

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'OUVRAGE D'IMAGINER AUTRE CHOSE :
EXPÉRIMENTER DES MODES ALTERNATIFS DE COEXISTENCE
COMMUNAUTAIRE DANS UN CONTEXTE D'EFFONDREMENT
ÉCOLOGIQUE, EN ALLIANT PRATIQUE SOCIALE DE L'ART ET PRATIQUE
VIDÉOGRAPHIQUE DOCUMENTAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
JULIEN GAGNON-ROUILLARD

FÉVRIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un énorme merci à mon conjoint, Robert Majewski, à ma famille, Éline, Claude et Marcel, à mes collègues ainsi qu'à mes ami·e·s. Merci aussi aux professeur·e·s de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, particulièrement à ma directrice Anne-Marie Ninacs. Merci enfin à ma communauté dans les Basques et à tous·tes les participant·e·s à *L'ouvrage*, qui ont rendu possible cette recherche-création.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
UN OUVRAGE ÉTHIQUE : POURQUOI IMAGINER AUTRE CHOSE?	3
1.1 Œuvrer en contexte d’effondrement.....	4
1.2 Œuvrer en concevant l’économie comme une écologie.....	5
1.2.1 La décroissance	9
1.2.2 La convivialité.....	11
1.2.3 La résilience	14
CHAPITRE II	
UN OUVRAGE ESTHÉTIQUE : COMMENT IMAGINER AUTRE CHOSE? .	17
2.1 Les pratiques sociales de l’art	18
2.2 Les pratiques décroissantes de l’art.....	24
2.3 Les pratiques conviviales de l’art.....	29
2.4 Les pratiques résilientes de l’art.....	33
2.5 Les pratiques documentaires vidéographiques.....	36
CHAPITRE III	
UNE ŒUVRE COLLECTIVE : <i>L’OUVRAGE D’IMAGINER AUTRE CHOSE..</i>	46

3.1 Se préparer à <i>L'ouvrage</i>	49
3.1.1 Travaux antérieurs.....	49
3.1.2 Approche documentaire	52
3.1.3 Engagements activiste et pédagogique.....	53
3.2 L'artiste ouvrier ou la main-d'œuvre	55
3.3 Se mettre à <i>L'ouvrage</i>	58
3.3.1 S'inscrire dans un territoire	58
3.3.2 Œuvrer en cocréation avec des participant·e·s.....	60
3.3.3 Un ouvrage documentaire	66
3.3.4 Le processus documentaire abordé comme une pratique sociale de l'art	74
3.3.5 Œuvrer de manière décroissante, conviviale et résiliente	80
3.4 Après <i>L'ouvrage</i>	84
LISTE DES RÉFÉRENCES	86
BIBLIOGRAPHIE	92

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Phil Collins, <i>they shoot horses</i> , 2004, image tirée du diptyque vidéo.....	20
2.2 Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing/Tracks/Maintenance Outside</i> , 1973, performance publique	20
2.3 Rick Lowe, <i>Project Row Houses</i> , 2003, détail d'une maison des maisons .	21
2.4 Christof Schlingensief, <i>Please Love Austria</i> , 2000, conteneur dans lequel étaient enfermés les réfugiés, et au-dessus duquel on peut lire, en allemand, « Dehors les étrangers! ».....	21
2.5 Amal Kenawy, <i>Silence of the Lambs</i> , 2009, performance publique.....	22
2.6 Tunga, <i>Salitre, enoxfre, carvão</i> , 1999–2000, performance sonore réalisée dans le cadre du projet <i>The Quiet in the Land</i> (1997–2000) à Salvador de Bahia.....	23
2.7 David Avalos, Louis Hock et Elizabeth Sisco, <i>Arte Reembolso / Art Rebate</i> , 1993, la remise d'un billet de 10 \$ à un travailleur mexicain sans papier	23
2.8 Alan Sonfist, <i>Time Landscape New York City</i> , 1965–, vues de l'intervention de restauration biologique.....	25
2.9 Agnes Denes, <i>Wheatfield – A Confrontation</i> , 1982, intervention biologique	26
2.10 Publicité de Frito-Lay, compagnie appartenant à Monsanto, plus grand géant agro-chimique au monde, responsable des projets agroalimentaires les plus polluants et de la majorité des projets de modification génétique de nourriture.....	26
2.11 Amy Balkin, <i>Public Smog</i> , 2004–, deux images de la campagne publicitaire du projet.....	27
2.12 Paul Glover, <i>Ithaca Hours</i> , 1991–, détail de la monnaie.....	28

2.13	Julieta Arande et Anton Vidokle, <i>Tim/Bank</i> , 2010–, détail de la monnaie .	28
2.14	Raphaëlle de Groot, <i>8 x 5 x 363 + 1</i> , 2004, l’artiste explique le fonctionnement de l’appareil photo à une participante.....	31
2.15	Santiago Sierra, <i>160 cm Line Tattooed on 4 People</i> , 2000, quatre prostituées se font tatouer une ligne de 40 cm sur le dos en échange de l’équivalent d’une dose d’héroïne	31
2.16	SYN-, <i>Hypothèses d’insertion 3</i> , 2007, intervention urbaine furtive	32
2.17	Apolonija Šušteršič, <i>Suggestion of the Day</i> , 2000, la rencontre provoquée par l’artiste	32
2.18	Labofii, <i>la r.O.n.c.e.</i> , 2013, détails du quotidien des activistes.....	34
2.19	Annabelle Soutar et Christine Beaulieu, <i>J’aime l’Hydro</i> , 2017, théâtre documentaire, Beaulieu faisant des recherches et sur scène.....	38
2.20	Gabriel Mascaro, <i>Domestic</i> , 2012, image tirée du film.....	41
2.21	Ursula Biemann, <i>Black Sea Files</i> , 2005, image tirée du film.....	41
2.22	Emmanuelle Léonard, <i>Les motivations, base des Forces Canadiennes Valcartier</i> , 2019, image tirée de la vidéo	43
2.23	Emmanuelle Léonard, <i>Nord de Montréal</i> , 2018, image tirée de la vidéo ...	43
2.24	Emanuel Licha, <i>Why Photogenic?</i> , 2010, installation, détail du dispositif puis de ses « coulisses ».....	44
3.1	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L’ouvrage d’imaginer autre chose</i> , 2020–, esquisse du dispositif de projection extérieure déployé	48
3.2	Julien Gagnon-Rouillard, <i>Boîtes à images</i> , 2017, installation présentée à la Place des Arts.....	49
3.3	Julien Gagnon-Rouillard, <i>Objectéria</i> , 2017, installation participative présentée lors du festival Le Maquis	49
3.4	Julien Gagnon-Rouillard, <i>(Plus que) Sauver les meubles</i> , 2018, installation performative présentée au CDEx, dans son premier état.....	50
3.5	Julien Gagnon-Rouillard, <i>(Plus que) Sauver les meubles</i> , 2018, installation performative présentée au CDEx, lors de sa transformation	50
3.6	Julien Gagnon-Rouillard, <i>(Plus que) Sauver les meubles</i> , 2018, installation performative présentée au CDEx, dans son état final avant d’être redistribuée dans différentes coopératives de Montréal, à des amies et à des collègues	50

3.7	Julien Gagnon-Rouillard, <i>Projet main-d'œuvre conviviale</i> , 2019–, présentation au CDEx du projet d'art social en 2019.....	51
3.8	Julien Gagnon-Rouillard, <i>Projet main-d'œuvre conviviale</i> , 2019–, extrait de la documentation vidéo d'une interaction d'entraide présentée au festival Pop Montréal en 2019.....	51
3.9	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, dispositif de projection extérieure nomade fermé.....	64
3.10	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, documentation d'interactions d'entraide : nous étendons la terre pour ouvrir un nouvel espace cultivable chez une micro-pépinière	66
3.11	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, documentation d'interactions d'entraide : nous venons de cueillir les pommes sauvages et les apportons à la broyeuse.....	66
3.12	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, appareillage de tournage pour les entrevues dirigées..	68
3.13	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, appareillage de tournage pour les captations sur le vif	68
3.14	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, vidéo, extrait du diptyque.....	71
3.15	Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, <i>L'ouvrage d'imaginer autre chose</i> , 2020–, vidéo, extrait d'un passage au format 32 :9	72
3.16	Thomas Hirschhorn, <i>Bataille Monument</i> , 2002, la bibliothèque.....	81
3.17	Thomas Hirschhorn, <i>Stand-alone</i> , 2007	81

RÉSUMÉ

Cette recherche-création explore les approches éthiques permettant d'expérimenter des manieres alternatives de coexister en communauté dans un contexte d'effondrement global. Elle s'attarde particulièrement aux positions visant à redéfinir l'économie comme une écologie, en s'appuyant sur les théories de la décroissance, de la convivialité et de la résilience. Le processus artistique qui l'engage est profondément interdisciplinaire, puisqu'il allie pratique sociale de l'art, pratique documentaire vidéographique, activisme citoyen et pédagogie. La production du documentaire final, *L'ouvrage d'imaginer autre chose* (2020–), s'articule en deux temps. D'abord, la cocréation du documentaire avec des membres de la communauté des Basques, dans le Bas-Saint-Laurent, suivant des principes éthiques clairs. Puis sa diffusion dans les communautés avoisinantes, en 2021–2022, gr ce à un dispositif nomade de projection extérieure destiné à stimuler des rencontres et des échanges, qui sont film s et intégrés au documentaire avant sa prochaine présentation. L'œuvre vidéo sert en cela à examiner, à diffuser, en même temps qu'à mettre à l'épreuve les stratégies écologistes et communales sur lesquelles elle se penche.

Mots clé : pratique sociale de l'art, documentaire, vidéographie, communauté, effondrement, décroissance, convivialité, résilience, pédagogie, activisme

ABSTRACT

This research-creation explores the ethical approaches supporting alternative modes of coexistence within a community in a context of global collapse. Drawing on the theories of degrowth, conviviality and resilience, it pays particular attention to the redefinition of the economy as an ecology. The artistic process that it engages is deeply interdisciplinary, as it combines social art, documentary film, citizen activism and pedagogy. The production of the final documentary work, *L'ouvrage d'imaginer autre chose* (2020–), is divided into two stages. First, the co-creation of the documentary with members of the Basques community in Bas-Saint-Laurent, following clear ethical principles. Then its dissemination in neighboring communities, in 2021–2022, by way of a nomadic outdoor projection device intended to generate meetings and exchanges, which are filmed and integrated into the documentary before its next presentation. The documentary work is therefore all at once examining, disseminating, and testing the ecological and communal strategies on which it focuses.

