspiration pour son travail Repérer de nouveaux.elles réalisateur.trice.s Créer des partenariats Savoir ce qui se fait et voir ce qui manque Apprendre de l'expérience de professionnel.le.s du cinéma (technicien.ne.s chevroné.e.s) Présenter ses films |
| Enrichir ses connaissances | Enrichir sa culture personnelle Voir autre chose que des films occidentaux Curiosité Découvrir des parcours de vie (documentaire) Apprendre, découvrir, savoir Comprendre d'autres réalités que les siennes Changer ses opinions |
| Amour du cinéma | Baigne dans la création Le cinéma la nourrit Passion pour le cinéma Engagé dans la culture Cinéphile |
| Socialiser | Métissage Rencontrer des ami.e.s Féliciter des gens admirés Faire de nouvelles rencontres Nourrir son tissu social Recommander des films à ses ami.e.s, offrir une vision différente de l'Afrique Créer des réseaux |
| Vivre des émotions | Toucher à différentes gammes d'émotions Expérimenter de nouvelles émotions Choc culturel |
| Soutenir et encourager | L'art : Encourager les cinéastes émergent.e.s Être présent pour leurs premières œuvres Encourager des cinéastes qui ne présentent pas souvent leurs films en salles La communauté africaine : Encourager un festival qui s'intéresse à l'Afrique Devoir de soutenir les initiatives qui parlent de sa communauté La communauté LGBTQ : Fait partie de la communauté LGBTQ |
| Se reconnecter à ses origines | Vivre une expérience qui lui rappelle ses origines Se reconnecter avec son lieu de naissance Se tenir au courant des défis et enjeux vécus en Afrique actuellement Se tenir au courant des films qui se font en Afrique actuellement Connaître les messages que les cinéastes africain.e.s veulent faire passer à la communauté internationale Engagé dans la promotion de la culture haïtienne |

Source : Auteure

Les extraits suivants illustrent quelques-unes des raisons et motivations évoquées par les participant.e.s pour fréquenter les festivals et présentées de manière synthétique dans le tableau précédent (tableau 4.8).

D'abord, c'est l'idée d'encourager un festival qui s'intéresse à l'Afrique, ensuite c'est vivre une expérience qui me rappelle mes origines. Donc me reconnecter avec mon continent, avec mon lieu de naissance et tout ce qui se passe là-bas. Parce que ça raconte des histoires, des faits qui sont vécus par les gens qui vivent là-bas et [...] c'est très important pour moi de rester connecter, de savoir [ce] qui se passe, c'est quoi les enjeux et les défis en ce moment sur place. Mais [...] c'est [...] aussi pour enrichir ma propre culture personnelle, parce que je ne veux pas regarder uniquement des films occidentaux [...] j'aime un peu avoir des perspectives sur les cultures du monde entier donc asiatique, africaine, latino-américaine tout ça. (PF2)

Ben c'est sûr que quand c'est en présentiel, il y a tout cet aspect humain qui rentre en ligne de compte : de rencontrer des ami.e.s, de féliciter des gens qu'on admire en personne, euh, mais aussi, d'élargir ses connaissances personnelles. Moi je suis une personne très curieuse à la base, je baigne beaucoup dans la création, donc, aller voir d'autres manifestations artistiques ça m'inspire beaucoup [...] dans mon travail, dans tous les domaines, parce que je touche à beaucoup de domaines moi au niveau professionnel. (PF3)

Moi je dirais que c'est pour encourager [...] la relève artistique [...]. Je vais à ces festivals-là pour [...] être présent lors [de la présentation] de leurs premières œuvres. » (PF4)

J'y vais en tant que spectatrice, mais c'est souvent pour repérer des choses, puis repérer des réal[isateur.trice.s]. Disons qu'il y a toujours, avec le cinéma, une partie où j'y vais [...] par plaisir, mais ça fait partie de mon métier en fait. (PF5)

Quand c'est des gros films, oui j'ai envie de les voir au ciné[ma], mais par contre, comme je sais qu'ils vont atterrir sur des plateformes dans pas longtemps, ça me dérange moins de regarder ça [...] sur une plateforme. Et parce que je sais que pour ces réalisateurs-là [...] ça ne change pas grand-chose en termes de revenus. Or, pour un réalisateur ou une réalisatrice qui va diffuser son film en festival, il y a quand même quelque chose de voir du monde dans une salle [...] puis moi ça me fait du bien de participer à ça. (PF5)

Les principales raisons, je dirais, c'est vraiment pour voir ce qui se fait en termes de cinéma en ce moment sur le continent africain, toutes catégories confondues. [...] lorsqu'il y a ce genre de festivals [...] c'est comme un condensé de culture et puis c'est vraiment intéressant aussi parce que j'arrive à recommander certains films à certains amis ici, qui ne savent rien de l'Afrique. Pour leur donner une vision différente de ce qu'est l'Afrique, pas juste ce qu'on voit dans les nouvelles, parce qu'il y a une culture aussi... plusieurs cultures. (PF6)

Ça reste difficile d'avoir accès [aux films africains] en dehors du festival [...] Après le festival, si on ne fait pas tout ce qu'il faut pour aller les chercher, on les perd, on n'arrive plus à les trouver sur les sites de *streaming*, parce qu'ils ne sont pas assez distribués, je pense, donc quand on veut vraiment revoir un film après le festival il faut chercher ce film spécifiquement [...] le chemin n'est pas facile, c'est pour ça que je profite du festival pour en voir un maximum. (PF6)

J'ai participé [et] j'ai suivi des festivals, tant par rapport aux ambiances [qu']aux contenus [...] que pour les rencontres, les questions de réseautage tout ça ouais. Donc c'est à travers le festival qu'on peut augmenter son réseau, on peut construire quelque chose [...] Moi, je travaille pour la culture et notamment la culture haïtienne, toutes les possibilités que je trouve, qu'on peut établir des liens de contacts, des liens de partenariat pour pouvoir travailler ensemble, moi j'en profite. (PF8)

Je suis curieuse. Ce serait juste parce que j'adore découvrir des trucs que je ne connais pas, j'adore apprendre. [...] Je [...] pense que ce serait le premier truc : j'aime apprendre, j'aime découvrir, j'aime savoir. [...] La soif [...] de comprendre d'autres réalités, de comprendre des enjeux [...] Il y a des films qui m'ont déjà fait changer d'avis sur les situations, sur des choses [...] qui m'ont appris sur des choses. (PF9)

La Figure 4.2 illustre la hiérarchie des différentes catégories de raisons et motivations telles qu'elles apparaissent dans les réponses des participant.e.s.

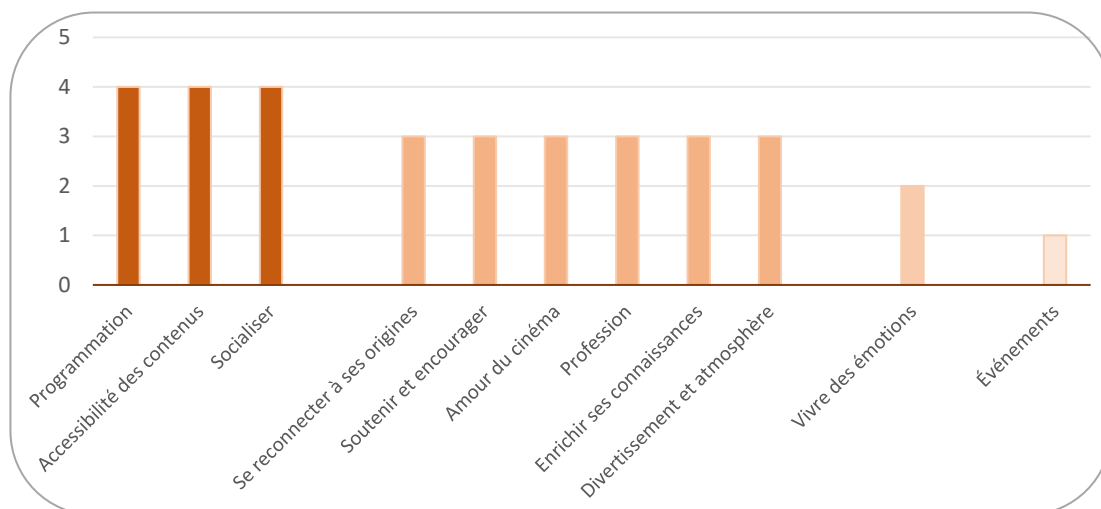


Figure 4.2 : Réurrence des différentes catégories de raisons et de motivations au sein des réponses des participant.e.s

Source : Auteure

Chez les participant.e.s, il est intéressant de noter l'existence de raisons et de motivations ayant préséance sur certains obstacles (voir aussi dimension 4.7. Obstacles et problématiques). Pour PF5, la volonté de soutenir et d'encourager les cinéastes émergent.e.s lors des festivals justifie le prix du billet, par exemple :

Pour les films normaux [...] entre 15 \$ ma place de ciné[ma] et mon abonnement sur Crave [TV] [...] je vais avoir tendance à les regarder chez moi. Mais en festival, je fais quand même l'effort de me déplacer parce que je pense aux équipes derrière, je pense aux réalisateurs qui [ne] sont pas de gros réalisateurs qui sortent [habituellement] leurs films en salle, donc je fais quand même un effort, pour eux. (PF5)

De manière similaire, PF2 évoque que l'« expérience » de regarder des films dans le cadre du festival Vues d'Afrique et le fait de « tenir » à cet événement qui met à l'honneur les cultures africaines, ont préséance sur les contraintes de temps.

Quand il y a le festival Vues d'Afrique, tant que c'est possible j'essaie quand même de me déplacer pour aller voir des films dans une salle de cinéma, parce que c'est une autre expérience là, c'est pas pareil que de regarder ça dans son divan. [...] C'est le seul festival que je vais regarder parce que bon, j'y tiens particulièrement, mais pour le reste, j'ai pas le temps de sortir de chez moi, donc je préfère regarder les films sur Netflix. (PF2)

4.2.1. À retenir

Les participant.e.s ont exposé diverses raisons et motivations justifiant leur fréquentation du Festival international de cinéma Vues d’Afrique, du Festival international du Film Black de Montréal et du Festival Massimadi. Leur intérêt repose notamment sur la volonté d’encourager les initiatives célébrant l’Afrique, de renouer avec leurs racines, d’approfondir leur bagage culturel personnel, de soutenir les cinéastes émergent.e.s, et de vivre l’expérience particulière de la projection de films dans le cadre festivalier. Ils et elles valorisent également les occasions de réseautage, d’apprentissage et les émotions que leur font vivre ces événements. Malgré des obstacles tels que le coût des billets et les contraintes de temps, certain.e.s participant.e.s continuent de privilégier ces festivals en raison de leur engagement envers la valorisation de la culture africaine ou la possibilité de soutenir de nouveaux talents cinématographiques.

4.3. Perceptions et expériences

Cette dimension se divise en deux parties. Dans un premier temps, elle explore les perceptions des participant.e.s concernant le principal festival fréquenté : sa mission, son rôle, ses publics cibles et l’opinion générale à l’égard de celui-ci. Ensuite, elle examine les expériences liées aux différents dispositifs et à la forme festivalière, mettant particulièrement en lumière la distinction entre les festivals de films en présentiel et en ligne, ainsi que la différence entre visionner un film dans le cadre d’un festival en personne et dans d’autres contextes. L’organisation de ces expériences différenciées s’articule principalement autour des composantes spatiale, temporelle et interpersonnelle associées au contexte de réception. Ce deuxième volet aborde également l’incidence de la pandémie sur ces expériences.

A. Volet perceptions

4.3.1. La mission et le rôle perçus

Interrogé.e.s au sujet de leurs perceptions de la mission et du rôle du Festival international de cinéma Vues d’Afrique, du Festival international du Film Black de Montréal et du Festival Massimadi, les participant.e.s ont offert des réponses en lien avec la découverte, les liens sociaux et communautaires, la représentation et l’inclusivité ainsi que la mise en valeur de voix

minoritaires. Le tableau ci-dessous détaille chacune de ces quatre catégories et les éléments de réponses spécifiques qui leur sont associés.

Tableau 4.9 : Mission et rôle des différents festivals selon la perception des participant.e.s

| | |
|--------------------------------------|---|
| Faire découvrir | <p>Les Afriques aux Occidentaux</p> <p>Les artistes de la communauté noire</p> <p>Les talents africains</p> <p>Faire découvrir et éduquer sur d'autres cultures</p> |
| Interrelation et communauté | <p>Reconnecter les Africains à leur continent, leur pays, leur culture</p> <p>Permettre les rencontres</p> <p>Unir les communautés noires</p> <p>Créer des métiers au sein des communautés noires ou diasporiques</p> <p>Ouvrir des portes aux cinéastes qui n'auront pas l'occasion d'être sélectionnés dans les festivals généralistes</p> <p>Guérir les traumatismes</p> <p>Célébrer</p> <p>Soutenir la relève artistique au sein de communautés qui ne valorisent pas toujours l'art</p> <p>Intéresser des publics noirs qui n'ont pas l'habitude d'aller au cinéma</p> |
| Représentation et inclusivité | <p>Comblent un manque de représentativité au cinéma (identités noires, LGBTQ+, etc.)</p> <p>Rendre compte de la diversité de manière visible</p> <p>Présenter des contenus qui ne sont pas diffusés dans les festivals généralistes</p> <p>Présenter d'autres visions de l'Afrique que celles véhiculées dans les médias (pauvreté, famine, maladie)</p> |
| Donner la parole | <p>Faire passer les messages des réalisateurs</p> <p>Créer des espaces de discussion autour de thématiques LGBTQ</p> <p>Ouvrir le dialogue</p> |

Source : Auteure

Les extraits suivants, qui se retrouvent de manière synthétique dans le tableau ci-dessus, témoignent de quelques-unes des perceptions issues des réponses des participant.e.s au sujet du rôle et de la mission des trois festivals.

Moi je trouve qu'ils font une très bonne mission dans notre communauté, parce que malheureusement l'art c'est quelque chose qui n'est pas très encouragé par les parents. [...] À la place de voir son fils ou sa fille devenir un, une [cinéaste], on préfère qu'ils fassent une profession où l'on est sûr d'avoir une stabilité financière, alors que pour être artiste, quel que soit le domaine, il faut du courage et le succès n'est pas garanti. (PF4)

Les festivals à composantes ou à tendance LGBT ont une importance de représentation pour donner un espace au cinéma *queer* [...] pour encourager aussi [...] les réalisateurs ou les acteurs qui ont une identité sexuelle qui [n'est] pas nécessairement [...] *mainstream*. Donc [...] ce genre de festivals-là ont un intérêt pour [...] créer des espaces où une discussion puisse être possible autour d'une certaine thématique. (PF7)

C'est aussi de montrer qu'on peut faire du cinéma en Afrique et que ça peut intéresser un large public, pas juste le public du continent africain. Parce que je doute vraiment que ces films-là soient très diffusés en Afrique même, c'est vraiment fait pour un public extérieur à l'Afrique, pour leur donner un regard différent : *Vues d'Afrique* [rire], le nom le dit, ce sont des vues et les visions de réalisateurs qu'on veut donner. (PF6)

C'est des rendez-vous [...] qui nous permettent de converser, de faire des bilans, de faire des rencontres, des alliances. De se guérir aussi, on traîne tous un bagage de petites douleurs, ou de plus grandes douleurs, que ce soit transmis par la famille [ou] que ce soit notre vécu à nous. [...] Ce genre de rendez-vous, [de] conversation, [d'échanges artistiques, bien c'est thérapeutique aussi, [il] faut être capable de le dire. (PF3)

4.3.2. Les publics cibles

La grande majorité des participant.e.s (huit sur neuf) estiment que le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal et le Festival Massimadi sont des événements inclusifs qui s'adressent tou.te.s. À l'inverse, PF5 considère que les festivals identitaires sont peu attirants pour la population générale :

Je trouve que [cela] a toutes les raisons d'exister, après, malheureusement, je trouve que la façon dont ils font la promotion [...], ça [ne] donne pas spécialement envie [...] aux autres communautés de [...] venir voir ce genre de chose, parce que ça fait trop *communautaire* justement et qu'il y a quelque chose qu'il faut déconstruire dans ça. (PF5)

Les autres participant.e.s ne partagent cependant pas cette vision. PF1 note par exemple :

Est-ce que ça veut dire que ça s'adresse seulement à la communauté noire ? Je ne pense pas... Je pense que oui c'est une place où ils peuvent découvrir des artistes de la communauté noire, mais c'est sûr que c'est ouvert à tout le monde. Je veux dire, même quand moi j'y ai été c'était une audience très mixte. (PF1)

Malgré tout, trois types de publics cibles émergent des réponses recueillies en lien avec la perception des participant.e.s. Le tableau suivant illustre ces types de publics en fonction de critères associés à la nationalité et au champ d'intérêt.

Tableau 4.10 : Type de publics cibles selon la perception des participant.e.s

| | |
|-----------------|--|
| Nationalité | Publics d'origine québécoise |
| | Publics issus des diasporas africaines et créoles |
| Champ d'intérêt | Publics intéressés par des contenus « différents » |

Source : Auteure

Au sein des perceptions liées aux publics cibles, l'idée de faire découvrir d'autres cultures aux publics québécois est un élément récurrent dans les réponses des participant.e.s [PF1, PF2, PF3, PF4, PF6, PF8, PF9], plus encore que l'idée de reconnecter les communautés diasporiques à leurs pays d'origine ou leur culture, bien que cet élément soit également apparu dans les réponses [PF2, PF5, PF6, PF8]. PF9, une participante d'origine caribéenne, estime que la raison qui la pousse à fréquenter Vues d'Afrique et Massimadi est davantage en lien avec la découverte de nouvelles cultures qu'au fait de pouvoir se voir représenté :

Moi quand je vais voir des films de Vues d'Afrique ou même de Massimadi ou d'autre chose, l'idée n'est pas de forcément de me voir, c'est pas ça l'idée, mais de découvrir d'autres réalités, de comprendre d'autres réalités, qui ne sont pas les miennes, même si ça pourrait faire partie de communautés en fait qui me sont proches, c'est pas des réalités [...] qui font partie de [mon expérience]. (PF9)

Dans le même ordre d'idée, PF3 estime que ces festivals sont l'occasion d'« aller vers l'autre » :

Bien moi je comprends [que] depuis le début, ils s'évertuent à démocratiser ce médium pour les afro-descendants, mais aussi [à] offrir ce genre d'expérience-là à toute la population [...] du Québec. [Pour] avoir accès à d'autres films, d'autres sujets, une autre façon de traiter les histoires. [Pour] s'intéresser aussi à leur voisin qui vient d'ailleurs. Donc

ces plateformes ont été créées pour aller vers l'autre, puis permettre à l'autre aussi [...] d'avoir une belle vitrine [...] et montrer la pluralité de ces citoyens. (PF3)

PF5 soulève pour sa part que les festivals de films identitaires peuvent contribuer à attirer des publics qui n'ont pas l'habitude d'aller en salle :

Il y a une culture aussi du cinéma qui fait que les Noir.e.s ne vont pas beaucoup au cinéma, hum et [ces festivals-là], ça peut permettre de ramener un public qui [n']a pas l'habitude d'aller en salle, de les rapprocher justement de ça parce qu'on fait des films qui leur ressemblent, donc sur ça, sur ça je trouve ça très bien. (PF5)

4.3.3. L'opinion générale

Huit participant.e.s sur neuf témoignent d'une vision très positive des festivals de films à l'étude, bien qu'ils et elles possèdent généralement également une opinion sur les éléments qui pourraient être améliorés (voir dimension 4.7. Obstacles et éléments problématiques). Beaucoup d'entre eux.elles évoquent même la « nécessité » des festivals de films identitaires dans l'écosystème de la diffusion cinématographique. PF3 explique ceci :

Je trouve que c'est [...] une initiative très humaine [...] et rassembleuse, contrairement à ce que d'autres [...], qui sont un peu étroits dans leur façon de voir les choses [peuvent penser]. [...] La vie trouve toujours son chemin et s'il y a un créneau qui manque de représentativité, bien c'est normal et c'est responsable de créer un créneau pour que le courant puisse continuer à passer [rire]. Donc moi je trouve que c'est nécessaire quand on observe un vide, un manque, d'être à l'écoute et puis de participer et de s'intéresser, d'étendre sa curiosité vers l'autre.

PF5, une immigrante française afro-descendante, voit les choses d'un autre œil. Même si elle reconnaît que les festivals identitaires contribuent à la visibilité d'œuvres qui ne seraient pas sélectionnées par des festivals généralistes, leur manière de se présenter tend plutôt selon elle à creuser un fossé, à ghettoïser certains contenus et certain.e.s créateur.trice.s. Elle reproche aussi à ce genre de festival leur côté « communautariste ».

Film *noir*. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que ça sous-entend ? Je trouve qu'à force de vouloir séparer ce genre de chose, de vouloir séparer : films blancs/films noirs, en fait [...] on finit par recréer les mêmes discriminations [...] Donc en même temps, je trouve que

ça a toutes les raisons d'exister, en même temps je trouve que dans l'approche, il y a quelque chose qu'on pourrait changer. Pas pour que ce soit ouvert à tous, mais d'un point de vue de la communication pour que ça fasse moins « communautaire ». (PF5)

C'est sûr que s'il [n']y avait pas ces festivals, il y a plein de films qu'on ne verrait pas, parce qu'ils ne sont pas sélectionnés dans d'autres festivals [...], mais est-ce que ce ne serait pas un travail de fond [qu'il faudrait faire] pour permettre justement à ces films d'être sélectionnés dans de plus gros festivals [...] ? [...] Je fais cette critique pour le Black Film Fest, mais en fait pour tous ces genres d'organisations-là, où [...] en restant entre soi on ne fait pas évoluer les choses, on creuse plus un fossé qu'autre chose. (PF5)

B. Volet expériences

Les expériences décrites par les participant.e.s, en lien avec la consommation filmique et extra filmique, diffèrent selon le contexte (dans le cadre d'un festival, en présence ou en ligne, ou encore de la programmation régulière des salles par exemple) et le support mobilisé (l'écran de cinéma, l'écran d'ordinateur, la télévision, etc.). Ces expériences différenciées peuvent être organisées principalement autour des trois composantes constitutives du festival : spatiale, temporelle et interpersonnelle, considérées dans les sections 4.3.4, 4.3.5 et 4.3.6. Un tableau (voir plus bas) regroupe de manière synthétique ces éléments de réponses. En outre, les participant.e.s ont abordé de manière explicite les répercussions de la pandémie au sein de leurs pratiques et leurs ressentis par rapport à la situation.

Avant de détailler les dimensions spatiale, temporelle et interpersonnelle et d'aborder brièvement les impacts de la pandémie, il semble important de mentionner que plusieurs participant.e.s ont indiqué ne pas avoir pris part aux festivals en ligne lors de leur dernière édition [PF1, PF2, PF3, PF4]. Comme nous l'explorons en détail dans cette section, les raisons évoquées incluent notamment le caractère « banal » ou « commun » de regarder un film en ligne, le manque d'attrait du numérique, l'absence de contexte humain et le désintérêt pour les discussions en ligne, entre autres. À titre d'exemple, PF4 explique :

Je dois vous avouer que pendant la pandémie, j'ai pas été vraiment motivé d'aller voir les festivals de films en ligne parce que [...] c'est pas mal commun [...] d'écouter un film en ligne, mais voir un festival de films en présentiel [et] faire du social, le contexte, l'ambiance n'est pas la même. (PF4)

Il est aussi à noter que si la plupart des participant.e.s n'ayant pas participé aux festivals lors des éditions en ligne accusent un manque d'intérêt, PF2 évoque pour sa part des raisons circonstancielles, expliquant que la pandémie a chamboulé ses habitudes, mais se disant éventuellement ouvert à participer à un festival en ligne, pourvu que ce ne soit « pas trop compliqué » d'y participer.

Dans ce contexte, les données recueillies et les résultats dont font état les sous-sections suivantes mélangent les expériences *réelles* associées à la participation à un festival en ligne et les *perceptions* entretenues par les participant.e.s envers le modèle du festival en ligne.

4.3.4. Composante spatiale

4.3.4.1. L'espace

Le caractère ordinaire de la consommation cinématographique dans l'espace numérique, tel qu'évoqué par PF4 dans l'extrait précédent, est un élément récurrent dans les réponses des participant.e.s. Plus encore, l'espace numérique est souvent associé au travail, particulièrement depuis la pandémie et l'important gain de popularité du télétravail. Or cette situation crée chez certain.e.s participant.e.s une fatigue associée à l'usage des outils numériques :

Je suis quelqu'un qui est fatigué par les Zooms. [...] Fait que même s'il y avait quelqu'un qui m'intéressait [dans une activité extra filmique], l'idée d'ajouter une autre heure devant l'ordinateur... [rire] juste parce que [...] je l'associe à mon travail, je fais des Zooms pour le travail, c'est mon ordi[nateur] pour le travail, bla bla bla. Fait qu'en dehors des heures de travail, justement [...] c'est pour ça que j'aime aller au cinéma [...], c'est pour ça que j'aime participer à ce genre de festival-là parce que c'est comme à l'extérieur de tout ça.
(PF1)

Contrairement à l'espace numérique que plusieurs associent à la banalité de la vie quotidienne et au travail, l'espace du festival en présence, lui, est perçu comme un élément faisant partie intégrante de l'expérience festivalière, voire comme une motivation.

Pour moi un festival [...] c'est d'aller à la rencontre *de*. [...] D'une discipline, de personnes, de créateurs [et] d'un espace aussi, l'architecture d'un lieu [...] c'est un personnage très important [dans] une production, moi c'est tout ça qui me stimule à participer à un festival. Sinon je peux faire ma propre programmation de festival de films en ligne puis regarder ce

[dont] j'ai vraiment envie, quand j'ai envie, sans avoir à suivre, bien le calendrier, la programmation suggérée d'un festival de chez moi [...] je [ne] vois comme pas l'intérêt. En tout cas je n'ai pas encore été capable ou pris le temps de changer cette habitude-là. (PF3)

L'idée évoquée dans cet extrait selon laquelle il n'y aurait pas tellement de différences entre visionner des films lors d'un festival en ligne et ce qui est déjà possible ou disponible au sein des environnements numériques est également partagée par PF1 et PF9. Sans la dimension physique ou spatiale, la sélection des films et des contenus par les mêmes programmeur.trice.s de festivals que lors des éditions en présence ne suffirait pas à susciter l'intérêt chez plusieurs participant.e.s [PF1, PF3, PF4, PF5 et PF9].

4.3.4.2. *L'engagement du corps*

Certains éléments de réponse portant sur la différence entre l'expérience d'un festival en présence et en ligne font appel à une dimension corporelle. Dans la même veine que le commentaire précédent de PF3, pour qui un festival implique l'idée d'« aller à la rencontre de », PF4 et PF7 mentionnent que participer à un festival en présence signifie « sortir de son confort », aller soutenir des artistes et apprécier leur travail. Cet engagement du corps, cet « effort », sont perçus comme quelque chose de positif et de gratifiant pour ces participant.e.s.

Bien la différence ce serait [...] qu'avant d'aller voir le film, il y a le moment de planifier son trajet [...] de sortir de chez soi, de sortir de son confort, de faire l'effort pour aller voir quelqu'un pour le supporter dans son travail. (PF4)

Personnellement, je pense qu'il y a un petit danger quand même, que les gens deviennent trop confortables à regarder des films chez eux... Ça demande un effort d'aller au cinéma, ça demande un effort d'aller à un festival et c'est une connexion sociale qui est importante. [...] Il y a une composante : je sors, je vais voir quelque chose, je vais apprécier le travail que quelqu'un a mis dans une certaine production [...] qui est importante. (PF7)

En outre, lors d'un festival en présence, le fait de partager une proximité avec les artistes, de pouvoir lever la main lors des périodes de discussion, de poser une question oralement plutôt qu'à l'écrit et d'observer le langage non verbal des invité.e.s et des festivalier.ère.s lors des échanges, mais aussi lors des projections, sont des éléments attrayants pour les participant.e.s. D'autres éléments engageant les sens, comme la possibilité de manger du « popcorn », de goûter

différentes cuisines offertes sur place, de voir de l'art et de l'artisanat africain et créole ont également émergé des réponses recueillies et constitueraient des éléments importants associés à l'expérience festivalière.

Inversement, le festival en ligne permet d'accéder aux films sans avoir besoin de sortir de chez soi, ce qui représente parfois un avantage. PF9, qui explique par exemple être très sollicitée par son cercle social et son travail, mentionne n'avoir pas toujours envie de quitter son domicile pour consommer des films. La même participante explique aussi que le visionnement des films hors salle lui permet d'exprimer des émotions qu'elle n'exprimerait pas en public.

En ce qui concerne les activités extra filmiques telles que les classes de maître ou les entrevues réalisées avec des artistes et des professionnel.le.s de l'industrie cinématographique, PF6 suggère que les festivals devraient envisager le format de la baladodiffusion. Selon lui, cette modalité asynchrone, bien qu'elle ne permette pas d'interaction directe (comme poser des questions, discuter, etc.), offrirait aux festivalier.ère.s la possibilité d'être actif.ve durant l'écoute et de vaquer à d'autres occupations. Pour PF6, cela constituerait un incitatif à la consommation. En revanche, le format vidéo tel que déployé par les festivals lors de leurs éditions en ligne semblerait plutôt inviter à l'inaction du corps – tout en générant moins d'investissement que le format en présence – et serait donc perçu comme plus contraignant que la baladodiffusion, sans offrir les avantages de l'interaction en personne.

4.3.4.3. L'interface et la matérialité

Hormis l'espace et l'engagement du corps, le support ou l'interface sur lesquels sont présentés les films et les éléments extra filmiques diffèrent, bien entendu, entre un festival en présence et un festival en ligne. À ce titre, plusieurs participant.e.s mentionnent que le format de l'écran, la qualité du son et des effets spéciaux rendent l'expérience en salle beaucoup plus attrayante que celle vécue à la maison, par exemple. PF7 explique par ailleurs qu'il refuse tout simplement de voir certains films sur petit écran, préférant attendre une éventuelle diffusion en salle.

Les sites Web de festivals en présence excèdent également la salle de projection, permettant notamment à des artistes visuels, des musicien.ne.s ou des artisan.ne.s de présenter leurs créations et aux festivalier.ère.s d'échanger. Pour PF2, le festival en présence est par exemple une occasion lui permettant de voir des gens vêtus d'habits africains, d'admirer des bijoux, des

produits artisanaux et de savourer de la cuisine africaine, autant d'éléments qui lui permettent de se reconnecter avec ses origines et qui sont difficilement transposables dans le format virtuel.

L'aspect monétaire diffère également dans le cadre d'un film projeté en salle, que ce soit dans le cadre d'un festival ou de la programmation régulière, et lors d'un festival en ligne⁵⁹. Cet élément a été relevé par quelques participant.e.s. PF6, qui se dit ouvert à payer pour assister à un festival en ligne, estime pourtant que de défrayer un coût pour chaque film individuellement est plus difficile à justifier.

Ça peut ne pas être un frein si [...] le rapport qualité/prix est bien. Disons qu'on paye pour l'accès [à] une série de films et pas pour les films individuellement, sinon ça devient cher. Contrairement [...] à lorsque c'est projeté en salle, on paye pour chaque film puis on sait que c'est parce qu'une salle a été louée, puis on sait qu'il y a des frais liés à ça. (PF6)

PF5 mentionne pour sa part qu'elle est davantage prête à payer un billet pour une projection dans le cadre d'un festival que lors de la programmation régulière. Elle explique cette attitude d'une part en raison du désir d'encourager des cinéastes émergents et, de l'autre, en raison du constat que les films présentés lors de la programmation régulière des salles de cinéma finissent souvent par être disponibles sur les plateformes de diffusion, contrairement aux films de festivals.

Dans un autre ordre d'idées, les outils numériques déployés par les festivals lors de leur édition en ligne semblent rebuter certain.e.s participant.e.s. PF1 compare par exemple l'utilisation laborieuse de l'interface des festivals en ligne à la facilité d'utilisation des plateformes de diffusion en continu, désormais accessibles sur les télévisions intelligentes ou via l'intermédiaire de lecteurs de diffusion en continu comme Apple TV ou Roku.

Il y a un aspect technologique. Peut-être que si j'étais quelqu'un qui peut connecter son Mac... ou qui avait même le temps ou la patience de faire ça, de le connecter sur ma télévision, puis de regarder le film de cette manière-là, peut-être que oui je l'aurais fait, parce que là, [il n']y aurait pas de différence entre [regarder] Netflix [...] HBO ou [...] Amazon Prime [...] puis [...] être capable d'écouter un film à partir d'un lien en ligne. [...] Mais je pense que, de un, c'est pas dans mes habitudes [et] de deux, côté technologie

⁵⁹ À titre de rappel, les films dans le cadre de l'édition de 2020 du Festival international de cinéma Vues d'Afrique et du Festival Massimadi en 2021 étaient offerts en ligne gratuitement, alors que le Festival international du Film Black de Montréal proposait en 2020 un passeport à 49 \$ donnant accès à l'ensemble de la programmation.

c'est comme, ça [ne] m'intéresse même pas de me casser la tête d'essayer de connecter l'un avec l'autre. (PF1)

4.3.5. Composante temporelle

Tout comme la dimension spatiale que nous venons de détailler, la dimension temporelle est également perçue et expérimentée différemment lors d'un festival en présence et en ligne, et ce à différents niveaux. D'abord, la « sortie au cinéma » constitue pour plusieurs participant.e.s une tradition, voir un rituel ancré dans une histoire personnelle, familiale ou interpersonnelle. À titre d'exemple, PF1 et PF4 mentionnent que la salle de cinéma évoque des souvenirs heureux : une passion pour le cinéma, née à l'adolescence ou encore, tel que mentionné plus haut, une activité comme manger du « popcorn » en regardant un film avec des ami.e.s. De manière concomitante, plusieurs participant.e.s comme PF3, qui suit le Festival international de cinéma Vues d'Afrique et le Festival international du Film Black en présence « depuis leur début », évoquent n'avoir « pas encore » développé l'habitude de fréquenter des festivals en ligne ou n'avoir pas « reconduit » leur fidélité envers les festivals déjà suivis dans l'espace numérique. Il est à noter qu'aucun.e participant.e de l'étude ne suivait des festivals de films en ligne avant la pandémie. Dans leur historique de fréquentation, le phénomène du festival de films en ligne est donc extrêmement récent par rapport au suivi de festivals en présence. Malgré tout, l'habitude de visionner des films dans les environnements numériques, en dehors du contexte festivalier, c'est-à-dire sur différentes plateformes de diffusion, semble déjà bien ancrée pour tous et toutes les participant.e.s. Dans ce contexte, et en lien avec l'intensification de la consommation en ligne durant la pandémie, PF7 manifeste la crainte que les gens ne prennent trop l'habitude de regarder des films à la maison et en conséquence, ne perdent celle d'aller au cinéma. Ce qui mettrait potentiellement en péril, toujours selon lui, la survie des salles de cinéma.

L'expérience différenciée de la dimension temporelle des festivals en présence et en ligne peut donc être envisagée en lien avec l'histoire de vie des participant.e.s. Or, plus spécifiquement en regard de la programmation des festivals, la contrainte des horaires semble exacerbée dans le mode virtuel. Selon certain.e.s participant.e.s, il serait en effet plus difficile de s'engager à suivre quelque chose à une heure précise en ligne. Cet aspect concernerait particulièrement les activités extra filmiques en direct, comme les périodes de discussion. À ce sujet, le temps nécessaire pour écrire une question lors d'une discussion organisée en ligne est également perçu négativement par PF9, par exemple, qui préfère largement la spontanéité et l'instantanéité des discussions en

personne. Pour PF8 et PF9, le sentiment d'engagement est également beaucoup moins fort en ligne puisqu'il est possible d'arrêter le film ou l'activité à n'importe quel moment, en fermant simplement la fenêtre sur son ordinateur, son téléphone ou sa tablette.

Le temps d'attente avant une projection anticipée constitue un autre élément lié à la dimension temporelle – bien qu'intimement lié aussi à la composante spatiale –, qui serait envisagé de manière plus positive dans un festival en présence. Accordant beaucoup d'importance à l'aspect exclusif et aux primeurs, PF1 estime par exemple que l'attente en file pour voir un film attendu en salle contribue au sentiment de plaisir :

C'est juste beaucoup plus intéressant pour moi d'être comme : ah ! [...] C'est une avant-première [...], puis d'essayer d'avoir des billets [...] Donc le *rush* d'être capable de dénicher des billets pour cette séance-là, en salle [...] Puis oui tu attends en file, mais tu sais [...] le *fun* [est] un peu là-dedans [...]. Il y a ces aspects-là [...] qui contribuent au fait [que] je préfère [...] les festivals en personne plutôt qu'en ligne. (PF1)

En revanche, le format virtuel comporte aussi des avantages. Il élimine notamment la contrainte liée aux choix à effectuer lorsque des films sont présentés simultanément⁶⁰, ou encore un à la suite de l'autre, mais dans des localisations trop éloignées pour pouvoir assister à deux d'entre eux. Il permet également l'économie de temps découlant du transport et offre ainsi la possibilité de voir davantage de films.

J'avoue que la fois où ils [les organisateurs de Vues d'Afrique] l'ont fait en ligne, c'était vraiment intéressant parce que je pouvais me mettre un rappel dans mon téléphone pour [...] les heures des films que je voulais voir. [...] J'ai pu en voir davantage que lorsque je me déplaçais en salle. (PF6)

4.3.6. Composante interpersonnelle

Intimement liée aux éléments spatio-temporels, la composante interpersonnelle est vécue différemment par les participant.e.s lors d'un festival en ligne et en présence. Pour la plupart d'entre eux.elles, la possibilité de sociabiliser, que ce soit avec des proches ou des personnes

⁶⁰ Certains festivals de films programment cependant des films en ligne à une heure précise, ce qui diminue la flexibilité temporelle associée au format numérique.

rencontrées sur place, était un élément important lié à la participation aux festivals avant la pandémie. Même PF1, qui fréquentait les festivals seul, sans y faire de nouvelles rencontres, mentionne apprécier certains aspects interpersonnels comme la proximité physique avec les cinéastes qu'il admire et l'enthousiasme des publics de festivals. À ce titre, plusieurs notent que les publics de festivals sont différents des publics présents lors de la programmation régulière des salles. Ces derniers sont dépeints comme plus bruyants, moins attentifs et moins investis que les publics de festivals [PF1, PF4].

Plus spécifiquement, lors des festivals en présence, les participant.e.s ont évoqué la possibilité de faire des rencontres, d'échanger, de réseauter, mais aussi l'importance du contact et de la chaleur humaine, de l'ambiance, du caractère festif, des discussions formelles et informelles, de l'accès aux réactions des publics durant et après les projections.

Il va quand même y avoir un manque, parce que la chaleur humaine là, ça compte beaucoup. [...] En fait, dans les festivals en ligne il n'y a pas vraiment la même ambiance [...] par rapport à quand tout le monde est là, quand tout le monde rencontre un ami, quand tout le monde rencontre de nouvelles [personnes] tout ça. Parce que le festival en ligne, ça va plutôt [mettre l'accent] sur [...] le *film* [...], pas les gens. (PF8)

Ils et elles aiment également entendre les cinéastes parler de leurs films et vérifier leur compréhension des œuvres après le visionnement.

La dimension interpersonnelle n'est cependant pas complètement évacuée au sein du modèle du festival en ligne. Au contraire, ce dernier peut générer des scénarios de visionnement inédits, notamment au sein du cercle familial. PF9 explique par exemple que durant la pandémie, les festivals en ligne lui ont offert la possibilité de partager certains visionnements avec son fils :

J'aime bien aller dans les projections, mais j'aime bien aussi en fait le consommer chez moi. C'est-à-dire que, ce n'était pas désagréable [...] qu'on puisse voir des films chez soi, parce que j'aime bien les montrer [...] à mon fils en fait. (PF9)

Le tableau 16 synthétise l'expérience différenciée des trois dimensions évoquées ci-dessus (temporelle, spatiale, interpersonnelle) et relevées par les participant.e.s, dans le cadre d'un film en salle, en festival en présence et en festival en ligne. La dernière ligne du tableau porte sur les contenus, puisque cet élément est ressorti à quelques reprises dans les réponses. Cet élément n'est cependant pas aussi structurant que les trois dimensions principales du tableau. Finalement,

ce dernier ne comporte pas d'entrée (colonne) concernant l'expérience de visionnement ou de consommation en ligne, hors festival, puisque les réponses des participant.e.s ne sont pas allées en ce sens. Plus encore, comme mentionné précédemment, pour plusieurs d'entre eux et elles, il n'y aurait pas tellement de différence au sein de la consommation en ligne, qu'elle s'effectue dans le cadre d'un festival ou non.

Tableau 4.11 : Expériences différenciées de la fréquentation et consommation filmiques et extra filmiques en fonction du contexte

| Composantes | Contexte | | |
|---|--|---|---|
| | Films en salle | Festivals en présence | Festivals en ligne |
| <p>Composante spatiale :</p> <p>L'espace</p> | <p>Ne va au cinéma que dans le cadre de Vues d'Afrique [PF2]</p> <p>Les films présentés en salle vont atterrir sur les plateformes, contrairement à plusieurs films de festivals [PF5]</p> | <p>Sortir de la maison, ne pas être devant son ordinateur [PF1]</p> <p>Importance du lieu et de l'architecture [PF3]</p> | <p>Augmente le temps devant l'ordinateur qui est associé au télétravail [PF1]</p> <p>Pas de différence entre activités extra filmiques en ligne et la consommation de <i>streaming</i> ou de YouTube [PF1, PF3, PF7]</p> <p>Caractère commun et banal de regarder un film en ligne [PF4]</p> <p>Banalité de la plateforme [PF5]</p> |
| <p>Composante spatiale :</p> <p>L'engagement du corps</p> | | <p>Aller à la rencontre [PF3, PF7]</p> <p>Sortir de son confort et aller supporter le travail des cinéastes [PF4, PF7]</p> <p>Sortir de sa zone de confort, ne pas contrôler son environnement [PF9]</p> <p>Proximité physique avec personnes admirées [PF1]</p> <p>Lever la main [PF5]</p> <p>Préfère interagir oralement qu'à l'écrit [PF9]</p> <p>La communication non verbale durant les discussions se perd dans le clavardage [PF1]</p> | <p>Plus grande accessibilité des contenus : pas besoin de se déplacer [PF6, PF9]</p> <p>Exprimer des émotions qu'elle n'aurait pas exprimées en public [PF9]</p> |
| <p>Composante spatiale :</p> | <p>Films avec des images HD, des effets spéciaux ou sonores qui méritent d'être vus au cinéma [PF6]</p> | <p>Présence d'objets africains : vêtements, bijoux [PF1]</p> | <p>Aspect technologique rébarbatif [PF1, PF2]</p> |

| | | | |
|---|---|---|---|
| <p>L'interface et la matérialité</p> | <p>Format de l'écran : pour les nouveaux films ou pour certains films en particulier [PF1, PF7]</p> <p>Qualité du son [PF7]</p> <p>Contrainte financière moins justifiable que dans le cadre d'un festival [PF5]</p> | <p>Aspect moins commercial [PF4]</p> <p>Contrainte financière plus justifiable (soutenir des cinéastes) [PF5]</p> <p>Format de l'écran [PF5, PF7]</p> <p>Festival = parfois la seule occasion pour les réalisateurs de présenter leurs films en salle [PF5]</p> | <p>Contraintes technologiques, fossé numérique [PF7]</p> <p>Ne visionne que les films qui se prêtent au petit écran [PF7]</p> |
| <p>Composante temporelle</p> | <p>Habitude d'aller au cinéma [PF1, PF3]</p> <p>Associée à des souvenirs positifs depuis l'adolescence [PF1]</p> <p>Rythme différent de la consommation à la maison [PF4]</p> <p>Tradition de manger du « popcorn » [PF4]</p> | <p>Primeur, exclusivité, films en avant-première [PF1]</p> <p>Rituel, attente, « événement » [PF1]</p> <p>Vie et effervescence durant un moment donné [PF5]</p> <p>En présentiel, certains films jouent en même temps et se font donc concurrence [PF7]</p> <p>Spontanéité et rapidité de la discussion orale versus écrite</p> | <p>Engagement moins fort : possibilité d'arrêter le contenu après quelques minutes [PF8]</p> <p>Ne voit pas l'intérêt de suivre un horaire pour voir un film en ligne [PF3]</p> <p>Difficulté/désintérêt à s'engager à respecter un horaire précis pour une activité extra filmique en ligne [PF6]</p> <p>Classe de maître intéressant sous formule balado, permet de faire autre chose en même temps [PF5, PF6]</p> <p>Plus grande accessibilité des contenus : flexibilité de l'horaire [PF6]</p> <p>Pas de conflit d'horaire en ligne (films qui jouent en même temps) [PF7]</p> |
| <p>Composante interpersonnelle</p> | <p>Expérience sociale procurant un bien-être [PF4]</p> <p>Public bruyant, inattentif et désinvesti [PF1, PF4]</p> <p>Ambiance différente du festival [PF1]</p> | <p>Côté festif, célébration [PF3, PF4]</p> <p>Ambiance, énergie et enthousiasme des publics [PF1, PF4]</p> <p>Public plus attentif et investi [PF4]</p> <p>Intéressant de voir les réactions des publics [PF7, PF9]</p> <p>Permet de visionner des documentaires avec d'autres et d'en discuter [PF9]</p> <p>Film comme prétexte aux rencontres [PF2]</p> | <p>Axé sur les films uniquement, pas d'aspect interpersonnel [PF8]</p> <p>Festival en ligne perd la part d'interaction, pas beaucoup de différence avec <i>streaming</i> [PF7]</p> <p>Communication non verbale se perd dans le clavardage</p> <p>Les questions peuvent passer inaperçues en ligne [PF5]</p> <p>Possibilité de partager l'expérience avec son fils à la maison [PF9]</p> <p>Difficulté de créer un engagement en ligne et de</p> |

| | | | |
|-----------------|------------------------------|---|---|
| | | Expérience humaine rassembleuse [PF3] Soutenir les réalisateurs, contribuer à leur joie de voir des gens se déplacer pour voir leurs (premiers) films [PF5] Découvrir de nouveaux talents en présence [PF5] Ambiance de rencontre [PF5] Présence de bénévoles [PF5] Connaître le point de vue des cinéastes/acteurs.trices concernant leur film. Vérifier sa compréhension [PF6] Chaleur et contact humain [PF8] Possibilité de faire des rencontres [PF8] | permettre la connexion entre humains |
| Contenus | Films plus commerciaux [PF4] | Films d'auteur [PF4] | Pas de différence entre un festival en ligne et ce qui est déjà possible/disponible sur Internet. [PF3] |

Source : Auteure

4.3.7. Impacts de la pandémie

La pandémie a bouleversé les habitudes de consommation des participant.e.s, à différents degrés. PF6, qui allait souvent au cinéma explique ne pas y être retourné depuis mars 2020 par exemple⁶¹. PF9 mentionne pour sa part que la pandémie lui a permis de se reposer et de demeurer à la maison pour consommer des films. PF3 évoque avoir eu davantage de temps pour s'intéresser aux contenus filmiques recommandés par ses enfants.

La pandémie m'a donné l'occasion [...] de consommer différemment, parce qu'avant je n'avais même pas le temps d'ouvrir ces messages-là, tandis que là, oui j'ai vraiment pris le temps d'ouvrir les liens qu'on m'envoyait, de commenter. Il y a un espace-temps qui s'est comme installé [...] qui m'a permis [...] d'être peut-être plus à l'écoute aussi des conseils de mes enfants. (PF3)

⁶¹ À titre de rappel, nos entretiens se sont déroulés entre novembre 2021 et février 2022.

Les sentiments par rapport aux changements entraînés par la crise sanitaire varient également d'une personne à l'autre. Tel qu'évoqué précédemment, PF7 craint que les gens soient devenus trop confortables à regarder des films à la maison et ne souhaitent plus fréquenter les salles de cinéma. PF1 et PF4 nourrissent également l'espoir d'un retour à la normale, c'est-à-dire aux festivals en présence. Certain.e.s mentionnent aussi visionner davantage de séries [PF8], conséquence d'une plus grande consommation sur les plateformes de diffusion en continu, et d'autres, comme dit plus haut, sont fatigués d'être sur leur ordinateur [PF1], outil désormais associé au télétravail. Le tableau 4.12 rassemble les impacts de la pandémie évoqués par les participant.e.s ainsi que leurs sentiments concernant ceux-ci.

Tableau 4.12 : Impacts de la pandémie sur les habitudes de consommations des participant.e.s et ressentis les concernant

| | |
|------------|---|
| PF1 | Espère un retour à la normale et pouvoir retourner voir les films en salles. Davantage envie de sortir de la maison depuis la pandémie et le télétravail, |
| PF2 | La pandémie a bouleversé les habitudes. Va moins au cinéma et consomme davantage sur les plateformes. N'allait cependant pas beaucoup au cinéma avant la pandémie. |
| PF3 | Continue de regarder des films, mais n'a pas reconduit ses habitudes festivières en ligne. Davantage de temps pour s'intéresser aux recommandations de ses enfants. |
| PF4 | Attendait impatiemment la réouverture des salles. |
| PF5 | Regarde davantage en ligne, mais préfère toujours les festivals en présence. |
| PF6 | Allait beaucoup au cinéma avant la pandémie, mais n'y est pas retourné depuis. Visionne principalement sur Netflix et YouTube maintenant. |
| PF7 | Peur que les gens aient pris l'habitude de regarder les films à la maison et de ne plus sortir en salle. Allait davantage au cinéma avant la pandémie. |
| PF8 | Consomme davantage sur les plateformes et davantage de séries. |
| PF9 | Pas beaucoup de changements, déjà habitué au <i>streaming</i> . Permet de rester à la maison, donc parfois c'est positif. |

Source : Auteure

4.3.8. À retenir

Dans cette dimension, nous avons exploré les perceptions des participant.e.s à l'égard des festivals de films à notre étude. Nos résultats soulignent le rôle essentiel que ces festivals jouent dans la création de ponts entre différentes cultures, la création d'une société inclusive et la mise en valeur de voix minoritaires. L'opinion générale exprimée par les participant.e.s reflète une perception largement positive des festivals de films identitaires à notre étude, bien qu'une participante souligne la nécessité d'apporter des changements au niveau de l'écosystème et des modèles festivaliers pour éviter un repli communautaire. Cette critique appelle à une réflexion sur les stratégies de communication, la représentativité des artistes issu.e.s de la diversité au sein

des festivals d'envergure et la manière dont les festivals identitaires peuvent élargir leur portée à un public plus diversifié, au-delà des cercles communautaires initialement visés.

Dans le second volet, les réponses des participant.e.s révèlent une diversité d'expériences cinématographiques et extra cinématographiques, influencées par les contextes des festivals en ligne ou en présence. Ces expériences sont façonnées par des facteurs spatiaux, temporels et interpersonnels. Certain.e.s expriment des réticences concernant les festivals en ligne, soulignant la banalité de la consommation cinématographique en ligne et l'association des environnements numériques avec le travail, tandis que d'autres apprécient la commodité de regarder des films à domicile. Néanmoins, des inquiétudes persistent quant à une possible perte de l'expérience sociale des festivals en présence. Les différences perçues entre les deux formats, qu'il s'agisse de l'engagement physique, de la qualité de l'interface ou des interactions sociales, mettent en lumière les défis et les opportunités associés à l'évolution des modes de consommation cinématographique dans un contexte marqué par la pandémie.

4.4. Participation et engagement culturel

À l'instar de la précédente dimension, celle-ci comporte deux volets. Le premier explore la représentation subjective de la participation telle qu'évoquée par les participant.e.s. Nous examinons comment cette participation se manifeste pour ces dernier.ère.s, que ce soit en ligne ou en présentiel, et quelle signification elle revêt dans ces deux contextes. Ensuite, nous présentons les diverses actions entreprises par les participant.e.s en lien avec leur fréquentation du festival – renvoyant à l'engagement envers une activité culturelle. Nous nous penchons sur les modalités de participation et sur les différentes étapes de l'« Arc de l'engagement » telles que décrites par Brown et Ratzkin (2011). Bien que nos données ne correspondent pas parfaitement à ce modèle théorique – comme nous le discutons plus en détail dans le chapitre cinq –, cette séquence nous permet de structurer les différentes actions observées.

4.4.1. Volet participation

Pour comprendre ce que signifie la participation pour les participant.e.s, nous leur avons tout d'abord posé une question ouverte : « Comment participez-vous au festival ? De quelles manières s'incarne votre participation ? ». Relevons d'emblée que les réponses ont montré une diversité de perceptions sur ce sujet, mais elles se sont presque exclusivement concentrées sur la

participation en présence ; la participation en ligne n'a pas été spontanément abordée par les participant.e.s.

Pour certain.e.s, la participation se résume au fait d'assister aux projections de films ou à participer à des activités extra filmiques telles que des « *master class* » ou des panels de discussion. En revanche, pour d'autres, elle implique un engagement plus actif, comme participer aux discussions, poser des questions ou réseauter. Par exemple, lorsque PF1 mentionne qu'il « ne participe pas vraiment » aux festivals, il fait référence à l'absence d'interactions sociales lors de sa fréquentation du festival, que ce soit avec ses proches, d'autres festivalier.ère.s, des membres de l'organisation ou des professionnels du cinéma. À l'inverse, pour PF6, la recherche d'informations sur les acteurs et réalisateurs après avoir visionné des films lors du festival fait partie intégrante de sa participation. PF5, quant à elle, considère que la participation inclut même le fait d'« aller manger » avec les personnes rencontrées lors de l'événement. Le tableau 4.13 présente les éléments se dégageant des réponses de chacun.e.s des participant.e.s.

Tableau 4.13 : Déclinaison du concept et du degré de participation selon les réponses des participant.e.s

| Participant.e | Participation en présence |
|---------------|--|
| PF1 | Estime qu'il ne participe pas vraiment. |
| PF2 | Explique qu'il ne participe pas aux discussions organisées parce qu'il n'aime pas être sous le feu des projecteurs. Il aime cependant écouter les discussions. Discute des films de manière informelle avec ses proches. |
| PF3 | A été DJ pour soirée d'ouverture à Vues d'Afrique et membre du jury. A été animatrice au FIFBM. |
| PF4 | Qualifie sa participation d'interactive : pose des questions aux invité.e.s présent.e.s. Interagit ou réagit au film en salle. |
| PF5 | Assiste à la fois à des panels de discussion, des « <i>master class</i> » et voit des films. Pose des questions, prends des cartes de visite, essaie d'aller manger avec les gens après les projections. |
| PF6 | Visionne les films et se renseigne ensuite sur les acteurs ou réalisateurs, par ses propres moyens. |
| PF7 | Pose des questions dans les discussions formelles organisées, mais apprécie aussi ensuite les discussions informelles en plus petit groupe. Participe à beaucoup d'activités en présence (Q & A, ateliers, discussions, etc.), mais pas en ligne. |
| PF8 | Assiste aux films et aux discussions. Réseautage, échanges avec les organisateur.trice.s. |

| | |
|-----|--|
| PF9 | <p>Aime écouter les discussions après les projections, même lorsqu'elle n'y participe pas.</p> <p>Aime discuter des films de vive voix après les avoir vus, surtout les documentaires.</p> |
|-----|--|

Source : Auteure

À la lumière des éléments de réponses recueillis, nous distinguons différentes modalités de participation au festival, organisées selon un spectre d'interactions interpersonnelles. Il est important de souligner que ce spectre ne reflète pas un niveau d'engagement ou d'implication personnelle, car il est possible par exemple de vivre une expérience émotionnellement riche même en assistant seul.e à une projection. Ce spectre, présenté à la figure 4.3, s'étend de formes de participation individuelles, telles qu'assister aux films et activités ou se renseigner sur les films après coup (sur le Web), jusqu'à des interactions plus collectives et collaboratives, comme discuter des films de manière informelle avec des proches, poser des questions lors des discussions organisées ou participer activement à l'organisation du festival.

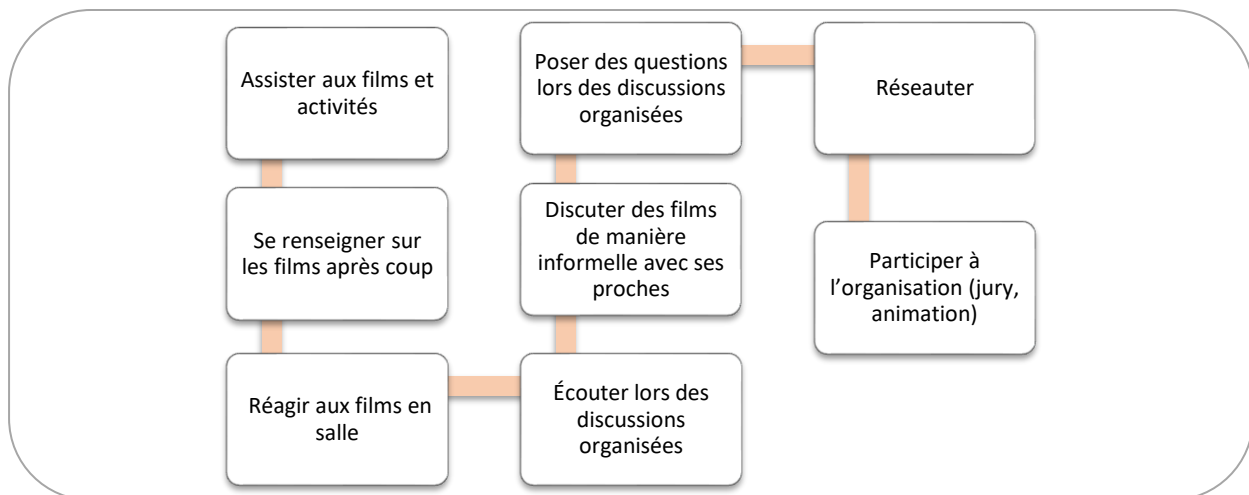


Figure 4.3 : Spectre d'implication personnelle et interpersonnelle en lien avec la participation à un festival en présence

Source : Auteure

4.4.1.1. Participation *en ligne*

Interrogé.e.s plus spécifiquement au sujet de leurs activités sur les plateformes, les pages Web et les réseaux sociaux des festivals, les participant.e.s ont majoritairement révélé être peu actif.ve.s en ligne. PF7 fait cependant figure d'exception en mentionnant suivre plusieurs festivals de films sur ses réseaux sociaux et s'intéresser à « ce qu'ils font et comment ils le font ». Plusieurs

participant.e.s ont également établi une comparaison entre leur participation dans l'espace virtuel et leur participation *in situ*. PF9 explique par exemple aimer la discussion, un élément qui, selon elle, ne se transpose pas sur les médias sociaux, où elle adopte plutôt une posture d'observatrice :

Moi je suis quelqu'un qui aime parler. [...] Je vais être sur les réseaux sociaux, mais je ne vais pas écrire énormément, je ne vais pas commenter énormément [...] de choses. Et puis tu sais, le temps que tu mettes à écrire un point [rire]... l'avoir dit c'est tellement plus spontané et plus [...] direct... Je ne pense pas que ça, ça puisse être recréé sur les médias sociaux. (PF9)

Dans la même veine, PF4 évoque aussi adopter une posture « passive » en ligne :

Je dirais que mon activité est plutôt passive dans le sens que c'est plus, par exemple je m'abonne à la page d'un festival pour savoir qu'est-ce qui s'en vient l'année prochaine et de temps en temps [...], si je vois un film qui m'intéresse, je vais juste *liker*. (PF4)

À l'instar de PF9, PF5 mentionne apprécier les interactions en personne et témoigne d'une aversion très forte pour celles en ligne, un sentiment que semble également partager PF2.

Moi je ne suis pas vraiment active sur les réseaux sociaux, j'ai une phobie des réseaux sociaux, mais quand je suis en vrai, oui je pose des questions. Je pose des questions, je prends des cartes, j'essaie d'être vraiment la plus active possible. (PF5)

Moi je ne suis pas du tout actif sur les réseaux sociaux [...], je suis un homme des cavernes hein [rire]... Bon je ne suis pas un homme des cavernes là... en même temps j'aime beaucoup la technologie et toutes les possibilités que ça nous donne [...]. Mais, je n'aime pas la partie de la technologie qui t'oblige à avoir des interactions. [...] la partie où tu es visible, tu exposes tes opinions, puis tes idées, puis ta vie, tes photos là, moi non, je n'aime pas cette partie-là parce que je suis quelqu'un de très réservé de nature. (PF2)

Le tableau 4.14 résume les modalités de participation et l'attitude adoptée en ligne par chacun des participant.e.s de l'étude.

Tableau 4.14 : Modalités de la participation et attitude adoptée en ligne par chacun.e des participant.e.s

| Participant.e | Participation en ligne |
|---------------|---|
| PF1 | <i>Like</i> sur les réseaux sociaux, mais ne partage et ne commente pas de manière publique. Partage des concours ou événements de manière privée (via Messenger). Commente à l'occasion sur des sites de forums de discussion sur le cinéma. |
| PF2 | Très réservé sur les réseaux sociaux, n'aime pas s'exposer. |
| PF3 | Partage de manière privée et ciblée, mais pas sur ses pages publiques. |
| PF4 | Passif, s'abonne aux pages et <i>like</i> à l'occasion, mais ne commente pas. |
| PF5 | Vraiment pas active sur les réseaux sociaux. Phobie des réseaux sociaux. Participation active en personne et passive sur les réseaux sociaux. |
| PF6 | « Pas très réseaux sociaux », même dans sa vie personnelle. Utilise un peu Facebook (fil d'actualité). Pas de suivi de festival sur Facebook parce que ne veux pas passer trop de temps sur les réseaux sociaux. |
| PF7 | Actif sur les réseaux sociaux, aime suivre plusieurs festivals. S'abonne aux pages des festivals quand il en découvre de nouveaux. Suit l'adaptation des festivals en lien avec la COVID-19 via les réseaux sociaux. |
| PF8 | Ne participe pas aux discussions en ligne, mais les suit. |
| PF9 | Aime parler, mais pas écrire/commenter sur les réseaux sociaux. |

Source : Auteure

4.4.2. Volet engagement culturel

Alors que le volet participation a été traité de manière inductive dans le guide d'entretien, nous avons aussi posé des questions plus spécifiques aux participant.e.s concernant les différentes actions entreprises en lien avec la fréquentation du festival et le sens qu'ils et elles donnent à chacune d'entre elles. Ces actions sont regroupées dans les sous-sections suivantes en reprenant globalement les quatre premières étapes de la séquence de l'« Arc de l'engagement » d'Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) : le pré-engagement et la contextualisation, la préparation intensive, l'échange artistique ainsi que le traitement post-événement et la création de sens.

4.4.2.1. Pré-engagement et création de sens : la sélection des films⁶²

Avant de faire un achat de billet ou de choisir un film à regarder, que ce soit pour une projection en salle ou en ligne lors d'un festival, les participant.e.s ont partagé une variété de stratégies et de critères qui orientent leur sélection. Certain.e.s préfèrent lire les synopsis, d'autres se basent sur les catégories attribuées par le festival, ou encore sur la réputation et le « buzz » autour d'un film. Certain.e.s consultent les critiques et visionnent les bandes-annonces tandis que d'autres préfèrent garder le mystère entier autour d'un film. Les exemples suivants illustrent quelques-unes des stratégies et des critères de sélection mentionnés par les participant.e.s.

Je ne suis pas quelqu'un [...] d'aventurier. Dans le sens que je ne vais pas lire la description, ou [...] y aller peut-être par pays [...]. [Il] faut que ce soit un film [...] [avec] un certain *hype* derrière [...] ou qui a déjà une certaine réputation pour que soudainement je sois comme : « Oh *my god!* Tassez-vous de là [il] faut que j'achète un billet tout de suite. » (PF1)

C'est vraiment [...] avec le synopsis, puis par rapport aux recherches que je faisais sur les films, le réalisateur, puis quel genre de message, quel était le thème en fait. Donc je n'avais pas d'idée préconçue, j'y allais vraiment par informations que je trouvais sur les différents films. (PF6)

Je me fais une idée avec [le] petit résumé [sur leur site]. Je ne pense pas qu'il y a des bandes-annonces ou quoi que ce soit qu'on peut voir en ligne, mais bon moi je me fie beaucoup à ce qui est raconté sur le site du festival. (PF2)

Habituellement [...] je m'[...]intéresse beaucoup [aux critiques] avant de regarder une série ou un film, mais pas pour les films de Vues d'Afrique, parce que c'est des films tellement euh pas *mainstream* là, que généralement c'est très difficile de trouver des critiques ou bien des avis là-dessus. (PF2)

Je dirais que je vais voir le programme et voir aussi le thème du film, par exemple j'ai un *background* en sociologie, donc les thèmes sociaux m'intéressent particulièrement et c'est dans ce contexte-là que je vais faire mon choix à savoir quels films je vais voir, donc voilà.

⁶² À titre de rappel, pour Brown et Ratzkin (2011), la première étape de l'arc de l'engagement (« *build-up and contextualisation* ») constitue le moment où l'engagement est pris d'assister à une activité culturelle, comprenant l'achat du billet (Brown et Ratzkin 2011, 15)

[...] J'y vais surtout par synopsis, pour être honnête, je ne connais pas beaucoup de réalisateurs afro-descendants, à part Spike Lee [rire]. (PF4)

J'évite de faire trop de recherches parce que j'ai peur que ça m'influence [...]. Je regarde vraiment le résumé, mais c'est rare que je vais regarder une bande-annonce, c'est rare que j'aille voir les critiques, parce que je veux vraiment me faire mon propre avis sans ça quoi. (PF5)

Je prends le programme pour regarder ce qui se fait quand et après en général j'utilise Google pour regarder qu'est-ce qu'on dit sur tel film, ou sur tel réalisateur ou sur telle thématique. (PF7)

Beaucoup de ces festivals-là ont commencé à faire des catégories [...]. T'auras peut-être la catégorie « Regards d'ici », t'auras la catégorie... je [ne] sais pas... « Engagement » ou des trucs comme ça. [...] Selon la catégorie, je vais voir [celle qui] va m'intéresser un peu plus qu'une autre [...] Si peut-être y font une catégorie « Scientifique » [...] je sais que ça [ne] va pas m'intéresser tu vois [...]. Ensuite [je lis] les descriptions [et je regarde] peut-être les bandes-annonces [...] pour voir si ça *fit* avec la description, si ça va dans le sens où je veux, si j'ai envie de le voir. (PF9)

4.4.2.2. Préparation intensive : horaire, lieux et parcours⁶³

Il est important de souligner que, selon les résultats, le moment de la planification logistique, qui correspond à la seconde étape dans la théorie de Brown et Ratzkin (2011), ne suit pas toujours immédiatement l'achat du billet. Ainsi, le processus de sélection des films repose non seulement sur des critères d'intérêt, mais également sur des critères logistiques (nous développons ce constat au chapitre cinq). L'horaire de la programmation est un élément déterminant pour de nombreux.euses participant.e.s lors des festivals de films en présence [PF2, PF4, PF5, PF6 et PF9]. Toutefois, PF5 et PF1 mentionnent être disposé.e.s à ajuster leur emploi du temps pour assister à une représentation qui les intéresse ou à faire la file, que ce soit en personne ou en ligne, afin d'obtenir un billet pour une projection convoitée. En plus de l'horaire, l'emplacement

⁶³L'étape de la préparation (« *intense preparation* ») est celle où le.la spectateur.trice commence à élaborer des plans logistiques, à porter attention aux détails concernant l'événement à venir et où le sentiment d'engagement augmente (Brown et Ratzkin 2011, 16).

des projections est également un facteur déterminant pour les participant.e.s, surtout lorsque deux films sont programmés successivement dans des lieux éloignés. Ces contraintes spatiales et temporelles sont principalement présentes dans le modèle en présentiel.

On nous avertit [que] l'horaire va sortir [...] telle date, ou je reçois l'infolettre me disant que je ne sais pas, demain [...] l'horaire va être disponible, puis après quand l'horaire est disponible [...] on nous a dit : « Ok à partir d'une heure vous pouvez acheter les billets », fait qu'il y a comme [...] un décompte. Fait que moi je me libère pour être sûr que quand [il] va être une heure, je vais pouvoir cliquer puis acheter un billet [...] dès que c'est disponible parce que je me dis : « C'est sûr que ça risque d'être *sold out*. » (PF1)

Souvent dans les festivals, notamment des festivals en présentiel, y a deux, trois films qui vont jouer en parallèle, on ne peut pas tout voir, donc oui, je prends le programme pour regarder ce qui se fait quand et après en général j'utilise Google pour regarder qu'est-ce qu'on dit sur tel film, ou sur tel réalisateur ou sur telle thématique. Pareil s'il y a des ateliers qui sont proposés, je vais regarder qui mène l'atelier et essayer de me renseigner un petit peu plus sur la ou les personnes qui mènent l'atelier, donc [...] il y a une préparation avant le festival, pour maximiser les possibilités, voilà. En ligne, c'est un petit peu différent parce qu'y a pas de *clash* possible, on peut choisir à quel moment regarder un film, c'est différent. Ceci étant dit, en ligne je vais regarder plus des films qui se prêtent au petit écran, il y a des films quand même qui se prêtent plus au grand écran. (PF7)

Je vérifie la programmation longtemps à l'avance. [...] Dès qu'elle est publiée, moi je me renseigne puis [...] je me fais comme une [...] espèce de parcours, qui va correspondre aussi à mes obligations personnelles [...] et puis je vais me dire : « Tiens à cette heure-là, je vais être là, comme ça juste après je pourrai aller là. » Je regarde où est-ce qu'ils ont lieu [et] quand ils n'ont pas lieu au même endroit et qu'y faut un déplacement [je me demande] [si] c'est faisable [et] combien de temps ça me prend[rait]. (PF9)

4.4.2.3. Échange artistique : filmique et extra filmique⁶⁴

Au niveau de l'échange artistique, catégorie au sein de laquelle nous incluons les éléments filmiques, mais aussi parfois (comme nous le verrons) les éléments extra filmiques, tous et toutes les participant.e.s révèlent avoir assisté à au moins une projection en salle suivie d'une période de discussion en présence de cinéastes ou de professionnel.le.s de l'industrie (acteur.trice, monteur.euse, etc.). En comparaison, seulement cinq participant.e.s sur neuf ont visionné un film en ligne dans le cadre de la programmation d'un festival.

Du côté extra filmique, en présence, certain.e.s expliquent prendre uniquement part aux activités en lien avec la projection d'un film, alors que d'autres participent également à des classes de maître, des panels de discussion ou encore profitent des sites physiques du festival pour faire du réseautage – c'est d'ailleurs en raison de cette indépendance relative des éléments filmiques et extra filmiques que nous considérons parfois ces derniers en tant qu'échange artistique à part entière. D'autres éléments extra filmiques émergent des réponses : PF2 mentionne apprécier la nourriture, les bijoux, les vêtements africains sur les lieux de Vues d'Afrique, PF4 révèle avoir fréquenté des expositions d'arts visuels dans le cadre du Rallye-expos également organisé par Vues d'Afrique, PF3, PF5, PF7 et PF8 indiquent avoir déjà fréquenté les soirées d'ouverture et de clôture et les fêtes du Festival international du film Black de Montréal. Les activités extra filmiques en ligne semblent en revanche moins populaires auprès de l'échantillon. Quatre participant.e.s expliquent ne jamais participer aux discussions, classes de maître, spectacles et autres présentés virtuellement. La figure 4.4 illustre les différentes activités filmiques et extra filmiques auxquelles ont déjà pris part les participant.e.s, que ce soit en ligne ou en présence.