Keywords: socially engaged art, documentary, videography, community, collapse, degrowth, conviviality, resilience, pedagogy, activism

INTRODUCTION

Je suis un militant environnemental et social; je suis un enseignant avec une approche transpédagogique; je suis un artiste interdisciplinaire qui s'intéresse particulièrement aux pratiques sociales de l'art et aux pratiques documentaires. La maîtrise en arts visuels et médiatiques était pour moi l'occasion de chercher et d'expérimenter différentes façons de faire résonner toutes ces facettes de mon identité dans un processus créatif qui soit cohérent et non réducteur. Je souhaitais aussi vérifier si la concentration de mes efforts sur le plan artistique pouvait soutenir la recherche de manières alternatives d'exister en communauté. Alors que nous sommes bousculé·e·s par un contexte d'effondrement écologique et social, cette préoccupation me semble non seulement incontournable : elle nécessite une réponse urgente de la collectivité, y compris des artistes.

Dans le cadre de ce mémoire, je retrace le cheminement pratique et théorique qui a mené à la conception de mon projet de recherche-crédation final, *L'ouvrage d'imaginer autre chose* (2020–). Dans le premier chapitre, je présente les notions tirées du domaine des sciences sociales et économiques qui influencent mon quotidien, mon activité militante, ma pensée pédagogique et ma pratique artistique. Je me concentre particulièrement sur les concepts de décroissance, de convivialité et de résilience, qui sont des pistes de solution prometteuses pour expérimenter des manières alternatives de coexister en communauté dans un contexte d'effondrement.

Dans le deuxième chapitre, j'étudie l'influence de ces concepts dans le monde de l'art et leur emploi par des artistes spécifiques, en me concentrant sur les pratiques

artistiques sociales et documentaires. Je situe par le fait même ma pratique et mes intérêts de recherche dans un cadre artistique international et dans un fil historique.

Le troisième et dernier chapitre présente mon projet final, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*. J'aborde cette œuvre alliant pratique sociale de l'art et pratique documentaire vidéographique en la situant dans ma pratique personnelle, puis j'explique l'ensemble des décisions éthiques, esthétiques et conceptuelles qui ont présidé à mon processus créatif.

CHAPITRE I

UN OUVRAGE ÉTHIQUE : POURQUOI IMAGINER AUTRE CHOSE?

Avant de me considérer artiste, j'ai d'abord été impliqué dans les sphères de l'activisme environnemental et social, au sein des associations étudiantes, des groupes tels que Greenpeace et de certains regroupements citoyens. De cette pratique militante, j'ai conservé plusieurs préoccupations éthiques concernant l'état des écosystèmes qui nous entourent et l'état des communautés que nous bâtissons, régulons et habitons. Ces préoccupations sont désormais ancrées si profondément en moi qu'elles sont devenues indissociables des autres disciplines de mon champ d'action. Ainsi est-il primordial de se pencher en premier lieu sur les constats et notions qui ont suscité ces préoccupations sociales pour en arriver à bien décrire ma pratique artistique, présenter mes recherches dans le domaine de l'art et analyser mon processus créatif.

Dans ce chapitre, je veux donc situer le contexte d'effondrement dans lequel s'inscrivent mes recherches de maîtrise. J'explique ensuite en quoi la redéfinition de nos manières de coexister en communauté est une étape cruciale de la préparation d'un futur *post*-effondrement. Enfin, je définis trois concepts clé qui constituent, selon moi, des pistes de solution pour guider la conception de ces modes de vie alternatifs, soit la décroissance, la convivialité et la résilience.

1.1 Œuvrer en contexte d'effondrement

Depuis plusieurs décennies, notre société humaine industrialisée et mondialisée est dans un état que certain·e·s qualifient de « crise » : un état de crise économique, sociale, politique et écologique (McNally, 2013; UNEP, 2002). Toutefois, le terme « crise » proposant une conception temporaire de la situation et la possibilité d'un éventuel *retour à la normale*, d'autres chercheur·euse·s préfèrent plutôt parler d'un « effondrement » : l'effondrement inévitable et permanent de notre civilisation moderne thermo-industrielle (Cochet, 2011; Servigne et Stevens, 2015). Puisque nous nous approchons dangereusement du seuil de réchauffement climatique que la communauté scientifique considère comme « le point de non-retour » (IPCC, 2018), que les efforts mondiaux pour contrer ce réchauffement ne sont toujours pas suffisants (Fawzy, Osman, Doran et Rooney, 2020; McKibben, 2012) et parce qu'il faut faire face au caractère irréversible de la situation écologique, je retiendrai moi-même le terme « effondrement » pour la suite de ce texte.

Effondrement ne veut toutefois pas dire apocalypse. Il s'agit plutôt d'un « processus à l'issue duquel les besoins de base (eau, alimentation, logement, habillement, énergie, etc.) ne sont plus fournis (à un coût raisonnable) à une majorité de la population par des services encadrés par la loi » (Cochet, 2011, p.2). Bien que la nouvelle puisse sembler catastrophique, elle n'est pas fatale. Il faut approcher la situation avec lucidité et s'y préparer précisément pour en atténuer les effets et les injustices, puis poser dès maintenant les bases du monde *post-effondrement* que nous devons tôt ou tard imaginer, bâtir, réguler et habiter.

1.2 Œuvrer en concevant l'économie comme une écologie

Quand vient le temps de pointer du doigt le coupable de l'effondrement que nous vivons, il paraît évident. On entend son nom prononcé par les manifestant·e·s dans les rues autant que par les politicologues. On le voit écrit à la bombe aérosol sur les murs des villes autant qu'imprimé noir sur blanc dans les articles scientifiques. Il s'agit, bien sûr, du *capitalisme*. Certain·e·s affirment qu'il s'agirait plutôt de l'*humain* (Kolbert, 2011; Schwägerl, 2014), mais en observant notre histoire, on constate que des civilisations humaines ont pu cohabiter pendant longtemps sans mettre en danger les écosystèmes qui les accueillait. Une telle affirmation contribue à une vision colonialiste de l'impact des récentes actions humaines sur l'environnement (Klein, 2016; Malm, 2015; Todd, 2015). En effet, ce n'est que depuis la montée de l'influence mondiale du capitalisme que nous pouvons parler de l'anthropocène, ou plutôt, pour être conséquent, du *capitalocène*. Demos (2017), qui favorise ce terme, le définit comme « the geological epoch created by corporate globalization » (p.54) durant laquelle les activités des grandes compagnies sont graduellement devenues « the central drivers of the geologically significant conditions in our present » (p.10).

L'urgence de la situation, tant du point de vue social qu'écologique, ne nous permet plus aujourd'hui d'attendre une réforme de ce système marchand, ou encore la chute des banques, des monopoles et des frontières. D'autant plus que, selon Anna Kruzynski (2016), « le capitalisme est perçu comme le seul système économique », il est « naturalisé », « englobant et hégémonique » (p.212), ce qui rend son déclin encore plus improbable. La professeure de l'École des affaires publiques et communautaires à l'Université Concordia et chercheuse en économie politique post-capitaliste explique que « pour sortir de cette vision réductionniste, il faut voir ce qui est différent, le nommer, l'expliquer, sans toujours utiliser les processus capitalistes comme barèmes de comparaison » (p.212). Il faut, écrit-elle, « reconnaître l'existence d'une économie

diversifiée » (p.212) et « démontrer que les économies sont toujours un processus en devenir, qu'elles ne sont ni fixes ni “naturelles” » (p.213).

Dans *De l'écologie sociale aux économies de communauté : Pour un autre vivre-ensemble* (2017), Kruzynski explique :

[On] ne lutte pas contre un capitalisme global abstrait, mais contre des activités capitalistes précises et visibles. L'éducation n'est pas une étape préalable, mais se fait plutôt dans l'action. En pensant et en pratiquant l'économie, nous nous transformons. Notre manière d'imaginer et de parler de l'économie influence nos actions. Nos actions créent l'économie. L'économie ou, en d'autres termes, l'écologie, ce processus d'autoconstitution de communautés diversifiées, au sein desquelles interagissent humain·e·s et plus-qu'humain·e·s, afin d'assurer la subsistance et le vivre-ensemble des un·e·s et des autres, et des générations à venir. (p.71)

Le travail de Kruzynski s'inspire du celui de J. K. Gibson-Graham – nom de plume de Katherine Gibson et Julie Graham –, qui collaborent avec Ethan Miller. Les deux premières sont géographes expertes en économie politique féministe, le dernier est conférencier en études environnementales, en politique et en anthropologie. Ensemble, ces chercheur·euse·s proposent de repenser et de reconstituer la relation entre l'économie et l'écologie (Gibson-Graham et Miller, 2015). Et selon eux, cela doit se faire dès maintenant, dans l'action.

Dans *Economy as Ecological Livelihood* (2015), J. K. Gibson-Graham et Miller proposent :

What if we were to see the economy as ecology—as a web of human ecological behaviors no longer bounded but fully integrated into a complex flow of ethical and energetic interdependencies: births, contaminations, self-organizing, mergings, extinctions, and patterns of habitat maintenance and destruction? (p.2)

Pour arriver à reconstituer ainsi notre rapport avec les économies – plurielles, diversifiées et complexes, contraires à la conception naturalisée et hégémonique du

capitalisme –, le duo, en collaboration avec Miller, (2015) définit un cheminement en trois étapes :

- 1) repenser l'existence;
- 2) redéfinir l'économie;
- 3) délibérer en suivant des coordonnées éthiques pour constituer des économies « plus-qu'humain·e·s » (*more-than-human*) (p.3-5).

Repenser l'existence, expliquent les chercheur·euse·s (2015), c'est réaliser que nous, humain·e·s, ne sommes pas cette idée que nous avons d'un être singulier, autonome. Par exemple, d'un point de vue biologique, nous sommes en fait constitué·e·s de « multiple communities of bacteria and bacterial symbionts from which we continually take shape and of which we are but fleeting, temporary manifestations » (p.3). Notre corps *est* communautés, nous ne *sommes* pas, nous *sommes-en-commun*. Et il en va de même avec nos environnements, desquels nous sommes complètement dépendant·e·s et avec lesquels nous sommes inévitablement interrelié·e·s. Cette réalisation nous force à développer « a more robust ethical engagement with the world » (p.4).

Pour les auteur·trice·s (2015), *redéfinir l'économie* est alors une façon d'élargir sa définition de l'économie non seulement à un système unifié organisant l'ensemble des moyens *de subsistance* humains, mais à divers processus constituant les moyens *d'existence* de toutes les espèces vivantes, au-delà des humain·e·s. Iels écrivent :

“Economy” (oikos-habitat; nomos-negotiation of order) might then become a conceptual frame or theoretical entry point through which to explore the diverse specificities of livelihood creation by a population (members of the same species) or a community (multi-species assemblage). (p.4).