⁶⁴ À titre de rappel, l'échange artistique (« *artistic exchange* ») correspond au point le plus haut sur l'échelle de l'engagement, le moment où les publics entrent en contact avec l'œuvre et où les artistes rencontrent les publics (Brown et Ratzkin 2011, 17)

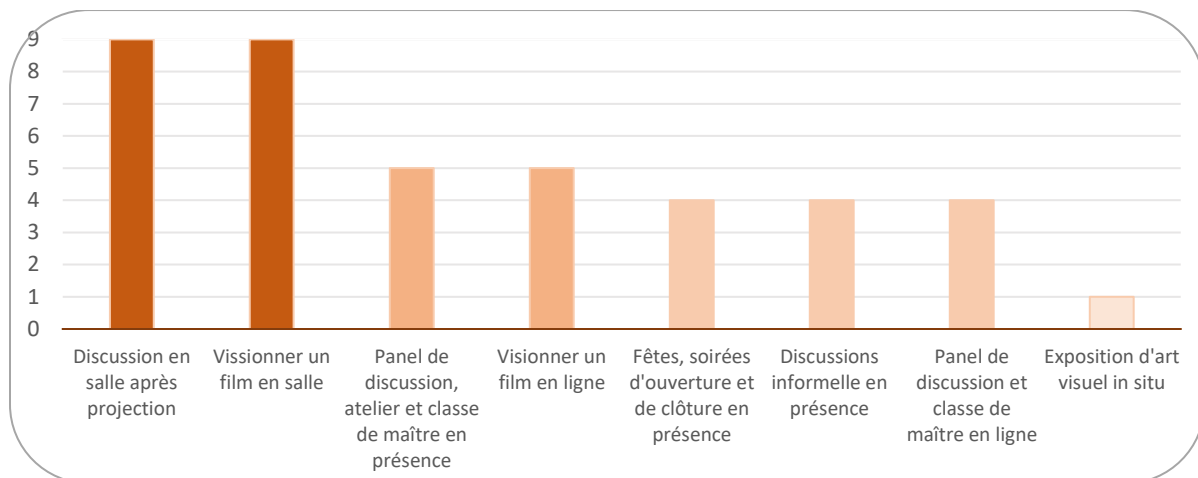


Figure 4.4 : Type d'éléments filmiques et extra filmiques auxquels ont pris part les participant.e.s

Source : Auteure

4.4.2.4. Traitement post-événement et création de sens : partage et transmission⁶⁵

À la suite de l'échange artistique, la période du traitement post-événement, qui est aussi celle de la création de sens, est intimement liée avec les notions de partage et de transmission⁶⁶. De manière générale, tou.te.s les participant.e.s ont révélé avoir déjà partagé, que ce soit de vive voix ou en ligne, leur intérêt pour un film visionné dans le cadre d'un festival. Dans l'espace numérique, si la majorité des participant.e.s n'interagissent ou ne commentent pas de manière « publique » sur les réseaux sociaux, certain.e.s ont mentionné avoir l'habitude de partager des contenus de manière ciblée et privée via Messenger.

Moi je partage, mais en message privé, quand un film me plaît [...] y a déjà deux trois noms d'ami.e.s qui me viennent en tête : « Ah ça, ça lui plairait [...] » Fait que tout de suite je suis très spontanée à partager, euh c'est comme un cadeau pour moi, je fais un cadeau.
(PF3)

⁶⁵ Tel que présenté dans le cadre théorique, le traitement post-événement et la création de sens (« *Post processing and meaning making* ») succèdent à l'échange artistique et se caractérisent comme un moment de création de sens où la formation d'une réaction critique émerge (Brown et Ratzkin, 18).

⁶⁶ La distinction que nous émettons entre ces deux notions est la suivante : le partage implique un acte communicationnel avec autrui qui peut être réciproque et volontaire alors que la transmission suppose un acte qui peut être davantage unilatéral dans une optique d'éducation, de continuité ou de transfert linéaire et unidirectionnel des connaissances.

Le partage et la transmission n'acquièrent cependant pas la même importance pour chacun.e. Alors que PF1 explique que ses proches ne partagent pas sa passion pour le cinéma et qu'il s'agit pour lui d'une expérience solitaire, PF6 évoque le « quasi -devoir » de transmettre à ses ami.e.s le « message » du réalisateur.

C'est comme une expérience très solitaire pour moi [rire] je regarde, c'est le *fun* tout ça, mais c'est comme [...] ça commence avec moi [et] ça se termine avec moi. (PF1)

C'est vraiment important, je pense que c'est même quasiment un devoir, de [...] poursuivre le message que le réalisateur voulait passer à une [...] plus grande audience. Parce qu'il m'a passé le message, moi j'ai eu cette révélation [alors] là je me dis : « OK, moi je pourrais partager ça à mes amis pour qu'ils comprennent un peu ce qu'est l'Afrique, d'où est-ce que je viens, puis qu'est-ce que ce réalisateur-là voulait dire. » Pour qu'ils aient une culture un peu plus élargie et diverse de l'Afrique. (PF6)

PF2 explique pour sa part ne pas prendre la parole dans les périodes de discussion après les films, même s'il adore écouter les cinéastes parler de leur film. Il en discute cependant « à la maison » par la suite avec ses proches. PF3, PF4, PF5, PF6, PF7 et PF9 mentionnent également partager régulièrement leur intérêt pour un film ou encore l'expérience même de visionnement avec leurs proches. PF5, PF7 et PF8 expliquent pour leur part prendre plaisir à discuter des films après coup avec des personnes rencontrées lors du festival, que ce soit dans le cadre de discussions organisées ou encore d'échanges informels.

Ce qui est aussi intéressant souvent, c'est d'avoir des réunions après, une fois que la séance est terminée, en plus petit comité. C'est ça aussi [...] l'intérêt des festivals, c'est que, soit on va se retrouver après dans un atelier ensemble, soit il va y avoir un cocktail [...] ou [...] une cérémonie [...] organisée par le festival. Donc on peut se retrouver après et avoir des discussions moins formelles [...] que les discussions qu'on peut avoir dans la salle de cinéma.

Pour PF9 et PF8, le fait de discuter des films avec d'autres contribue à la compréhension du film et permet d'approfondir la réflexion, tant sur la forme que sur le fond.

Ça m'aide à poursuivre mes réflexions [...] beaucoup plus loin sur les questions du film. Ça vous pousse l'esprit et ça vous aide aussi dans l'apprentissage des choses, ça vous

aide aussi à regarder [...] les différents styles que les autres [utilisent] pour faire passer leur message. (PF8)

Je discute beaucoup de films. Genre, il y a des films que je vais aller voir trois fois si je ne les ai pas compris la première fois [rire] (PF9).

PF1 et PF5 mentionnent finalement discuter des films avec leurs proches plus particulièrement lorsque ceux-ci leur laissent une forte impression, qu'elle soit positive ou négative.

C'est très très important pour moi de pouvoir en discuter, surtout quand le film est bon [...], que le réalisateur ou la réalisatrice est vraiment pas mal, qui a vraiment quelque chose qui se démarque, ouais ouais j'en parle. (PF5)

Ça risque d'être une réaction extrême, autant que ça [puisse] être [...] positif, si [...] j'ai envie d'essayer de faire en sorte que tout le monde [sache] que c'est le meilleur film sur la planète, ou si c'est vraiment quelque chose que je suis comme : « *Oh my god* je ne comprends pas, c'est vraiment [...] idiot ou c'est n'importe quoi. » C'est plus [...] quand [il] y a un extrême là, en termes de mes réactions. Parce que c'est ça sinon [...], si c'est pas [...] viscéral, ça va aller un peu plus loin. (PF1)

Le tableau 4.15 détaille la manière dont se déploient les notions de partage et de transmission pour chaque participant.e et l'importance accordée à celles-ci. La figure 4.5 propose ensuite un résumé des raisons évoquées par les participant.e.s, en lien avec le partage et la transmission.

Tableau 4.15 : Type et importance du partage et de la transmission pour chaque participant.e

| Participant.e | Type de partage et de transmission | Importance du partage et de la transmission |
|---------------|---|--|
| PF1 | Partage des concours ou des événements de manière privée et ciblée via Messenger. Partage lorsqu'un contenu lui occasionne une réaction viscérale (positive ou négative). Recommande de manière passive les contenus n'occasionnant pas une forte réaction. | Faible, pas une activité sociale pour lui. Ses proches ne sont pas cinéphiles, donc il ne discute pas avec eux de la forme ou de l'approche des réalisateurs. Pas de discussion de fond concernant les films. |
| PF2 | Partage de vive voix avec ses proches ce qu'il découvre en ligne, mais pas via les réseaux sociaux. | Accorde une grande importance aux discussions avec les cinéastes, même s'il n'y participe pas directement. |

| | | |
|------------|--|---|
| PF3 | Partage de manière privée et ciblée sur les réseaux sociaux. Partage les mêmes passions que ses proches, avec qui elle échange sur ses « coups de cœur ». Visionne beaucoup de films en famille. | Considère le fait de recommander un film comme un cadeau. |
| PF4 | A déjà partagé sur les réseaux sociaux des égoportraits pris devant l'affiche d'un film. | Aime recommander des films à des ami.e.s, selon le genre et le sujet. |
| PF5 | Partage ses goûts et dégoûts de vive voix, mais pas sur les réseaux sociaux | Accorde une grande importance au fait de partager ses impressions lorsqu'elle aime un film ou un.e réalisateur.trice. |
| PF6 | Transmettre le « message » des cinéastes à ses proches Partage des liens Internet avec ses proches. Identifie des proches sur certaines publications liées aux films. | Transmission vraiment importante, presque un devoir. |
| PF7 | Échange des recommandations avec des ami.e.s et des collègues qui ont les mêmes intérêts (en ligne et en personne). | Grande importance. Permet de créer des contacts. |
| PF8 | Discute des films avec d'autres festivalier.ère.s et dans le cadre de réseautages. | Les échanges l'aident à poursuivre et à approfondir ses réflexions. |
| PF9 | Discute des films avec son compagnon. Partage les films avec son fils. | Accorde une très haute importance au partage et aux discussions après les films. |

Source : Auteure

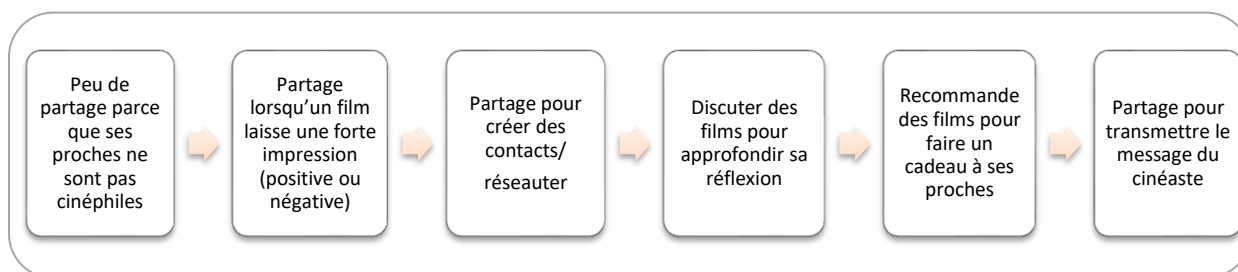


Figure 4.5 : Principales raisons évoquées par les participant.e.s en lien avec le partage et la transmission

Source : Auteure

4.4.3. À retenir

Dans le volet de la participation, nous avons d'abord exploré le sens de cette notion pour les participant.e.s. Les réponses recueillies ont révélé une diversité de perceptions quant à ce que signifie la participation, mais concernent surtout les modalités de la participation en présence. Certain.e.s considèrent simplement le fait d'assister à des projections comme une forme de participation, tandis que d'autres valorisent davantage les interactions sociales, les discussions, voire même l'implication dans l'organisation d'activités. Cette variabilité souligne la complexité du concept de participation et la manière dont il peut être vécu et interprété différemment par les participant.e.s.

En ce qui concerne le volet engagement, nous avons examiné les différentes étapes du processus d'engagement envers une activité culturelle à l'aide du cadre fourni par Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011). Les participant.e.s ont partagé leurs expériences et leurs pratiques liées à la fréquentation des festivals de films, depuis la sélection des films à regarder ou des activités auxquelles participer jusqu'aux discussions et réflexions qui suivent les projections. Ils et elles ont également souligné l'importance du partage et de la transmission des expériences cinématographiques, que ce soit en personne avec des proches ou en ligne via les réseaux sociaux et autres plateformes numériques.

4.5. Impacts et répercussions

Cette dimension se penche sur les effets et les conséquences de la fréquentation festivalière sur les participant.e.s, tant au niveau individuel que collectif. Elle éclaire l'influence du festival sur les attitudes, les comportements et les perceptions des participant.e.s, ainsi que ses implications plus larges dans la sphère culturelle et sociale, dont certaines ont déjà été abordées au sein de la dimension 3. Perceptions et expériences, en lien avec le rôle et la mission des festivals de films identitaires. À l'instar de la catégorisation issue des travaux portant sur la participation culturelle des jeunes à Montréal (Poirier et al. 2012; Poirier, Dubois-Paradis et Tétu à paraître), nous pouvons globalement diviser en deux grandes catégories les éléments de réponses recueillis en lien avec les impacts et répercussions. La première concerne les impacts personnels et la seconde, les impacts sociaux – incluant les impacts interpersonnels et sociétaux. Il est à noter que ces impacts n'ont pas été abordés de manière différenciée selon le mode du festival (en ligne

ou en présence), mais que les éléments de réponses, surtout en ce qui a trait aux impacts sociaux, concernent largement les festivals en présence.

4.5.1. Impacts individuels

Au niveau des impacts individuels recensés, les participant.e.s ont mentionné entre autres que la fréquentation des festivals de films leur permettait : d'enrichir leur culture, de découvrir de nouveaux contenus et de nouveaux.elles cinéastes, de vivre des expériences (voir la liste exhaustive au tableau 21, plus bas). PF3 explique aussi que de voir perdurer des festivals mettant en valeur les communautés noires constitue un exemple de persévérance et de réussite inspirant.

Moi ce que j'aime, c'est que ces plateformes perdurent [...] ! La pérennité, ça nous permet aussi de comprendre, en tant que communauté, l'évolution de grosses structures [...]. Veut veut pas, Vues d'Afrique, Festival de films Black [de Montréal] et autres, deviennent des institutions, mais ça, c'est à travers le temps, à travers beaucoup d'efforts [...], mais aussi d'erreurs [...]. C'est formateur pour moi de voir ça, ça me permet aussi de comprendre que ce que moi je déploie peut avoir ce potentiel, peut être pérenne. C'est comme un exemple au niveau professionnel. (PF3)

Le fait de fréquenter les festivals aurait de plus peu ou pas d'impacts sur les autres pratiques culturelles pour la grande majorité des participant.e.s (huit sur neuf). PF4 mentionne néanmoins avoir développé un intérêt récent pour le cinéma québécois : « Bien [j'ai commencé] aussi à m'intéresser aux festivals de films québécois aussi [...]. Je pense que ça a comme aiguisé ma curiosité pour le cinéma qu'on fait ici. » (PF4)

On relève par ailleurs peu de répercussions sur l'engagement citoyen des participant.e.s. En effet, certain.e.s participant.e.s semblent engagé.e.s auprès de la collectivité ou de leur communauté, mais la fréquentation des festivals n'y serait pas attribuable – elle en serait davantage une conséquence que la cause. PF6 explique, par exemple, que visionner des films abordant des enjeux auxquels font face les communautés LGBTQ+ dans le cadre du Festival Massimadi n'a pas d'impact direct sur son engagement, puisque les sujets traités lui sont déjà pour la plupart connus : « Personnellement, pour moi, pas trop d'impact. Pourquoi ? Parce que c'est des [enjeux] avec lesquels je suis déjà familier. J'en apprends [...] davantage, lorsque je vois les films, mais [...] il y a du familier dedans. » (PF6)

4.5.2. Impacts sociaux : communauté festivalière et identitaire

Les rencontres, le dialogue et la création de liens avec autrui constituent d'importants impacts sociaux de la participation aux festivals [PF2, PF3, PF4, PF5, PF6, PF7, PF8, PF8]. Il semble pertinent de mentionner que les impacts sociaux ne se limitent pas aux conséquences sur les relations interpersonnelles à un niveau individuel – c'est-à-dire d'individus à individus –, mais incluent également les impacts sur la société considérée plus largement. Nos résultats révèlent de plus une distinction significative entre deux catégories d'impacts : ceux liés à la communauté festivalière et ceux liés à l'identité culturelle.

4.5.2.1. Communauté festivalière

D'une part, certain.e.s participant.e.s mettent en avant le rôle des festivals dans le réseautage et la création d'une ambiance festive, renforçant ainsi le sentiment d'appartenance à une communauté partageant des intérêts communs. Ces impacts sociaux peuvent être associés à la formation d'une communauté festivalière, où les échanges entre les participant.e.s contribuent à créer un esprit de solidarité et un enthousiasme collectif. PF7, un Français vivant en Namibie, explique par exemple :

[Je tisse des liens] avec les gens que je rencontre au festival définitivement, parce que c'est là où on peut échanger, partager, etc., et souvent ça se termine par [un] échange [d']e-mail [ou de] contacts téléphoniques. [...] Avec certaines personnes en tout cas, on reste en contact après, et des fois on s'envoie des messages : « Est-ce que tu peux assister à ce festival ? [...] Peut-être qu'on peut se retrouver après ? » (PF7)

PF3 évoque pour sa part l'aspect festif et le bien-être qui résulte de ces « rendez-vous » : « C'est une célébration. [...] Qui [n']aime pas ça les *partys* ? [...] Ces festivals-là, c'est de gros *partys* annuels, c'est bon pour notre système immunitaire [rire] moi j'aime ça. » (PF3)

Même PF1, pour qui fréquenter les festivals constitue une « activité solitaire », note observer un aspect communautaire dans les salles de projection lors de festivals.

C'est sûr qu'avec une audience de festival [...] il y a un enthousiasme qui est beaucoup plus grand, beaucoup plus présent [...] autant au début du film, qu'à la fin [...] Même si moi [...] socialement, c'est pas une raison pourquoi j'y vais [...] tu peux voir qu'y a comme

une communauté, y a des gens qui se connaissent. Il y a une énergie quand même différente je dirais. (PF1)

4.5.2.2. *Communauté identitaire*

D'autre part, certain.e.s participant.e.s soulignent que ces événements jouent un rôle essentiel dans la connexion des individus à leur culture ou à leur pays d'origine. Les festivals identitaires favoriseraient aussi les échanges culturels et la transmission de savoirs, renforçant le lien entre les participant.e.s et leur identité culturelle. Ces éléments se retrouvent dans les réponses de quatre des sept participant.e.s s'identifiant comme appartenant à une communauté diasporique africaine ou créole.

Ça connecte les gens avec leur culture, ça connecte les gens avec leur pays d'origine, ça connecte les gens avec [les talents] de leur région, de leur pays ouais, donc définitivement, ces festivals-là [...] sur le plan socioculturel et géographique jouent un rôle [...] important dans la connexion [et] les échanges des communautés [...]. (PF8)

Je pense que ces films-là ça aide à unir les gens [...] de notre communauté, mais aussi ça fait découvrir [...] à d'autres communautés nos films parce qu'il n'est pas rare que je voie des Québécois au Festival du film Black de Montréal, donc je pense que le cinéma [...] ça peut s'adresser à tout le monde et que, oui tel film peut être produit par telle communauté, mais le thème, en tant qu'être humain, ça peut nous rejoindre nous tous. (PF4)

Tel que le soulève PF4 dans l'extrait précédent, plusieurs autres participant.e.s estiment que les festivals identitaires contribuent non seulement à connecter les membres d'une même communauté entre eux, mais aussi à favoriser une ouverture vers les autres. Ce phénomène, comme en témoignent les trois prochains extraits, serait intimement lié au partage ainsi qu'à la transmission de savoirs.

Par exemple, moi, si je [ne] suis jamais allé au Maroc [...], ou que je n'ai jamais voyagé en Afrique du Sud et que je vois un film de ces pays-là, eh bien je peux apprendre des petits trucs, qui font que si demain à Montréal [...] je rencontre un Sud-Africain ou un Marocain [...] j'aurai un sujet [de conversation], je pourrai parler de ce film-là : « Est-ce que tu as déjà vu ce film-là ? Voilà ce que le film raconte. Est-ce que c'est vrai ? Qu'est-ce que tu en

penses ? » Tu vois ça me donne des petits trucs-là qui vont me permettre éventuellement de connecter avec des gens d'autres parties de l'Afrique que je [ne] connais pas. (PF2)

Ça remplit une fonction d'apprentissage. De savoir [qu']effectivement [...] il existe telle, telle [...] chose dans ces pays-[là]. [Qu'] il existe d'autres personnes [...], qui font d'autres choses. Parce que souvent ce qu'on [montre] [...] dans les nouvelles, c'est pas pareil [...] [Alors] quand les gens ont la possibilité d'aller dans un festival et de regarder un film en provenance de telle ou telle région, ça ouvre leur esprit [...] ça leur apprend, en quelque part. (PF8)

Rien que de partager ce genre de [contenus], on peut comprendre que l'Afrique c'est pas un pays [rire] et que c'est un continent, avec plusieurs pays. C'est déjà un début d'ouverture que de comprendre que les Zoulous [ne] viennent pas d'Éthiopie quoi. Parce qu'on a vu un film qui [portait] sur les Zoulous, puis qu'on sait maintenant c'est quoi les Zoulous, ou parce que [...] moi par exemple, j'ai partagé un film sur les Zoulous, que j'ai vu à Vues d'Afrique et puis qui a intéressé d'autres personnes. (PF6)

Toutefois, certains expriment aussi des réserves quant à cette notion de communauté. En effet, tou.te.s les participant.e.s ne sont pas prêt.e.s à dire qu'ils et elles se sentent appartenir à une communauté en lien avec leur fréquentation des festivals, comme l'indiquent les extraits suivants.

Pas d'appartenance, parce que comme j'ai dit [il n']y a pas un aspect social vraiment pour moi, tu sais [...] c'est pas l'intérêt. Je [ne] sens pas que j'appartiens ou que je m'identifie à un festival plus qu'un autre. (PF1)

[Ces festivals] créent des sentiments de communauté oui, mais c'est juste un sentiment, je [ne] sais pas si ça crée vraiment la chose de manière factuelle, mais en tout cas c'est déjà ça. (PF5)

Pas encore une communauté, mais plus d'ouverture, plus de compréhension (PF6)

PF5 se montre également critique de la visée communautaire des festivals identitaires. Selon elle, l'étiquette communautaire pourrait en effet nuire au rayonnement des œuvres.

Dans le fond, ce que je reproche à ce genre de chose, c'est que, par exemple [...], [le Festival de] Cannes on ne va jamais dire que c'est un festival communautaire, alors qu'il y a une majorité de films blancs [...], mais quand c'est des trucs noirs, on va dire que c'est

communautaire. Donc moi ce que j'aimerais de ces festivals-là, c'est que [...] ça ne reste pas [...] *communautaire*, mais que ça puisse rayonner aussi partout dans le monde et que ça ne reste pas une action, bon ben voilà : on va leur donner leur truc, et puis *that's it* [...] ça [ne] sort pas de Montréal. (PF5)

Finalement, PF3 estime que le sentiment de communauté pourrait être renforcé en sortant les films des salles de cinéma et en investissant des espaces publics plus accessibles, comme les parcs :

Les films en plein air, ça aiderait, je pense, au vivre ensemble dans les quartiers, surtout les quartiers populaires, c'est un gros défi à Montréal. Que les gens sortent, qu'ils se rencontrent, qu'ils voient qui sont leurs voisins, qu'il y ait un sentiment d'appartenance. [...] Tu sais, les voisins [ils ne] se connaissent pas. Je pense que ça a vraiment une incidence sur la bienveillance qu'on peut s'accorder les uns aux autres. (PF3)

En résumé, le tableau 4.16 fait état des impacts personnels et sociaux détaillés ci-dessus.

Tableau 4.16 : Impacts et répercussions de la fréquentation festivalière selon les participant.e.s

| Impacts personnels | Impacts sociaux | |
|---|---|---|
| | Communauté festivalière | Communauté identitaire |
| Découvrir des contenus et des cinéastes | Créer des contacts personnels et professionnels | Se connecter avec des gens venant de différentes parties de l'Afrique |
| Vivre des expériences (avant-première) | Avoir la chance de rencontrer des artistes | Se connecter avec sa culture et son pays d'origine |
| Enrichit la culture personnelle | Ambiance festive | Unis les gens d'une communauté |
| Apprendre concernant des pays ou des réalités inconnues | Enthousiasme, énergie | Ouverture face aux autres communautés |
| Élargir et changer ses perceptions | | Transmission de savoirs |
| Comprendre certains enjeux | | *** |
| Développer un intérêt pour le cinéma québécois | | Étiquette communautaire empêche le rayonnement des œuvres et ghettoïse. |

Source : Auteure

4.5.3. À retenir

Nous avons dans cette dimension exploré les impacts individuels et sociaux de la fréquentation des festivals de films identitaires. D'abord, nous avons examiné les répercussions individuelles de cette participation, mettant en lumière divers aspects tels que l'enrichissement culturel, la découverte de nouveaux contenus et cinéastes, ainsi que les expériences enrichissantes vécues par les participant.e.s. Par ailleurs, nous avons également constaté des impacts limités sur les autres pratiques culturelles ou sur l'engagement citoyen des participant.e.s.

En parallèle, nous avons abordé les impacts sociaux de cette fréquentation. Nous avons observé que les festivals favorisent les rencontres, les échanges et la création de liens chez plusieurs participant.e.s. De plus, en interprétant les résultats, nous avons identifié deux catégories distinctes d'impacts sociaux : ceux liés à une communauté festivalière et ceux associés à une communauté identitaire. Certain.e.s participant.e.s notent que les festivals favorisent le réseautage et créent une ambiance festive, renforçant ainsi le sentiment d'appartenance à une communauté partageant des intérêts communs. D'autres soulignent que ces événements contribuent à connecter les individus à leur culture ou à leur pays d'origine et facilitent les échanges et la transmission de savoirs. Cependant, certains expriment des réserves quant à la notion de communauté, soulignant que celle-ci pourrait nuire au rayonnement des œuvres et des cinéastes, ou encore en témoignant ne pas éprouver ce sentiment communautaire.

4.6. Obstacles et éléments problématiques

Dans cette dimension, nous explorons les obstacles et les éléments problématiques rencontrés par les participant.e.s dans le cadre de leur expérience avec le festival. Notre objectif est d'identifier les diverses barrières, contraintes et défis susceptibles de compromettre leur participation, leur engagement ou leur sentiment d'appartenance à une communauté. En explorant ces aspects, nous cherchons à comprendre les défis auxquels sont confrontés les participant.e.s et les implications de ces obstacles sur leurs expériences et leurs perceptions.

Bien que les obstacles et les éléments problématiques rapportés par les participant.e.s diffèrent selon le mode du festival (en présence ou en ligne), ils sont généralement de trois ordres : monétaires, temporels et liés à l'accès. Alors que les obstacles monétaires, tels que les coûts des billets et les obstacles temporels, principalement liés à des questions d'horaires, ne concernent

que le modèle en présentiel, les enjeux d'accès concernent à la fois le présentiel et en ligne. Le tableau 4.17 présente les différents types d'obstacles recensés selon chaque modèle.

Tableau 4.17 : Obstacles et éléments problématiques rapportés par les participant.e.s

| Type d'obstacles | En présentiel | En ligne |
|------------------|---|---|
| Monétaires | Coût des billets [PF3, PF4, PF9] Coûts associés aux festivals internationaux (logement, transport, etc.) [PF7] | |
| Temporels | Horaire des films [PF2, PF4] Temps (cycle de vie : jeunes enfants) [PF2] Projections simultanées ou très éloignées [PF9] Moment de l'année (hiver, période d'examens) [PF2] | |
| Liés à l'accès | Indisponibilité de billets pour événements très populaire [PF1] Stationnement (disponibilité et coût) [PF2] Accès à la salle (Cinémathèque au centre-ville) [PF2] Météo (tempête de neige) [PF2] | Fossé numérique (problèmes de connectivité) [PF7] Films géobloqués [PF7] |

Source : Auteure

Parmi les obstacles et éléments problématiques énumérés dans le tableau ci-dessus, la question de l'accès aux festivals de films en ligne mérite d'être quelque peu développée. À ce sujet, PF7 mentionne qu'il est plus difficile d'accepter que les films ne soient pas disponibles dans toutes les régions du monde. L'extrait suivant met en lumière les limites à une communauté numériquement internationalisée en raison du géo-blocage des films :

D'une certaine manière les festivals en personne, ils sont aussi géobloqués et il faut aller [...] là où le festival se tient, mais c'est vrai qu'on l'accepte peut-être mieux quand c'est en personne, parce qu'évidemment le Festival de Cannes est à Cannes. Quand c'est en ligne [...], des fois frustrant de se dire : « Bien mince, je suis en Afrique [et] ça c'est géobloqué

au Canada », par exemple. C'est pas une ville du coup, c'est un pays [...], mais on n'y a quand même pas accès. (PF7)

Dans une autre optique, les participant.e.s ont également identifié quelques éléments pouvant être améliorés selon eux.elles. Le tableau 4.18 en dresse la liste.

Tableau 4.18 : Éléments pouvant être améliorés selon les participant.e.s

| |
|---|
| Avoir l'option de choisir son siège, comme au cinéma durant la pandémie |
| Davantage d'options de nourriture, comme au cinéma (<i>popcorn</i> , bonbons, etc.) |
| La présence de plus « grands » réalisateurs |
| Une meilleure sélection des panélistes et des invité.e.s (des plus « gros » réalisateurs) |
| Une meilleure qualité des films (parfois) |
| Respect de l'horaire de programmation : problèmes d'organisation dans les premières années, films en retard |
| Améliorer la visibilité : affichage dans la ville |
| Trouver une manière de rejoindre les communautés africaines |
| Trouver une manière d'intéresser davantage le grand public |
| Changer la date du festival Vues d'Afrique qui tombe durant la période de la fin de session universitaire |

Source : Auteure

4.6.1. À retenir

Les obstacles et éléments problématiques en relation avec la fréquentation des festivals, qu'ils soient en présence ou en ligne, présentent généralement trois types de défis : monétaires, temporels et liés à l'accès. Les participant.e.s ont signalé des problèmes tels que le coût élevé des billets, les conflits d'horaire avec d'autres engagements, et les difficultés d'accès à certains événements en raison de leur popularité ou des contraintes géographiques. En particulier pour les festivals en ligne, les films géo-bloqués ont été un point de friction, soulignant les limites de l'idée d'une communauté numériquement internationalisée. En outre, les suggestions d'amélioration comprennent une sélection plus diversifiée de réalisateurs et une meilleure organisation des horaires de projection.

4.7. Festival idéal

En guise de clôture des entretiens, nous avons interrogé les participant.e.s sur ce qui constituerait leur festival idéal ainsi que sur leur plus belle expérience de festivals. À partir des réponses recueillies, nous avons pu dégager un certain nombre d'éléments qui éclairent les caractéristiques importantes que devraient adopter les festivals de films selon eux.elles. La figure 4.6 illustre ces différents éléments en fonction du nombre de participant.e.s les ayant évoqués.

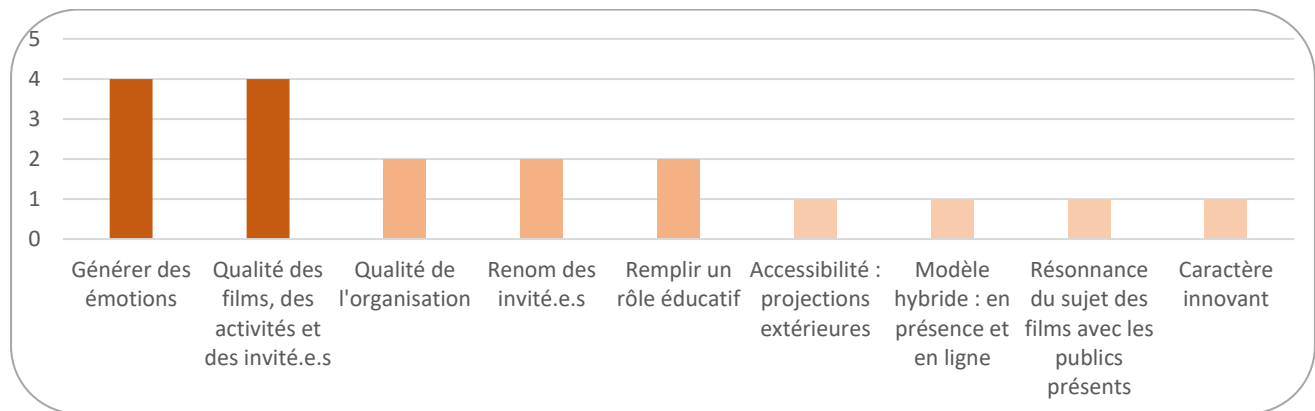


Figure 4.6 : Facteurs importants pour l'appréciation d'un festival selon les participant.e.s

Source : Auteure

4.8. Conclusion de chapitre

Dans ce quatrième chapitre, nous avons exploré les interactions complexes entre les participant.e.s de notre échantillon et les dispositifs festivaliers, aussi bien dans les environnements physiques que numériques. Les données recueillies grâce à nos entretiens semi-directifs, et l'analyse qui en a découlé, s'inscrivent dans la continuité de nos questions et objectifs de recherches énoncés au chapitre trois. Ces objectifs visent à saisir et comprendre les pratiques et perceptions des publics des festivals de films identitaires en se penchant sur les notions de participation, d'engagement et de communauté imaginée.

Notre démarche méthodologique, organisée autour de six dimensions principales –1) la fréquentation et le suivi des festivals ; 2) les raisons et motivations ; 3) les perceptions et expériences ; 4) la participation et l'engagement culturel ; 5) les impacts et répercussions ; et 6) les obstacles et défis rencontrés –, nous a permis d'explorer divers aspects de la relation entre les festivals et leurs publics. Cette approche a été conçue pour être à la fois rigoureuse et

réceptive aux nouvelles informations émergeant durant les entretiens et lors de l'analyse des données. Ainsi, nous disposons d'un cadre respectueux des points de vue des personnes interrogées pour l'analyse et la discussion qui feront l'objet du prochain chapitre. En progressant vers une discussion plus théorique, nous établirons des liens entre les données empiriques de ce chapitre et les cadres conceptuels introduits précédemment, non pas dans une visée hypothético-déductive, mais afin d'enrichir ainsi notre compréhension des dynamiques actuelles dans le domaine des festivals de films et de leurs publics.

Parmi les éléments saillants de ce chapitre, il convient de noter la diversité des raisons et motivations évoquées pour participer aux festivals, qui vont bien au-delà d'un simple intérêt pour le cinéma. Les participant.e.s mentionnent des raisons profondément ancrées dans le désir de connexion culturelle, de découverte et d'apprentissage, ainsi que la recherche d'un espace de représentativité et de résonance avec leurs propres expériences et identités. Les perceptions et expériences relatées mettent également en lumière la capacité des festivals à créer des moments uniques d'immersion et de partage, tant dans les configurations présentes que numériques. La transition vers le numérique en contexte de pandémie a ouvert de nouvelles voies d'accès et d'interactions, tout en soulevant des défis spécifiques en termes de maintien de l'engagement communautaire et de l'expérience collective. L'analyse des impacts et répercussions, qui se divise en impacts individuels, sociaux et sociétaux, montre entre autres que les festivals jouent un rôle déterminant dans la valorisation des cultures et cinématographies moins visibles, contribuant à l'enrichissement du paysage culturel et à l'éducation du public. Enfin, l'identification des obstacles et éléments problématiques souligne l'importance de surmonter les barrières logistiques, technologiques et financières pour assurer une participation et un accès équitable aux festivals.

CHAPITRE 5 : DISCUSSION DES RÉSULTATS

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté les résultats des neuf entretiens semi-dirigés réalisés dans le but d'acquérir une meilleure connaissance et compréhension des pratiques et des représentations associées aux festivals de films identitaires. Cette stratégie de recherche visait plus particulièrement à répondre à nos différentes questions, détaillées à titre de rappel dans le tableau 5.1.

Tableau 5. 1 : Synthèse des questions de recherche principales et de leurs déclinaisons

| Questions principales | Déclinaisons |
|---|---|
| 1. Quels types de relations se tissent entre les publics et le dispositif du festival de films identitaires dans le contexte numérique actuel ? | <ul style="list-style-type: none">• Comment le dispositif du festival de films identitaires est-il perçu et expérimenté ?• Quel rôle les éléments liés à l'identité du festival jouent-ils dans les perceptions et expériences des publics ?• Quelles sont les principales raisons et motivations des publics à participer ou à s'engager envers un festival de films ?• Quels sont les impacts et répercussions du festival dans la vie de ses publics ?• Quelles sont les modalités de l'engagement et de la participation en lien avec les opportunités permises par le dispositif ?• En ligne, ces modalités acquièrent-elles le même sens, sont-elles perçues de la même manière et remplissent-elles les mêmes fonctions que les activités et la participation en présentiel ?• Existe-t-il des obstacles ou des éléments problématiques ayant une incidence sur la participation ou l'engagement des publics ? |

| | |
|---|--|
| <p>2. De quelle manière, et dans quelle mesure, la notion de « communauté imaginée » se manifeste-t-elle ou non, ou à différents degrés, au sein de l'expérience, des perceptions et des représentations des publics de festivals de films identitaires ?</p> | <ul style="list-style-type: none"> • L'expérience collective partagée inhérente au modèle « classique » se transpose-t-elle d'une manière ou d'une autre dans l'espace numérique ? Cette expérience est-elle perdue ? Est-elle modifiée ? • Qu'advient-il des dimensions spatiale et temporelle lors de la tenue du festival dans l'espace numérique ? |
|---|--|

Source : Auteure

Au regard de la synthèse des résultats, et de son croisement avec la revue de littérature mobilisée aux chapitres un et deux, nous dégageons trois grandes catégories permettant de structurer notre discussion : la nature des relations entretenues par les publics de festivals de films identitaires avec le dispositif, le concept de communauté (imaginée), et l'expérience différenciée du festival en ligne et en présence. Ces trois catégories permettent d'aborder de manière transversale les différents éléments clés de nos questions de recherche (perceptions et expériences, raisons et motivations, impacts et répercussions, participation et engagement culturels, etc.), éléments se retrouvant également au cœur des six dimensions autour desquelles s'articule la présentation des résultats au chapitre quatre.

5.1. Nature des relations entre les publics de festivals de films identitaires et le dispositif

5.1.1. Des festivals à la jonction entre le culturel et l'extra culturel, l'identité et la cinéphilie

Tout au long de notre recherche, nous avons cherché à saisir et à comprendre divers aspects de la relation que tissent les festivalier.ère.s avec le dispositif. Nous avons été particulièrement sensibles au sens que donnent les individus à leurs actions et aux choses, à leurs vécus et à leurs expériences. Dans cette optique, nous nous sommes notamment intéressés à leurs perceptions des festivals, à leurs raisons et motivations pour les fréquenter ainsi qu'aux impacts et répercussions de cette fréquentation dans leur vie. Un des constats importants résultant de la synthèse des résultats concerne la nature à la fois profondément culturelle (au sens du domaine des arts et de la culture) et extra culturelle (au sens de l'identité, de l'appartenance à une communauté ethnoculturelle, de l'engagement citoyen, etc.) des festivals à notre étude. Or certaines études ont tendance à mettre fortement l'accent sur l'une ou l'autre de ces dimensions,

souvent en lien avec le type de festival étudié (généraliste, de genre, identitaire). Ainsi, plusieurs études portant sur les festivals identitaires ou de genre abordent principalement la dimension extra culturelle ; pensons notamment aux études sur les festivals de films documentaires en lien avec l'activisme et l'engagement citoyen (Taillibert 2013 ; Roy 2016 ; Tascón et Wils 2016 ; Davies 2017, 2018). Cette focale s'effectue généralement au détriment d'éléments culturels (dans le sens des arts et de la culture) comme la cinéphilie, la présence de cinéastes ou de professionnel.le.s du cinéma. Inversement, les études portant sur les festivals de films généralistes abordent peu les dimensions extra culturelles liées à l'identité, et ce bien que ces derniers possèdent souvent des catégories – documentaires, films ou activités centrés sur des enjeux sociaux ou en lien avec la provenance géographique – susceptibles de générer de l'engagement des publics, voire un sentiment d'appartenance à une communauté.

Nos résultats invitent à envisager ensemble, plutôt que séparément, des notions comme l'identité, la sociabilité et la cinéphilie. Lorsqu'interrogé.e.s sur leurs perceptions du rôle et la mission des trois festivals, les participant.e.s ont par exemple unanimement évoqué des éléments extra culturels, qu'ils soient en lien avec la promotion et la représentativité des artistes afro-descendant.e.s, la consolidation d'un sentiment communautaire ou encore la création d'un espace de rencontre et de dialogue. En comparaison, les raisons et motivations évoquées par les participant.e.s pour fréquenter les festivals sont plus éclectiques. Comme nous l'avons vu, parmi celles-ci se trouve notamment le fait de se reconnecter à ses origines (dimension extra culturelle identitaire), mais aussi l'amour du cinéma (dimension culturelle), la possibilité de socialiser (dimension extra culturelle sans lien direct avec l'identité ethnoculturelle), la programmation et l'accessibilité des contenus (dimension à la fois culturelle et extra culturelle). Alors que plusieurs de ces éléments peuvent être associés à la fréquentation de n'importe quel type de festival de films (généralistes, identitaires, thématique, de genre, etc.), la question de l'accessibilité des contenus acquiert une signification particulière dans le cadre de festivals identitaires portant sur l'Afrique, les pays créoles et leurs diasporas. Plusieurs participant.e.s mentionnent en effet la difficulté d'accéder à ces cinématographies spécifiques en dehors des festivals. Ce constat rejoint celui émis par Dovey (2015, 89) à l'égard des festivals de films africains en Afrique, lesquels : « seem to be valued by audiences for their provision of what is seen as alternative or rarely screened content ».

Dans le cadre de nos entretiens, il est aussi apparu que le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM) brouille les frontières entre festival identitaire et généraliste, notamment en programmant des films acclamés par la critique plus *mainstream* et en raison de la présence

d'invités de renom – reconnus au sein des communautés ethnoculturelles – comme Spike Lee (ayant assisté au FIFBM pour la troisième fois en 2018). Ces deux éléments ont été relevés en tant que raisons et motivations fortes pour fréquenter les festivals par deux de nos participant.e.s. En contrepartie, le Festival international de cinéma Vues d'Afrique (Vues d'Afrique) et le Festival Massimadi (Massimadi) ne sont pas uniquement fréquentés en relation avec leur dimension extra culturelle et identitaire. En effet, la participation à ces deux festivals s'inscrit parfois dans le suivi d'un calendrier ou d'un circuit festivalier personnel associé à la profession des festivalier.ère.s, mais aussi avec une curiosité et une appétence pour des contenus cinématographiques alternatifs ou non occidentaux. À ce titre, comme nous le verrons plus loin, nos résultats ont permis de complexifier la notion de fidélité développée par Emmanuel Ethis (2002) (voir 5.1.2.2.). De la même manière, la figure du « public médiateur » (Ethis 2003) acquiert une dimension supplémentaire en regard de nos objets d'étude, c'est-à-dire non seulement en lien avec la prescription culturelle, mais aussi avec la transmission de savoirs (dimension extra culturelle). Un participant nous a par exemple décrit la manière dont le festival lui permettait de médier à ses proches des savoirs alternatifs portant sur l'Afrique⁶⁷. L'extrait suivant nous semble particulièrement bien illustrer l'interrelation entre l'identité et la composante éducative au sein des festivals étudiés.

[Le festival] m'a permis de prendre plus au sérieux mon rôle d'éducateur [rire] en ce sens [...] que les festivals de ce genre, me donnent des outils pour transmettre à mes amis, à ceux qui sont curieux, ce qu'est la culture africaine, sans que je ne parle à travers mon chapeau parce que j'ai le film [sur lequel m'appuyer], puis j'ai un certain vécu aussi. (PF6)

À ce sujet, nos résultats rejoignent les travaux de Samuel Lelièvre (2011), Lindiwe Dovey (2012 ; 2015, 89), Carole Roy (2016) et Christel Taillibert (2017, 2021) qui mettent en lumière l'importance de la dimension éducative au sein du dispositif festivalier. Cet élément se retrouve d'ailleurs fortement dans les impacts individuels relevés dans nos résultats. Pour rappel, sur le plan individuel, les réponses des participant.e.s laissent entrevoir que les festivals leur permettent notamment d'enrichir leur culture, d'apprendre, de comprendre des enjeux et de découvrir. La notion de découverte met une fois de plus en lumière le caractère entremêlé des dimensions

⁶⁷ Le rôle du festival diffusant des savoirs alternatifs aux représentations diffusées dans les médias a été relevé par des auteur.trice.s comme Lindiwe Dovey (2010) et Carole Roy (2016).

culturelles, en lien avec la découverte de films et de cinéastes, et extra culturels, en lien avec la découverte de nouvelles cultures et de nouvelles réalités.

Bien d'autres exemples de cette interrelation entre éléments culturels et extra culturels, identité et cinéphilie pourraient encore être relevés au sein de nos résultats, et témoigner du caractère profondément multiple et complexe de nos objets d'études. En ce sens, l'analyse des résultats fait écho à la critique d'Antoine Damiens (2020, 21) concernant une certaine impulsion typologique au sein des études festivalières (« *festival studies' typological impulse* ») qui forcerait les chercheur.euse.s à se présenter comme travaillant sur un type de festival plutôt qu'un autre. À titre de rappel, Damiens estime que la grande importance accordée à la catégorie de festivals à laquelle appartient un objet d'étude détournerait l'attention de questions plus essentielles – comme le cadre théorique et les méthodes d'analyse utilisées – en plus d'obscurcir la diversité du phénomène festivalier (Damiens 2020).

5.1.2. La participation et l'engagement des publics de festivals de films identitaires

Les concepts de participation culturelle et d'engagement nous ont guidé tout au long de notre démarche de recherche, servant de balises conceptuelles sans pour autant figer notre approche dans un cadre théorique préconçu. Adoptant une posture souple et sensible à la richesse des données empiriques, nous avons mobilisé ces notions comme des lignes directrices pour explorer et décoder les dynamiques complexes entre les publics et les festivals de films identitaires. Cette exploration s'est nourrie d'une diversité de travaux empiriques portant sur les publics de la culture, en s'appuyant notamment sur les études de Christian Poirier et al. (2012, à paraître), Christian Poirier (2016, 2017, à paraître), Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011), Morad Jeldi (2019), Nathalie Casemajor, Guy Bellavance et Guillaume Sirois (2018), ainsi que sur des recherches plus spécifiquement en lien avec les festivals de films par des chercheur.euse.s comme Emmanuel Ethis (2003, 2007), Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), Christel Taillibert (2013, 2015), Lesley-Ann Dickson (2014, 2015), Carole Roy (2016), entre autres.

5.1.2.1 Les modalités de la participation

La participation – tout comme l'engagement que nous abordons dans la sous-section suivante (5.1.2.2.) – est un concept transversal au sein de nos questions de recherche et des six dimensions détaillées au chapitre précédent. Par conséquent, bien que le premier volet de la

dimension 4 (participation et engagement culturel) se consacre spécifiquement à la participation, les dimensions 2 (raisons et motivations) et 5 (impacts et répercussions) abordent également différentes facettes de cette notion, en posant des questions comme : pourquoi participe-t-on ? Et, quelles sont les répercussions de cette participation dans la vie des publics ? Afin de structurer notre discussion de manière claire et cohérente, nous avons néanmoins choisi d'aborder dans cette sous-section uniquement les résultats ayant trait à la participation et à ses différentes modalités dans la dimension 4. Nous aborderons de nouveau le concept de participation dans la troisième partie de la discussion concernant l'expérience en ligne et hors-ligne.

Comme nous venons de le mentionner, nos résultats ont permis de dégager plusieurs modalités de la participation, reflétant à la fois la conception de cette notion selon les participant.e.s et le type d'actions effectuées en lien avec leur fréquentation des festivals. À cet égard, notre analyse s'accorde avec Poirier, Dubois-Paradis et Tétu (à paraître, 98), selon qui « l'entrée du champ culturel par les modalités [...] permet de déplier la participation culturelle selon ses caractéristiques signifiantes, en relation précisément avec le type d'action que les individus mettent de l'avant et privilégient dans leurs pratiques culturelles. » Il semble important de souligner que nous avons interrogé les participant.e.s à l'aide d'une question ouverte⁶⁸. Les modalités de la participation détaillées au chapitre précédent ne constituent donc pas une liste exhaustive des actions effectuées par chaque participant.e, mais plutôt un portrait de ce qui a émergé spontanément au moment de répondre à la question. En conservant cet élément en tête, l'analyse des résultats permet de faire deux constats principaux. Premièrement, les modalités de la participation diffèrent d'un.e participant.e à l'autre – plusieurs d'entre elles recoupant celles détaillées par Poirier et al. (2012, à paraître), pensons notamment à la fréquentation, la transmission et la discussion –, mais concerne davantage les actions effectuées lors de la tenue des festivals en présence que les actions effectuées en ligne⁶⁹, que ce soit lors des éditions en

⁶⁸ La question posée au.x participant.e.s était la suivante : « Comment participez-vous au festival ? De quelles manières s'incarne votre participation ? »

⁶⁹ Pour rappel, les modalités en présence recensées lors des entretiens sont les suivantes : assister aux films et activités, réagir aux films en salle, se renseigner sur les films après coup, poser des questions lors des discussions organisées, discuter des films de manière informelle avec ses proches, écouter lors des discussions organisées, réseauter et participer à l'organisation (jury, animation).

présence (prépanémie)⁷⁰ ou en ligne⁷¹. Deuxièmement, il nous est apparu qu'il était possible de placer ces modalités en présence sur un spectre d'implication, à la fois personnelle et interpersonnelle. Cela se traduit par une amplitude allant d'une participation moins interactive – davantage de l'ordre de la fréquentation et consommation – et solitaire, à une participation plus active et en connexion avec autrui. À titre de rappel, la première modalité sur notre graphique est « assister aux films et activités extra filmiques » et la dernière « participer à l'organisation (jury, animation) ». D'autres combinaisons auraient été possibles – incluant par exemple une participation active et solitaire –, mais n'ont pas été relevées dans le cadre spécifique de nos entretiens. À ce titre, une recherche subséquente auprès d'un échantillon différent ou plus important permettrait de consolider ou de complexifier nos résultats.

5.1.2.2. *L'engagement*

Comme mentionné dans le chapitre trois, il existe plusieurs acceptions et définitions du concept d'engagement en lien avec les arts et la culture et plus spécifiquement les festivals de films. Dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes penchés sur trois facettes de ce concept : l'engagement au sein d'une activité artistique, le sentiment d'engagement envers une institution culturelle et finalement l'engagement citoyen.

5.1.2.2.1. *L'Arc de l'engagement*

En ce qui a trait à l'engagement envers une activité artistique, entendu au sens que lui donnent Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) – c'est-à-dire l'implication du public dans le secteur artistique par le biais de diverses activités et programmes visant à créer des expériences uniques autour des œuvres d'art partagées –, nous nous sommes inspirés de leur modèle de l'Arc de l'engagement (« *Arc of engagement* »). Pour rappel, ce modèle détaille les étapes de l'engagement comme suit : le pré-engagement et contextualisation (« *build-up and contextualisation* »), la préparation intensive (« *intense preparation* »), l'échange

⁷⁰ À titre d'exemple, un participant a inclus dans sa manière de participer aux festivals le fait de se renseigner au sujet des acteurs et les réalisateurs après le visionnement de certains films, via des outils numériques. Il s'agit donc ici d'une action effectuée en ligne, indépendamment du mode de l'édition du festival (en présence ou en ligne).

⁷¹ Il faut cependant noter que quatre participant.e.s sur neuf n'ont pas fréquenté les festivals lors de leur édition en ligne. De plus, au moment de réaliser les entretiens, les participant.e.s, qui ont tou.te.s mentionné fréquenter les festivals depuis au moins 2018 avaient évidemment un historique de fréquentation des éditions en présence plus long que celui des éditions en ligne.

artistique (« *artistic exchange* »), le traitement post-événement et création de sens (« *post processing and meaning making* ») et l'écho (« *impact echo* »). Nous avons également pris en compte les critiques et complexifications du modèle de Brown et Ratzkin par des chercheurs comme Morad Jeldi (2019) et Christian Poirier (2019). Ces derniers remettent en question la linéarité de cette séquence qui tend à privilégier l'engagement des publics dans des échanges artistiques en lieux physiques. Jeldi et Poirier soulignent la nécessité d'intégrer davantage la participation et l'engagement dans les environnements numériques, proposant ainsi une approche qui valorise à la fois les interactions en présence physique et en ligne.

De manière générale, nos résultats témoignent des deux logiques mises de l'avant par le modèle de Brown et Ratzkin, soit le besoin de contextualisation et le besoin de création de sens à la suite de l'échange artistique (Jeldi 2019, 33-34). Les différentes stratégies déployées et énumérées au chapitre quatre pour sélectionner les films et les activités ainsi que la grande importance du partage et de la transmission relevés chez huit des neuf participant.e.s – effectués en ligne⁷² ou de vive voix – nous permettent notamment d'en attester. L'analyse des données invite cependant à discuter et à complexifier certains aspects du modèle.

D'abord, il nous est apparu que nous devions élargir la définition de l'échange artistique – moment le plus haut sur l'échelle de l'engagement – afin d'y inclure certains éléments extra filmiques. Plusieurs participant.e.s ont mentionné, à cet égard, que les éléments extra filmiques – qu'ils soient liés aux cultures africaines et créoles (nourriture, artisanat, habits, etc.), aux films et à l'industrie du cinéma (classes de maître, panels de discussion, séances de questions et réponses, etc.) ou encore à la sociabilité (discussions informelles, soirées d'ouverture et de clôture, etc.) – étaient pour eux.elles aussi importants que les films mêmes. En outre, assister à une classe de maître ou à un panel de discussion peut s'effectuer indépendamment du visionnement d'un film, c'est-à-dire non pas dans une logique de contextualisation (avant la représentation) ou de création de sens (après la représentation), mais pour l'activité en soi, qui remplirait alors le rôle d'échange entre les artistes, professionnel.le.s ou militant.e.s et les festivalier.ère.s, et de manière tout aussi importante, entre les membres du public entre eux.elles (dans une logique de réseautage, par exemple). Ce constat, qui remet « en question [...] la linéarité du modèle de l'arc de l'engagement » (Jeldi 2019, 93), fait écho à l'engouement pour les « bazaars » décrit par Carole

⁷² Pour les participant.e.s de notre étude, les réseaux sociaux sont surtout utilisés en tant que canal de transmission, en lien avec des échanges et des recommandations ciblées, une version numérique du bouche-à-oreille, à l'opposé de la création d'un avatar numérique bien que ce phénomène ait été relevé chez un participant.

Roy (2016). Selon Roy, les bazaars sont des événements rassemblant des organisations axées sur une vaste gamme de thématiques, notamment les droits humains, la collaboration interreligieuse, les enjeux sociaux et politiques, l'intégration des groupes minoritaires, divers problèmes environnementaux, les projets de solidarité internationale, le commerce équitable, la technologie alternative et les questions féministes (Roy 2016, 18). Elle note également que ces événements sont devenus des points de convergence essentiels pour les échanges, où les amis se rencontrent, les citoyens s'informent, et les activistes tissent des liens (Roy 2016, 18). En rapport avec ces rassemblements communautaires tenus annuellement par le World Community Film Festival de Courtenay en Colombie-Britannique et le ReFrame Film Festival de Peterborough en Ontario, Roy rapporte l'anecdote suivante : « one Courtenay organizer was so keen on the bazaar that he did not see any films. The bazaar had a buzz, energy » (Roy 2016, 86).

Alors que bien d'autres chercheur.euse.s ont relevé l'importance des éléments extra filmiques⁷³ dans leurs travaux portant sur les festivals, pensons notamment à Liz Czach (2010), Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), Christel Taillibert (2013), Lyell Davies (2018) ou Eren Odabasi (2018), il semble pertinent de noter que ce phénomène n'est pourtant pas propre au dispositif festivalier. Dans le contexte « d'élargissement de la notion même de culture » (Poirier 2017b, 153), tel que discuté dans le deuxième chapitre et illustré par les actions publiques et institutionnelles visant à promouvoir la démocratisation de la culture et la démocratie culturelle, des activités débordant du cadre classique de l'exposition d'œuvres artistiques et adoptant une dimension extra culturelle sont de plus en plus présentes au sein des dispositifs culturels permanents. Pensons par exemple aux activités de médiations culturelles dans les musées, aux activités d'éveil artistique ou d'art-thérapie dans diverses institutions comme Les Grands Ballets canadiens, aux activités pédagogiques offertes par l'Opéra de Montréal et ailleurs, etc. En conséquence, étudier les publics de festivals de films peut donc éclairer certaines dynamiques présentes au sein d'autres dispositifs culturels, et inversement. Ce dialogue semble particulièrement fructueux en lien avec le contexte numérique actuel, affectant à différentes échelles l'ensemble des dispositifs culturels

⁷³ Bien qu'ils ne soient pas toujours nommés ainsi – comme nous l'avons vu au chapitre trois, certain.e.s les désignent en tant qu'éléments « *extra-cinematic* » ou « *para-cinematic* » (Czach 2010 ; Davies 2018) – et qu'ils réfèrent à des éléments qui peuvent varier selon le type de festival.

et ouvrant la voie à diverses formes de compléments à l'échange artistique en salle, étant lui-même parfois substitué par un échange artistique en ligne⁷⁴.

À ce sujet, nos résultats rejoignent à plusieurs égards ceux présentés par Morad Jeldi (2019) dans son mémoire portant sur les publics de l'Opéra de Montréal. Comme lui, nous avons trouvé que l'étape du pré-engagement et de la contextualisation (« *build-up and contextualisation* ») – correspondant à l'achat de billets et constituant, en théorie, la porte d'entrée dans le processus de l'engagement – est parfois précédée d'actions attribuées à l'étape de la préparation intensive (« *intense preparation* »), comme la consultation des réseaux sociaux, les recherches en ligne, le visionnement de bande-annonces, la consultation de critiques, etc. Plus encore, dans le cadre d'un festival en présence, l'aspect logistique (l'horaire, le lieu des représentations, etc.) joue parfois un rôle prépondérant sur la décision d'acheter, ou non, un billet, de participer, ou non, à une activité extra filmique. Les entretiens ont révélé que, en raison de la simultanéité ou des localisations éloignées de certains films ou activités se succédant, les participant.e.s se créent parfois un « parcours » tenant compte des facteurs et contraintes spatio-temporels. Ce phénomène est évoqué par des chercheur.euse.s comme Janet Harbord (2009), qui explique que les festivals, en programmant davantage de films qu'il est possible d'en voir, nous renvoient au caractère limité de notre temps. Dans cette optique, l'engagement ne débiterait donc pas toujours avec la décision d'assister à un film ou une activité en particulier, mais parfois plutôt par un travail de préparation logistique. En somme, comme Jeldi, nous en venons aussi à cette conclusion : « fondation⁷⁵ et préparation ne se suivent donc pas, mais s'entremêlent » (Jeldi 2019, 93). Ainsi, l'interconnexion entre la préparation à un festival et les actions qui en découlent révèle que l'engagement culturel ne suit pas un chemin linéaire, mais se tisse à travers une série d'expériences et d'interactions diversifiées. Cette perspective élargie sur l'engagement nous pousse à considérer les pratiques culturelles des individus dans toute leur complexité, mettant en lumière l'importance de reconnaître les usages variés des dispositifs et contenus culturels.

⁷⁴ Si ce phénomène s'est bien entendu intensifié durant la pandémie (avec la diffusion des films et les discussions en ligne, le vote du public, les capsules d'informations, les cérémonies en ligne, etc.), comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, il lui précède (pensons à l'usage pré-pandémie des infolettres électroniques, des réseaux sociaux, incluant les pages Facebook, du matériel promotionnel diffusé en ligne, etc.). Il est aussi important de préciser que pour les festivals de films, bien que plusieurs proposent des ateliers créatifs destinés principalement aux jeunes et que quelques-uns adoptent des approches de programmation participative, l'engagement du public est généralement sollicité « en aval de la création, une fois l'œuvre déjà constituée [...] soit à l'extérieur du cadre de production de l'œuvre » selon des logiques d'interprétation et d'interaction (Casemajor, Lamoureux et Racine 2016, 172) et non pas dans une logique de cocréation d'œuvre, par exemple.

⁷⁵ Jeldi traduit la première étape de l'Arc de l'engagement, celle à laquelle nous référons comme « pré-engagement et contextualisation » par « fondation ».

5.1.2.2.2. *Fidélité et assiduité*

Pour penser l'engagement envers le festival en tant qu'institution culturelle, nous avons mobilisé les concepts de fidélité et d'assiduité développés par Emmanuel Ethis (2002). À titre de rappel, pour l'auteur, l'assiduité correspond à la dimension quantifiable de la consommation ou de la fréquentation cinématographique (nombre de billets achetés, de films visionnés, etc.) tandis que la fidélité représente la constance dans le sentiment d'attachement. Nous avons trouvé que la fidélité envers le festival se manifeste notamment dans les environnements numériques, alors que tou.te.s les participant.e.s de notre échantillon ont mentionné consulter d'une manière ou d'une autre, et à différentes intensités, les réseaux sociaux, les infolettres ou les pages Web des festivals, et ce même avant la pandémie. Il nous est également apparu que le sentiment de fidélité le plus fort n'était pas toujours orienté vers l'institution festivalière, mais parfois davantage vers des cinématographies spécifiques ou un calendrier festivalier. À titre d'exemple, un participant de descendance haïtienne a expliqué fréquenter plusieurs festivals de films pour différentes raisons : Vues d'Afrique et le Festival international du Film Black (FIFBM) en lien avec ses origines et le festival Fantasia, en relation avec l'ambiance du festival et son goût pour le cinéma asiatique de genre. Il explique plus avant : « Je me donne [comme objectif] de voir un film [africain] chaque année à Montréal. Je vois un film ou deux au FIFBM comparé à Fantasia où je peux aller comme trois ou quatre fois » (PF4). En suivant la logique d'Ethis, ce participant serait donc moins assidu au FIFBM qu'à Fantasia, mais également possiblement moins fidèle. En effet, la suite de l'entretien a mis en lumière que, contrairement à sa relation avec le festival Fantasia, il ne ressentait pas de sentiment d'attachement particulier envers Vues d'Afrique ou le FIFBM. En revanche, l'extrait précédent témoigne d'un engagement certain envers le fait de consommer annuellement du cinéma africain. Il serait donc possible de supposer que la consommation annuelle de films africains de ce participant pourrait s'effectuer via d'autres dispositifs, mais que celui du festival est possiblement le plus accessible⁷⁶. En comparaison, la fidélité de PF2 – un participant appartenant à une diaspora africaine – envers le festival Vues d'Afrique semble indéniable, alors qu'il évoque à quelques reprises l'idée du « devoir » et de la « responsabilité ». L'extrait suivant nous semble particulièrement bien l'illustrer :

⁷⁶ Cette supposition se base également sur la difficulté d'accéder aux cinématographies créoles et africaines en dehors des festivals de films, un phénomène relevé par les participant.e.s de notre étude ainsi que dans la revue de la littérature.

Si nous les Africains de Montréal on ne soutient pas ce festival [Vues d'Afrique], bien qui va le faire en fait ? Je pense qu'on est les premiers qui doivent porter ce festival. Tu comprends, c'est notre culture et notre histoire que ce festival promeut donc [...] c'est notre responsabilité. En tout cas on est les premiers concernés [à] faire en sorte que ce festival continue à vivre et qu'il ne meurt pas. (PF2)

Selon l'analyse de nos résultats, nous avons aussi trouvé que le sentiment de fidélité pouvait se manifester envers un calendrier festivalier personnel. Un participant, cinéaste de profession et directeur d'un organisme non gouvernemental en Afrique, nous a par exemple expliqué suivre, via les réseaux sociaux, de nombreux festivals de films « à composante africaine » à travers le monde et en fréquenter quelques-uns (en personne ou en ligne) lorsque possible. De la même manière, une autre participante travaillant pour l'Association québécoise de la production médiatique a mentionné fréquenter plusieurs festivals à Montréal, puisque ceux-ci – envisagés au sens large – faisaient partie de son « univers ». Pour ces deux participant.e.s, il apparaît que le sentiment d'engagement ou de fidélité est davantage lié à cet écosystème festivalier qu'à une institution en particulier, tout en n'excluant pas la possibilité qu'il et elle opèrent une hiérarchisation au sein des festivals suivis. Comme nous l'avons vu au chapitre un, ce phénomène exprimé par des participant.e.s dont la profession touche le domaine audiovisuel rejoint une conception répandue dans le champ des *Film Festival Studies* envisageant le monde festivalier en tant que « circuit ». Skadi Loist (2016, 50) résume :

What constitutes the circuit for a specific professional [...] is highly relational. Since one can only visit a limited number of festivals in a year, the personal composition of the circuit depends on specific interests of the attendee, which may vary depending upon her professional interests (as a filmmaker, critic, or distributor, for example). Active film professionals usually refer to the festival circuit as encompassing the 10–15 festivals that they attend or actively follow in one calendar year.

En somme, la notion de calendrier ou de circuit festivalier constitué et fréquenté par certain.e.s membres du public, tout comme l'engagement envers un type de contenus en lien avec leur provenance géographique, permettent de complexifier la notion de fidélité telle que définie par Ethis. Cette exploration de la fidélité, par le biais des attachements variés aux festivals et à des contenus spécifiques, nous conduit aussi à questionner comment des changements, tels que le passage au numérique, affectent l'assiduité des participants.

En ce qui concerne l'assiduité, nos résultats montrent que le passage au numérique a eu un impact négatif sur la fréquentation des festivals de plusieurs participant.e.s, quatre d'entre eux.elles ne les ayant aucunement fréquentés en 2020. Une participante fidèle au festival Vues d'Afrique et au FIFBM « depuis leurs débuts » a par exemple expliqué ne pas avoir « accroché » aux festivals en ligne, et ce bien qu'elle visionne toujours de nombreux films à la maison. Ce constat est intéressant puisqu'il contraste fortement avec les données présentées dans notre introduction concernant la fréquentation du festival Vues d'Afrique. Selon Sheila Petty (2020), en 2019⁷⁷, le festival aurait vendu 10 000 billets en salle et compté 5 000 participations aux événements en ligne, alors qu'en 2020, 65 000 personnes auraient visionné un film sur la plateforme TV5 – qui hébergeait alors les films présentés par le festival – et 7 000 auraient pris part à un événement sur leur page Facebook. Il importe de rappeler que durant l'édition de 2020, les films étaient disponibles gratuitement partout au Canada, à un moment durant lequel des mesures de confinement étaient en vigueur, autant de raisons pouvant expliquer l'écart de fréquentation entre ces deux éditions. En outre, ces données ne nous renseignent par exemple pas sur la nature des publics ayant participé à l'édition de 2020 (nouveau public ou publics fidélisés, lieu de résidence, groupe d'âge, etc.). En contrepartie, et à titre de rappel, huit de nos participant.e.s résidaient à Montréal au moment des entretiens et tou.te.s fréquentaient les festivals depuis minimalement trois ans, notre processus de recrutement – effectué à partir des pages Facebook des trois festivals, d'une liste fournie par Vues d'Afrique et de recommandations émises par certain.e.s participant.e.s – ne nous ayant pas permis de rejoindre de nouveaux publics. Or, l'historique de fréquentation est possiblement un facteur à prendre en considération en lien avec le taux de participation des festivals en ligne. Dans son étude quantitative sur les publics du festival en ligne My French Film Festival, Christel Taillibert (2015, 9) mentionne par exemple qu'environ les deux tiers des participant.e.s ayant répondu au sondage ne fréquentaient pas les festivals dans leur forme « classique ». Elle explique :

Ceux-là, déjà sensibilisés à la forme festivalière [...] envisagent la création de festivals en ligne comme une pratique cumulative, susceptible d'enrichir leurs expériences et leurs découvertes cinématographiques. Pour les nombreux autres (65,7 %), cette expérience constitue un moyen de découvrir le concept de festival grâce à cette forme en ligne.

⁷⁷ Pour mémoire, 2019 correspond à la dernière année où les films et les activités se sont déroulés en présentiel, avant que les différentes mesures sanitaires ne soient mises en place à partir de mars 2020. L'édition de 2020 de chacun des festivals s'est ensuite déroulée en ligne.

Taillibert (2015, 9) en conclut que « cette capacité à atteindre de nouveaux publics ouvre de nouveaux horizons aux politiques de démocratisation culturelle ». Nous pourrions étendre cette portée aux politiques de démocratie et de citoyenneté culturelles puisque le numérique offre de nombreuses possibilités d'engagement et de participation culturels pour des publics envisagés, au sein des discours gouvernementaux et institutionnels actuels, « non seulement en tant que spectateurs, mais aussi comme créateurs et diffuseurs de culture » (Culture pour tous, cité dans Poirier à paraître, 3). Dans cette optique, mais aussi en lien avec l'idée de Richard Fung (1999), mainte fois reprise par des chercheur.euse.s évoluant au sein des *Film Festival Studies*, voulant que « when one programs a festival, one also programs the audience and the community », il est permis de se demander : la programmation d'un festival en ligne appellerait-elle de nouveaux types de publics et de communautés ? Des publics enclins à la consommation et à la participation culturelle dans l'espace numérique par exemple, qui n'auraient pas à faire la transition entre le modèle en présence et celui en ligne ? À ce sujet, il aurait été intéressant d'interroger de nouveaux publics, incluant des personnes résidant au Québec et au Canada, mais à l'extérieur de Montréal⁷⁸ et ayant participé aux festivals pour la première fois durant leurs éditions en ligne.

5.1.2.2.3. Engagement citoyen

Comme nous l'avons vu au chapitre trois, plusieurs auteur.trice.s tels que Christel Taillibert (2013), Marijke de Valck (2016), Sonia Tascón et Wils Tyson (2016), Carole Roy (2016) et Lyell Davies (2017, 2018) ont mis en lumière la relation privilégiée entre le dispositif festivalier et l'engagement citoyen. Parmi les éléments mis de l'avant pour expliquer cette interrelation, figurent notamment la capacité du festival à changer notre vision du monde, sa faculté à toucher des strates élargies de la population et sa propension à véhiculer des savoirs alternatifs. Alors que l'analyse des résultats n'a pas permis d'établir un lien clair entre la fréquentation des festivals et une action citoyenne active des participant.e.s, comme l'implication auprès d'organismes ou envers une cause, par exemple⁷⁹, le fait de découvrir, d'enrichir sa culture, de comprendre des enjeux et d'élargir ses perceptions sont autant d'impacts et de répercussions recensés et abordés

⁷⁸ Le seul participant de l'étude demeurant à l'extérieur de Montréal réside en Afrique et n'a donc pas eu accès à la plupart des contenus géobloqués au Canada.