Tandis que « “ecology” (oikos-habitat, logos-account of) becomes a conceptual frame from which to view the articulated whole of interacting diverse economies. » (p.4). Ces nouvelles définitions nous forcent à changer « our ways of understanding and experiencing economic crisis, development and well-being » (p.5).

Finalement, il reste à *délibérer en suivant des coordonnées éthiques pour constituer des économies plus-qu'humain·e·s*. Ces coordonnées éthiques, toujours selon Gibson-Graham et Miller (2015), résident dans une négociation de la participation, de la nécessité, du surplus et des biens communs. Qui est le « nous » qui participe à la création de communautés économiques? Que nécessite ce « nous » pour exister? Comment ce « nous » produit-t-il, s'approprie-t-il, puis distribue-t-il le surplus qui excède ses besoins? Sait-on comment ce « nous » crée et partage les biens communs? Toutes ces nouvelles questions éthiques, éclairées par une réflexion actualisée de l'existence et une redéfinition de l'économie, servent à guider très concrètement nos choix lorsqu'il s'agit du travail, de l'entreprise, du marché, de la propriété ou de la finance.

Les travaux respectifs d'Anna Kruzynski, de J. K. Gibson-Graham et d'Ethan Miller me permettent de situer ma recherche-crédation dans le champ pro-féministe, anticolonialiste et antispéciste de l'économie. J'adhère à leur approche anticapitaliste, qui cherche à *repenser* et à *redéfinir* plus globalement la coexistence en communauté et les interactions qui en découlent, plutôt que d'attaquer les instances du capitalisme. D'abord, il s'agit pour moi d'une manière de rendre visible des modes de vie alternatifs qui existent déjà et auxquels nous participons parfois inconsciemment, notamment par le troc, le don, la participation au sein de coopératives, le bénévolat, les achats collectifs, etc. Mon processus se poursuit par la célébration de ces actions, par leur culture et leur multiplication, puis par leur réappropriation consciente et assumée. Il s'agit d'une posture constructive, basée sur l'expérimentation de solutions déjà éprouvées ou envisageables.

Pour préciser le champ d'action de mes expérimentations artistiques, j'ai ciblé trois concepts clé étudiés dans les sphères de l'économie alternative et communautaire, concepts qui représentent selon moi des pistes de solution actuelles et accessibles pour œuvrer ensemble à imaginer le monde de demain : la décroissance, la convivialité et la résilience.

1.2.1 La décroissance

La *décroissance* est un concept proposé dans les années 1970 par Nicholas Georgescu-Roegen (1979), mathématicien et économiste américain d'origine roumaine. Il a été actualisé au milieu des années 2000, à la lumière de la situation économique critique, par l'économiste français Serge Latouche (2009). Dans le cadre de ma recherche, je me suis toutefois appuyé sur des écrits un peu plus récents sur le sujet, à savoir les travaux de George Liodakis (2018), professeur en économie politique à la Technical University of Crete, Erik Swyngedouw (2014), professeur de géographie à la University of Manchester, ainsi que John Bellamy Foster (2011), professeur de sociologie à la University of Oregon.

La décroissance est née du constat « that economic growth is “genetically” inscribed in the very nature of capitalism as a historically specific mode of production » (Liodakis, 2018, p.49), et que nous vivons une « a naturalization of the need for economic growth [...] and capitalism as the only reasonable and possible form of organization of socio-natural metabolism » (Swyngedouw, 2014, p.118). Dès 1996 en effet, Robert Ayres, physicien et économiste américain, expliquait que les bienfaits du calcul quantitatif de la croissance économique sur une région donnée sont partiels, étant donnés les frais invisibles suivants :

...(1) unavoidable costs associated with work itself, (2) a growing need for protection against threats to life, health and property due to urbanization, industrialization and side effects of other human activities, together with a growing need to repair or compensate for such damage and (3) 'living on capital': the depletion of stocks of natural resources, from minerals to forests and fisheries, without replacement or substitution. (p.118)

Tout cela fait en sorte qu'en termes écologiques, « the economy has now grown to a scale and intrusiveness that is both overshooting planetary boundaries and tearing apart the biogeochemical cycles of the planet » (Foster, 2011, p.26).

Constatant que la croissance économique est devenue une doctrine naturalisée, quasi religieuse, intrinsèque à tous les aspects de notre vie et intériorisée jusque dans notre psyché (Malabou, 2004), et ce, quels que soient notre éducation, notre fonction, notre statut, notre classe sociale ou nos convictions, les adhérent·e·s à la décroissance proposent « a radical shift from growth as the main objective of the modern economy, toward its opposite (contraction, downshifting) » (Foster, 2011, p.27). Cela se ferait en priorisant d'abord et avant tout « the qualitative aspects of existence, rather than mere quantitative expansion » (p.28); concrètement, il s'agirait d'opérer « [an] equitable downscaling of production and consumption that increases human well-being and enhances ecological conditions at the local and global level, in the short and long term » (Schneider, Kallis et Martinez-Alier, 2010, cités par Liodakis, 2018, p.47). En ce sens, insiste Liodakis « de-growth is not meant as a permanent movement, but rather as a process converging to a steady state » (p.47).

Parmi tous ceux et celles qui se sont penché·e·s sur ce processus de décroissance, je veux retenir pour ma recherche-crédation en arts visuels le travail de Samuel Alexander (2017), chercheur australien travaillant sur la relation entre la culture et l'économie politique. En s'inspirant des travaux de Michel Foucault (2000), qui font de l'éthique une esthétique de l'existence, Alexander se propose d'en faire de même avec l'éthique de la décroissance. Il explique :

Given that we will all have internalised these cultural narratives [of consumption] to some extent, often unconsciously, I argued that ethical activity today may require us to engage the self by the self for the purpose of refusing who we are – insofar as we are uncritical consumers – and creating new, post-consumerist forms of subjectivity. The self-creation of these new forms of subjectivity is a necessary first step in any transition to degrowth society, for the simple reason that until there is a culture that embraces voluntary simplicity, the social underpinnings for degrowth will be absent. (p.14)

Puis il ajoute :

We are still waiting for a new “aesthetic education” that teaches us how to live in balance and harmony with nature; a new aesthetic education that re-enchants our lives in ways that make the status quo utterly unacceptable and the joys of defiant activism seem impossible to pass up. But now, at least, the challenge has been laid down – both to artists, in particular, and to artists-of-life more broadly. (p.26)

Tout en s’inscrivant très fortement au sein des pensées de la décroissance, les recherches d’Alexander interpellent les champs de l’art et de l’esthétique et mettent directement au défi « les artistes en particulier, et les artistes-de-la-vie en général », en plus de procéder à une redéfinition de la subjectivité, de l’éthique et de l’économie. Pour ces raisons, mon projet de recherche-crédation y trouve son assise.

1.2.2 La convivialité

Le concept de décroissance est critiqué sur le front politique par plusieurs penseur·euse·s, y compris par Liodakis (2018), qui lui reproche d’attaquer le « symptom (growth) and not the basic cause of the problem » (p.53). « [Economic] growth is not an outcome of a mere ideology and should not be considered as the main culprit of ecological degradation », explique le professeur en économie politique, « it is capitalism itself that is the root cause of ecological degradation and socio-ecological crisis » (p.60).

Je crois pour ma part que, dans une perspective de redéfinition de la subjectivité et de l’économie, la notion de décroissance peut être un bon moteur réflexif. Même si elle n’offre pas ultimement une alternative viable au capitalisme d’un point de vue politique et macro-économique, cette idée permet quand même, à l’échelle individuelle ou dans de petites communautés, de repérer et remettre en question les aspects de la vie quotidienne qui sont empreints de la quête de croissance. Autrement dit : la décroissance peut guider la décolonisation de la pensée individuelle et collective.

Je suis toutefois convaincu, comme Kruzynski (2017), qu'il demeure plus pertinent de chercher, « plutôt que la décroissance dite économique, la croissance d'écosystèmes intacts, de communautés qui partagent des buts communs et le savoir-faire accumulé » (p.67). Ainsi, parce que la décroissance est un bon « processus convergent » mais que l'état stable vers lequel elle converge ne me convient pas, j'ai dû continuer de préciser mon horizon conceptuel.

C'est ainsi que mes recherches m'ont mené au concept de *convivialité*, défini dans les années 1970 par le penseur de l'écologie politique autrichien Ivan Illich (1973). La convivialité selon lui consiste en « [the] autonomous and creative intercourse among persons, and the intercourse of persons with their environment; and this in contrast with the conditioned response of persons to the demands made upon them by others, and by a man-made environment » (p.11). Ces relations, insiste Illich, sont « the opposite of industrial productivity » (p.11).

Ce concept a ensuite été repris par les penseur·euse·s de la décroissance pour décrire l'attitude à adopter lors de la création et de la mise en place d'outils sociétaux, qu'ils soient technologiques, techniques, politiques ou démocratiques (Bradley, 2018; Kerschner *et al.*, 2018; Vetter, 2018). Le concept d'« outil convivial » sert donc à repenser les outils technologiques déjà existants comme la télévision, Internet ou le cellulaire, mais il sert aussi à repenser les outils démocratiques comme la bureaucratie, l'école ou les élections. « A convivial society should be designed to allow all its members the most autonomous action by means of tools least controlled by others », explique Illich (1973, p.20), « and [it should] limit this freedom only in favor of another member's equal freedom » (p.12).

La convivialité est déjà présente dans plusieurs cultures et structures actuelles. On pense entre autres à la culture « faites-le vous-même » (*Do It Yourself*), qui promeut la débrouillardise et l'autogestion par l'acquisition de compétences pratiques ou techniques, de manière à se défaire de la dépendance à l'industrie et à la

marchandisation. Il s'agit d'un milieu qui encourage grandement la collaboration et l'entraide, pour de multiples tâches allant du tricot à la plomberie. Dans la même veine, la culture du « faiseur » (*maker*) a des orientations similaires, mais elle concerne plus précisément le travail technologique ou le travail d'ingénierie.

Des espaces comme les « laboratoires de fabrication » (*fab labs*), les « laboratoires transformatoires » (*hacker spaces*), les « coopératives de vélo » (*bike kitchens*) ou encore les « ateliers de fabrication numérique » (*maker spaces*) sont des lieux communautaires dérivés des cultures *DIY* et *maker*, qui rendent disponibles à une population donnée des outils servant à la fabrication technique et technologique, qui seraient autrement inaccessibles aux individus non-experts. Tous ces milieux ont en commun le désir de reprendre, de manière collective, le pouvoir sur la production et la réparation, en favorisant l'autonomie, la créativité, la circulation de ressources et la transmission de connaissances. Ces cultures et les initiatives qui en découlent priorisent habituellement la gratuité et l'accessibilité. Il faut toutefois rester attentif·ve et sur nos gardes pour éviter leur marchandisation et leur appropriation par le système économique dominant (Bradley, 2018; Lindtner et Li, 2012; Schrock, 2014).

La convivialité – telle proposée par Illich, puis réappropriée par les penseur·euse·s de la décroissance et les intervenant·e·s des milieux culturels *DIY* et *maker* – est selon moi une piste intéressante pour concevoir concrètement les outils et les espaces communautaires d'un monde *post*-effondrement. Elle s'inscrit dans une *redéfinition* de l'économie, telle que proposée par J. K. Gibson-Graham et Ethan Miller, et elle offre quelques points de repères pour la constitution de *coordonnées éthiques* pouvant aider les délibérations collectives. Son application nécessite une grande implication, mais elle a déjà été mise à l'épreuve dans différents domaines et les résultats sont confirmés.

1.2.3 La résilience

Afin de préciser ma pensée sur la décroissance et la convivialité, je me suis enfin intéressé aux idées que proposent les théoriciens qui ont forgé le terme « collapsologie ». Raphaël Servigne, éco-conseiller belge, et Pablo Stevens, auteur, docteur en sciences et conférencier français, expliquent dans *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes* (2015) que la collapsologie est :

L'exercice transdisciplinaire d'étude de l'effondrement de notre civilisation industrielle, et de ce qui pourrait lui succéder, en s'appuyant sur les deux modes cognitifs que sont la raison et l'intuition, et sur des travaux scientifiques reconnus. (p.253)

Bien que le fondement scientifique de la collapsologie ait été critiqué par plusieurs (Leprince, 2019; Meyran, 2019), Servigne et Stevens ont poursuivi leurs recherches en se penchant sur un concept pouvant stimuler une réaction collective et immédiate à un éventuel effondrement : la *résilience*.

Selon le dictionnaire Larousse (2019), la résilience est la « caractéristique mécanique définissant la résistance aux chocs d'un matériau ». En psychologie, en sociologie ou en anthropologie, le terme est plutôt utilisé pour parler de la faculté d'un individu ou d'une population « à “rebondir”, à vaincre des situations traumatiques » (Bloch *et al.*, 1999, « Résilience »). En écologie ou en sciences de l'environnement, il s'agit de la « capacity of a system to absorb disturbance and reorganize while undergoing change so as to still retain essentially the same function, structure, identity, and feedbacks » (Walker, Holling, Carpenter et Kinzig, 2004, p.2).

Dans un contexte d'effondrement, la résilience est absolument nécessaire, et ce autant pour les forêts, les lacs et les animaux, que pour nos villes, nos maisons, nos enfants et notre psyché. La résilience me paraît aussi un objectif positif et attractif à atteindre, au contraire de la décroissance qui agit en opposition aux structures existantes et qui

constitue un processus plutôt qu'une fin. Enfin, la résilience peut être collective, en agissant sur le territoire, ou individuelle, en agissant sur la psyché de chacun·e, ce qui en fait un instrument plus agile.

Je m'intéresse donc de plus en plus à la résilience, et plus précisément encore au concept de *résilience communautaire* tel que présenté par Servigne et Stevens, en collaboration avec la journaliste environnementale Agnès Sinaï et l'ingénieur Hugo Carton, dans *Petit traité de la résilience locale* (2015). La résilience communautaire, écrivent-ils, est

...un champ pluridisciplinaire [qui] s'inspire des courants de la psychologie, de l'écologie et de la gestion des catastrophes, mettant l'accent sur les qualités réactives et proactives d'une communauté pour faire face à des perturbations ou des chocs. (p.25)

Et elle vise

...à coupler les capacités de réaction et d'adaptation à des efforts visant la transformation de la structure d'une communauté afin d'absorber les chocs lorsqu'ils se présentent et d'atténuer des événements futurs. Cela convient aussi bien à des contextes de préparation avant une catastrophe qu'à des situations d'urgence pendant une catastrophe ou à des efforts de récupération après une catastrophe. (p.25)

Les auteur·trice·s développent dans cet ouvrage l'importance de

...construire des « petits systèmes résilients » à l'échelle locale qui permettront de mieux endurer les chocs économiques, sociaux et écologiques à venir. Pour les systèmes alimentaires, par exemple, il faut les imaginer locaux, diversifiés, décentralisés, cycliques, transparents, et surtout fondés sur une grande cohésion sociale à une échelle locale. (p.14)

Iels expliquent qu'

...en temps de catastrophe ponctuelle et inattendue, il est désormais bien démontré que les comportements de panique sont extrêmement rares et que prédominent

plutôt l'entraide et l'auto-organisation. Les sociétés et même les individus détiennent intrinsèquement d'extraordinaires capacités de résilience. Il suffit d'aller les chercher et de les stimuler. (p.15)

Pour ces raisons, le concept de résilience communautaire joue dorénavant un rôle crucial dans le cadre de ma recherche-crédation, car il vient préciser l'importance d'un travail à l'échelle locale, au caractère plus micro que macro. Il me pousse aussi à situer mes recherches dans un espace géographique ou dans une communauté donnée. Je retiens enfin de l'ouvrage de Sinäi *et al.* les six caractéristiques qu'ils attribuent à la résilience, à savoir la robustesse, l'adaptation, la récupération, la réactivité, la transformation et la persistance. Je crois, en effet, que ces caractéristiques peuvent très bien s'appliquer autant à un projet de société, à un mode de vie, à une méthodologie de recherche qu'à un processus créatif. C'est ce que mon projet final me permettra d'éprouver.

CHAPITRE II

UN OUVRAGE ESTHÉTIQUE : COMMENT IMAGINER AUTRE CHOSE?

Ma recherche-création se pratique donc en contexte d'effondrement, alimentée par un désir de redéfinir l'économie comme une écologie et inspirée par des concepts issus des sphères de l'économie alternative et communautaire. Mon travail artistique proprement dit cherche, lui, à allier pratique sociale de l'art et pratique documentaire vidéographique dans une approche interdisciplinaire. Avant d'exposer les expérimentations pratiques de mon projet final, je souhaite le situer par rapport aux autres artistes et th oricien ne s de l'art qui m'ont précédé et qui ont posé les balises de telles préoccupations sociales, communautaires, environnementales, économiques et documentaires dans le domaine artistique.

Dans ce chapitre, je me pencherai donc sur les pratiques artistiques sociales, décroissantes, conviviales et résilientes, ainsi que sur les pratiques documentaires vidéographiques qui ont nourri mes recherches quant à la *man ere* de créer et d'œuvrer dans le champ des arts pour faire d'une éthique une esthétique.

2.1 Les pratiques sociales de l'art

Lorsqu'il s'agit de mon travail artistique, je ne désire pas *représenter* les préoccupations qui m'habitent; j'ai plutôt à cœur d'*expérimenter* des pistes de solution concrètes et de *mettre en œuvre* différentes manières d'exister. Cette expérimentation commence bien par une solution imaginée, mais elle se poursuit par l'activation de cette solution – mon hypothèse, pour être valable, nécessite d'« entrer dans la vie ». C'est pourquoi j'en suis venu à situer ma pratique aux frontières de l'art et de la vie, dans la lignée des raisonnements amorcés par l'avant-garde moderne – tels que les mouvements dada, situationniste et fluxus –, puis développés par des artistes et théoricien·ne·s tel·le·s qu'Allan Kaprow (1966), Suzanne Lacy (1995), Nicolas Bourriaud (2001), Grant Kester (2005) ou Claire Bishop (2004, 2012a, 2012b). De tous les termes ayant émergé de ces réflexions pendant les dernières décennies, de l'esthétique relationnelle à l'art dialogique, en passant par la pratique participative, c'est toutefois la « pratique sociale de l'art » et les écrits de Pablo Helguera (2011a, 2011b) sur le sujet qui correspondent le mieux à mon approche, probablement parce qu'il nourrit simultanément ma pratique pédagogique.

Dans *Education for Socially Engaged Art* (2011a), Helguera définit la pratique sociale de l'art ou l'art socialement engagé comme une « social interaction that proclaims itself as art » (p.1), interaction qui se manifeste généralement de manière collaborative et démocratique (p.4). La pratique sociale de l'art est, dit-il, une « hybrid, multidisciplinary activity that exists somewhere between art and non-art, and its state may be permanently unresolved » (p.8). Pour cette raison, elle s'appuie sur des interactions sociales concrètes, qui ne sont ni imaginées, ni hypothétiques, et elle met en œuvre des « mécanismes de construction communautaire » (*community-building mechanisms*), qui incluent des participant·e·s extérieur·e·s aux cercles artistiques dont le degré de participation et de prédisposition à la participation peut varier (p.12 et 16). Finalement, selon Helguera, les pratiques sociales de l'art se distinguent des autres pratiques

sociales parce qu'elles proposent aussi chaque fois une action qui soit conçue comme « a symbolic statement in the context of our cultural history (and/or art history) » (p.36) et qui puisse ainsi stimuler une discussion artistique plus large.

Dans les pratiques sociales orientées autour de communautés spécifiques, il existe deux manières principales de procéder. Il y a d'abord les artistes qui rejoignent des communautés dans l'idée de mener un projet d'art social. On pense ici à Raphaëlle de Groot qui, pour *8 x 5 x 363 +1* (2002–2004) [fig. 2.14], a rejoint les travailleur·euse·s d'une usine de textile italienne; ses échanges, échelonnés sur près d'un an, ont pris plusieurs formes et abouti à une exposition *in situ* (Giguère, 2006). On peut aussi donner en exemple le travail de l'artiste britannique Phil Collins, dont la pratique sociale et vidéographique émerge de voyages à l'étranger, dans des zones de conflits. C'est le cas de son œuvre *they shoot horses* (2004) [fig. 2.1], une « performance déléguée » (*delegated performance*) pour laquelle des adolescent·e·s palestinien·ne·s ont dansé pendant près de huit heures consécutives au rythme de chansons pop occidentales, devant l'objectif de Collins, qui a ensuite présenté ces longs plans séquences dans un diptyque vidéo (Bishop, 2012a).