⁷⁹ À la question : « Le fait de participer/de suivre le festival a-t-il eu une incidence sur vos pratiques culturelles ou autre ? Sur vos actions/votre engagement communautaire ou politique ? Sur vos pratiques en ligne ? », aucun.e participant.e n'a noté de lien entre sa fréquentation des festivals et sa participation active citoyenne. En revanche, une participante explique avoir été témoin de l'engagement citoyen auprès d'une organisation à but non lucratif à la sortie d'un document (voir l'extrait présenté à la section 5.2.3).

au chapitre précédent. Ces éléments se retrouvent également dans les raisons et motivations pour fréquenter les festivals énumérées par les participant.e.s et font écho à une forme d'engagement décrite plus largement par Nicole Gallant (2019, 96) « comme étant fondamentalement une posture personnelle, marquée à la fois par une intention consciente [...] et par une mise en acte [...] foncièrement construite dans l'interaction et influencée par les contextes. » La réponse d'une participante à la question « pourquoi fréquentez-vous ou consommez-vous les contenus proposés par le festival ? Qu'est-ce qui vous motive à le fréquenter/le suivre ? », nous semble particulièrement bien illustrer cette notion d'engagement, initiée par la curiosité et nourrie par le festival :

Je suis curieuse. Ce serait juste parce que [...] j'aime apprendre, j'aime découvrir, j'aime savoir. Je crois que c'est [...] la soif de savoir, de comprendre d'autres réalités, de comprendre des enjeux [...]. Il y a des films qui m'ont déjà fait changer d'avis sur les situations, sur des choses [...] qui m'ont appris sur des choses. (PF9)

Cet extrait témoigne non seulement de la capacité du festival à transmettre des savoirs, mais également de l'aptitude potentielle de la forme filmique à modifier les perceptions et la vision du monde des spectateur.trices, comme l'a aussi souligné Carole Roy (2016) qui envisage les festivals de films documentaires à travers le prisme de la théorie de l'apprentissage transformateur (« *transformative learning* »). Selon Roy, ces événements ne se contentent pas de présenter des œuvres cinématographiques, mais favorisent également un engagement critique et une réflexion qui peuvent conduire à une transformation profonde des cadres de référence des participant.e.s. Bien que nos résultats suggèrent cette capacité des festivals, des recherches supplémentaires mobilisant différentes méthodologies seraient nécessaires pour évaluer de manière plus systématique ces transformations.

En outre, l'extrait précédent fait état de la curiosité et de l'ouverture d'esprit animant certain.e.s festivalier.ère.s. Nos résultats laissent aussi entrevoir la propension festivalière à toucher des strates élargies de la population. En effet, la mixité des publics appartenant à différentes origines ethnoculturelles lors des projections en salles et l'aspect inclusif des festivals ont été évoqués par plusieurs participant.e.s. Ainsi, les festivals de films s'avèrent être des catalyseurs d'engagement citoyen, non pas seulement en promouvant une participation active dans des causes spécifiques, mais en élargissant les horizons des individus et en les incitant à s'engager intellectuellement et émotionnellement avec leur communauté et le monde. Cet engagement, souvent initié par la curiosité et le désir de compréhension, peut se manifester par l'entremise d'une multitude de

pratiques culturelles et de connexions personnelles, soulignant l'importance d'une approche plus nuancée dans la compréhension de l'impact social des festivals.

5.1.2.2.4. À retenir au sujet de la notion d'engagement⁸⁰

En lien avec le concept d'engagement, dont nous avons abordé trois facettes – l'engagement envers une activité artistique, envers une institution et l'engagement citoyen –, notre recherche montre d'abord la grande importance et la relative indépendance des éléments extra filmiques, qui prennent parfois la place de l'échange artistique au sein du modèle de l'engagement d'Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011). Nos résultats abondent en outre avec la remise en question de la linéarité de la séquence telle que proposée par Morad Jeldi (2019). Comme pour Jeldi, notre critique s'articule autour de l'usage des outils numériques, mais aussi, de manière sensiblement différente, en lien avec les contraintes logistiques et spatio-temporelles propres aux festivals. Ensuite, notre recherche montre qu'au sein de dispositifs ayant une forte dimension identitaire et extra culturelle, la fidélité, comme entendu par Emmanuel Ethis (2002), peut se manifester non seulement envers une institution, mais également aux niveaux plus micro, envers les contenus proposés (cinématographies africaines, créoles, diasporiques) et plus macro, envers un circuit ou un calendrier dans lequel le festival s'inscrit. Finalement, l'analyse des données a mis en lumière la capacité des festivals à toucher des populations élargies, à transmettre des savoirs alternatifs et à changer les perceptions des publics, autant d'éléments relevés dans la revue de la littérature au chapitre deux pour évoquer la relation entre le dispositif festivalier et l'engagement citoyen.

5.1.3. Différentes postures spectatorielles

De manière générale, en ce qui a trait à la nature des relations que tissent les publics de festivals identitaires avec le dispositif, en plus d'éclairer la nature culturelle et extra culturelle des festivals de films identitaires et de fournir des pistes de réflexion sur les concepts de participation et d'engagement, l'analyse des résultats nous permet de dégager un certain nombre de postures spectatorielles. Sans nécessairement coller entièrement au profil d'un.e participant.e en particulier – certaines d'entre elles regroupant des traits communs à plusieurs personnes –, ces différentes

⁸⁰ Étant donné l'importance et l'étendue des notions d'engagement et de communauté imaginée pour l'analyse de nos résultats, nous avons créé des sections récapitulatives « à retenir » spécifiques à ces deux notions. Cette approche n'est toutefois pas appliquée systématiquement dans l'ensemble du chapitre.

postures offrent la possibilité de personnifier et d'exemplifier certaines attitudes relevées dans le cadre de nos entretiens. Bien sûr, la taille restreinte de notre échantillon ne nous permet pas de développer une véritable typologie des festivalier.ère.s et encore moins de prétendre à l'exhaustivité, ce qui n'est d'ailleurs aucunement le but de notre recherche. Il serait intéressant, dans d'éventuelles études, de se pencher plus avant sur ces postures et de voir si, par exemple, dans des contextes ou avec un échantillon différent, de nouvelles postures émergeraient puis éventuellement de tenter de les quantifier.

La figure 5.1 présente les sept postures identifiées. Il est important de préciser que l'attribution de genres aux différentes postures a été effectuée de manière aléatoire et uniquement dans un but illustratif. Ainsi, cette assignation ne vise pas à suggérer des stéréotypes de genre ou à limiter la portée de ces postures à un genre spécifique. De plus, l'ordre de présentation de ces postures ne reflète aucune forme de hiérarchie entre elles.

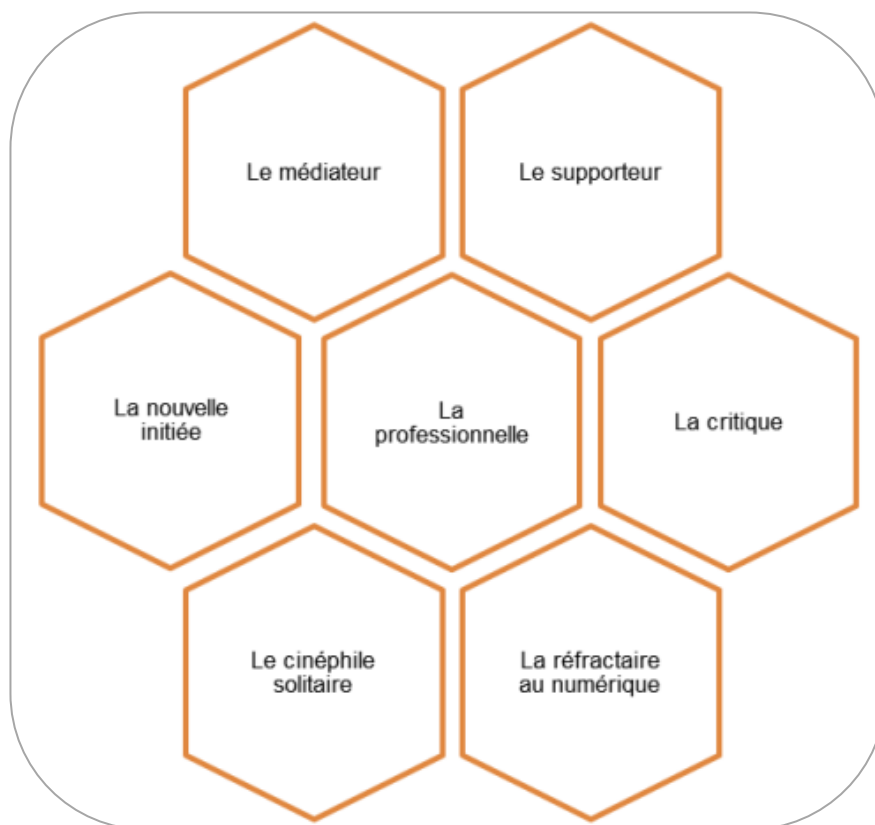


Figure 5.1 : Postures spectatorielles dégagees des résultats

Source : Auteure

- **Le médiateur** : Impliqué dans une communauté diasporique, il utilise les festivals comme un moyen d'éducation et de partage, transmettant des perspectives variées et nuancées

sur sa culture, loin des clichés véhiculés dans les médias. Passionné par l'aspect artistique, il partage activement les visions uniques des réalisateur.trice.s qu'il découvre en festival avec son entourage, utilisant le cinéma comme outil pour susciter la discussion et le débat.

- **Le supporteur** : Animé par un grand sens du devoir envers sa communauté (ethnoculturelle, sexuelle ou de genre), il soutient vigoureusement toute institution mettant en valeur ses racines et les cinéastes émergent.e.s issu.e.s de ces milieux. Il envisage sa participation au festival en tant que manière de maintenir un lien avec ses origines ou sa communauté, tout en s'ouvrant à d'autres cultures, favorisant les échanges intercommunautaires dans sa vie personnelle.
- **La critique** : Cinéphile engagée et curieuse, elle aspire au rayonnement des artistes afro-descendant.e.s et remet en question l'attractivité limitée des festivals communautaires pour le grand public. Elle critique les divisions qu'ils peuvent produire au sein de l'écosystème cinématographique et plaide pour une meilleure intégration de ces cinéastes dans les festivals généralistes, tout en soulignant le besoin d'une programmation plus inclusive au sein de ces derniers.
- **La professionnelle** : Baignant dans l'industrie cinématographique, elle fréquente les festivals pour les opportunités professionnelles qu'ils offrent : réseautage, découverte de talents, perfectionnement ou promotion de ses œuvres. Très active sur les réseaux sociaux, elle accorde aussi une grande importance aux éléments extra filmiques comme les séances de questions-réponses, les panels de discussion, les ateliers et les discussions informelles. Bien qu'elle préfère le format présentiel pour la qualité des projections et des interactions, elle trouve également des avantages au modèle en ligne.
- **Le cinéphile solitaire** : Guidé par son amour du cinéma, il valorise les occasions de se retrouver en présence de cinéastes qu'il admire ainsi que la possibilité d'assister à des événements exclusifs, comme des premières de films attendus. Bien qu'il apprécie l'ambiance des festivals et la proximité avec des publics investis, l'aspect social est secondaire pour lui ; il préfère écouter les discussions sans y participer activement.
- **La réfractaire au numérique** : Valorisant l'expérience immersive, les rencontres et les échanges lors des festivals en présentiel, elle ne manifeste aucun intérêt à participer aux festivals en ligne. Rebutée à l'idée de devoir se familiariser avec de nouveaux dispositifs

numériques, la participation physique aux festivals est aussi pour elle une manière d'échapper à la monotonie du télétravail et de la consommation audiovisuelle sur les plateformes numériques de vidéo à la demande.

- **La nouvelle initiée** : Nouvellement arrivée à Montréal, elle voit dans les festivals un moyen privilégié d'intégration et de découverte de la culture locale, tout en célébrant les contributions de sa communauté d'origine. Ces festivals marquent une étape importante de son parcours d'intégration dans son nouveau milieu de vie.

La liste de ces postures, bien que non exhaustive et susceptible d'être élargie par des recherches futures avec un échantillon de participant.e.s diversifié, fournit un aperçu précieux sur l'éventail des motivations, des attentes, et des façons de s'engager lors des festivals de films. En identifiant ces postures, notre recherche apporte des éléments de réponses aux questions essentielles qui nous animent sur la manière dont les individus interagissent avec le dispositif festivalier, contribuant ainsi à une compréhension nuancée des dynamiques culturelles et sociales en jeu. Ces postures permettent de saisir la complexité des expériences festivalières, révélant comment les festivals servent de catalyseurs pour l'engagement citoyen, la découverte culturelle, et le soutien communautaire. En outre, elles mettent en lumière les défis et opportunités dans le cadre desquels les festivals doivent naviguer pour répondre aux besoins et désirs variés de leurs publics.

5.2. Réflexions sur le concept de communauté (imaginée)

Depuis l'étape de l'élaboration du projet de recherche, influencée par le choix d'étudier des festivals de films identitaires en contexte de diaspora, le concept de « communauté imaginée » nous a accompagné dans nos réflexions. Dans l'ouvrage collectif *Film Festivals and Imagined Communities*, Dina Iordanova (2010) mobilise la notion de communauté imaginée – empruntée à Benedict Anderson (1983) – pour évoquer l'identification des publics, par le biais des films présentés dans un festival en contexte diasporique, à une communauté dont l'origine se situe ailleurs⁸¹. Selon Iordanova, la communauté imaginée appliquée aux festivals de films renvoie à

⁸¹ Plus précisément, Iordanova évoque un double processus d'identification chez les spectateur.trice.s lié d'une part à une communauté située ailleurs et de l'autre, aux personnages et aux histoires racontées dans les films. Notre recherche n'aborde cependant pas le deuxième aspect, puisqu'elle ne concerne pas les contenus des films mais la relation entre les publics et le dispositif.

une communauté configurée autour du même acte d'imagination qui anime les idées de nation et de nationalisme (Iordanova 2010, 13) – où la nation est envisagée, reprenant la vision d'Anderson, comme un ensemble d'individus qui ne vont possiblement jamais se rencontrer face à face, mais qui partagent des intérêts communs et s'identifient comme appartenant à un même groupe (Iordanova 2010, 12). Cette idée trouve une résonance particulière dans le cadre des festivals, au sein desquels, malgré le caractère imaginé de la communauté, les individus se retrouvent dans un espace physique, à un moment donné, créant ainsi un lien tangible entre les membres de cette diaspora élargie⁸².

Alors qu'Iordanova aborde cette notion de manière théorique, nous nous sommes interrogés à savoir de quelle manière et dans quelle mesure cette notion se manifestait-elle, ou non, ou à différents degrés, au sein de l'expérience, des perceptions et des représentations des publics de festivals de films identitaires. Nous avons également cherché à étendre notre compréhension du vécu des festivalier.ère.s en lien avec le concept de communauté au sens large. Nous avons, à cette fin, mobilisé les travaux de chercheur.euse.s s'étant penchés sur la dimension communautaire des festivals de films comme Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016), Lesley-Ann Dickson (2014, 2015), Carol Roy (2016), Christel Taillibert (2018), et enfin Marisa Hicks-Alcaraz et Eve Oishi (2019).

Les sous-sections suivantes se proposent d'examiner divers éléments tirés de l'analyse des données, qui viennent à la fois confirmer et nuancer, tout en élargissant, la notion de communauté imaginée au sein de l'expérience vécue par les publics des festivals de films.

⁸² En ce sens, pour Iordanova, la communauté imaginée associée aux festivals de films diffère un peu de celle conceptualisée par Anderson en lien avec la nation puisque les festivalier.ère.s se retrouvent au même endroit au même moment. Elle écrit ceci : « for the festival to happen, organisers and audiences must come face-to-face in exactly the same place at exactly the same time. They practically suspend the "imagined" element of the community by substituting it with a very real one that is, nonetheless, configured around the same axis of imagination that drives the ideas of nation and nationalism » (Iordanova 2010, 13). Bien que l'analyse de Iordanova se concentre sur les rencontres physiques qui caractérisent les festivals de films et la formation de communautés imaginées dans ce contexte, dans le cadre des festivals en ligne le rassemblement physique cède la place à une forme de rencontre virtuelle. Il est à noter que cette section ne traite pas explicitement de la manière dont les communautés imaginées se manifestent lors des festivals en ligne, ni des dynamiques collectives spécifiques à l'espace numérique, mais examine comment ces aspects influencent l'engagement des publics dans le contexte spatial des festivals, tel que discuté en détail dans la section 5.2.3, La communauté à l'épreuve du contexte : espaces et publics.

5.2.1. Connexion et reconnexion

Une des stratégies mobilisées pour répondre à nos questions de recherche a été d'interroger les participant.e.s concernant leur sentiment d'appartenance à une communauté en leur demandant : « Est-ce que participer/fréquenter le festival vous donne le sentiment d'appartenir à une communauté ? Pourquoi ? ». Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les réponses laissent d'abord entrevoir que la notion de communauté fait pour eux.elles écho à l'idée de connexion entre les individus, et de reconnexion avec une communauté, un pays ou un continent d'origine – deux éléments fondamentaux dans la conception de la communauté imaginée telle qu'envisagée par Dina Iordanova (2010). Tou.te.s n'éprouvent cependant pas le sentiment communautaire de la même manière et avec la même intensité. Sur sept participant.e.s s'identifiant à une diaspora africaine ou créole, quatre estiment que le fait d'assister au festival participe à leur sentiment de connectivité avec les autres festivalier.ère.s ainsi qu'avec leur culture ou leur pays d'origine, alors que les trois autres se sont montrés plus nuancé.e.s, voire mitigé.e.s. Nous avons aussi vu se dessiner dans les réponses, chez des participant.e.s de différentes origines ethnoculturelles, un sentiment d'appartenance à une communauté festivalière – sans lien avec le contexte diasporique. Ce dernier élément justifie à notre avis la pertinence d'élargir la réflexion concernant le concept de communauté au sens large.

Bien sûr, la question ci-mentionnée est ouverte (nous n'avons par exemple pas défini auprès des participant.e.s ce que nous entendions par communauté, ni fourni de pistes de réponses possibles), ce qui comporte à la fois des avantages et des inconvénients⁸³. En revanche, à l'instar de la participation et de l'engagement, le concept de communauté imaginée, et plus largement de communauté, est profondément transversal au sein de notre recherche. Notre analyse et la discussion ne reposent donc pas uniquement sur les réponses recueillies en lien avec cette question spécifique, mais s'évertuent à repérer et traiter les différents éléments associés à la dimension communautaire des festivals au sein de nos données empiriques et à les croiser avec la revue de la littérature.

À cet égard, les idées de connexion et de reconnexion, intrinsèquement liées à la notion de communauté imaginée, émergent par exemple dans plusieurs des six dimensions détaillées au chapitre précédent. Notamment dans les raisons et le contexte de l'intérêt initial pour les festivals

⁸³ D'un côté, elle permet une grande spontanéité et la possibilité de saisir le sens que donnent les participant.e.s à ce concept, de l'autre, elle génère des réponses potentiellement moins exhaustives et précises.

(section 4.1.), les perceptions et expériences (section 4.3.), au niveau de la mission et du rôle perçus, ainsi que, comme nous venons de l'évoquer, dans les impacts et répercussions (section 4.5.). De manière évocatrice, un participant d'origine africaine explique par exemple :

Parce que comme je vis ici de façon permanente, bien chaque fois que j'ai l'occasion de m'immerger dans ces films-là et puis tu vois revoir des images, la façon de vivre des gens là-bas, bien je suis attiré tout de suite parce que ça me manque beaucoup tout ça. (PF2)

Trois participant.e.s issu.e.s de diasporas africaines ou créoles ont également expliqué avoir commencé à fréquenter les festivals à leur arrivée à Montréal, que ce soit en lien avec leur profession ou leur appartenance ethnoculturelle. Ce constat rejoint l'idée de Carole Roy (2016) selon qui les festivals contribuent à la consolidation identitaire (« *community building* ») en créant notamment un rituel collectif et un sentiment de fierté. Elle explique plus avant que « for newcomers [...] the festival is a way of learning about local groups and fitting into this new community » (Roy 2016, 80).

Il est intéressant de noter que les éléments de réponse liés à la reconnexion des individus en situation diasporique avec leur communauté d'origine émergent cependant beaucoup plus fortement lorsque les participant.e.s sont interrogé.e.s au sujet du rôle et de la mission des festivals que de leurs raisons et motivations pour les fréquenter ou des impacts et répercussions⁸⁴. Ainsi, certain.e.s participant.e.s expliquant ne pas éprouver de sentiment d'appartenance à une communauté en lien avec leur fréquentation des festivals ont pourtant soulevé qu'ils et elles estimaient que la consolidation identitaire était une des missions de ceux-ci. Il est donc possible de supposer que les festivals à notre étude communiquent, d'une manière ou d'une autre, via le dispositif⁸⁵ (programmation, catégories de films, affiches et matériel promotionnel, communications en tout genre et vocabulaire utilisé, que ce soit sur leur site Web, leurs réseaux sociaux, leur infolettre, dans les médias, etc.) l'idée qu'ils ont pour mandat d'unir ou de consolider le sentiment d'appartenance à une communauté. Interrogé.e.s tour à tour sur la mission des festivals, leurs publics cibles, leur opinion des festivals et de leur organisateur.trice.s, nos résultats démontrent que les participant.e.s estiment dans la grande majorité que les festivals jouent un rôle essentiel pour la diversité et la représentativité des minorités et qu'ils sont inclusifs. À cet

⁸⁴ Tou.te.s les participant.e.s ont évoqué une variante de cette idée dans la première catégorie (au sujet du rôle et de la mission des festivals), alors que seulement trois participant.e.s l'envisagent comme une raison et une motivation et quatre comme un impact ou une répercussion.

⁸⁵ Il semble pertinent de rappeler que tou.te.s les participant.e.s de notre étude suivent, d'une manière ou d'une autre, les festivals dans l'espace numérique.

égard, nos résultats s'alignent avec la conception d'Iordanova et Cheung (2010, 4), selon qui les festivals de films liés au concept de communauté imaginée are « engaged in identity building, be it by addressing loyal audiences within the community or by trying to reach out and combat deeply ingrained prejudices and misconceptions ».

5.2.2. La dissidence et l'ouverture

De manière concomitante avec les éléments pointant vers les notions de connexion et de reconnexion, nos résultats révèlent également des divergences d'opinions chez les participant.e.s. Bien que la plupart des participant.e.s de notre échantillon reconnaissent l'importance des festivals identitaires pour la valorisation de la diversité culturelle, une voix distincte, déjà mentionnée dans le chapitre précédent, se démarque par sa critique du fossé existant entre les festivals communautaires et les festivals généralistes. Soulignant les conséquences négatives de cette séparation, PF5 exprime sa préoccupation :

C'est l'étiquette communautaire qui empêche le rayonnement de ces films-là, je pense, et qui empêche l'élan de ce type de festivals-là, à l'échelle [...] internationale. Parce que le [Festival international du Film Black de Montréal] et Vues d'Afrique, en France, personne [ne les] connaît par exemple.

Cette observation nous conduit à réfléchir à la notion de communauté au sein des festivals de films. Tandis que des auteurs tels que Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010), Lesley-Ann Dickson (2014, 2015) et Carole Roy (2016) mettent en avant la cohésion et la connectivité, nos découvertes semblent s'aligner davantage avec la vision de Marisa Hicks-Alcaraz et Eve Oishi (2019). Ces dernières considèrent la dissidence comme un élément central dans le développement organisationnel et le discours identitaire, argumentant que les travaux mettant trop l'accent sur la notion d'unité et de cohérence tendent à minimiser l'importance des désaccords et des conflits dans la formation de communautés.

D'autre part, notre analyse de la revue de la littérature révèle une tendance, chez les chercheur.euse.s mobilisant la notion de communauté imaginée⁸⁶, à distinguer deux groupes de publics : d'une part, ceux.celles issu.e.s de la diaspora célébrée par le festival, qui y trouvent un

⁸⁶ Principalement chez les contributeur.trice.s de l'ouvrage *Film Festivals and Imagined Communities* (2010) évoqué précédemment.

moyen de se reconnecter à leur culture d'origine ; d'autre part, ceux.celles de la communauté ethnoculturelle du pays hôte, pour qui le festival sert de vecteur d'éducation, de sensibilisation et de déconstruction des préjugés. Jérôme Segal (2010, 198) souligne ainsi que « film festivals linked to diasporas serve two main goals: consolidating a sense of solidarity within a community, on the one hand, and shaping the image of that community in the city or country hosting the festival, on the other ». Nos résultats montrent pourtant que plusieurs des participant.e.s appartenant à une des communautés diasporiques mises en valeur par les festivals fréquentent ces derniers pour découvrir et s'ouvrir à de nouvelles réalités, plutôt que pour se voir représenter ou se reconnecter à leur culture. L'extrait suivant, déjà abordé au chapitre précédent, semble particulièrement évocateur :

Et puis l'intérêt [de] ces festivals-là [...], c[e n']est [...] pas pour être dans un entre soi, donc avec un public qui va se voir et qui va se redécouvrir dans des films [...] pour moi quand je vais voir des films de Vues d'Afrique ou même de Massimadi [...], l'idée n'est pas de forcément de me voir [...], mais de découvrir d'autres réalités, de comprendre d'autres réalités, qui ne sont pas les miennes, même si ça pourrait faire partie de communautés en fait qui me sont proches. (PF9)

Plus encore, comme nous l'avons vu au sein des perceptions liées aux publics cibles, l'idée de faire découvrir d'autres cultures aux publics québécois est un élément récurrent dans les réponses des participant.e.s. En invitant les publics à réfléchir à leur rapport à leur propre culture, mais aussi aux autres cultures, les festivals de films identitaires auraient donc à la fois des impacts et répercussions sur le plan individuel et sur les plans social et sociétal⁸⁷. Cela inclut des impacts sur l'individu même (découverte, enrichissement culturel, expérience d'émotions diverses, etc.), sur les relations sociales qu'il développe (rencontres, échanges, création de liens), et sur un plan plus large concernant le vivre ensemble (promotion de la diversité, encouragement du dialogue interculturel, création d'emplois dans les communautés diasporiques, guérison de traumatismes par l'art, etc.).

Nos résultats mettent en lumière une certaine autonomie, voire une agentivité, des publics, soulignée par les postures dissidentes – en rapport à la perception différenciée du rôle des festivals de films identitaires au sein de l'écosystème cinématographique – et d'ouverture aux

⁸⁷ Au sujet des impacts sociaux de la culture, voir le rapport *La participation culturelle des jeunes à Montréal* (Poirier et al. 2012, 133-136) et Poirier, Dubois-Paradis et Tétu (à paraître),

autres cultures. Dans ce cadre, des concepts tels que la démocratisation culturelle – qui cherche à élargir l'accès aux arts et à la culture pour tous les groupes de la société et à minimiser les obstacles à la participation culturelle – et surtout la démocratie culturelle – qui place l'individu au cœur du processus culturel ou créatif avec un objectif de participation culturelle active – ainsi que la citoyenneté culturelle – qui met l'accent sur « les façons dont les individus se construisent culturellement comme individus dans la cité, comme citoyens dans le monde » (Poirier et Gravel à paraître, 5) – se révèlent être des notions complémentaires pertinentes au concept de communauté pour réfléchir à la relation des publics avec les festivals.

Plus particulièrement, la citoyenneté culturelle, qui se distingue par l'articulation – irréductible, bien que variable – des pôles culturel, du sujet et politique, émerge comme une notion clé pour comprendre la possibilité de communautés non homogènes, « ouvert[es] au conflit (Hudon et Poirier, 2011) et au dissensus (Rancière, 2000) » (Poirier à paraître, 16), telles qu'elles se manifestent au sein des festivals de films identitaires.

De manière synthétique, le pôle culturel, tel qu'abordé par Christian Poirier (à paraître, 11), concerne la création de sens et de significations par le biais des arts et de la culture, ainsi que les manières d'y participer (via des modalités ou des actions). Le pôle du sujet s'intéresse quant à lui à la formation de l'identité personnelle à travers la culture et en relation avec « des éléments externes signifiants » (c'est-à-dire le monde et autrui) (Poirier à paraître, 13). Cependant, c'est la dimension politique de la citoyenneté culturelle qui enrichit particulièrement notre compréhension des interactions complexes au sein des festivals de films. Ce pôle politique met en lumière la capacité des individus à façonner et redéfinir la culture grâce à leur autonomie et pouvoir d'agir, en interrogeant et négociant le sens des référents culturels dans un contexte de diversité et de pluralité. Les pratiques de citoyenneté culturelle sont ainsi ancrées autant dans un souci d'autonomisation ou d'émancipation individuelles que dans la production d'un sentiment de collectivité (Poirier à paraître, 15). En d'autres termes, le politique devient un espace qui facilite un « être-ensemble », tout en rejetant l'« unanimité » et encourageant une communauté ouverte au conflit, au débat et à la négociation (Poirier à paraître, 15-16).

En définitive, la citoyenneté culturelle enrichit notre compréhension des festivals de films identitaires, non seulement en tant qu'événements artistiques, mais aussi en tant qu'arènes sociales où les identités sont explorées, contestées et renégociées, reflétant ainsi les complexités du vivre-ensemble. Cette approche permet de voir au-delà de la simple consommation de

contenus culturels ou de la formation d'une communauté unifiée et pacifiée, en reconnaissant les festivals comme des espaces de participation démocratique et de transformation sociale. Elle met en lumière comment ces festivals servent de catalyseurs pour des dialogues interculturels et la pensée critique, où de nouveaux liens communautaires seraient forgés.

5.2.3. La communauté à l'épreuve du contexte : espaces et publics

De nombreux travaux portant sur les festivals de films mettent l'accent sur l'importance de la dimension spatiale, et plus largement sur l'importance du contexte dans lequel sont présentés les films, que ce soit en lien avec le renforcement communautaire (Roy 2016), le sentiment de plaisir éprouvé durant le visionnement d'un film en collectivité⁸⁸ (Dickson 2014, 2015), l'engagement citoyen et l'activisme (Taillibert 2013; Roy 2016; Tascón et Wils 2016; Davies 2017, 2018), la constitution de sphères publiques alternatives (Wong 2011, 2016), ou encore, plus spécifiquement dans le cas des festivals de films identitaires, la possibilité de rejoindre des publics qui ne vont habituellement pas au cinéma (Hicks-Alcaraz et Oishi 2019). À cet égard, nous avons recueilli plusieurs éléments de réponses s'accordant avec ces auteur.trice.s et révélant l'incidence du lieu et du contexte de diffusion. Interrogée sur son plus beau souvenir de festivals, une participante nous a par exemple expliqué avoir vécu un moment « hyper fort », et avoir été témoin, suite à une projection en salle, de la création ou du moins de la consolidation d'un sentiment de communauté, devenant même un moteur pour l'engagement citoyen des spectateur.trice.s présent.e.s.

C'était un film qui [...] s'appelle *Dear Jackie*, c'était sur [...] la période où Jackie Robinson jouait à Montréal et ça parlait [...] des Noir.e.s dans la Petite-Bourgogne [...]. C'est l'un des moments les plus forts que je me rappelle [...] en festival. [...] C'était autant le film, que le *momentum*, que les personnes. En fait, c'est notamment même plus les personnes [...] qui sont venues à la projection. C'était hyper intéressant parce que beaucoup de

⁸⁸ Dans son étude sur les publics du festival de Glasgow, Dickson (2015) note que contrairement à une expérience en salle (multiplexe) où l'augmentation de la distance entre les spectateur.trice.s et le sentiment d'anonymat sont des facteurs associés au plaisir, dans le cadre d'un festival la distance restreinte, que ce soit dans la salle ou dans les couloirs du cinéma, les files d'attente pour les toilettes ou l'achat de billets ou de nourriture, ne constituent pas du tout un problème pour les spectateur.trice.s, bien au contraire. Elle explique : « audiences are acutely aware of being in a space alongside other people and are quite comfortable with the reduced distance that sell-out festival screenings permit. What is more important here, however, is that they are close to likeminded people: 'devotees' who are equally 'up for it'. [...] In the festival context, reduced social distance and being visibly identified as 'a festival-goer', 'film lover', 'a devotee' or 'not a bam' emerge as key points of gratification » (Dickson 2015, 716).

personnes avaient vécu à la Petite-Bourgogne quand ils étaient petits et donc ils revoyaient leur vie, ils ont revu des choses en fait qui n'existent plus actuellement. [...] Le documentaire [...] en lui-même, il aurait été [présenté] devant un public de personnes étrangères en fait, on n'en aurait pas pris la mesure, mais le fait que le documentaire parle d'un sujet fort et puis que les personnes [...] qui y assistent [dans] une grande majorité [...] vivaient dans le quartier à l'époque [...] c'était comme si à la fin du documentaire [le film] se poursuivait [...] parce qu'il y avait encore des souvenirs qui émergeaient [...] et puis ça a vraiment créé un engagement très très fort. [...] [Il] y [a] une association, qui était présentée dans le documentaire, qui ensuite a eu plein de [nouveaux] membres quoi [rire]. Il y a eu plein de personnes qui ont voulu s'engager avec elle. Ce qui fait que, ça a pris tout son sens, je trouve que c'était vraiment un moment hyper fort. [...] Et puis c'est là que tu vois tout son intérêt en fait [...] [Le documentaire] voulait faire réfléchir, il voulait faire agir et puis les gens en fait à la fin, ils n'ont pas eu à se faire prier, ils ont commencé à vouloir dire : on veut faire un truc quoi. (PF9)

Ce passage met en évidence le rôle des festivals de films identitaires en tant que sphères publiques alternatives, où des contre-publics se forment et s'expriment, stimulant des échanges significatifs et des débats civiques, conformément aux théories de Cindy Hing-Yuk Wong (2011, 2016). L'exemple de la projection de *Dear Jackie* démontre comment ces festivals peuvent servir de catalyseurs pour l'engagement communautaire, renforçant les liens sociaux et le sentiment d'appartenance à travers le partage de souvenirs et la réflexion collective.

De plus, la proposition d'une participante de projeter des films en plein air illustre la nécessité de transcender les cadres institutionnels traditionnels pour atteindre un public plus large et diversifié, tout en renforçant la cohésion communautaire. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, PF3 explique :

Les films en plein air, ça aiderait, je pense, au vivre ensemble dans les quartiers, surtout les quartiers populaires, c'est un gros défi à Montréal. Que les gens sortent, qu'ils se rencontrent, qu'ils voient qui sont leurs voisins, qu'il y ait un sentiment d'appartenance. [...] Tu sais, les voisins [ils ne] se connaissent pas. Je pense que ça a vraiment une incidence sur la bienveillance qu'on peut s'accorder les uns aux autres. (PF3)

Cette idée s'inscrit une fois de plus dans le cadre des sphères publiques alternatives, faisant la promotion d'une participation active des groupes sociaux souvent exclus des débats publics conventionnels. La projection de films dans des lieux non conventionnels correspond aux

observations de Marisa Hicks-Alcaraz et Eve Oishi (2019), qui notent que les festivals de films identitaires cherchent à attirer des publics qui ne vont habituellement pas au cinéma et à briser les barrières institutionnelles, bien que ces festivals tendent à utiliser des salles plus conventionnelles à mesure qu'ils s'établissent.