Il y a d'autre part les artistes qui, au sein de leur propre communauté, perçoivent un interstice où glisser l'art social. Mierle Laderman Ukeles travaille dans cette veine, puisque ses projets d'art social émergent des tâches quotidiennes qui sont associées à sa situation de femme et de mère (Molesworth, 1999) [fig. 2.2]. On pourrait aussi donner en exemple le *Théâtre législatif* ou *Théâtre-forum* d'Augusto Boal, une pratique sociale née des besoins constatés alors qu'il siégeait sur le conseil municipal de Rio (Thompson, 2012, p.22). Je crois appartenir à cette deuxième catégorie : à ce jour, chez moi, l'art émerge le plus souvent de constatations relatives à mon quotidien.



2.1 (À gauche) Phil Collins, *they shoot horses*, 2004, image tirée du diptyque vidéo.

2.2 (À droite) Mierle Laderman Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance Outside*, 1973, performance publique.

Claire Bishop (2012b) affirme qu'il existe de surcroît deux manières d'aborder la pratique sociale de l'art en elle-même, une fois l'artiste impliqué·e dans une collectivité : « through constructivist gestures of social impact, which refute the injustice of the world by proposing an alternative, or through a nihilist redoubling of alienation, which negates the world's injustice and illogicality on its own terms » (p.36). Le premier groupe comprend des artistes comme Rick Lowe qui, pour son *Project Row Houses* (1993–aujourd'hui) [fig. 2.3] dans la ville de Houston au Texas, a transformé les maisons abandonnées du quartier Third Ward, menacé par l'urbanisation, en résidences pour artistes, en centres d'aide pour les mères célibataires et en garderies (Thompson, 2012, p.256). Il s'agit d'artistes qui cherchent à provoquer le changement en proposant des solutions, mais dont les actions agissent aussi comme un commentaire social et culturel.

Le deuxième groupe, quant à lui, comprend des artistes qui cherchent plutôt à provoquer le débat dans l'espace public, avec l'objectif de rendre visible les conflits et les contradictions des discours politiques. En créant par exemple *Please Love Austria* (2000) [fig. 2.4], Christoph Schlingensiefel proposait une télé-réalité dans laquelle le

public pouvait voter pour envoyer des demandeur·euse·s d'asile dans un centre de détention. Dans le cadre de cette œuvre, il a aussi affiché des slogans racistes et nazis sur la place publique de Viennes. Schlingensiefel ne proposait pas de solution, mais sa télé-réalité, en faisant scandale, a mis en évidence l'indifférence collective à la création d'un centre de détention, comme le laisser-aller des spectacles de haine, et conséquemment les contradictions du gouvernement d'extrême-droite comme des activistes de gauche (Bishop, 2012b, p.41-44). Dans le même esprit, on peut aussi penser à Santiago Sierra et à sa manière « polémique » de tatouer ou de mettre dans des situations insoutenables des personnes marginalisées et pauvres [fig. 2.15] (Spiegler, 2003). Néanmoins, je suis d'avis que de telles pratiques vont à l'encontre d'une conduite éthique – le cas de Schlingensiefel était carrément inhumain – et qu'elles démontrent surtout l'échec du milieu artistique à reconnaître les privilèges qui sont donnés à certain·e·s artistes et à juger leurs pratiques en conséquence.



2.3 (À gauche) Rick Lowe, *Project Row Houses*, 2003, détail d'une maison des maisons.

2.4 (À droite) Christof Schlingensiefel, *Please Love Austria*, 2000, conteneur dans lequel étaient enfermés les réfugiés, et au-dessus duquel on peut lire, en allemand, « Dehors les étrangers! ».

Bien sûr, dans ce « redoublement nihiliste de l'aliénation », il y a aussi des artistes adoptant une position plus ironique et dénonciatrice, comme feu Amal Kenawy qui, avec son frère et treize collègues, a marché à quatre pattes sur un coin de rue achalandé du Caire au début du Printemps arabe, dans le but de dénoncer la subordination et le

conservatisme de la majorité silencieuse. Au moment de *Silence of the Lambs* (2009) [fig. 2.5], l'artiste n'exploitait pas sa position privilégiée, elle se mettait plutôt à risque et elle fut d'ailleurs arrêtée ce jour-là (Thompson, 2012, p.175).



2.5 Amal Kenawy, *Silence of the Lambs*, 2009, performance publique.

Pour ma part, je préfère toutefois la première posture « constructiviste », qui cherche l'impact social positif et qui offre des alternatives au *statu quo*. Une telle approche s'accorde avec les propositions théoriques de Gibson-Graham et Miller (2015) présentées plus tôt, parce qu'elle s'appuie sur des actions comme *repenser, reconstituer et redéfinir*.

Une autre caractéristique des projets de pratique sociale de l'art identifiée par Pablo Helguera (2011a) est que, pour fonctionner, ils doivent souvent être développés « by artists who have worked in a particular community for a long time and have an in-depth understanding of those participants » (p.20). La série de projets *The Quiet in the Land* (1995–98, 1997–2000, 2004–2008) [fig. 2.6], menée par la commissaire France Morin, représente bien une telle pratique, puisqu'elle a rassemblé des artistes pendant des périodes de trois à quatre ans dans des communautés spécifiques – la communauté shaker de Sabbathday Lake dans le Maine, une communauté d'enfants de la rue et d'éducateur·trice·s brésilien·ne·s à Salvador de Bahia, ainsi que la *sangha*

(communauté bouddhiste) de Luang Prabang au Laos. L'investissement de Morin était tangible : elle considérait les besoins et les réalités des participant·e·s à tous ses projets, et elle prenait le temps de les rencontrer et de cohabiter avec eux avant d'entreprendre quoi que ce soit (Morin, 2000). Depuis son travail précurseur, cet investissement prolongé des artistes et des commissaires dans les communautés qu'ils impliquent dans leurs projets est devenu une exigence éthique pour de nombreux agent·e·s du milieu artistique.

En contrexemple, on peut penser au projet *Arte Reembolso / Art Rebate* (1993), de David Avalos, Louis Hock et Elizabeth Sisco [fig. 2.7]. Les artistes ont redistribué la valeur de leur financement du Museum of Contemporary Art de San Diego en billets de 10 \$ à des travailleur·euse·s mexicain·e·s sans papiers, dans le désir de mettre en évidence le statut ambigu de ces dernier·ère·s, qui payent des taxes américaines mais ne reçoivent aucune sécurité en retour. Bien que le processus ait duré quatre mois, leur intervention auprès de chaque individu était plutôt rapide (Montgomery, 2017). Je ne doute pas que la somme ait été bien reçue par chaque travailleur·euse·s, mais me demande si une plus longue implication auprès de la communauté aurait permis d'investir cette somme de 5000 \$ autrement, en ciblant des besoins concrets dans une initiative plus pérenne.



2.6 (À gauche) Tunga, *Salitre, enxofre, carvão*, 1999–2000, performance sonore réalisée dans le cadre du projet *The Quiet in the Land* (1997–2000) à Salvador de Bahia.

2.7 (À droite) David Avalos, Louis Hock et Elizabeth Sisco, *Arte Reembolso / Art Rebate*, 1993, la remise d'un billet de 10 \$ à un travailleur mexicain sans papier.

De mon côté, je vise un travail artistique social qui s'échelonne sur une longue période, afin d'avoir le temps d'établir un contact intime avec la communauté et de bâtir des initiatives qui sauront combler des besoins réels. Cette posture rejoint les objectifs de la résilience communautaire telle que suggérée par Agnès Sinai, Raphaël Stevens, Hugo Carton et Pablo Servigne dans leur *Petit traité de résilience locale* (2015).

2.2 Les pratiques décroissantes de l'art

Dans cette histoire de l'art en milieu social ou communautaire, on retrouve déjà plusieurs exemples de pratiques qui gravitent plus spécifiquement autour du concept de la décroissance, en privilégiant les aspects qualitatifs de l'existence plutôt que l'expansion quantitative et en aspirant à une réduction équitable de la production et de la consommation. On pourrait retracer leur origine aux mouvements d'éco-art, des années 1960 à 1980. Lorsqu'Alan Sonfist, dans *Time Landscape New York City* (1965–) [fig. 2.8], a recréé en plein cœur de New York un espace vert formé de plantes indigènes précoloniales, il critiquait la croissance industrielle et proclamait l'importance de sauvegarder la faune et la flore. Lorsqu'Agnes Denes, dans *Wheatfield – A confrontation* (1982) [fig. 2.9], a semé du blé sur les deux acres de terre qui ont été excavés lors de la construction du World Trade Center, pour ensuite le récolter et le vendre, elle a mis en lumière les rapports économiques disproportionnés entre l'agriculture et l'immobilier, tout en questionnant l'urbanisation.



2.8 Alan Sonfist, *Time Landscape New York City*, 1965–, vues de l'intervention de restauration biologique.

Toutefois, ces pratiques de restauration biologique ou d'agriculture interventionniste sont aujourd'hui désuètes, comme le soutient l'historien de l'art et commissaire T.J. Demos. Dans *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology* (2016), il explique qu'il est en effet contradictoire de recréer « a non-human ecology [...] via human means » (p.40), puisque c'est ignorer la véritable complexité de tels écosystèmes, ainsi que le caractère irremplaçable de milliers d'années de coexistences inter-espèces. Il lui paraît également ironique de critiquer les effets du marché capitaliste en produisant une grande monoculture de blé, une méthode agricole dévastatrice issue des besoins de ce même marché (p.42). De plus, soutient-il, les mouvements d'éco-art des années 1960 à 1980 s'appuyaient souvent sur une conception de la nature qui « perpétue une structure d'objectification parallèle » (p.44) à celle utilisée par l'industrie capitaliste – en opposant la pureté du blé à la pollution de la ville, par exemple, sans tenir compte du fait que le mode purement industriel de culture du blé est, à long terme, dommageable pour le sol. C'est sur cette même objectification de la nature que s'appuient aujourd'hui les campagnes mensongères de « verdissement » des entreprises polluantes [fig. 2.10].



2.9 (À gauche) Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982, intervention biologique.

2.10 (À droite) Publicité de Frito-Lay, compagnie appartenant à Monsanto, plus grand géant agrochimique au monde, responsable des projets agroalimentaires les plus polluants et de la majorité des projets de modification génétique de nourriture.

Les pratiques artistiques plus actuelles qui se rapprochent de la théorie de la décroissance s'attardent donc moins à l'*image*, souvent dichotomique, de la (dé)croissance économique – la ville et la pollution contre les arbres et la nature – mais plutôt aux structures sociales, politiques et économiques qui constituent la pierre angulaire du système capitaliste auquel nous devons le présent effondrement. Ces pratiques sont donc assurément sociales et engagées, selon la définition d'Helguera (2011a), et pourraient entrer dans deux catégories, assez proches de celles proposées par Bishop (2012b) : les pratiques qui tentent d'obstruer les structures existantes depuis l'intérieur et celles qui s'en éloignent pour proposer des structures alternatives.

Le projet *Public Smog* (2004–) [fig. 2.11] d'Amy Balkin entre dans la première catégorie « intérieure » puisque, s'intéressant aux liens complexes qui unissent la nature et la finance, l'artiste travaille avec les institutions économiques et légales en place pour essayer de faire pression sur les entreprises polluantes et leurs lobbys. Pour ce faire, Balkin utilise la structure des crédits-carbone instaurée par le protocole de Kyoto, structure qui vise à réduire les émissions de CO² sur un territoire donné en forçant les

compagnies polluantes à acheter, en bourse, des « autorisations de pollution ». Même si cette structure s'est avérée inefficace, créant en bout de piste un nouveau marché « for wealth accumulation without mitigating overall emissions » (Demos, 2016, p.106), Balkin a su renverser le fonctionnement des crédits en les achetant pour les retirer du marché et réduire ainsi, ne serait-ce que de manière symbolique, la possibilité de polluer. Elle a aussi entrepris une campagne de sensibilisation adressée à l'UNESCO et à plus de cent pays afin d'accorder à l'atmosphère terrestre le titre de *site patrimonial mondial*, titre qui empêcherait légalement sa pollution. La campagne a échoué, mais sa documentation expose la mauvaise foi de plusieurs centaines de dirigeant·e·s.



2.11 Amy Balkin, *Public Smog*, 2004–, deux images de la campagne publicitaire du projet.

La seconde catégorie « extérieure » comprend des pratiques comme *Ithaca Hours* (1991–) de Paul Glover [fig. 2.12] ou *Time/Bank* (2010–) [fig. 2.13] de Julieta Aranda et Anton Vidokle. Ces artistes proposent l'usage de monnaies alternatives basées sur le temps de travail, la première fonctionnant sur un territoire donné – Ithaca, New York – et l'autre prenant à partie une communauté spécifique sans limite territoriale – la communauté artistique, incluant les artistes, les écrivain·e·s, les commissaires, etc. *Ithaca Hours*, l'une des plus vieilles monnaies alternatives américaines, est aujourd'hui bien intégrée, jusque dans les institutions financières et la Chambre de commerce, et cherche à promouvoir le travail local, l'échange de services et une indépendance

régionale face aux banques et aux méga-compagnies transnationales (Thompson, 2012, p.164). *Time/Bank*, de son côté, fonctionne majoritairement en ligne et cherche à créer une solidarité économique internationale entre les agent·e·s du milieu culturel, un milieu menacé partout sur la planète par la précarité et les politiques d'austérité (Lind, 2012, p.59).



2.12 (À gauche) Paul Glover, *Ithaca Hours*, 1991–, détail de la monnaie.

2.13 (À droite) Julieta Arande et Anton Vidokle, *Tim/Bank*, 2010–, détail de la monnaie.

Ces pratiques rappellent aussi le projet d'économie alternative de Martin Zibeu, ici au Québec. Zibeu a mis en circulation le *demi gaspésien* – aujourd'hui appelé simplement le *demi* parce qu'il s'est propagé dans d'autres régions comme le Saguenay et le Bas-Saint-Laurent –, une monnaie alternative qu'il a créée en coupant un 20 \$ canadien en deux. Le demi vaut 10\$ et n'est accepté que par certaines entreprises de la région. Il agit surtout comme un pacte entre commerçant·e·s et acheteur·euse·s : le pacte d'encourager l'économie locale et les entreprises de la région (Radio-Canada, 2016, 6 avril). Martin Zibeu ne se proclame pas artiste, mais je crois que sa proposition s'inscrit quand même parmi les pratiques sociales créatives, parce que son projet peut très bien être observé, analysé et jugé suivant les critères d'Helguera (2011a). Comme ce dernier le précise, de telles pratiques soulèvent souvent « the question of whether such activity belongs to the field of art at all » (p.4). Longtemps conservateur en chef de Creative Time, véhicule américain des pratiques sociales de l'art, Nato Thompson (2012) explique d'ailleurs pourquoi il réfute la distinction :

As opposed to assuming there is an inherent difference between artist-initiated projects and non-artist-initiated projects, I have opted to simply include them all. [...] Certainly these projects are not specifically artworks, but their collaborative and participatory spirit, community activism, and deployment of cultural programming as part of their operations makes their work appear close to some projects that arise from an arts background. (p.27-28)

Les pratiques artistiques comme celles de Glover, Aranda et Vidokle ou encore celle – communautaire – de Zibeu, sont à mon avis des pratiques qui émergent de constats similaires à celui de Foster (2011), à savoir qu'il faut converger vers une vision de l'économie accordant plus d'importance aux aspects qualitatifs de l'existence plutôt qu'une expansion quantitative devenue menaçante pour l'équilibre écologique (p.26-28). Elles aspirent aussi à une *redéfinition de l'économie*, telle qu'elle est suggérée par Gibson-Graham et Miller (2015). Pour ces raisons, je reconnais davantage mes intentions dans cette seconde catégorie de pratiques sociales et engagées définie par Helguera (2011a) : je veux moi aussi contribuer à l'invention et à l'expérimentation de structures alternatives.

2.3 Les pratiques conviviales de l'art

Toutes ces pratiques sociales de l'art ont en commun de porter une grande importance aux *relations* et à leur potentiel artistique, sujet qui a été exploré par la réflexion sur le happening de Kaprow (1966), approfondi par Bourriaud (2001) dans son *Esthétique relationnelle*, puis critiqué et raffiné par Bishop (2004). Des parallèles intéressants peuvent être faits entre cet *art des relations* et le concept sociologique de *convivialité* défini par Illich (1973), puis revisité par les théoricien·ne·s de la décroissance (Bradley, 2018; Kerschner *et al.*, 2018; Vetter, 2018). Avec les années, les pratiques artistiques dites « relationnelles » tendent, en effet, de plus en plus vers des situations qui mettent de l'avant le potentiel parfois émancipateur, parfois rassembleur des « relations autonomes et créatrices » qui sont au cœur de la convivialité (Illich, 1973, p.6).

À preuve, Claire Bishop (2012b) propose d'utiliser l'*Échelle de participation citoyenne* de Sherry Arnstein (1969) pour évaluer le bien-fondé du rapport entre l'artiste et son public dans une œuvre d'art relationnelle. Forcée par Arnstein dans le cadre de son travail au United States Department of Health and Human Services, cette échelle démontre que la résolution optimale d'un travail décisionnel participatif passe par le « contrôle citoyen ». En l'appliquant à des projets d'art impliquant des interactions, Bishop (2012b) propose donc que la réalisation idéale d'un travail artistique relationnel résiderait dans l'autonomie de ses participant·e·s. Les prédictions d'Illich (1973, p.7) sur la productivité industrielle et ses impacts sur l'être humain résonnent dans la position de Bishop (2012b) nous prévenant des dangers de la « commodification of human bodies in a service economy » (p.39) observée dans certaines pratiques artistiques participatives. Quand Helguera (2011a) incite les artistes ayant des pratiques sociales à prendre conscience de l'importance du « mutual respect, inclusivity, and collaborative involvement » (p.37), il leur offre lui aussi des assises similaires à celles proposées par Illich (1973) dans sa quête d'une société conviviale où les outils démocratiques seraient le moins possible contrôlés par un petit nombre (p.7).

Bien sûr, une pratique artistique sociale ne sera jamais entièrement *conviviale*, au sens où l'entendait Illich. L'artiste ou le groupe d'artistes auront toujours un certain contrôle sur le projet et sur ses outils, que ce soit pendant l'entièreté du processus ou seulement en amont ou en aval. Pour tendre vers la *convivialité*, il est quand même possible pour l'artiste d'essayer de partager ce contrôle le plus possible avec les participant·e·s. C'est notamment ce que tentait de faire Raphaëlle de Groot dans *8 x 5 x 363 + 1* (2002–2004) [fig. 2.14], lorsqu'à plusieurs reprises elle a demandé l'avis des participant·e·s sur ce que devrait être la suite du projet, parfois par votes, parfois par des discussions, parfois par une prise de position à l'aide d'un appareil photo jetable (Giguère, 2006).

Il s'agit d'une attitude d'accueil et d'ouverture qu'il m'intéresse de cultiver dans ma pratique, car l'absence de tels efforts démocratiques mène rapidement à ce qu'Arnstein (1969) considère du « tokenisme », soit une simple participation symbolique, de

surface, sans réelle implication des participant·e·s dans la conception du projet. On peut penser ici aux happenings de Kaprow (1966) qui faisaient appel à une contribution ponctuelle du public, aux plus récents *flash mob* où les participant·e·s se font donner une série d'actions à réaliser dans un lieu précis (Muse, 2010), ou encore aux manipulations de populations marginalisées par Sierra grâce à des techniques problématiques et polémiques [fig. 2.15] (Spiegler, 2003).



2.14 (À gauche) Raphaëlle de Groot, *8 x 5 x 363 + 1*, 2004, l'artiste explique le fonctionnement de l'appareil photo à une participante.

2.15 (À droite) Santiago Sierra, *160 cm Line Tattooed on 4 People*, 2000, quatre prostituées se font tatouer une ligne de 40 cm sur le dos en échange de l'équivalent d'une dose d'héroïne.

Les pratiques artistiques s'appuyant sur la création de rapports conviviaux entre les individus peuvent être soit furtives, soit médiées de façon assumée. Les *Hypothèses d'insertions 3* (2007) [fig. 2.16] du collectif d'artistes et d'architectes SYN- sont de bons exemples de pratiques conviviales furtives qui, sans être « neutres », sont exemptes d'instrumentalisation. Lorsque SYN- posait des tables de baby-foot dans divers espaces publics du quartier La Chapelle à Paris, il cherchait à réactiver des espaces parfois oubliés, parfois inexploités de la ville, en tentant d'y stimuler des rencontres. En se soustrayant de la situation à titre de sujets humains, les membres de SYN- offraient ainsi des outils de convivialité aux habitant·e·s de la ville et proposaient une reprise du contrôle des espaces publics par les citoyen·ne·s mêmes (Lafontaine, 2013; SYN-, 2007).