Alors que les trois festivals à notre étude sont établis depuis plusieurs années et que le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal (FIFBM) et, jusqu'à récemment, le Festival Massimadi présentent principalement leurs films dans des lieux institutionnels (Cinémathèque québécoise, Cinéma du Parc, Université du Québec à Montréal, Université Concordia, etc.), il est intéressant de noter que chacun organise aussi des projections ou des activités extra filmiques en dehors de ces lieux, que ce soit en plein air ou dans des lieux communautaires, comme les Maisons de la culture, et souvent gratuitement⁸⁹. Il semble donc que les festivals analysés travaillent activement sur ces questions d'équité, d'accessibilité et d'inclusion. Dans cette optique, le mode en ligne déployé pendant la pandémie, dont il demeure des vestiges différenciés⁹⁰, pourrait être envisagé comme un moyen de rejoindre de plus vastes publics dans une logique de démocratisation de la culture, comme le mentionne Taillibert (2015), en rendant les films plus accessibles pour différents types de publics, et ce bien qu'il existe des fossés numériques, dont certains mis en lumière par notre étude (la littératie numérique, l'accès, en lien avec les problèmes de connexion à Internet ou le géo-blocage des films, etc.). Or, si le bon contexte en mode présentiel peut contribuer au développement d'un sentiment de communauté – comme nous venons de le voir –, le mode en ligne ne semble pas en mesure de faire de même, du moins selon les participant.e.s de notre échantillon.

Une des raisons pouvant expliquer cette capacité différenciée des modes présentiel et en ligne à générer un sentiment d'appartenance à une communauté concerne la configuration de l'espace numérique. Norbert Bakker (2015) mentionne à ce sujet que la formation de communautés en ligne ne s'opère pas de manière automatique, mais qu'elle est tributaire des plateformes

⁸⁹ Le Festival international du Film Black de Montréal a mis sur pied en 2021 une initiative intitulée « FIFBM dans les quartiers », « qui permet à des jeunes de différents quartiers de Montréal d'avoir accès gratuitement à des films réalisés par des personnes issues des communautés noires. La projection des films est complétée par une activité de médiation culturelle » (FIFBM 2024, sous « FIFBM dans les quartiers »). En dehors de la période du festival, Vues d'Afrique est pour sa part à l'origine des « Ciné-spectacles au Clair de Lune », proposant un « programme double spectacle-cinéma, vous offrant performance musicale et projection d'un film en plein air, entièrement gratuit et accessible à tous » (Vues d'Afrique [@vuesdafrique] 2023), ainsi que des projections et ateliers dans les écoles et les résidences pour aîné.e.s. Massimadi tient depuis la pandémie la plupart de sa programmation en ligne, à l'exception de quelques films présentés en salle (au Cinéma moderne) et en plein air dans le Village, et organise des activités au parc Daisy-Peterson-Sweeney.

⁹⁰ En 2023, le festival Vues d'Afrique est redevenu entièrement en présentiel, le FIFBM a adopté un mode hybride, offrant une partie de sa programmation en ligne et une autre en salles, tandis que Massimadi projetait principalement ses films en ligne, tout en programmant quelques séances en salles et activités extra filmiques *in situ*.

numériques, de leur codage, etc. En lien avec cela, malgré les efforts des festivals analysés pour engager leurs publics par l'entremise d'initiatives telles que le vote du public et les événements en direct (notamment sur Facebook), les formes d'interaction et de participation offertes sont demeurées relativement traditionnelles, s'alignant sur des pratiques pré-pandémiques telles que la possibilité de commenter, de partager et de réagir aux contenus diffusés sur les réseaux sociaux. En comparaison, d'autres festivals se montrent ou se sont montrés plus innovateurs pour stimuler l'engagement et le sentiment d'appartenance à une communauté dans le monde numérique. Lors de son édition 2020, Fantasia invitait par exemple les festivalier.ère.s à se créer un profil afin de prendre part aux discussions en ligne, incluant les séances de questions-réponses en direct se déroulant après la diffusion des films programmés à heures fixes. Afin de rejoindre et d'inclure des communautés marginalisées, d'autres festivals, comme le African in Motion Film Festival en Écosse, misent pour leur part sur la programmation participative⁹¹. À ce sujet, Justine Atkinson (2017, 684) explique ceci :

Participatory programming contributes to cultural democracy insofar as it ensures that curatorial methods take a bottom-up rather than a top-down approach. Using this method, the organisation identifies the communities it wants to reach and includes them within the selection, exhibition and distribution of art, including film.

À la lumière de ces exemples, il serait pertinent de poursuivre la recherche en s'intéressant aux publics de festivals innovants dans l'espace numérique ou au niveau des pratiques inclusives. En outre, il serait également pertinent d'examiner comment les pratiques spectatoriennes ont évolué, en se penchant sur la participation et l'engagement en ligne dans le contexte post-pandémique. Cette approche permettrait de saisir les transformations durables, ou non, induites par la période de crise sanitaire sur les modalités de consommation culturelle en ligne.

5.2.4. À retenir au sujet de la communauté imaginée

En somme, l'analyse de nos résultats révèle que le sentiment d'appartenance à une communauté est expérimenté de différentes manières et à différents degrés par les publics de festivals de films identitaires. De manière générale, nous dégageons quatre constats principaux. Premièrement, à l'image de l'identité des participant.e.s, la communauté est un concept complexe et multiple,

⁹¹ Au sujet de la programmation participative, voir aussi Négrier et Bonet (2019).

comportant diverses acceptions qui cohabitent au sein de l'expérience festivalière (communauté imaginée – en lien avec les concepts de nationalisme, transnationalisme, diaspora –, communauté festivalière – en lien avec la cinéphilie et l'expérience collective). Ensuite, les dispositifs festivaliers à l'étude semblent véhiculer auprès de leurs publics une signification de la communauté imaginée reflétant à plusieurs égards celle décrite par Dina Iordanova (2010). Pourtant, si la (re)connectivité en est un élément important, la notion de communauté(s) associée aux festivals de films identitaires ne correspond pas à un ensemble lisse et uni, mais comporte de la discordance. La communauté imaginée ne correspond pas non plus à un entre-soi recréé au sein d'une communauté d'accueil. Au contraire, plusieurs participant.e.s issu.e.s de diasporas africaines ou créoles sont motivé.e.s par un grand intérêt et une ouverture envers les autres communautés, un désir de découverte. En dernier lieu, nous avons identifié que le sentiment d'appartenance et l'engagement communautaire sont fortement tributaires du lieu et du contexte de diffusion, qu'il soit en ligne ou en présence.

En lien avec ces constats, mais aussi au regard de la variété de postures spectatorielles et l'interrelation entre les éléments culturels et extra culturels évoquée dans la section précédente, nous estimons enfin que certaines notions empruntées à la sociologie de la culture pourraient être envisagées dans de futures recherches comme des points d'entrée supplémentaires afin de saisir les relations qui se tissent entre les publics et le dispositif festivalier. En particulier, le concept de citoyenneté culturelle offrirait un cadre d'analyse pertinent pour explorer la dimension politique des festivals de films identitaires. Cela pourrait inclure l'examen approfondi des processus d'expression, d'empêchement et de négociation en lien avec les possibilités et les limites des dispositifs numériques et en présence déployés par les festivals. Cette perspective, finalement peu abordée dans notre étude, mériterait une attention particulière pour comprendre comment les festivals permettent aux individus de se construire en tant que sujets dans le monde et dans leurs interactions avec les autres.

5.3. Le dispositif spatio-temporel et interpersonnel en question : expériences du festival en ligne et en présence

Si notre recherche n'entendait pas réaliser une étude comparative entre les modèles de festivals de films en présence et en ligne, le moment particulier durant lequel se sont déroulés nos entretiens a permis d'aborder et de creuser les possibilités et les limites des deux formats via l'expérience des publics. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les perceptions et

expériences différenciées – entre le visionnement des films en salles dans le cadre de la programmation régulière, le visionnement de films lors d'un festival en présence et lors d'un festival en ligne⁹² – s'articulent (sans surprise en regard de la revue de la littérature présentée dans les deux premiers chapitres) principalement autour des dimensions structurantes des festivals : spatiale, temporelle et interpersonnelle⁹³. Dans cette section, nous approfondissons spécifiquement ces différences en portant une attention particulière aux distinctions entre les expériences en ligne et en présence. Bien que certains des éléments discutés ici aient déjà été évoqués dans ce chapitre, cette analyse constitue un développement distinct et spécifique, qui demeure bien entendu intrinsèquement lié au reste de notre recherche.

De manière générale, les participant.e.s composant notre échantillon ont exprimé ressentir un intérêt beaucoup moins fort en ligne qu'en présence, voire non reconduit. Sans la proximité physique avec d'autres festivalier.ère.s, des cinéastes et des membres de l'organisation, ainsi que la présence *in situ*, le modèle en ligne n'a pas réussi à susciter le même enthousiasme chez la plupart des participant.e.s, bien que certain.e.s y ait trouvé des avantages. Une des raisons souvent évoquée pour expliquer la différence d'engouement est que le modèle en ligne développé par les festivals durant la pandémie n'a pas réussi à leur donner l'impression de prendre part à quelque chose de différent par rapport à ce qu'ils.elles font normalement en ligne : sélectionner et visionner un film sur une plateforme de diffusion. De la même manière, les activités extra filmiques étant réalisées pour et par le festival ne semblent pas suffire à distinguer ces contenus par rapport à ce qui se trouve déjà en ligne, sur YouTube par exemple. Ces constats rejoignent un enjeu évoqué par James Vail, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson et Rebecca Finkel (2023) et abordé dans le second chapitre au sujet de la banalité de l'espace domestique, un phénomène accentué en contexte de pandémie. Ils mettent en lumière le défi majeur auquel sont confrontés les festivals en ligne : celui de développer une approche communicationnelle efficace qui parvient à engager le public. L'enjeu est de s'intégrer de manière significative dans le quotidien des individus, souvent saturé et régi par des routines établies.

⁹² Nous avons posé aux participant.e.s la question suivante : « Quelles sont pour vous les similitudes et les différences entre visionner un film dans un contexte de festival et visionner un film hors festival, en salle, à votre domicile ou ailleurs ? ». Alors que la question aurait pu générer une quatrième catégorie liée au visionnement des films en ligne en dehors du festival (au sein du domicile ou ailleurs), les réponses recueillies ne nous ont pas permis d'approfondir les similitudes entre le visionnement d'un film en ligne dans le cadre d'un festival et le visionnement d'un film en ligne en dehors d'un festival, par exemple. Les participant.e.s ont uniquement formulé des comparaisons entre le visionnement d'un film en salle (programmation régulière) et en festival, qu'il soit en présentiel ou en ligne.

⁹³ Bien que certaines différences liées aux contenus aient aussi été soulevées.

Tandis que Christel Taillibert (2018) soutient que ces événements en ligne parviennent à se distinguer des autres dispositifs de diffusion numérique en imitant les aspects clés des festivals en présence, nos résultats concordent davantage avec l'analyse de Norbert Bakker (2015). Bakker avance que la présentation de films dans un environnement entièrement numérique entraîne leur décontextualisation, rendant ainsi la programmation « aléatoire et incohérente » du point de vue des publics (Bakker 2015, 13). Cette perception souligne le défi pour les festivals en ligne de créer une expérience cohérente et captivante pour leur public.

En ce sens, nous en venons à la conclusion que si le festival en présence réduit et dirige les choix de contenus dans un océan de possibilités (Internet, plateformes de vidéo à la demande, etc.) (Taillibert 2018), sa version en ligne ne semble pas parvenir à réaliser la même chose pour plusieurs festivalier.ère.s habitué.e.s au modèle en présentiel. Cette observation nous amène à nous interroger sur l'impact potentiel d'une configuration différente de l'espace et des outils numériques sur l'expérience des festivals en ligne.

Nos résultats ont également permis de dégager des éléments habilitants et contraignants au sein des deux modèles. Nous avons vu par exemple que la plus grande flexibilité liée à l'horaire et l'absence de déplacements – deux éléments soulevés par Taillibert (2014, 2018) dans ses travaux sur le festival en ligne My French Film Festival – lors d'une édition en ligne peuvent être perçues de manière positive. Par ailleurs, nous avons observé que le modèle en présence semble rencontrer davantage d'obstacles et de défis comparé à son homologue en ligne, bien que ce dernier présente également ses propres contraintes, telles que la perception parfois fastidieuse du numérique, les lacunes en littératie numérique, les problèmes d'accès dus à des soucis de connexion, ou encore les restrictions liées au géo-blocage. De notre étude émergent trois catégories principales d'obstacles : financiers, temporels, et d'accès. Il est important de noter que les obstacles financiers et temporels sont principalement associés au modèle en présence, tandis que les problèmes d'accès concernent aussi bien le modèle en ligne.

Néanmoins, certains éléments contraignants dans le modèle en présence sont perçus comme positifs et gratifiants – le fait de « faire un effort », de sortir de son confort, d'aller à la rencontre des artistes ou d'un lieu – et ce, souvent en lien avec l'idée de soutenir des cinéastes et l'engagement ressenti⁹⁴. L'importance du lieu et l'engagement du corps sont d'ailleurs deux

⁹⁴ Plusieurs participant.e.s ont à ce titre relevé la difficulté de s'engager à respecter un horaire pour un événement en ligne, ou encore la facilité avec laquelle ils et elles pouvaient mettre fin au visionnement d'un film sur une plateforme.

éléments émergents de nos résultats. En ce sens, ils s'accordent fortement avec les travaux sur les publics du Glasgow Film Festival réalisés par Lesley-Ann Dickson (2015, 706), selon qui « festival-going is about the consumption of place as much as it is about the consumption of film ».

Alors que des auteurs comme Christel Taillibert (2018), Dagmar Brunow (2020), Jamie Chambers et Will Higbee (2021) ont mis en lumière les possibilités liées au développement du sentiment de communauté dans l'espace numérique, nos résultats montrent que, pour les participant.e.s rencontré.e.s, l'expérience collective associée au visionnement de films et à la participation à des activités extra filmiques ne s'est pas transposée au sein du modèle en ligne, et ce bien que certain.e.s apprécient la flexibilité de ce modèle et aimeraient que les festivals se poursuivent en mode hybride. À cet égard, plusieurs ont soulevé que la manière de participer et d'interagir différait grandement entre les deux modèles. Cette divergence s'observe tant dans le type d'actions engagées (la participation active aux activités extra filmiques, le réseautage, les activités hors festival réalisées avec des personnes rencontrées au festival, etc.) que de leur appréciation de celles-ci. Certain.e.s ont par exemple expliqué avoir une participation active en présence et passive en ligne, celle-ci s'apparentant davantage à la simple observation, aussi connue sous le nom de « lurking » (Casemajor, Bellavance et Sirois 2018), ou utiliser les réseaux sociaux de manière privée, c'est-à-dire comme canal de communication avec leurs proches plutôt qu'en tant que moyen de création de liens avec des personnes inconnues en participant à des discussions, par exemple. À l'inverse, personne ne s'est décrit comme plus participatif.ve en ligne qu'en personne. En ce sens, nos résultats soulèvent une fois de plus les questions suivantes : les festivals de films en ligne appellent-ils des publics différents ? Est-il possible de générer le même intérêt, de stimuler l'engagement et la participation dans l'espace numérique chez des publics fidélisés et habitués au modèle en présence ? Il semble cependant important de rappeler que la participation et l'engagement dans les festivals en présentiel comportent aussi leurs limites et ne devraient pas être idéalisés. Comme le souligne Taillibert (2018) et comme déjà signalé dans le chapitre 2, la présence physique à un festival ne garantit pas l'engagement actif : « not all viewers stay in the room to participate. Many leave as soon as the lights come back on and, furthermore, not all the ones who stay actually participate in the debate, with the majority of them preferring to simply listen » (Taillibert 2018, 43).

En somme, notre exploration des festivals de films identitaires et de leur transition vers le numérique en période de pandémie a permis de toucher aux enjeux et possibilités offerts par les modèles en présence et en ligne, sans toutefois produire une étude comparative. Nos résultats

enrichissent les travaux existants de chercheurs tels que Lesley-Ann Dickson (2014, 2015), qui s'est intéressée à l'impact du lieu et de la proximité physique sur le plaisir ressenti par les festivalier.ère,s, et Christel Taillibert (2014, 2018), dont l'analyse du My French Film Festival met surtout de l'avant les avantages du modèle en ligne, mais demandent selon nous à être complétés par des perspectives qualitatives. De plus, nos données empiriques qualitatives viennent compléter les discussions initiées par les auteur.trice.s de *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After* (2023) offrant une perspective inédite sur les expériences des publics de festivals de films en ligne durant la pandémie.

5.4. Conclusion de chapitre

Nous avons exploré dans ce chapitre la complexité de la relation entre les publics et les festivals de films identitaires Festival international de cinéma Vues d'Afrique, Festival international du Film Black de Montréal et Festival Massimadi, soulignant leur nature profondément culturelle et extra culturelle. Nous avons observé que le concept de participation au sein de notre échantillon appelait principalement des actions effectuées en présence plutôt qu'en ligne et s'exprimait via des modalités différentes pour chaque participant.e.s (assister aux films et activités, réagir aux films en salle, écouter lors des discussions organisées, poser des questions lors des discussions organisées, réseauter, discuter des films de manière informelle avec ses proches, participer à l'organisation (jury, animation)) – une observation qui fait écho aux travaux de Poirier et al. (2012) et de Poirier, Dubois-Paradis et Tétu (à paraître).

Au niveau de l'engagement – un concept segmenté en trois volets depuis notre cadre théorique –, nous avons d'abord vu que le modèle de l'Arc de l'engagement d'Alan Brown et Rebecca Ratzkin (2011) devait être adapté pour correspondre davantage à l'expérience des publics de festivals de films. À l'instar de Morad Jeldi (2019), nous avons contesté une lecture linéaire de la séquence et avons, de surcroît, proposé une conception élargie de l'échange artistique qui reconnaît l'importance des activités extra filmiques. Notre discussion a ensuite permis de complexifier les notions de fidélité et d'assiduité (Ethis 2002) mobilisées pour penser l'engagement éprouvé envers une institution. Nous avons vu que la fidélité pouvait s'exprimer à plus forte raison envers un type de contenu ou un circuit festivalier et que le passage au numérique durant la pandémie a eu un impact plutôt négatif sur l'assiduité de nos participant.e.s. Alors qu'aucun.e de nos participant.e.s n'a mentionné s'être engagé.e envers une cause ou auprès d'un organisme suite à sa fréquentation des festivals, les éléments soulevés dans la revue de la

littérature en lien avec la propension du dispositif festivalier à susciter l'engagement citoyen – sa capacité à transmettre des savoirs, à changer les perceptions et à toucher des publics élargis – ont émergé de nos données. Afin d'exemplifier et de personnifier des attitudes relevées chez nos participant.e.s et ainsi éclairer certaines relations que ces dernier.ère.s tissent avec le dispositif festivalier, nous avons également dégagé et détaillé sept postures septatoriennes.

En abordant la notion de « communauté imaginée » dans le cadre de l'expérience des festivals, notre analyse a révélé plusieurs éléments significatifs. D'abord, nous avons souligné la diversité et la complexité inhérentes au concept de communauté, qui peut englober des communautés ethnoculturelles aussi bien que des communautés d'intérêt – telles que les communautés qui se forment autour des festivals. Ensuite, nos discussions ont mené à la remise en question d'une vision harmonieuse et uniforme de la communauté, pour laisser place à une réalité plus nuancée, empreinte de divergences, d'un désir de découverte et d'une ouverture vers autrui. Par ailleurs, nous avons aussi constaté que les festivals analysés proposent une approche de la communauté en écho avec celle de la « communauté imaginée », telle que Dina Iordanova (2010) l'a définie, accentuant les aspects de connexion et de reconnexion. De plus, en concordance avec les travaux de Norbert Bakker (2015) et Lesley-Ann Dickson (2014, 2015), nous avons souligné l'importance cruciale du contexte de diffusion et du lieu dans la création d'un sentiment d'appartenance communautaire. En outre, nous avons soulevé que certains concepts comme celui de citoyenneté culturelle pourraient, notamment dans le cadre de travaux futurs, être utiles afin de mettre en lumière des dynamiques possiblement complémentaires à celles associées à la communauté ou la communauté imaginée, au sein de l'expérience spectatorielle.

Notre étude des festivals de films identitaires durant la pandémie a finalement permis d'aborder certains enjeux et possibilités inhérents aux modèles en ligne – un phénomène préexistant à la pandémie – et en présence. À ce titre, nous avons vu que l'engagement et la participation, tout comme le sentiment d'appartenance à une communauté, étaient fortement impactés par le passage au numérique et que pour les participant.e.s – tou.te.s déjà habitué.e.s au format en présence – le festival en ligne ne parvient pas à se démarquer par rapport aux contenus déjà disponibles sur les différentes plateformes. De façon générale, les modalités de participation et l'engagement en ligne sont également perçus de manière nettement moins positive que celles en présence, et ce bien que la souplesse et la flexibilité du modèle en ligne soient appréciées par quelques participant.e.s.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons d'abord entrepris une exploration approfondie de la revue de la littérature existante dans le but de contextualiser de manière précise nos questionnements relatifs aux publics des festivals de films identitaires à Montréal, dans un paysage profondément marqué par les environnements numériques. Face à la rareté des études portant sur les festivals de films en contexte québécois et afin de bien situer l'importance des festivals de films « *black* », africains, créoles et de leurs diasporas au sein de l'écosystème de la diffusion cinématographique national et transnational, nous avons opté pour un cadre de référence élargi. Ce cadre a inclus une introduction à l'émergence des *Film Festival Studies*, aux diverses tensions et enjeux traversant ce champ d'études et aux contributions majeures de chercheurs et chercheuses emblématiques tels que Marijke de Valck, Skadi Loist et Dina Iordanova. Cette démarche a notamment éclairé notre compréhension des festivals en tant que réseaux ou circuits de diffusion alternatifs aux productions hollywoodiennes ou *mainstream*. Par ailleurs, l'analyse des festivals de films identitaires en contexte diasporique, par le biais du prisme de la notion de « communauté imaginée » inspirée par Benedict Anderson (1983) et réinterprétée par Dina Iordanova et Ruby Cheung (2010), a enrichi notre compréhension de leur portée transnationale et de leur pertinence pour divers publics.

Notre discussion s'est ensuite portée sur les origines historiques des festivals de films, révélant que l'eurocentrisme et les inégalités observables au sein de l'écosystème festivalier contemporain s'enracinent dans un passé colonial étroitement lié à l'émergence des grands festivals européens. Cette perspective historique a approfondi notre compréhension de certaines dynamiques de pouvoir affectant les festivals de films mettant en valeur les cinématographies « *black* », africaines, créoles et de leur diaspora. En dépit des multiples défis rencontrés par ces festivals de films, tant sur le plan empirique que conceptuel, l'analyse des jalons historiques importants entourant leur création et de la mission qu'ils portent a révélé l'importance de leur contribution à l'émancipation de voix minoritaires et marginalisées ainsi qu'à la promotion de la diversité cinématographique, notamment au sein de contextes multiculturels comme Montréal. Cette analyse a ainsi dégagé l'importance de ces festivals, non seulement pour les cinéastes et leurs œuvres, mais aussi pour les publics et, de manière plus large, pour la société dans son ensemble.

Poursuivant notre discussion vers le cœur même de notre recherche, l'étude des publics de festivals de films, nous avons considéré certaines perspectives adoptées par différent.e.s chercheur.euse.s pour aborder cette thématique. Une attention particulière a été portée à la notion de sphère publique développée par Jurgen Habermas (1962) et réappropriée par Cindy Hing-Yuk Wong dans ses travaux de 2011 et 2016. Cette exploration s'est enrichie d'une présentation des critiques et des évolutions de cette notion, menant à l'élaboration des concepts de sphères publiques alternatives et de contre-publics, mobilisés par Wong pour penser les distinctions entre les festivals de films généralistes et ceux axés sur des identités spécifiques. Ces éléments théoriques nous ont fourni des outils pour appréhender l'importance des festivals en tant qu'espaces discursifs, identitaires et politiques. Dans cette lignée, et à la lumière des travaux de Christel Taillibert (2017, 2021), nous avons aussi discuté les fonctions éducatives et de médiation du dispositif festivalier ainsi que la conception des publics comme participatifs. Cette analyse nous a permis de situer notre étude des publics de festivals de films dans un contexte plus vaste, celui des publics de la culture, en abordant les paradigmes de la démocratisation de la culture et de la démocratie culturelle, de même que les concepts de médiation et de citoyenneté culturelles.

La dernière thématique clé de notre état des connaissances s'est intéressée à l'impact des développements numériques. Nous avons discuté des transitions subies par le dispositif et au sein du paysage festivalier en lien avec l'émergence des festivals de films en ligne et la numérisation des festivals. L'analyse des enjeux et des opportunités offertes par les technologies numériques a été menée en tenant compte des changements dans les dimensions spatiales et temporelles propres aux festivals classiques. Ces innovations nous ont conduits à reconsidérer les problématiques relatives aux publics et aux communautés au sein de l'espace numérique.

Dans notre revue de la littérature, nous avons engagé un dialogue entre chercheur.euse.s, théories et notions, confrontant les perspectives pour mieux cerner les enjeux complexes liés aux festivals de films, à leurs publics, et à l'influence du numérique, particulièrement dans le contexte pandémique. Cette démarche a jeté des bases solides pour introduire notre dispositif de recherche. Depuis l'élaboration du projet, notre objectif principal a été d'explorer en détail les relations entre les publics et les festivals, et de comprendre comment ces interactions favorisent, ou non, ou à divers degrés, l'émergence et le renforcement d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Ainsi, nous avons formulé des questions de recherche spécifiques pour investiguer la relation des publics avec les festivals de films identitaires dans le contexte numérique actuel, incluant la perception et l'expérience du dispositif festivalier, le rôle de l'identité du festival, les

motivations à participer et s'engager, les impacts et répercussions, ainsi que les obstacles rencontrés. Sur la base de ces questions de recherche, nous avons formulé trois hypothèses distinctes. Premièrement, nous avons anticipé qu'en discutant avec des individus ayant fréquenté ces festivals, que ce soit en ligne ou en présence, nous pourrions mieux cerner leurs manières de s'engager avec le dispositif festivalier, saisissant ainsi leurs pratiques, perceptions, et le sens qu'ils attribuent à leurs expériences. Deuxièmement, nous avons considéré que la notion de communauté imaginée, bien qu'éclairante, ne capturerait pas entièrement la complexité des liens tissés entre les publics de ces festivals et leur dispositif, laissant entrevoir la nécessité d'explorer d'autres concepts tels que la participation et l'engagement culturels pour une compréhension plus riche. Enfin, notre troisième hypothèse postulait que la migration vers le numérique transforme profondément la relation des publics avec les festivals, impactant à la fois les pratiques et les perceptions, ainsi que l'expérience de communauté, malgré les tentatives de recréer un sentiment de collectivité dans l'espace numérique.

En adoptant une approche inductive et qualitative, cette étude s'est appuyée sur des entretiens semi-directifs avec des participant.e.s ayant fréquenté le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du Film Black de Montréal ou le Festival Massimadi. Cette démarche méthodologique, privilégiant l'écoute et l'analyse des récits personnels, a permis de plonger au cœur des perceptions, des vécus et des expériences des publics vis-à-vis des dispositifs festivaliers. Puisque notre revue de la littérature était substantielle et abordait déjà de manière théorique plusieurs concepts (démocratisation de la culture, démocratie culturelle, médiation culturelle, citoyenneté culturelle, etc.), notre cadre conceptuel et notionnel a souhaité apporter des précisions définitionnelles concernant les termes directement mobilisés par nos questions de recherche. Plutôt que d'imposer un cadre rigide, nous avons envisagé ces concepts et notions comme des outils guidant notre exploration sans contraindre notre interprétation. Notre réflexion s'est articulée autour de quatre axes majeurs : les festivals de films, incluant les festivals de films identitaires et le dispositif festivalier ; les publics de ces festivals ; le type de relation qui se noue entre ces deux entités, explorée à travers les prismes de la participation culturelle, de l'engagement et de la notion de communauté imaginée ; et enfin le contexte numérique, distinguant la numérisation générale des festivals de films de l'émergence des formats en ligne et hybrides.

Cette approche flexible a jeté les bases de notre cadre opératoire, structuré autour de six dimensions : suivi et fréquentation, raisons et motivations, perceptions et expériences,

participation et engagement culturel, impacts et répercussions, obstacles et éléments problématiques. Ce cadre a non seulement orienté la collecte des données, en guidant l'élaboration de notre guide d'entretien, mais a également permis une analyse systématique et approfondie des témoignages recueillis. Ces dimensions ont permis d'explorer les multiples facettes de l'engagement des publics, leur participation, et leur sentiment d'appartenance à une communauté. Une distinction initiale établie entre les pratiques (les actions réalisées par les personnes) et les représentations (le sens qu'elles attribuent à ces actions) visait une exploration nuancée et approfondie des expériences des festivalier.ère.s et de leur point de vue.

Notre décision de concentrer notre recherche sur les festivals de films identitaires à Montréal, et plus spécifiquement sur le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le Festival international du film Black de Montréal (FIFBM), et le Festival Massimadi, visait non seulement à dépasser l'étude de la relation unique entre un festival et son public, mais également à embrasser et analyser la diversité des pratiques, expériences, perceptions, et représentations au sein d'événements aux missions distinctes, tout en étant étroitement liées. Ces festivals ont été sélectionnés pour leur engagement significatif auprès des communautés noires, africaines, créoles, et leurs diasporas, ainsi que pour leur rôle crucial dans la valorisation de voix souvent marginalisées ou ignorées par l'industrie cinématographique *mainstream*. Chacun, par son orientation propre – que ce soit l'ancrage géographique de Vues d'Afrique, la dimension raciale du FIFBM, ou l'approche centrée sur les identités sexuelles et de genre de Massimadi –, offre un espace de représentation et de réflexion unique sur des questions identitaires, sociales et culturelles. L'étude de ces trois festivals, fondés à différents moments de l'histoire récente et entretenant chacun des relations spécifiques au niveau international, a représenté une occasion inédite de sonder en profondeur la dynamique des festivals de films identitaires dans la métropole montréalaise, une ville marquée par une mosaïque ethnique, identitaire et culturelle particulièrement riche.

Apports et contributions

Malgré les défis méthodologiques rencontrés, en particulier pour le recrutement des participant.e.s, les neuf entretiens menés dans le cadre de notre recherche ont révélé une richesse de données confirmant notre première hypothèse : s'entretenir avec des festivalier.ère.s nous a permis de mieux saisir leurs pratiques, usages, perceptions et représentations du dispositif festivalier. Notre enquête qualitative a notamment éclairé l'importance de l'interrelation entre les

dimensions culturelles et extra culturelles, tant au sein de leurs expériences et représentations, que du dispositif lui-même. À cet égard, le Festival international de cinéma Vues d'Afrique, le FIFBM et le Festival Massimadi possèdent tous des orientations spécifiques et conjuguent différemment les éléments liés à la cinéphilie et à l'identité. Sur le plan conceptuel, les différentes articulations des éléments culturels et extra culturels constituent un point de départ intéressant pour se pencher sur les différentes acceptions et actualisations des concepts de participation et d'engagement. Notre recherche réaffirme par exemple certaines observations issues de travaux empiriques sur les publics de la culture, mettant en évidence que la notion de participation varie significativement d'une personne à l'autre et se traduit par une gamme étendue d'actions ou de modalités. Bien que cette étude n'ait pas effectué une comparaison stricte des modalités de participation recensées dans les entretiens avec celles décrites dans d'autres travaux (notamment ceux de Poirier et al. 2012, à paraître), la pertinence d'une telle approche analytique est confirmée, suggérant que l'exploration de cette comparaison pourrait être l'objet de recherches futures. En outre, alors que notre cadre opératoire se penchait sur trois facettes de l'engagement – envers une activité culturelle, envers une institution et citoyen –, notre analyse confirme le caractère multiple de l'engagement tout en dépassant et complexifiant davantage ces trois catégories initiales. Nous avons vu à cet égard que la fidélité observable chez les festivalier.ère.s pouvait davantage désigner une relation éprouvée à l'égard d'une cinématographie particulière, souvent peu accessible en dehors du cadre festivalier ou encore envers un calendrier festivalier – particulièrement pour les festivalier.ère.s évoluant professionnellement dans le milieu du cinéma. De manière significative, l'étude a aussi réinterrogé le modèle de l'Arc de l'engagement de Brown et Ratzkin (2011) dans le contexte festivalier, mettant en lumière l'importance de la planification logistique et des activités extra filmiques. Cette recherche confirme également le potentiel des festivals de films identitaires en tant qu'espaces d'engagement citoyen, grâce à leur capacité à diffuser des savoirs alternatifs et à favoriser le dialogue interculturel. Parmi les contributions majeures de notre étude, figure l'identification de sept postures spectatoriennes distinctes, témoignant de l'éventail des motivations, des impacts et répercussions ainsi que plus largement des façons de participer et de s'engager lors des festivals de films. Ce travail, bien que non exhaustif, enrichit la compréhension des dynamiques au sein des festivals de films identitaires en contexte québécois, tout en offrant de nouvelles perspectives sur les interactions entre publics et festivals.

Notre exploration approfondie de la seconde hypothèse enrichit notre compréhension de la notion de communauté imaginée, telle qu'elle a été conceptualisée par Dina Iordanova (2010). Cette

analyse dévoile des dynamiques complexes d'appartenance et d'identification au sein des festivals de films identitaires. Ancrés dans des contextes diasporiques, ces festivals agissent comme des catalyseurs facilitant non seulement la reconnexion de certains individus à leur communauté d'origine, mais aussi l'ouverture et la découverte d'autres cultures. Les témoignages des participant.e.s mettent en lumière une curiosité et une ouverture marquées à la diversité culturelle, contrastant avec un repli sur soi ou sa propre communauté. Ces espaces se révèlent être des lieux privilégiés pour l'échange, l'apprentissage et la diffusion de connaissances alternatives. Nos résultats suggèrent que ces festivals parviennent, de diverses manières, à instiller cette perception auprès de leurs publics, soulignant leur rôle unique dans la promotion de la diversité et du dialogue interculturel. Toutefois, nos découvertes indiquent que l'expérience communautaire varie considérablement d'un individu à l'autre, nous amenant à proposer que des concepts de la sociologie de la culture, notamment la citoyenneté culturelle, pourraient fournir des cadres analytiques supplémentaires pertinents pour comprendre les diverses interactions entre les publics et ces festivals. La citoyenneté culturelle, en particulier, permet d'aborder la question de l'engagement et de la participation des publics de manière nuancée, prenant en compte leur diversité et l'aspect politique de la relation aux festivals de films identitaires, qu'il conviendrait de creuser davantage. Ainsi, notre recherche apporte une contribution significative, tant sur le plan empirique, en documentant ces dynamiques au sein de festivals de films identitaires montréalais, que sur le plan conceptuel, en suggérant un élargissement de la théorie de la communauté imaginée pour inclure des facettes plus diverses de l'expérience festivalière⁹⁵.

En ce qui concerne notre troisième hypothèse, nous avons examiné comment la transition numérique des festivals de films durant la pandémie a transformé les façons dont les publics participent et s'engagent avec les festivals. Cette étape de notre recherche a apporté un éclairage empirique significatif sur les répercussions de cette mutation sur l'expérience des festivals, révélant à la fois les défis et les opportunités qu'engendre le passage au format numérique. Bien que le numérique promette une plus grande flexibilité et accessibilité, il redéfinit fondamentalement les interactions et les expériences vécues au sein des festivals. Nos découvertes tempèrent les attentes placées dans le modèle de festival en ligne, particulièrement en ce qui concerne l'adhésion des publics traditionnellement attachés au modèle physique et la capacité de recréer un sentiment de collectivité à distance. Ces constatations soulignent

⁹⁵ Il aurait en outre été intéressant de croiser nos résultats avec la littérature évoquée au chapitre 1 concernant les distinctions entre les communautés imaginées et diasporiques.

l'importance de repenser les stratégies de connexion et d'engagement au sein des environnements numériques.

En somme, cette étude enrichit la littérature portant sur les festivals de films identitaires en apportant des contributions empiriques et conceptuelles précieuses, notamment par son accent inédit sur les publics de festivals dans le contexte québécois, et en approfondissant notre compréhension des dynamiques culturelles et extra culturelles à l'œuvre.