On trouve un bon exemple de la médiation plus assumée dans *Suggestion of the Day* (2000) [fig. 2.17] d'Apolonija Šušteršič. L'artiste s'y mettait au centre d'une discussion entre architectes, urbanistes, développeur·euse·s et politicien·ne·s au sujet de l'avenir de la ville de Stockholm. Toutes et tous furent invité·e·s au musée pour un après-midi d'échanges avec l'artiste et deux éminents représentants politiques locaux qu'elle avait réussi à convaincre, au nom de l'art, de se présenter à l'évènement. Šušteršič incluait aussi le public dans cette discussion, en offrant aux gens des vélos et des cartes routières annotées qui leur permettaient d'aller visiter les espaces discutés et de constater leur état. Bien que les décisions quant au futur de la ville ne se prenaient pas de manière conviviale – le contrôle se retrouvant toujours entre les mains des politicien·ne·s –, Šušteršič permettait néanmoins à certain·e·s acteur·trice·s du milieu et aux citoyens·nes de se prononcer sur le sujet dans un environnement qu'elle avait créé spécifiquement pour susciter des rapports autonomes, conviviaux et créatifs. Elle proposait ainsi, serait-ce pour une seule journée, une autre forme de politique. Maria Lind (2012) explique bien, en effet, l'importance que revêt la médiation de l'artiste, comme la différence que produit dans les esprits le fait d'assumer le caractère artistique d'un tel projet : « The audience mix resulted in lively, productive exchanges which could only have occurred within the context of art, primarily because such a diverse group would never have agreed to meet outside of a nonpolitical context » (p.50).



2.16 (À gauche) SYN-, *Hypothèses d'insertion 3*, 2007, intervention urbaine furtive.

2.17 (À droite) Apolonija Šušteršič, *Suggestion of the Day*, 2000, la rencontre provoquée par l'artiste.

Je conçois très bien que la furtivité peut apporter son lot d'avantages artistiques, notamment un certain enchantement pour le public dû à l'effet de surprise, une sécurité pour l'artiste dont la pratique se joue aux frontières de la légalité, ou même un effacement de l'auteur·trice dans une quête d'humilité. Dans mon art, je considère toutefois la médiation assumée comme une forme d'honnêteté envers les participant·e·s et donc comme une bonne assise sur laquelle entreprendre une possible collaboration conviviale plus consciente.

2.4 Les pratiques résilientes de l'art

Dans le cadre d'une pratique sociale conçue comme « mécanisme de construction communautaire » (Helguera, 2011a), il est pertinent d'en revenir à la théorie de la résilience communautaire proposée par Sinaï, Stevens, Carton et Servigne (2015). Ces derniers avancent que le secret pour former des communautés résilientes est de les fonder sur des petits systèmes « locaux, diversifiés, décentralisés, cycliques, transparents, *et surtout fondés sur une grande cohésion sociale à une échelle locale* » (p.14, je souligne). J'observe que c'est souvent cette dernière dimension qui manque aux pratiques sociales.

Prenons l'exemple du *Harmony Ranch* (1969–1973), un espace d'expérimentation inauguré par le Palsa Group au Connecticut. Le groupe, principalement intéressé par la cybernétique et l'écologie des systèmes, proposait d'explorer ces sujets dans un espace collectif, en mélangeant auto-organisation, pratiques d'agriculture collective et biologique, ainsi que production musicale collaborative. Le projet se voulait une réponse à l'aliénation de la ville par une réorganisation de l'environnement et un réajustement écologique. Toutefois, le projet restait majoritairement isolé dans la sphère artistique et il ne se mêlait pas aux autres communautés environnantes, ce qui donnait un caractère achevé et contradictoire à leurs réflexions sur l'écologie des

systèmes. Le critique d'art, historien et activiste américain Yates McKee (2008), remarque également que la critique simpliste de la ville par le PULSA Group ne prenait pas en compte les « schémas structurels d'iniquité » plus complexes qui sont inhérents à l'urbanité (p.65).

Le Laboratory of Insurrectionary Imagination propose un projet qui aspire à une beaucoup plus grande cohésion sociale : *la r.O.n.c.e.* (2012–) [fig. 2.18]. Acronyme pour « resist, organize, nourish, create, exist », *la r.O.n.c.e.* est un projet d'expérimentation sociale et un espace de travail installé en Bretagne, en France. Le projet, situé sur une ferme de sept hectares, comprend un grand espace dédié à l'agriculture biologique et à la permaculture, une cuisine mobile pour partager les récoltes avec les activistes des environs lors des manifestations et des rencontres politiques alternatives, un atelier où se donnent des *workshops* sur l'activisme créatif, les modes de vie expérimentaux et la permaculture, ainsi qu'un atelier pour la réparation des vélos et des voitures. Les objectifs du projet fondé sur le principe que l'esthétique est une éthique, résume Demos (2016, p.126–127), sont d'allier la création artistique, l'engagement activiste et l'autosuffisance afin d'implanter dès aujourd'hui un mode de vie fort de « sustainable living, environmental justice, and a pedagogical activist-artistic practice ».



2.18 Labofii, *la r.O.n.c.e.*, 2013, détails du quotidien des activistes.

Contrairement au *Harmony Ranch*, *la r.O.n.c.e.* tisse des liens sociaux serrés avec les communautés environnantes grâce à l'atelier de réparation de vélos et de voitures, aux

workshops offerts régulièrement au grand public, et à la participation de ses membres au marché fermier du coin, aux luttes sociales de la région (mais aussi aux luttes internationales, comme le COP21) et à probablement bien d'autres occasions qui ne sont pas communiquées. Les implications activistes du projet démontrent aussi l'importance donnée par ces artistes à la lutte contre les « schémas structurels d'iniquité » évoqués par McKee (2008). Le Laboratory of Insurrectionary Imagination garde tout de même son pied dans le monde des arts par ses publications (Frémeaux et Jordan, 2011 ; Frémeaux, 2012) et par les thématiques de ses *workshops*. *la r.O.n.c.e.* apparaît donc comme un excellent exemple de résilience communautaire, mais aussi comme un bon exemple de pratique sociale poussée à son extrême, c'est-à-dire que le projet a entièrement transformé le mode de vie des artistes qui, selon Demos (2016), font preuve de « creative act of affirmation and experimental form of life, building social connections and forming real alternatives to contemporary European austerity-based neoliberalism » (p.131).

De telles pratiques exigent néanmoins que les artistes soient conscient·e·s du très petit pas qui sépare la *revitalisation* d'une communauté de sa *gentrification*. Cela a été l'écueil, par exemple, du *Dorchester Project* (2009–) de Theaster Gates qui, tout en cherchant l'« augmentation du pouvoir d'agir » (*empowerment*) d'une communauté, a paradoxalement contribué à embourgeoiser le quartier au grand malheur de certains membres de sa communauté forcé·e·s de déménager (Jackson, 2012, Gogarty, 2014). Les graffitis de Banksy dénonçant la pauvreté et les abus de pouvoir dans le quartier défavorisé de Hackney, à Londres, ont eux aussi fait augmenter le coût des loyers (Banksy, 2005, p.130).

En gardant en tête la résilience de la communauté, les artistes et leurs collaborateur·trice·s peuvent éviter de tels pièges. Pour ce faire, il importe de se préparer à l'avance à une telle éventualité et d'avoir des discussions sur le sujet de la gentrification avant même qu'elle ne se fasse sentir. De plus, en travaillant sur les structures intrinsèques à la communauté de manière à les faire fonctionner le plus

possible de manière cyclique, locale et décentralisée, on évite que le projet demeure dépendant de sources extérieures, et on s'assure que la communauté puisse éventuellement s'appuyer principalement sur son autosuffisance, ce qui lui garantit une liberté d'action et de décision. Car c'est souvent cette dépendance aux sources extérieures – l'intervention d'étudiant·e·s, d'architectes, de représentant·e·s municipaux et de collectionneurs d'œuvres dans le cas du *Dorchester Project* de Gates – qui finit par attirer d'autres populations et d'autres classes sociales et qui, à long terme, cause autant d'ennuis à la communauté initiale qu'elle lui a procuré assistance.

2.5 Les pratiques documentaires vidéographiques

Toute pratique sociale de l'art implique pour l'artiste, à un moment ou à un autre, de se questionner sur la manière de retenir des traces ou des témoignages de ses projets communautaires vivants. Celles-ci peuvent prendre la forme de photos, de vidéos, mais aussi d'artéfacts, de notes, de récits écrits, d'enregistrements audio, etc. Si une pratique sociale de l'art a pour fonction de faire des actions symboliques qui entrent dans le débat culturel public élargi, tel que le propose Helguera (2011a, p.36), ces actions doivent être rendues disponibles aux acteur·trice·s qui prendront part au débat. Une pratique sociale de l'art inclut également des participant·e·s ne provenant pas du monde de l'art et de ses cercles réguliers (p.12), par conséquent, les acteur·trice·s dudit débat culturel risquent de ne pas avoir été présent·e·s lors de l'action initiale, ce qui fait qu'elle doit être documentée pour qu'iels puissent la constater et en débattre. Helguera affirme même, à ce sujet : « [a] work that shows little concern for verifiable documentation can't be considered to be more than a work of fiction—a symbolic piece » (p.74). Il met toutefois en garde quant à la nature de cette documentation, qui doit, dit-il, être « understood and utilized in full recognition of its inadequacy as a surrogate for the actual experience », parce que la meilleure trace ne pourra jamais remplacer « the immediacy of a collective experience » (p.75-76).

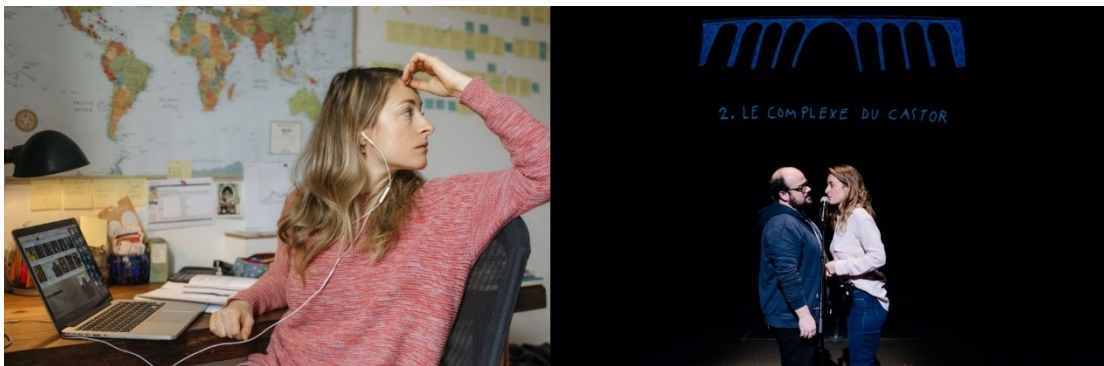
Dans ce contexte, je considère important de penser aux différents publics d'une œuvre. Si les initié·e·s liront les différents documents avec la force de leur expérience rapprochée du domaine des arts, il importe pour moi que la documentation puisse aussi être lue et comprise par un public non-initié à l'art, et idéalement qu'elle stimule chez lui le désir et la capacité d'action. Il en va de l'esprit de convivialité et de l'idée de donner une continuité à cette pratique sociale de l'art au-delà de son caractère événementiel. Comment, en reconnaissant l'impossibilité de substituer l'expérience réelle, peut-on rendre la documentation stimulante, et peut-être générer une nouvelle expérience collective au moment de sa diffusion?