Limites et pistes d'ouverture

Il importe toutefois de mentionner que la portée de nos résultats est restreinte par certaines limites. La principale, à notre avis, concerne la taille et la composition de notre échantillon. Notre démarche de recrutement n'a pas permis d'atteindre de nouveaux publics comme nous l'envisagions au départ. En conséquence, nous nous sommes entretenus avec un groupe de participant.e.s déjà familiarisé.e.s avec les festivals sous leur forme traditionnelle, ce qui a potentiellement biaisé leurs perceptions et évaluations des formats festivaliers, tant en présence qu'en ligne. Cette situation est d'autant plus marquée que quatre sur neuf personnes n'avaient pas vécu l'expérience des festivals en version numérique au moment de nos entretiens, ce qui a orienté certaines de leurs réponses davantage en lien avec des perceptions que des vécus réels. Précisons toutefois que cela n'a pas entravé la capacité de ces participant.e.s à fournir des réponses riches et éclairées, puisqu'ils et elles avaient tous et toutes une expérience substantielle et variée des festivals en format traditionnel, leur permettant de projeter des attentes et des critiques informées sur la version numérique des festivals.

De plus, notre conception initiale de la recherche visait un échantillon plus large, comprenant un nombre équivalent de participant.e.s pour chacun des trois festivals étudiés. Cette approche avait pour but de nous permettre de dresser des comparaisons précises entre les expériences et perceptions liées au Festival international de cinéma Vues d'Afrique, au Festival international du Film Black de Montréal, et au Festival Massimadi, en interrogeant l'influence des éléments identitaires et des caractéristiques spécifiques de chacun des festivals sur les publics. Malheureusement, les défis liés au recrutement des participant.e.s, exacerbés par le contexte pandémique, nous ont contraints à revoir nos ambitions à la baisse et à abandonner l'objectif d'un nombre équilibré de participant.e.s par festival. Cette limitation a réduit notre capacité à effectuer

des analyses comparatives approfondies sur l'impact des caractéristiques uniques de chaque festival sur leurs publics respectifs.

Ces contraintes méthodologiques soulignent l'importance de considérer avec prudence les conclusions tirées de cette étude. Elles mettent en évidence la pertinence d'une exploration future plus systématique et diversifiée des publics de festivals de films, notamment grâce à des démarches qui permettraient de capter une plus grande variété de vécus et de perceptions.

En outre, notre recherche s'étant principalement concentrée sur les aspects positifs des festivals identitaires, tels que leur rôle concernant le dialogue interculturel, soulignons que certains enjeux complexes n'ont pas émergé de nos résultats. En effet, en raison de la méthodologie choisie, qui consistait à s'entretenir avec des participant.e.s déjà fervent.e.s des festivals étudiés, nous avons principalement exploré les dimensions valorisantes de ces événements. Ainsi, des enjeux d'actualité (repli sur soi et communautarisme, réactions mitigées ou opposées à la présence de ces festivals, débats concernant l'appropriation culturelle, etc.) pourraient potentiellement mettre en lumière des obstacles à l'ouverture et au dialogue interculturel que les festivals identitaires tentent de promouvoir. L'intégration de ces dimensions complexes dans une analyse subséquente permettrait de mieux comprendre certaines dynamiques culturelles globales et d'autres défis auxquels ces festivals sont confrontés, offrant ainsi une perspective plus complète sur leur impact et leur rôle dans la société contemporaine.

Ces différentes limites n'entravent toutefois pas la pertinence de nos résultats ; elles invitent plutôt à une réflexion plus large et à l'identification de nouvelles interrogations qui restent à explorer. À cet égard, notre recherche ouvre la voie à des pistes de réflexion prometteuses qui dépassent le cadre de nos questions de recherche initiales. Comme souligné dans le dernier chapitre, plusieurs questionnements ont émergé de la discussion des résultats : les festivals en ligne attirent-ils de nouveaux types de publics ou de communautés, peut-être plus disposés à s'engager dans des activités culturelles numériques ? Comment susciter l'intérêt et encourager l'engagement de publics déjà fidèles au format traditionnel dans les environnements numériques ? Les outils numériques et l'organisation de l'espace numérique pourraient-ils influencer le sentiment de communauté de manière distincte d'un festival en présence ?

D'autres pistes de recherche mériteraient encore d'être explorées, notamment concernant les divers éléments susceptibles d'influencer le sentiment de communauté. Parmi ceux-ci, l'impact

de la langue, que nous n'avons pas abordée dans le cadre de cette étude, se présente comme un facteur potentiellement significatif dans la construction du sentiment d'appartenance communautaire. Par ailleurs, l'exploration des pratiques innovantes dans l'utilisation de l'espace numérique et la programmation participative – tel qu'observé avec le festival Fantasia et le festival African in Motion – offriraient des perspectives intéressantes sur l'adaptation des festivals à l'ère numérique. Enfin, l'évolution des pratiques spectatoriennes dans un contexte post-pandémique, notamment en ce qui concerne l'engagement et la participation en ligne, représente un champ d'études fertile pour de futures recherches.

En définitive, malgré les obstacles rencontrés et les limites énumérées, cette recherche a souhaité enrichir notre compréhension des dynamiques à l'œuvre au sein des festivals de films identitaires à Montréal, tout en soulignant l'importance de poursuivre l'exploration des relations entre les festivals et les publics dans des contextes variés, tant en présence que numériques.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivages.
- Allamand, Clémence. 2019. « Les outils numériques au service de la diffusion Cinématographique. » *Terminal* (124). <https://doi.org/10.4000/terminal.4261>
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, New York : Verso Books.
- Ang, Ien. 2001. *On Not Speaking Chinese, Living Between Asia and the West*. Londres, New York : Routledge.
- Arendt, Hannah. 1954. *Between Past and Future*. New York : Viking Press.
<https://pensarelespaciopublico.files.wordpress.com/2014/02/hannah-arendt-between-past-and-future.pdf>
- Atkinson, Justine. 2017. « Curating an African Film Festival in Scotland: The Recognition of Difference. » *Third Text* 31 (5-6) : 681-698.
<https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1433115>
- ATN (Académie de la transformation numérique). 2022. *Portrait numérique des foyers québécois (2021)*. Montréal : NETendances 12 (4).
<https://transformation-numerique.ulaval.ca/wp-content/uploads/2022/09/netendances-2021-portrait-numerique-des-foyers-quebecois.pdf>
- Bâ, Saër Maty. 2010. « Affective Power/Formal Knowledge: Diaspora, African Cinema and Film Festivals Outside Africa. » *Film International* 8 (5) : 54-69. doi:10.1386/fin.8.5.54
- Báez-Montenegro, Andrea, et María Devesa-Fernández. « Motivation, Satisfaction and Loyalty in the Case of a Film Festival: Differences between Local and Non-Local Participants. » *Journal of Cultural Economics* 41 (2) : 173-95. <https://www.jstor.org/stable/48698156>
- Bailly, Adrien et Boudot-Antoine Florent. 2018. « Renforcement et transgression du cadre de l'intermédiation numérique. Le cas de l'accès de pair à pair. » *Réseaux* (212) 6 : 121-148. <https://doi.org/10.3917/res.212.0121>
- Baker, Edwin C. 2006. *Media Concentration and Democracy: Why Ownership Matters*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bakker, Norbert. 2015. « Utopian Film Festivals: Space, Content and Business Matters in Early Online Film Festivals. » *Synoptique* 3 (2) : 9-28.
<https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/2-norbert-bakker-utopian-film-festivals-space-content-and-business-matters-in-early-online-film-festivals.pdf>
- Bangré, Sambolgo. 1994. « Le cinéma africain dans la tempête des petits festivals » *Écrans d'Afrique* (7) : 50-58.
http://old.africultures.com/revue_africultures/articles/ecrans_afrique/7/7_46.pdf

- Batty, Michael. 1997. « Virtual Geography. » *Futures* 29 (4) : 337-52.
[https://doi.org/10.1016/S0016-3287\(97\)00018-9](https://doi.org/10.1016/S0016-3287(97)00018-9)
- Bellavance, Guy. 2000. *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Berry, Chris et Luke Robinson, dir. 2017. *Chinese Film Festivals: Sites of Translation. Framing Film Festival*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bisschoff, Lizelle. 2013. « Representing Africa in the UK: Programming the Africa in Motion Film Festival. » *Research in African Literatures* 44 (2): 142-62.
<https://doi.org/10.2979/reseafritlite.44.2.142>
- Bonyeme, Lyota. 2022. « Le festival Massimadi fait rayonner les artistes afro-queer. » *Lien Multimédia*, 17 février. Consulté le 6 décembre 2023.
<https://lienmultimedia.com/spip.php?article86433>
- Boukala Mouloud, 2009, *Le dispositif cinématographique, un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre.
- Boullier, Dominique. 2016. « Chapitre 2. Sociologie des usages. » In *Sociologie du numérique*, sous la dir. de Dominique Boullier, 99-129. Paris : Armand Colin.
- Brown, Alan et Rebecca Ratzkin. 2011. *Making Sense of Audience Engagement*. Rapport de recherche commandé par The San Francisco Foundation. https://wolfbrown.com/wp-content/uploads/Making_Sense_of_Audience_Engagement.pdf
- Brunow, Dagmar. 2020. « Come together? Curating communal viewing experiences for hybrid and online film festivals. » *NECSUS_European Journal of Media Studies* 9 (2) : 339-347. doi: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/15326>
- Burgess, Diane. 2008. « Negotiating Value: A Canadian Perspective on the International Film Festival. » Thèse de doctorat, Simon Fraser University.
<http://summit.sfu.ca/system/files/iritems1/9173/etd4165.pdf>
- . 2014. « Why Whistler Will Never Be Sundance, and What This Tells Us About the Field of Cultural Production. » *Revue Canadienne d'Études cinématographiques* 23 (1) : 90-108. <https://www.jstor.org/stable/24411694>
- Burgess, Diane et Kirsten Stevens. 2023. « Locating Buzz and Liveness: The Role of Geoblocking and Co-presence in Virtual Film Festivals. » In *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals*, sous la dir. Marijke de Valck et Antoine Damien, 59-80. Londres : Palgrave Macmillan.
<https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-14171-3>
- Caillé, Patricia. 2010. « A Tunisian Film Festival in Paris : Issues in Reception at the Intersection of French and Anglo-American Approaches to Cultural Analysis of the Diasporas. » *French Cultural Studies* 21 (2) : 85-96. <https://doi.org/10.1177/0957155810361807>

- Casemajor, Nathalie, Ève Lamoureux et Danièle Racine. 2016. « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques. » In *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1 : approches de la médiation*, sous la dir. De Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely, 171-184. Paris : L'Harmattan.
https://montreal.mediationculturelle.org/wp-content/uploads/2016/02/Art_participatif_et_mediation_culturelle.pdf
- Casemajor, Nathalie, Guy Bellavance et Guillaume Sirois. 2018. *Pratiques culturelles numériques et plateformes participatives : opportunités, défis et enjeux*. Rapport de recherche au programme Actions concertées.
<https://espace.inrs.ca/id/eprint/7894/1/casemajor-2019-pratiquesculturellesnumeriques.pdf>
- Casemajor, Nathalie, Marcelle Dubé et Ève Lamoureux. 2017. « Critique(s) et médiation culturelle. » In *Expériences critiques de la médiation culturelle*, sous la dir. de Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux, 3-28. Québec : Les Presses de l'Université Laval. <http://www.pulaval.com/produit/experiences-critiques-de-la-mediation-culturelle>
- Centre d'étude sur les médias. 2022. « Télévisions. » *Publics*. Consulté le 1 décembre 2023.
https://www.cem.ulaval.ca/publics/portraits_sectoriels/television/
- Chaire René Malo, UQAM (Université du Québec à Montréal). s.d. « Entrevue Gérard et Géraldine Le Chêne. Vues d'Afrique. » Consulté le 29 mars 2014.
<https://chairerenemalo.uqam.ca/festival/festivals-gerard-et-geraldine-le-chene/>
- Chambers, Jaimie et Will Higbee. 2021. « Utopian Montage: exploring transnational folk cinemas online during the Covid-19 pandemic as part of the 2020 Folk Film Gathering film festival. » *Open Screens* 4 (2). doi: <https://doi.org/10.16995/OS.8009>
- Chivallon, Christine. 2007. « Retour sur la « communauté imaginée » d'Anderson. Essai de clarification théorique d'une notion restée floue. » *Raisons politiques* 27 (3) : 131-172.
<https://doi.org/10.3917/rai.027.0131>
- Coulangeon, Philippe. 2010. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte.
- Cousins, Mark. 2013. « Widescreen on Film Festivals (2006)/Film Festival Form : A Manifesto (2012). » In *The Film Festivals Reader*, sous la dir. de Dina Iordanova, 167-172. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Crémieux, Anne. 2013. « Massimadi, festival des films LGBT de l'Afrique et de ses diasporas : Entretien d'Anne Crémieux avec l'équipe de Massimadi. » *Africultures* (96) : 146-55.
<https://doi.org/10.3917/afcul.096.0146>
- Creton, Laurent. 2014. *Économie du cinéma*. Paris : Armand Collin.
- Cudny Waldemar et Ogórek Patrycja. 2014. « Segmentation and motivations of the attendees' of the Mediaschool Festival in Łódź, Poland. » *Bulletin of Geography. Socio-economic Series, Sciendo* 24 (24) : 1-16. doi: 10.2478/bog-2014-0013

- Czach, Liz. 2004. « Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. » *The Moving Image* 4 (1) : 76-88. doi:10.1353/mov.2004.0004
- . 2010. « Cinephilia, Stars, and Film Festivals. » *Cinema Journal* 49 (2) : 139-45. <http://www.jstor.org/stable/25619777>
- Damiens, Antoine. 2020. *LGBTQ Film Festival : Curating Queerness*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Damiens Antoine et Marijke de Valck. 2023. « What Happens When Festivals Can't Happen? » In *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals*, sous la dir. Marijke de Valck et Antoine Damiens, 1-13. Londres : Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-14171-3>
- Davies, Lyell. 2016. « Documentary Film Festivals as Ideological Transactions : Film Screening Sites at Hot Docs. » *Canadian Journal of Film Studies* 25 (1) : 88-110. <https://doi.org/10.3138/cjfs.25.1.88>
- . 2017. « Off-Screen Activism and the Documentary Film Screening. » In *Activist Film Festivals: Towards a Political Subject*, sous la dir. de Sonia M. Tascón et Tyson Wils, 39-57. Bristol : Intellect.
- . 2018. « Not Only Projections in a Dark Room: Theorizing Activist Film Festivals in the Lives of Campaigns and Social Movements. » *Frames Cinema Journal* (13). <https://framescinemajournal.com/article/not-only-projections-in-a-dark-room-theorizing-activist-film-festivals-in-the-lives-of-campaigns-and-social-movements/>
- Dayan, Daniel. 2000. « Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival. » *Moving Images, Culture and the Mind* : 43-52. Luton, Angleterre : University of Luton Press.
- . 2021. « À la recherche de sundance : retour sur l'expérience d'un festival de cinema. » *Loisir et Société* 44 (1) : 10-21. doi : 10.1080/07053436.2021.1899393.
- de Valck, Marijke. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam : Amsterdam Univ. Press.
- . 2008. « "Screening" the Future of Film Festivals: A Long Tale of Convergence and Digitization. » *Film International* 6 (4): 15–23. <https://doi.org/10.1386/fiin.6.4.15>
- . 2012. « Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. » In *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, sous la dir. de Jeffrey Ruoff, 25-40. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Books.
- de Valck, Marijke, Brendan Kredell et Skadi Loist dir. 2016. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, New York : Routledge.
- de Valck, Marijke. 2016. « Introduction: what is a film festival? How to study festivals and why you should. » In *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, sous la dir. de Marijke de Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist, 1-12. Londres, New York : Routledge.

- . 2020. « Vulnerabilities and Resiliency in the Festival Ecosystem: Notes on Approaching Film Festivals in Pandemic Times. » In *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, sous la dir. de Philipp Dominik Keidl, Laliv Melamed, Vinzenz Hediger et Antonio Somaini. https://pandemicmedia.meson.press/wp-content/uploads/2021/02/9783957960092_PM_12-de_Valck.pdf
- de Valck, Marijke et Antoine Damiens, dir. 2023. *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals*. Londres, New York, Shanghai : Palgrave Macmillan.
- Delaporte, Chloé. 2019. « La médiation générique des contenus cinématographiques sur les plateformes de vidéo à la demande. » *Réseaux* (217) 5 : 151-184. <https://doi.org/10.3917/res.217.0151>
- . 2023. *Géopolitique du cinéma. De la mondialisation à la plateformesisation*. Dijon : Le Cavalier Bleu.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1976. *Rhizome*. Paris : Éditions de Minuit.
- Derbas Thibodeau, François R. et Christian Poirier. 2019. « Bibliothèques publiques et virage citoyen : enjeux institutionnels et communicationnels. » *Communiquer* (26) : 47-66. doi : [10.4000/communiquer.4385](https://doi.org/10.4000/communiquer.4385)
- . 2023. « Des espaces communs de citoyenneté culturelle ? Bibliothèques publiques et organismes communautaires au prisme des dimensions collaborative et citoyenne. » *Lien social et Politiques* (91) : 15–42. <https://doi.org/10.7202/1109659ar>
- Derbas Thibodeau, François R., Christian Poirier, Jason Luckerhoff. 2023. « La bibliothèque publique au prisme du vécu des publics et des non-publics : une institution culturelle en mutation ? » *Loisir et Société* 46 (1) : 46-66. <https://doi.org/10.1080/07053436.2023.2183652>
- Diawara, Manthia. 1994. « On Tracking World Cinema: African Cinema at Film Festivals » *Public Culture* 6 (2) : 385-396. <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/6/2/385/32164/On-Tracking-World-Cinema-African-Cinema-at-Film>
- Dickson, Lesley-Ann. 2014. « Film Festival and Cinema Audiences: A Study of Exhibition Practice and Audience Reception at Glasgow Film Festival. » Thèse de doctorat, Université de Glasgow.
- . 2015. « “Ah ! Other Bodies!” : Embodied Spaces, Pleasures and Practices at Glasgow Film Festival. » *Participations : Journal of Audience & Reception Studies* 12 (1) : 703-24. www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/39.pdf
- Djakouane, Aurélien, et Emmanuel Négrier. 2021. *Festivals, territoire et société*. Ministère de la Culture – DEPS.
- Djakouane, Aurélien, Emmanuel Négrier et Marie-Thérèse Jourda. 2010. *Les publics des festivals*. Paris : Michel de Maule.

- Dovey, Lindiwe. 2010. « Directors' Cut: In Defence of African Film Festivals outside Africa. » In *Film Festival Yearbook 2 : Films Festivals and Imagined Communities*, sous la dir. de Dina Iordanova et Ruby Cheung, 45-73. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- . 2015. *Curating Africa in the Age of Film Festivals. Framing Film Festivals*. Londres : Palgrave Macmillan.
- Dufrêne, Bernadette, et Michèle Gellereau. 2004. « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. » *Hermès, La Revue* 38 (1) : 199-206.
<https://doi.org/10.4267/2042/9450>.
- Elsaesser, Thomas. 2005. « Film Festival Networks : The New Topographies of Cinema in Europe. » In *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, 82-107. Amsterdam : Amsterdam Univ. Press.
- Ercolano, Salvatore, Giuseppe Lucio Gaeta et Benedetta Parenti. 2017. « Individual Motivations and Thematically-Oriented Film Festival Attendance: An Empirical Study Based on Spectators of the Artecinema International Documentary Festival in Naples (Italy). » *Quality & Quantity* 51 (2) : 709-727. doi:10.1007/s11135-016-0434-y.
- Ethis, Emmanuel. 2001. *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. France : Ministère de la Culture – DEPS.
- . 2002. *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. France : Ministère de la Culture – DEPS.
- . 2003. « La forme Festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un "public médiateur". » In *Le(s) public(s) de la culture I*, sous la dir. De Olivier Donnat et Paul Tolila, 180-195. Paris : Presses de Sciences Po.
- . 2007. « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous » *Communication et Langage* (154) : 11-21. Consulté le <https://doi.org/10.3406/colan.2007.4686>
- . [2005] 2018. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Collin.
- Fattal, Alex. 2018. « Encyclopedia Entry — Counterpublic. » *UC San Diego*. Consulté le 6 novembre 2023. <https://escholarship.org/uc/item/73t260cm>
- FFRN (Film Festival Research Network). 2024a. « About. » *Home*. Consulté le 23 février 2024. <http://www.filmfestivalresearch.org/>
- . 2022. « Film Festivals and New Media Platforms. » *FFRN Bibliography*. Consulté le 23 février 2024. <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/9-specialized-film-festivals/9-4-online-film-festivals/>
- . 2024b. « Film Festival Theory and Methodology. » *FFRN Bibliography*. Consulté le . <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/1-film-festivals-the-long-view/1-1-film-festival-studies/1-1-a-film-festival-theory/>

- . 2021. « Reception : Audiences, Communities and Cinephiles. » *FFRN Bibliography*. Consulté le . <http://www.filmfestivalresearch.org/index.php/ffrn-bibliography/8-reception-audiences-communities-and-cinephiles/>
- FIFBM (Festival international du Film Black de Montréal). 2024a. « Être Noir.e.s au Canada. » *Festival 2023*. Consulté le 6 décembre 2023. <https://montrealblackfilm.com/being-black-in-canada-now-on-tv/>
- . 2024b. « FIFBM dans les quartiers. » *Festival 2023*. Consulté le 6 décembre 2023. <https://montrealblackfilm.com/serie/fifbm-dans-les-quartiers/>
- . 2024c. « Histoire du Festival. » *À propos*. Consulté le 6 décembre 2023. <https://montrealblackfilm.com/a-propos/histoire-du-festival/>
- . 2024d. « Qui sommes-nous ? » *À propos*. Consulté le 6 décembre 2023. <https://montrealblackfilm.com/qui-sommes-nous/>
- Fischer, Alex. 2018. « The Fully Clickable Situation: From Tyranny to Monopoly to a Filmfreeway. » In *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, sous la dir. de Tricia Jenkins, 49-69. Londres, New York : Bloomsbury Publishing.
- Fleury, Laurent. 2008. « L'influence des dispositifs de médiation dans la structuration des pratiques culturelles. Le cas des correspondants du Centre Pompidou. » *Lien social et Politiques* (60) : 13-24. <https://doi.org/10.7202/019442ar>
- . Fleury, Laurent. 2016. « 2. Les publics de la culture. » *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, sous la dir. de Laurent Fleury, 29-50. Paris : Armand Colin.
- Forest, Claude. 2011. « L'industrie du cinéma en Afrique, Introduction thématique. » *Afrique contemporaine* 238 (2) : 59-73. <https://doi.org/10.3917/afco.238.0059>
- Forest, Claude et Patricia Caillé, dir. 2017. *Regarder des films en Afriques*. Québec : Septentrion.
- Fortier, Claude. 2021. « La fréquentation des cinémas en 2019. » *Optique Culture* (69). <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/no-69-fevrier-2020-la-frequentation-des-cinemas-en-2019.pdf>
- Fraser, Nancy. 1990. « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. » *Social Text* (25-26) : 56-80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Frodon, Jean-Michel. [2010] 2013. « The Cinema Planet. » In *The Film Festivals Reader*, sous la dir. de Dina Iordanova, 205–215. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Fung, Richard. 1999. « Programming the Public. » *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 5 (1) : 89-93. <http://www.richardfung.ca/index.php/?articles/programming-the-public-1999/>

- Gallant, Nicole. 2019. « Prolégomènes pour l'étude de l'engagement des jeunes dans diverses sphères de vie : réflexions conceptuelles et esquisse d'opérationnalisation. » *Revue Jeunes et Société* 4 (1) : 91–112. <https://doi.org/10.7202/1069171ar>
- Galt, Rosalind et Karl Schoonover. 2010. *Global Art Cinema : New Theories and Histories*. Oxford : Oxford University Press.
- Gaudreault, André et Philippe Marion. 2013. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère numérique*. Paris : Armand Colin.
- Giorgi, Julien et Suzanne Scott. 2022. « Crise sanitaire dans le secteur culturel Impact de la pandémie de Covid-19 et des mesures de soutien sur l'activité et la situation financière des entreprises culturelles en 2020. » *Culture études* 1 (1) : 1-36. <https://doi.org/10.3917/cule.221.0001>
- Givanni, June. 2004. « A Curator's Conundrum: Programming "Black Film" in 1980s-1990s Britain. *The Moving Image* 4 (1) : 60-75. <https://doi.org/10.1353/mov.2004.0008>
- Gizycki, Marcin. 2012. « Just What Is It That Makes Today's Animation Festivals So Different, So Appealing? » In *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, sous la dir. de Jeffrey Ruoff, 59-68. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Books.
- Goetschel, Pascale et Patricia Hidioglou. « Le festival, objet d'histoire. » In *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, sous la dir. de Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidioglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine et Julie Verlaine, 7-18. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Gravel, Marianne, Christian Poirier. À paraître. « Le cinéma québécois dans l'environnement collégial Réception, médiations et citoyenneté culturelle. » *Nouvelles Vues. Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec*.
- Grassilli, Mariagiulia et Alexandra-Maria Colta. 2021. « The Human Rights Film Network: Festival resilience in the time of Covid-19. » *NECSUS_European Journal of Media Studies*, 10 (1) : 275-282. doi : <https://doi.org/10.25969/mediarep/16258>
- Greenhill, Pauline. 2001. « Festival, Anti Festival, Counter Festival, Non-Festival/Festival , anti-festival, contre-festival, non-festival. » *Ethnologies* 23 (1) : 5-21. doi:10.7202/1087914ar.
- Grenier. s.d. « À propos. » *Fondation Massimadi. Diffusion de films et d'arts LGBTQAI+ Afro*. Consulté le 26 mars 2024. <https://www.grenier.qc.ca/employeur/13182/fondation-massimadi>
- Habermas, Jürgen. [1962] 1991. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Habermas, Jürgen, Sara Lennox, et Frank Lennox. [1964] 1974. « The Public Sphere: An Encyclopedia Article. » *New German Critique* (3) : 49-55. <https://doi.org/10.2307/487737>
- Halter, Kathrin. 2021. « L'importance des festivals dans la valorisation des films. » *Cinebulletin*, 2 novembre. https://cinebulletin.ch/fr_CH/cb-530-novembre-dezember-2021/festivals-sind-teil-des-auswertungskreislaufs

- Hansen, Miriam. 1991. « Chameleon and Catalyst: The Cinema as an Alternative Public Sphere. » In *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, 90-126. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvk12pzs>
- Harbord, Janet. 2009. « Film Festivals – Time – Event. » In *Film Festival Yearbook 1 : The Festival Circuit*, sous la dir. de Dina Iordanova et Ragan Rhyne, 40-46. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Helsper, Ellen Johanna. 2013. « Distinct Skill Pathways to Digital Engagement. » *European Journal of Communication* 28 (6): 696-713.
- Hicks-Alcaraz, Marisa et Eve Oishi. 2019. « Negotiating Political Identity in Community-Based Film Festivals: Reflexive Perspectives from Curator-Scholar-Activists. » *Feminist Media Histories* 5 (4) : 21-55. <https://doi.org/10.1525/fmh.2019.5.4.21>
- Institut de la statistique du Québec. 2023. « Fréquentation des cinémas en 2022 : le retour du public en salle se poursuit, mais le marché est toujours moins actif qu'avant la pandémie. » *Communiqués*. Consulté le 26 mars 2024. <https://statistique.quebec.ca/fr/communiqués/frequentation-cinemas-2022-retour-public-en-salle-poursuit-mais-marche-toujours-moins-actif-avant-pandemie>
- Iordanova, Dina et Ragan Rhyne, dir. 2009. *Film Festival Yearbook 1 : The Festival Circuit*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina. 2009. « The Film Festival Circuit. » In *Film Festival Yearbook 1 : The Festival Circuit*, sous la dir. de Dina Iordanova et Ragan Rhyne, 23-39. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina et Ruby Cheung, dir. 2010. *Film Festival Yearbook 2 : Film Festivals and Imagined Communities*. St Andrews, Écosse : St. Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina. 2010. « Mediating Diaspora: Film Festivals and “Imagined Communities”. » In *Film Festival Yearbook 2 : Film Festivals and Imagined Communities*, sous la dir. de Dina Iordanova et Ruby Cheung, 12-44. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina et Ruby Cheung. 2011. *Film Festival Yearbook 3 : Film Festivals and East Asia*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina et Leshu Torchin, dir. 2012. *Film Festival Yearbook 4 : Film Festivals and Activism*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina, dir. 2013. *The Film Festival Readers*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina et Stefanie Van de Peer, dir. 2014. *Film Festival Yearbook 6 : Film Festivals and the Middle East*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Jacob, Louis et Blanche Le Bihan-Youinou. 2008. « Présentation. La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques. » *Lien social et Politiques* (60) : 5-10. <https://doi.org/10.7202/019441ar>

- Jay, Mikela. 2017. « Laurent Maurice LaFontant : Massimadi Festival. » *Never Apart*, 16 janvier. Consulté le 6 décembre 2023. <https://www.neverapart.com/features/laurent-maurice-lafontant-massimadi-festival/>
- Jeldi, Morad. 2019. « Plateformes numériques et engagement des publics de l'art lyrique : étude de cas de l'Opéra de Montréal. » Mémoire de maîtrise, Université du Québec et Institut national de la recherche scientifique.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qffwr>
- Jodoin, Mathieu. 2023. « La fréquentation des cinémas en 2022 : une reprise partielle Postpandémie, » *Optique Culture* (90). <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/frequentation-cinemas-2022.pdf>
- Jonchery, Anne et Philippe Lombardo. 2020. « Pratiques culturelles en temps de confinement. » *Culture études* 6 (6) : 1-44. <https://doi.org/10.3917/cule.206.0001>
- Jouët Josiane. 2000. « Retour critique sur la sociologie des usages. » In *Réseaux. Communication – Technologie – Société* 18 (100) : 487-521. <https://doi.org/10.3406/reso.2000.2235>
- Jourda, Marie-Thérèse et Emmanuel Négrier. 2007. *Les nouveaux territoires des festivals*. Paris : Michel de Maule.
- Joux, Alexandre. 2018. « Diversité culturelle et quotas : vers une régulation des algorithmes. » *Hermès, La Revue* (80) 1 : 185-186. <https://doi.org/10.3917/herm.080.0185>
- Karim, Karim H. 2010. « Re-viewing the “national” in “international communication ”. » In *International Communication : A Reader*, sous la dir. de Daya Kishan Thussu, 393-410. Londres, New York : Routledge.
- Kohn, Eric. 2013. « Sundance 2013: Robert Redford Says There Are Too Many Film Festivals. » *IndieWire*, 17 janvier. <https://www.indiewire.com/criticism/culture/sundance-2013-robert-redford-says-there-are-too-many-film-festivals-241604/>
- Kovacs, Susan. 2020. « Médiamorphoses du sujet : médiations éditoriales et informationnelles du sujet et de l'identité, de l'imprimé au numérique. » Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Lumière Lyon 2.
- Lacasse, Germain. 2015. « Chasse au Godard d'Abbittibbi : Chronotope d'une culture cinématographique régionale. » *Synoptique* (3) 2 : 29-48. <https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/07/3-germain-lacasse-chasse-au-godard-dabbittibbi-chronotope-dune-culture-cinecc81matographique-recc81gionale.pdf>
- Lafortune, Jean-Marie. 2013. « L'essor de la médiation culturelle au Québec à l'ère de la démocratisation. » *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* (3) : 6-11. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-03-0006-001>
- Lamont, Michèle. 2012. « Toward a comparative sociology of valuation and evaluation. » *Annual Review of Sociolog* 38 (1) : 201-221. doi:10.1146/annurev-soc-070308-120022

- Lapointe, Marie-Claude et Jason Luckerhoff, dir. 2021. *Non-publics de la culture. Six institutions culturelles de la Mauricie à l'étude*. Québec : Presses de l'Université du Québec
- Latour, Bruno. 1999. « On Recalling Ant. » *The Sociological Review* 47 (1) : 15-25.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03480.x>
- Lawrence, Emily. 2015. « Everything is a Recommendation Netflix, Altgenres and the Construction of Taste. » *Knowledge Organization* (42) 5 : 358-364.
- Leadbeater, Charles, Paul Miller, et Demos (Organization: London, England). 2004. *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts Are Changing Our Society and Economy*. Londres : Demos.
- Lelièvre, Samuel. 2011. « Les festivals, acteurs incontournables de la diffusion du cinéma africain. » *Afrique contemporaine* 238 (2) : 126-128.
<https://doi.org/10.3917/afco.238.0126>
- Loist, Skadi. 2013. « The Queer Film Festival Phenomenon in a Global Historical Perspective (the 1970s-2000s). » In *Une histoire des festivals : XXe-XXIe siècle*, sous la dir. de Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine et Julie Verlainne, 109-121. Paris : Publications de la Sorbonne.
- . 2016. « The film festival circuit: networks, hierarchies, and circulation. » In *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, sous la dir. de Marijke de Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist, 49-64. London, New York : Routledge.
- Loist, Skadi et Ger Zielinski. 2012. « On the Development of Queer Film Festivals and Their Media Activism. » In *Film Festival Yearbook 4 : Film Festivals and Activism*, sous la dir. de Dina Iordanova et Leshu Torchin, 49-62. St Andrews, Écosse : Film Studies.
- Lussier, Marc-André. 2017. « Plateformes numériques : le cinéma international, grand négligé. » *La Presse*, 13 novembre. <https://www.lapresse.ca/cinema/nouvelles/201711/13/01-5143402-plateformes-numeriques-le-cinema-international-grand-neglige.php>
- Maresca, Bruno. 2017. « Mode de vie : de quoi parle-t-on ? Peut-on le transformer ? » *La Pensée écologique* 1 (1) : 233-251. <https://doi.org/10.3917/lpe.001.0233>
- Marlow-Mann, Alex, dir. 2013. *Film Festival Yearbook 5 : Archival Film Festivals*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Books.
- Martel, Marcel, et Martin Pâquet. « L'enjeu linguistique au Québec. Relations de domination et prise de parole citoyenne depuis les années 1960. » *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 129 (1) : 75-89. <https://doi.org/10.3917/ving.129.0075>
- Massimadi. 2024. « À propos de projet. » *Projet Momentum*. Consulté le 1 avril 2024.
<https://www.massimadi.ca/momentum/a-propos-momentum/#:~:text=Momentum%20est%20un%20projet%20lanc%C3%A9,faisant%20partie%20des%20communaut%C3%A9s%20LGBTQAAI%2B>
- . 2024. « Notre mission » *À propos de la fondation*. Consulté le 1 avril 2024.
<https://www.massimadi.ca/qui-nous-sommes/a-propos/>

- Medet Yolal, Rozalia Veronica Rus, Smaranda Cosma et Dogan Gursoy. 2015. « A Pilot Study on Spectators' Motivations and Their Socio-Economic Perceptions of a Film Festival. » *Journal of Convention & Event Tourism* 16 (3) : 253-271. doi: 10.1080/15470148.2015.1043610.
- Medet Yolal, Cansev Özdemir et Bülent Batmaz. 2019. « Multidimensional scaling of spectators' motivations to attend a film festival. » *Journal of Convention & Event Tourism* 20 (1) : 64-83. doi: 10.1080/15470148.2018.1563012.
- Miège, Bernard. 1997. *La société conquise par la communication. 2. La communication entre l'industrie et l'espace public*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Montpetit, Caroline. 2020. « "Black Boys" : des réalités parallèles. » *Le Devoir*, 23 septembre. <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/586449/festival-du-film-black-de-montreal-des-realites-paralleles>
- Négrier, Emmanuel. 2017. « Le festival, ses publics et l'économie de la création. », *L'Observatoire* 50 (2) : 41-44. <https://doi.org/10.3917/lobs.050.0041>
- Négrier, Emmanuel et Lluís Bonet Agustí. 2019. « La participation culturelle est-elle une innovation sociale ? » *NECTART* 8 (1) : 96-106. doi : 10.3917/nect.008.0096
- Négrier, Emmanuel. 2023. « Les musiques du monde et leurs publics. » In *Les festivals de musiques du monde Regards comparés sur trois études de cas en France, en Italie et au Québec*, sous la dir. de Flavia Gervasi et Caroline Marcoux-Gendron, 19-32. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Negt, Oskar et Alexander Kluge. 1972. *Public Sphere and Experience Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Nichols, Bill. 1994. « Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. » *East-West Journal* 8 (1) : 68-85.
- Odabasi, Eren. 2018. « Constructing Film Festival Audiences : Performative Practices and Material Conditions. » In *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, sous la dir. de Tricia Jenkins, 70-89. Londres, New York : Bloomsbury Publishing.
- Office québécois de la langue française. 2021. « Découvrabilité. » *Grand dictionnaire terminologique*. Consulté le 26 mars 2024. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26541675/decouvrabilite>
- Ory, Pascale. 2013. « Qu'est-ce qu'un festival ? Une réponse par l'histoire. » In *Une histoire des festivals XXe-XXIe siècle*, sous la dir. de Anaïs Fléchet, Pascale Goetschel, Patricia Hidiroglou, Sophie Jacotot, Caroline Moine et Julie Verlaine, 19-32. Paris : Éditions de la Sorbonne.
- Pastinelli Madeleine. 2007. *Des souris, des hommes et des femmes au village global : parole, pratiques identitaires et lien social dans un espace de bavardage électronique*. Laval : Presses de l'Université Laval.

- Peary, Gerald. 2012. « Memories of a Film Festival Addict. » In *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, sous la dir. de Jeffrey Ruoff, 41-58. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Books.
- Peirano, María Paz et Gonzalo Ramírez. 2023. « Chilean Film Festivals and Local Audiences: Going Online? » In *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals* sous la dir. Marijke de Valck et Antoine Damiens, 129-151. Londres : Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-14171-3>
- Peranson, Mark. 2009. « First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. » In *Dekalog. 03. On film festivals*, sous la dir. de Richard Porton. New York : Wallflower Press.
- Petty, Sheila. 2020. « Story within a story: Vues d'Afrique in the time of COVID-19. » *NECSUS_European Journal of Media Studies* 9 (2) : 349-356. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/15328>
- Pin, Clément. 2023. « L'entretien semi-directif. » *LIEPP Fiche méthodologique* (3) : 1-2. <https://sciencespo.hal.science/hal-04087897>
- Poirier, Christian, Mariève K. Desjardins, Sylvain Martet, Marie-Odile Melançon, Josianne Poirier, Karine St-Germain-Blais et Yanick Barrette. 2012. *La participation culturelle des jeunes à Montréal : des jeunes culturellement actifs*. Montréal : INRS Centre Urbanisation Culture Société, Montréal. <https://espace.inrs.ca/id/eprint/6809/1/JeunesEtParticipationCulturelle-v-i.pdf>
- Poirier, Christian. 2016. « La participation culturelle des jeunes. La citoyenneté culturelle en question. » In *Participation et médiation(s). Nouveaux regards pour de nouveaux enjeux*, sous la dir. de Danielle Pailler et Caroline Urbain, 83-106. Paris, L'Harmattan.
- . 2017a. « Cinéma, numérique et "multiécranité" au Québec. Considérations empiriques et réflexives. » *Recherches sociographiques* 58 (1) : 65-91. <https://doi.org/10.7202/1039931ar>
- . 2017b. « La citoyenneté culturelle. Considérations théoriques et empiriques. » In *Expériences critiques de la médiation culturelle*, sous la dir. de Nathalie Casemajor Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux, 153-172. Québec : Les Presses de l'Université Laval. <http://www.pulaval.com/produit/experiences-critiques-de-la-mediation-culturelle>
- . 2019. « La participation culturelle citoyenne. Éléments de cadrage. » Communication présentée au Rendez-vous culturel montréalais. Ministère de la Culture et des Communications. Bromont, 13 juin.
- . À paraître. « La citoyenneté culturelle. Participation culturelle, démocratie et politique. » In *Fondements conceptuels en culture*, sous la dir. de Marie-Claude Lapointe et Aude Porcedda. Paris : Hermann.

- Poirier, Christian, Sophie Dubois-Paradis et Martin Tétu. À paraître. *Regard sur la participation culturelle des jeunes au Québec : Recherche exploratoire de certaines dimensions de la citoyenneté culturelle*. Recherche réalisée à la demande du Réseau des conseils régionaux de la culture du Québec.
- Postman, Neil. [1985] 2006. *Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business*. Londres : Penguin Books.
- Proulx, Serge. 2015. « La sociologie des usages, et après ? » *Revue française des sciences de l'information et de la communication* (6). <https://doi.org/10.4000/rfsic.1230>
- Radio-Canada. 2020. « Netflix appuie financièrement le programme Être Noir.e au Canada. » 22 juillet. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1721668/netflix-soutien-financier-diversite-fabienne-colas>
- Resnik, Julia et Gaële Goastellec. 2019. « La prise en compte du contexte dans la recherche comparative et ses défis méthodologiques. » *SociologieS* dossier « Repenser les comparaisons internationales : enjeux épistémologiques et méthodologiques. » : 1-12. <https://doi.org/10.4000/sociologies.12364>
- Rheingold, Howard. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Indianapolis : Addison-Wesley.
- Rhyne, Ragan. 2009. « Film Festival Circuits and Stakeholders. » In *Film Festival Yearbook 1 : The Festival Circuit*, sous la dir. de Dina Iordanova et Ragan Rhyne, 9-39. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Richards, Stuart James. 2016. *The Queer Film Festival: Popcorn and Politics. Framing Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.
- Robbins, Papagena et Viviane Saglier. 2015. « Introduction. Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives. » *Synoptique* (3) 2 : 1-8. <https://www.synoptique.ca/issue-3-2>
- Roddick, Nick. [2008] 2013. « Coming to a server near you: the film festival in the age of digital reproduction. » In *The Film Festival Reader*, sous la dir. de Dina Iordanova, 173-189. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Rosenbaum, Jonathan. 2009. « Some Festivals I've Known: A Few Rambling Recollections. » In *Dekalog. 03. On film festivals*, sous la dir. de Richard Porton. New York : Wallflower Press.
- Roy, Carole. 2016. *Documentary film festivals: Transformative learning, community building & solidarity*. Rotterdam : Sense Publisher.
- Rueda, Amanda. 2009. « Festival de cinéma : Médiations et construction de Territoires imaginaires. » *Culture & Musées* (14) : 149-171. <https://doi.org/10.3406/pumus.2009.1512>
- . 2018. *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi.

- Ruoff, Jeffrey. 2012. *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Studies.
- Sagal, Jérôme. 2010. « Identities and Politics at the Vienna Jewish Film Festival. » In *Film Festival Yearbook 2 : Film Festivals and Imagined Communities*, sous la dir. Dina Iordanova et Ruby Cheung, 198-217. St Andrews, Écosse : St. Andrews Film Studies.
- Sakbollé. 1994. « Un seul slogan : moins d'amateurisme et plus d'intégration festival-production. » *Écrans d'Afrique* (7) : 47-49.
http://old.africultures.com/revue_africultures/articles/ecrans_afrique/7/7_46.pdf
- Sălcudean, Ileana Nicoleta .2017. « The Transnational Identity of European Film Festival. New Media and Cultural Branding Employed at Transylvania International Film Festival. » *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3 (1) : 194–213.
 doi:10.24193/mjcst.2017.3.11.
- Savoie-Zajc, Lorraine. 2009. « L'entrevue semi-dirigée. » In *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, sous la dir. de Benoît Gauthier, 337-360. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Schamus, James. 2012. « See Here Now: Festival Red Carpets and the Cost of Film Culture. » In *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*, sous la dir. de Jeffrey Ruoff, 69-74. St Andrews, Écosse : St Andrews Film Books.
- Severo, Marta et Olivier Thuillas. 2022. « Participation culturelle et plateformes numériques. » *Hybrid* (8). <https://doi.org/10.4000/hybrid.1433>
- Smits, Roderik. 2023. « Disruption in times of COVID-19? The hybrid film festival format. » *Cultural Trends*. doi : 10.1080/09548963.2023.2193872.
- Solomon, Norman. 2004. « The state of the media union. » *Counterpunch*, 28 janvier.
<https://www.counterpunch.org/2004/01/28/the-state-of-the-media-union/>
- Sorrel, Vincent. 2014. « La numérisation des salles de cinéma en France : l'impensé culturel d'une transition technologique. » *Communication & langages* 181 (3) : 99-114.
<https://doi.org/10.3917/comla.181.0099>
- Statistique Canada. 2019. « Diversité de la population noire au Canada : un aperçu. » *Série thématique sur l'ethnicité, la langue et l'immigration*. Consulté le 1 décembre 2023.
<https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/89-657-x/89-657-x2019002-fra.htm>
- . 2022. « Montréal, ville. » *Série « Perspective géographique », Recensement de la population de 2021*. Consulté le 1 décembre 2023.
<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/as-sa/fogs-spg/Page.cfm?lang=F&topic=9&dguid=2021A00052466023>
- . 2023. « Le Mois de l'histoire des Noirs 2022... en chiffres. » Consulté le 1 décembre 2023.
https://www.statcan.gc.ca/fr/dai/smr08/2022/smr08_259
- Stevens, Kirsten. 2016. *Australian Film Festivals: Audience, Place, and Exhibition Culture. Framing Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.

- . 2018. « “You Had to Be There”: Film Festival “Liveness” and the Digitally Connected Audience. » In *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, sous la dir. de Tricia Jenkins, 11-31. Londres : Bloomsbury Publishing.
- Stone, Marla. 2002. « The Last Film Festival: The Venice Biennale Goes to War. » In *Re-viewing Fascism: Italian Cinema 1922–1943*, sous la dir. de Jacqueline Reich et Piero Garofalo, 293–314. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Stringer, Julian. 2003. « Regarding Film Festivals. » Thèse de doctorat, Indiana University.
- Stringer, Julian. 2016. « Film Festivals in Asia: Notes on History, Geography, and Power from a Distance. » In *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, sous la dir. de Marijke de Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist, 34-48. Londres, New York : Routledge.
- Stuppia, Paolo et Simon Ridley. 2021. « Regards contemporains sur la comparaison : pratiques, usages, apports d’une méthode plurielle », *Terrains/Théories* (14) : 1-7.
<https://doi.org/10.4000/teth.3762>
- Taillibert, Christel. 2013. « Les festivals aux prises avec l’engagement citoyen » Texte de l’intervention lors du Colloque international « L’engagement au cinéma. » Université d’Angers/Université du Maine, Laboratoire 3L.AM, Angers, 21-22 novembre.
<https://shs.hal.science/view/index/identifiant/halshs-02177248>
- . 2014. « Phénomènes de circulations en festival : l’influence des nouvelles technologies » *Miranda* (10). <https://doi.org/10.4000/miranda.6330>
- . 2015. « Les nouveaux festivaliers online : Une étude quantitative du public de My French Film Festival. » *Cahiers de Champs Visuels* (12-13) : 123-82.
<https://shs.hal.science/halshs-02173717/document>
- . 2017. « Les *Film Festival Studies*, éléments pour une épistémologie d’un nouveau champ de recherche. », *Diogène* 258-259-260 (2-3-4) : 139-153.
<https://doi.org/10.3917/dio.258.0139>
- . 2018. « New Perspectives for Online Film Festivals. » In *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, sous la dir. de Tricia Jenkins, 32-48. Londres : Bloomsbury Publishing
- . 2021. « Penser l’accompagnement éducatif cinéophile dans un environnement numérique. » *Communiquer* (31). <https://id.erudit.org/iderudit/1082890ar>
- Tascón, Sonia M. et Tyson Wils, dir. 2016. *Activist Film Festivals: Towards a Political Subject, Intellect*. Bristol : Intellect.
- Tepper, Steven Jay. 2008. « The Next Great Transformation: Leveraging Policy and Research to Advance Cultural Viability. » In *Engaging Art: the Next Great Transformation of America’s Cultural Life*, 363-383. Londres : Routledge.
- Theviot, Anaïs. 2021. « Confinement et entretien à distance : quels enjeux méthodologiques ? » *Terminal* (129). <https://doi.org/10.4000/terminal.7193>

- Turan, Kenneth. 2002. *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkeley, Californie : University of California Press.
- UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture). 2001. « Actes de la Conférence générale, 31^e session, Résolutions. » *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*. Consulté le 1 décembre 2023. <https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>
- . 2005. « Objectifs et principes directeurs » *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Consulté le 1 décembre 2023. <https://fr.unesco.org/about-us/legal-affairs/convention-protection-promotion-diversite-expressions-culturelles>
- Université d'Ottawa. 2024. « Engagement citoyen. » *Compétences*. Consulté le 5 décembre 2023. <https://www.uottawa.ca/etudiants-actuels/carriere-apprentissage-experientiel/developpement-carriere/competences/engagement-citoyen>
- Vail, James, Theresa Heath, Lesley-Ann Dickson, et Rebecca Finkel. 2023. « Film Festivals on the Small Screen: Audiences, Domestic Space, and Everyday Media. » In *Rethinking Film Festivals in the Pandemic Era and After. Framing Film Festivals*, sous la dir. Marijke de Valck et Antoine Damiens, 81-100. Londres : Palgrave Macmillan. <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-14171-3>
- Vallejo, Aida et Maria-Paz Peirano, dir. 2017. *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Vallejo, Aida. 2017. « Travelling the Circuit: A Multi-sited Ethnography of Documentary Film Festivals in Europe. » In *Film Festivals and Anthropology*, sous la dir. de Aida Vallejo et Maria-Paz Peirano, 277-292. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Vallejo, Aida et Ezra Winton, dir. 2020a. *Documentary Film Festivals Vol. 1 : Methods, History, Politics. Framing Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.
- Vallejo, Aida et Ezra Winton, dir. 2020b. *Documentary Film Festivals, Vol. 2 : Changes, Challenges, Professional Perspectives. Framing Film Festivals*. New York: Palgrave Macmillan.
- van Dijck, José. 2013. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford : Oxford University Press.
- van Gennep, Arnold 1977. *The Rites of Passage*. Londres : Routledge and Kegan Paul.
- Vues d'Afrique. 2023. « Mission. » *À propos*. Consulté le 1 décembre 2023. <https://vuesdafrique.org/mission/>
- Vues d'Afrique [@vuesdafrique]. 2023. « Le grand retour au Théâtre de Verdure des Ciné-spectacles au clair de lune ! » *Instagram*, 8 juillet. Consulté le 5 décembre 2023. https://www.instagram.com/p/CubxUwhqVHH/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=loading
- Warner, Michael. 2005. *Publics and Counterpublics*. New Jersey : Princeton University Press.

- Weinberg, Charles B., Cord Otten., Barak Orbach, Jordi McKenzie, Ricard Gil, Darlene C. Chisholm et Suman Basuroy. 2020. « Technological change and managerial challenges in the movie theater industry. » *Journal of Cultural Economics* (45) : 239-262. <https://doi.org/10.1007/s10824-019-09374-z>
- Whistler Film Festival Society et Nordicity. 2021. « L'avenir du Festival du Cinéma. Transformation des organisations d'arts médiatiques. » Rapport présenté en partenariat avec Téléfilm Canada. https://telefilm.ca/wp-content/uploads/2022/10/WFF4236_FutureofFilmFestivals-Report_FR_HR-2.pdf
- Wlazel, Agnieszka. 2021. « Engaging the audience vs. audience engagement with art. » *Participations. Journal of Audience & Reception Studies* 18 (2) : 374-390. <https://www.participations.org/18-02-18-wlazel.pdf>
- Wojcik Stéphanie. 2023. « Contre-public » *Publitionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Consulté le 1 décembre 2023. <https://publitionnaire.humanum.fr/notice/contre-public>
- Wong, Cindy Hing-Yuk. 2011. *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Jersey : Presses universitaires de Rutgers
- . 2016. « Publics and counterpublics : Rethinking film festivals as public spheres. » In *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, sous la dir. de Marijke de Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist, 83-99. Londres, New York : Routledge.
- Zielinski, Ger[ald James]. 2009. « Furtive, Steady Glances : On the Emergence and Cultural Politics of Lesbian & Gay Film Festivals. » Thèse de doctorat, Université McGill.
- . 2020. « IN-SYNC OR NOT — Ger Zielinski's Reflections on the Proliferation of Online Film Festivals during the COVID-19 Global Pandemic. » *Open Media Studies*. <https://doi.org/10.58079/r>

ANNEXE 1 : GUIDE D'ENTRETIEN

Introduction

Mots de bienvenue et remerciements.

I. Suivi du festival

Pour chaque réponse donnée, dans cette question et dans toutes les autres lorsque pertinent, faire la distinction entre : 1) numérique/présentiel, 2) avant/pendant la pandémie

1. Quel(s) festival(s), de films ou autre, fréquentez-vous ? Depuis combien de temps ?
2. Faites-vous partie ou êtes-vous impliqué.e auprès d'organismes, d'associations, de groupes communautaires ou de centres culturels ? (*Donner des exemples : Faites-vous du bénévolat, soutenez-vous une cause en particulier, etc.*) Si oui le(s)quel(s) ?
3. À quel moment avez-vous commencé à fréquenter/suivre le festival ? (*Nouveau ou ancien public*) Si ancien public : Fréquentez-vous le festival chaque année depuis ?
4. Est-ce que quelqu'un, un organisme/institution, un support médiatique/Web en particulier vous a donné le goût de participer au festival (*parent, soeur/frère, professeur, ami, mentor, artiste, média, Web, réseaux sociaux, autre*) ?
5. Outre le visionnement de films, avez-vous déjà assisté à d'autres activités du festival, comme des classes de maître, des discussions, des ateliers de créations, etc. ? À quelle fréquence ?
6. Êtes-vous abonné à l'infolettre du festival, à sa page Facebook, Instagram ou autre ? Suivez-vous les activités du festival à l'année ou seulement lors de sa tenue ? Pourquoi ?

II. Raisons et motivations

7. Pourquoi fréquentez-vous ou consommez-vous les contenus proposés par le festival ? Qu'est-ce qui vous motive à le fréquenter/ le suivre ? (*motivations filmiques : la sélection et l'accès aux films ou para-filmiques : socialiser, la possibilité de participer à des discussions, de rencontrer ou d'entendre les cinéastes parler de leur film, etc.*) ?

III. Perceptions et expériences

8. Que pensez-vous du festival ? (*fondateurs.trices, agenda/engagement/implication politique, identitaire, communautaire*) Qu'elle est selon-vous sa mission ? À qui s'adresse-t-il ?
9. Qu'elles sont pour vous les similitudes et les différences entre visionner un film dans un contexte de festival et visionner un film hors festival, en salle, à votre domicile ou ailleurs ?
10. En quoi la fréquentation ou la participation à un festival en ligne est-elle semblable ou différente de celle d'un festival en présentiel ? Dans la manière de visionner des films, d'interagir, de participer ? Y avez-vous retrouvé les mêmes éléments, la même ambiance (*numérique/présentiel*) ?

IV. Participation et engagement

11. De manière générale, comment vous préparez-vous au festival ? (*Par exemple : à quel moment prenez-vous connaissance de l'horaire des films, des activités ? Quand achetez-vous vos billets ou votre passe ?*)
12. Comment sélectionnez-vous les films et ou les activités auxquelles vous assistez ? (*Par exemple : lisez-vous des articles de journaux, des critiques ou sélections de films ? Vous renseignez-vous sur les cinéastes, les sujets des films (avant / après visionnement) ? Consultez-vous d'autres personnes ?*)
13. Est-ce qu'il vous est arrivé de partager ou transmettre votre intérêt pour le festival ou pour un film/une activité à quelqu'un d'autre ou via les réseaux sociaux numériques (*en partageant ou en réagissant à des contenus*) ? À quelle fréquence ?
14. Quelle importance accordez-vous au partage de l'expérience de visionnement avec d'autres ou à la possibilité de discuter des films ou de leur thématique ? Dans quel contexte ? (*Au sein du dispositif : dans le cadre d'une discussion encadrée ou hors dispositif : comme avec des amis ou de la famille*)
15. Comment décrieriez-vous vos activités sur les plateformes, les pages web et les réseaux sociaux du festival ? (*converser, évaluer, amplifier*) Ont-elles changées depuis le début de la pandémie ?
16. Comment décrieriez-vous votre engagement ou votre sentiment d'appartenance envers le festival ?

V. Impacts et répercussions

17. Qu'est-ce que le festival vous apporte sur le plan personnel ? Qu'en retirez-vous, durant l'événement/tout au long de l'année ?
18. Le festival vous a-t-il permis de tisser des liens avec des gens de votre entourage, de votre communauté, de votre pays ? Comment ?
19. Est-ce que participer/fréquenter le festival vous donne le sentiment d'appartenir à une communauté (*en lien avec votre identité ou vos intérêts*) ? Pourquoi ?
20. Le fait de participer/de suivre le festival a-t-il eu une incidence sur vos pratiques culturelles ou autre ? Sur vos actions/votre engagement communautaire ou politique ? Sur vos pratiques en ligne ?

VI. Obstacles et éléments problématiques

21. Avez-vous rencontré des obstacles lors de votre fréquentation du festival. Y a-t-il des éléments qui vous ont paru problématiques ? (*sur le plan technique mais aussi plus largement*)
22. Selon vous, quels seraient les éléments à améliorer ?

Clôture de l'entretien

23. Comment décririez-vous votre festival de films idéal ? Quelles en seraient les caractéristiques/éléments indispensables ? (*question de relance : qu'elle a été votre plus belle expérience de festival ?*)
24. Pensez-vous continuer à fréquenter ou à suivre le festival lors de ses prochaines éditions et/ou en dehors de la période du festival ? Pourquoi ?
25. Y a-t-il d'autres aspects qui vous viennent à l'esprit et que vous aimeriez aborder ?

ANNEXE 2 : TABLEAU COMPARATIF DES FESTIVALS ÉTUDIÉS

| | Festival international de cinéma Vues d'Afrique (1983) | Festival international du Film Black de Montréal (2005) | Festival Massimadi Festival des films et des arts LGBTQ+ afro-caribéens (2009) |
|--|---|--|---|
| Site Web | https://vuesdafrique.org/ | https://montrealblackfilm.com/ | https://www.massimadi.ca/ |
| Moment de l'année | <p>Édition 2020 : 17 au 26 avril en ligne (36^e édition, 1^{ère} en ligne)</p> <p>Édition 2021 : 9 au 18 avril (37^e édition, 2^e en ligne)</p> <p>Édition 2022 : 1^{er} au 10 avril en salle 26 au 31 mars en ligne (38^e édition, hybride)</p> | <p>Édition 2020 : 23 septembre au 4 octobre (16^e édition, 1^{ère} en ligne)</p> <p>Édition 2021 : 22 septembre au 3 octobre (17^e édition, hybride principalement en ligne avec quelques événements en présentiel)</p> <p>Édition 2022 : 21 sept. Au 2 octobre (18^e édition, hybride)</p> | <p>Édition 2020 : 20 au 29 février (12^e édition, en présence)</p> <p>Édition 2021 : 12 février au 12 mars (13^e édition, 1^{ère} en ligne)</p> <p>Édition 2022 : 11 février au 11 mars (14^e édition, en ligne)</p> |
| Fondatrice et fondateur | Fondateur et président : Gérard Le Chêne | Fondatrice et présidente : Fabienne Colas | Fondé par : Arc-en-ciel Afrique et Les identités du baobab Coordonnateur du festival et président de la fondation : Laurent Maurice Lafontant |
| Principaux partenaires Financiers | Québecor, TV5, Cinéma Guzzo | Québecor, Desjardins, Fondation Fabienne Colas, Netflix (Être Noi.re au Canada de la Fondation Fabienne Colas) | TD, Téléfilm Canada |
| Festivals affiliés | Jumelage avec plusieurs festivals en Afrique et en Europe : FESPACO, Festival d'Amiens, Festival Cinémas d'Afrique de Kouribga Festival international du film francophone de Namur, etc. | Festival international du Film Black de Montréal Toronto, Halifax, Calgary et Vancouver | Massimadi Bruxelles |

| | | | |
|--------------|--|--|---|
| Tarif | 2020 : gratuit // 2023 : billet en salle 10 \$ | 2020 : pass 49\$ // 2023 : billets en salle 13.50 \$ et en ligne 12 \$ + Différents passeports disponibles | 2020 : gratuit // 2023 : gratuit |
| Lieux | <p>En ligne : sur TV5 et sur le site de Vues d'Afrique. Certains films géobloqués au Canada et d'autres, offerts à l'international</p> <p>En salle : Cinémathèque québécoise</p> | <p>En ligne : plateforme CinSend Les longs métrages sont géolocalisés au Canada (certaines exceptions peuvent s'appliquer).</p> <p>Les courts métrages sont disponibles dans le monde entier (quelques films peuvent être disponibles au Canada seulement).</p> <p>En salle : Cinéma du Parc</p> | <p>En ligne : sur la page web de Massimadi, géobloqués au Canada)</p> <p>Quelques films présentés en salle au Cinéma moderne et en plein air dans le Village.</p> <p>Activités au parc Daisy-Peterson-Sweeney.</p> |

ANNEXE 3 : AFFICHE VIRTUELLE BILINGUE



APPEL À PARTICIPATION

Recherche sur la participation et l'engagement des publics de festivals de films

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche de maîtrise mené à l'Institut national de la recherche scientifique. L'objectif est de mieux comprendre les relations que tissent les publics québécois avec les festivals **Vues d'Afrique**, **Festival International du Film Black de Montréal** et **Massimadi Montréal**. Votre contribution permettra de documenter la participation et l'engagement des festivalières et des festivaliers en contexte numérique, accentué par la pandémie.

Critères de participation :

- Adultes 18+
- Résider au Québec
- Avoir déjà fréquenté/assisté/consommé des contenus en ligne (plateformes de diffusion, réseaux sociaux, pages Web, infolettres, etc.) du ou des festival(s) **Vues d'Afrique**, **Festival International du Film Black de Montréal** ou **Massimadi Montréal**

À propos de l'entretien :

- Durée : 45 minutes à 1 heure par visio-conférence (Zoom ou Teams).
- Confidentialité et anonymisation de la participation et des données tout au long du processus de recherche.
- Enregistrement audio des entretiens, aux fins de la recherche seulement.
- Liberté de ne pas répondre à une question ou de se retirer du projet à tout moment.
- Langue : français, possibilité de le faire en anglais

Cette recherche est indépendante et sans aucune affiliation aux festivals mentionnés. Pour participer, merci de contacter Caroline Granger à l'adresse : Caroline.Granger@inrs.ca

Votre participation est importante à la réalisation de ce projet.

Merci de votre collaboration !

CALL FOR PARTICIPATION

Research on film festival's audience's engagement and participation

We invite you to participate in a Master's research project conducted at the Institut national de la recherche scientifique. The objective is to better understand the relationships that Quebec audiences forge with the following festivals : **Vues d'Afrique**, **Festival International du Film Black de Montréal** and **Massimadi Montréal**. Your contribution will help document the participation and engagement of festival-goers in a digital context accentuated by the pandemic.

Requirements for participants :

- Adults 18+
- Reside in Québec
- Have frequented / attended / consumed online content (on Social Media, Web pages or via newsletters) of the festival(s) **Vues d'Afrique**, **Festival International du Film Black de Montréal** or **Massimadi Montréal**

About the interview :

- Duration: 45 minutes to 1 hour by videoconference (Zoom or Teams).
- Confidentiality and anonymization of participation and data throughout the research process.
- Audio recording of interviews for research purposes only.
- Freedom not to answer a question or to withdraw from the project at any time.
- Language: French, English.

This research is independent and without any affiliation to the festivals mentioned. To participate, please contact Caroline Granger at : Caroline.Granger@inrs.ca

Your participation is important to the realization of this project.

Thank you for your collaboration !

ANNEXE 4 : CERTIFICAT D'ÉTHIQUE



CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains a examiné le projet de recherche identifié ci-dessous.

Titre du projet : Les publics de festivals de films identitaires en contexte numérique : participation, engagement et « communauté imaginée »

Nom du chercheur principal (ou de l'étudiant) : Caroline Granger

Centre : INRS-UCS

Noms des étudiants inscrits à l'INRS dont les mémoires et/ou thèses découleront du projet, le cas échéant :

| | | |
|--|--|--|
| | | |
| | | |

Nom du directeur de recherche, le cas échéant : Christian Poirier

Nom du co-directeur de recherche, le cas échéant :

Nom de l'organisme subventionnaire ou de commandite :

Le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains atteste que la recherche proposée impliquant des êtres humains répond aux normes de l'INRS en matière d'éthique.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au 2022-08-02

| | |
|--|---|
|  _____ Signature du président | 2021-08-03 _____ Date d'émission initiale du certificat |
|--|---|

CER- 21-822

ANNEXE 5 : MODIFICATIONS APPORTÉES AU CERTIFICAT D'ÉTHIQUE



Laval, le 27 septembre 2021

Caroline Granger
Christian Poirier
INRS-Urbanisation Culture Société

Objet : Demande de modifications : CER-21-622 – Les publics de festivals de films identitaires en contexte numérique : participation, engagement et « communauté imaginée »

Bonjour,

J'ai pris connaissance de la demande de modifications envoyées le 23 septembre 2021 pour le projet mentionné en titre et pour lequel vous avez reçu une approbation éthique le mardi, août 03, 2021

Ayant consulté l'ensemble du dossier, je confirme que les modifications demandées sont conformes aux normes éthiques.

Par la présente, à titre de président du CER de l'INRS, j'approuve donc les modifications apportées à votre projet CER-21-622 telles que décrites dans les documents soumis le 23 septembre 2021.

En vous souhaitant du succès dans la poursuite de votre projet, je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments distingués.

A handwritten signature in blue ink that reads 'Jacques Bernier'.

Jacques Bernier
Président du CER
Professeur - Chercheur
INRS, Centre Armand-Frappier Santé Biotechnologie
cer@inrs.ca

ANNEXE 6 : LETTRE D'INFORMATION



Lettre d'information sur la recherche et formulaire de consentement

Les publics de festivals de films identitaires en contexte numérique : participation, engagement et « communautés imaginées »

Recherche menée par Caroline Granger, Étudiante au Centre Urbanisation Culture Société de l'INRS, sous la direction du professeur Christian Poirier. Cette recherche est financée par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH)

Madame, Monsieur,

Voici de l'information sur la recherche à laquelle vous êtes invité.e à participer. L'objectif de ces documents est de vous informer de vos droits en tant que participant.e.

1. La présente recherche a pour but de mieux comprendre les relations que tissent les publics québécois de festivals de films africains, créoles et issus de leur diaspora, avec le dispositif festivalier, dans un contexte numérique accentué par la pandémie.
2. Votre participation au projet consiste à accorder un entretien d'environ 45 minutes à 1 heure à l'étudiante-chercheuse responsable du projet. Cet entretien portera principalement sur vos expériences et perceptions de l'un des festivals suivants : Vues d'Afrique, Festival International du Film Black de Montréal, Massimadi Montréal. L'entretien sera réalisé par visio-conférence et enregistré numériquement (audio seulement). Le moment de l'entretien est à convenir avec l'étudiante-chercheuse. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.
3. En participant à cette recherche, vous contribuerez à une meilleure compréhension des différentes formes de participation et d'engagement des publics de festivals de films identitaires. Les données recueillies seront utiles à l'avancement de la recherche dans le champ des études culturelles. Par ailleurs, l'entretien ne vous expose pas à des risques différents que ceux auxquels vous vous exposez dans votre vie de tous les jours. Le principal inconvénient est le temps passé à participer au projet.

4. S'il y a des questions auxquelles vous ne pouvez pas ou préférez ne pas répondre, vous êtes tout à fait libre de choisir de ne pas répondre sans avoir à fournir de raisons et sans inconvénient ou conséquences négatives. Sachez par ailleurs qu'à titre de participant.e volontaire à cette étude, vous avez la possibilité de vous en retirer à tout moment.

5. La confidentialité des résultats sera assurée de la façon suivante : votre nom sera rendu anonyme et un prénom fictif vous sera attribué. Lors de la diffusion des résultats, aucune information ne permettra de vous identifier directement ou d'identifier des personnes dont vous nous auriez parlé. Il existe malgré tout toujours un risque qu'un tiers vous identifie indirectement, et ce, malgré les précautions prises. Soyez assuré.e que tout sera mis en œuvre pour réduire ce risque au minimum.

6. Une fois retranscrits, les entretiens seront conservés dans des fichiers sécurisés par mot de passe. Les retranscriptions ne seront accessibles qu'à l'étudiante-chercheure et à son directeur de recherche, Christian Poirier. Les fichiers et les retranscriptions seront détruits après le dépôt final du travail de recherche et les données recueillies ne serviront que dans le cadre de la présente recherche.

Vous trouverez ci-joint deux (2) exemplaires du formulaire de consentement que nous vous demandons de signer, si vous acceptez de participer à cette recherche et de nous accorder un entretien. Avant de signer le formulaire, vous pouvez, si vous le désirez, demander à l'étudiante-chercheure toutes les informations supplémentaires que vous souhaitez sur la recherche. Vous pouvez aussi contacter son directeur de recherche, dont les coordonnées apparaissent à la page suivante.

Pour toute question ne pouvant être adressée au directeur de recherche, ou à l'étudiante responsable, ou pour plus de renseignement sur vos droits en tant que participant.e à cette recherche, vous pouvez contacter le Comité d'éthique en recherche de l'INRS.

Je vous remercie de votre précieuse collaboration.

Caroline Granger
Étudiante à la maîtrise
Institut national de la recherche scientifique

ANNEXE 7 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



Formulaire de consentement

Les publics de festivals de films identitaires en contexte numérique : participation, engagement et « communautés imaginées »

J'ai pris connaissance de la recherche décrite dans la lettre d'information.

J'ai été informé(e), oralement et par écrit, des objectifs de la recherche, de ses méthodes de cueillette des données et des modalités de ma participation au projet.

J'ai également été informé(e) :

- a) de la façon selon laquelle les chercheurs assureront la confidentialité des données et protégeront les renseignements recueillis;
- b) de mon droit de mettre fin à l'entretien ou à son enregistrement, si je le désire, ou de ne pas répondre à certaines questions;
- c) de mon droit, à titre de participant(e) volontaire à cette étude, de me retirer à tout moment sans conséquence négative;
- d) de mon droit de communiquer, si j'ai des questions sur le projet, avec la responsable du projet, Caroline Granger.

J'ai compris que j'ai la possibilité de me retirer de la recherche en tout temps ou de ne pas répondre à certaines questions, sans avoir à fournir d'explications et sans subir d'inconvénients.

J'ai l'assurance que les propos recueillis au cours de cet entretien seront conservés de façon confidentielle et traités de façon anonyme. Cependant, je suis conscient(e) que malgré toutes les précautions prises à cet effet, il demeure possible que je sois identifié(e) de manière indirecte.

J'autorise la chercheuse principale, désignée ci-dessous, à citer certains extraits de l'entretien, et ce, exclusivement à des fins de recherche.

J'accepte, par la présente, de participer à la recherche selon les modalités décrites dans la lettre d'information sur le projet, ci-annexée.

Je signe ce formulaire en deux exemplaires et j'en conserve une copie.

Signature de la ou du participant.e

Date

Personne responsable de la recherche :

Caroline Granger, étudiante à la maîtrise
INRS – Urbanisation Culture Société

Sous la direction de :

Christian Poirier, professeur agrégé
INRS – Urbanisation Culture Société
385, rue Sherbrooke Est
Montréal (Québec) Canada H2X 1E3

*Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de
l'INRS : 2021-08-03*