Ces questionnements m'ont poussé à explorer les pratiques du documentaire vidéographique, pour sa qualité de véhicule multisensoriel. J'en retiens la définition de Carl Plantinga (2005), professeur de cinéma et médias à la Calvin University au Michigan. Il explique que ces pratiques sont conçues comme des

...asserted veridical representation, that is, as an extended treatment of a subject in one of the moving-image media, most often in narrative, rhetorical, categorical or associative form, in which the film's makers openly signal their intention that the audience (1) take an attitude of belief toward relevant propositional content (the 'saying' part); (2) take the images, sounds, and combinations thereof as reliable sources for the formation of beliefs about the film's subject and, in some cases; (3) take relevant shots, recorded sounds and/or scenes as phenomenological approximations of the look, sound, and/or some other sense of feel of the pro-filmic event (the 'showing' part). (p.61)

Les pratiques documentaires, telles que définies par Plantinga, répondent au besoin souligné par Helguera (2011a) de fournir une documentation vérifiable aux acteur·trice·s du monde artistique, tout en portant une attention particulière au public et à la réception lors de la *production* de cette documentation. Contrairement à la présentation parfois muséale de documents ayant pour but uniquement de prouver à un public qu'un événement a bel et bien eu lieu, le documentaire vidéographique comprend une recherche formelle, esthétique et phénoménologique visant à engager certaines réactions de la part de son public (Plantinga, 2005).

Bien que la définition de Plantinga traite des pratiques documentaires vidéographiques, je me suis aussi intéressé à d'autres formes que peut prendre le documentaire. Par exemple, la pratique théâtrale d'Annabel Soutar est une pratique documentaire très intéressante pour son accessibilité. Soutar fait du théâtre documentaire, ce qui implique la (re)mise en scène d'une enquête journalistique. Ce genre de pratique demande d'avoir déjà réfléchi au caractère *insuffisant* de la documentation, et de croire qu'une approche théâtrale puisse y répondre. Dans *J'aime Hydro* (2017) [fig. 2.19], qu'elle a produit en collaboration avec Christine Beaulieu, Soutar amène la simple citoyenne et comédienne Beaulieu à faire elle-même enquête sur la question des barrages hydro-électriques, puis d'évaluer leur nécessité (ou non). Toutes ses procédures, présentées sur scène, font simultanément apparaître la transformation de la comédienne, de néophyte à experte. Cette approche unique rend le documentaire très accessible au public, parce que ce dernier part en général du même point que l'autrice de la pièce et se retrouve, au cours de la séance, emporté par le même processus de transformation par l'information. Pour rendre cette enquête encore plus accessible, le duo a de plus décidé d'en faire un livre, puis des podcasts – diffusés gratuitement en ligne – pour assurer que l'enquête rejoigne le plus de gens possible (Aguila-way, 2018; Vivant et Soutar, 2015).



2.19 Annabelle Soutar et Christine Beaulieu, *J'aime Hydro*, 2017, théâtre documentaire, Beaulieu faisant des recherches (à gauche) et Beaulieu sur scène (à droite).

Helguera (2011a) soutient que la documentation d'une pratique sociale de l'art doit être considérée « as an inextricable component of an action, one which, ideally, becomes a quotidian and evolving component of the event, not an element of postproduction but a coproduction of viewers, interpreters, and narrators » (p.75), cela pour éviter d'instrumentaliser l'expérience collective à des fins théoriques. Donc, pour documenter avec justesse et cohérence une pratique sociale de l'art, il vaut mieux partager la tâche de la documentation entre tous·tes les participant·e·s que de la confier à une seule personne ou de la réserver à l'artiste. Dans mon cas, je considère plus accessible et intuitif de partager la caméra avec les participant·e·s que de partager un travail d'écriture, de mise en scène et de jeu. Pour cette raison, j'ai décidé de concentrer mes recherches dans le champ du documentaire *vidéographique*.

L'art vidéo et le documentaire sont de très vastes domaines qui ont été théorisés par plusieurs auteur·trice·s et dont il m'est impossible de couvrir toutes les subtilités et les enjeux ici. Je peux néanmoins situer mon intérêt en identifiant quelques pratiques, stratégies et axes de réflexion qui sont selon moi particulièrement intéressants dans un processus interdisciplinaire, communautaire et relationnel comme celui des pratiques sociales de l'art.

D'abord, la vidéo m'intéresse parce que c'est un médium qui engage facilement le public. Elle rejoint les sens grâce à une approche phénoménologique et permet aussi de situer aisément l'espace, le temps et les protagonistes. Étant donnée la grande influence qu'ont le cinéma et la télévision dans nos vies, il s'agit aussi d'un médium accessible dont la majorité des personnes saisit les codes. L'arrivée des téléphones dotés d'une caméra a aussi rendu accessible l'action de filmer et de *se* filmer, une forme créative maintenant intuitive pour plusieurs. Les médias sociaux, quant à eux, en popularisant le partage de captures vidéo, ont déjà solidement engagé un public élargi dans l'action de filmer pour *retenir des traces* ou encore pour *communiquer un témoignage*.

L'artiste, réalisateur et documentariste brésilien Gabriel Mascaro a bien compris ce caractère intuitif du médium vidéo et son potentiel d'ouvrage collectif. Pour *Doméstica* (2012) [fig. 2.20], il a prêté sa caméra à sept adolescent·e·s de São Paulo et leur a demandé de réaliser un film sur leur « femme de chambre » (*doméstica*); le résultat est un documentaire vidéographique intime, politique et complexe, traitant à la fois du choc des classes sociales entre les adolescent·e·s et leur nounou, mais aussi de l'autorité offerte par la caméra. L'action de céder la caméra aux participant·e·s a permis de capter des scènes intimes entre les femmes de chambre et les jeunes – certain·e·s habitant ensemble depuis plus de quinze ans – et d'établir une proximité qui n'aurait pas pu être atteinte si l'artiste avait été présent. Le film s'intéresse aussi au rôle dédoublé du documentariste – à la fois les sept narrateur·trice·s, mais aussi l'artiste qui les dirige et fait le montage. Le public se retrouve ainsi engagé dans une quête de sens triple : Qu'est-ce que les nounous ne se permettent pas de dire aux adolescent·e·s (qui plus est devant une caméra)? Qu'est-ce que les adolescent·e·s ont décidé de filmer ou d'ignorer? Qu'est-ce que l'artiste a décidé d'intégrer au montage ou de mettre de côté?

Ursula Biemann a elle aussi exploité l'intuition cinématographique du public pour *Black Sea Files* (2005) [fig. 2.21], documentaire qu'elle a organisé comme un « dossier » contenant de multiples documents vidéo. Son documentaire est une recherche territoriale sur la géographie pétrolière de la mer Caspienne qui porte attention non pas aux acteur·trice·s officiel·le·s de l'extractivisme, mais plutôt aux différents habitant·e·s qui vivent le long du tracé d'un nouveau pipeline souterrain. Ses multiples documents vidéo, récoltés lors de différents voyages dans la région entre 2003 et 2004, sont organisés de manière non linéaire comme des portraits-rencontres, et c'est le public qui doit tisser les liens entre les différents propos pour tirer ses conclusions sur la situation. Biemann (2005) écrit, au sujet de sa composition :

I opted for files because they are an open structure, a case in progress and not a rigid order. In fact, files tend to contain a unique combination of documents, whose logic often lies entirely with the author of the files. This has to do with the personal circumstances under which data are found and new images produced,

encapsulating the unspoken chain of associations and links to other protagonists and happenings. The unique logic might also be the result of a research trajectory which doesn't always follow scheduled directions. Seen from the outside, certain events might seem coincidental and unrelated, but through my sheer physical movement through the region, a connection is established and together they start to make sense. (p.168)



2.20 (À gauche) Gabriel Mascaro, *Domestic*, 2012, image tirée du film.

2.21 (À droite) Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2005, image tirée du film.

La posture de Biemann rappelle le « journalisme esthétique » (*aesthetic journalism*) théorisé par l'écrivain, artiste et commissaire Alfredo Cramerotti (2009). Le journalisme esthétique, écrit-il

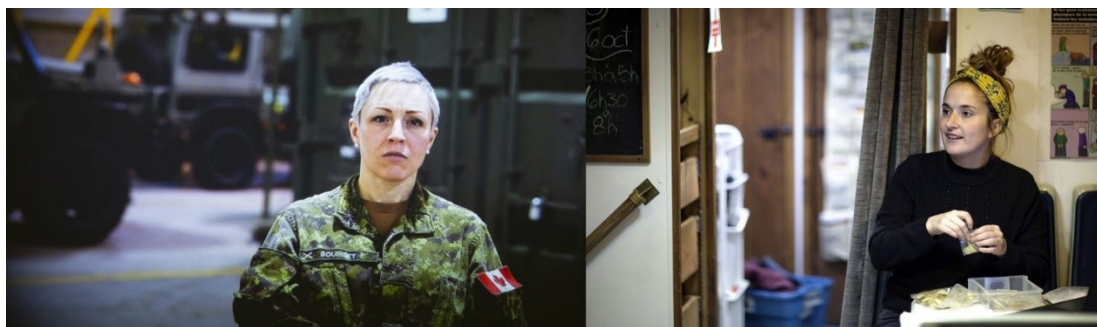
...involves artistic practices in the form of investigation of social, cultural or political circumstances. Its research outcomes take shape in the art context, rather than through media channels. [...] Sometimes, this artistic practice aims to counter today's media news of flashy headlines and "parachuted" journalists (those assigned to cover issues, on which they have no possibility of doing research); other times it complements (without contradicting) the media view, providing an extra gaze. (p.21)

Les stratégies empruntées par Mascaro et Biemann sont intéressantes pour susciter l'engagement des participant·e·s comme celui du public. Dans le cas d'une pratique documentaire vidéographique qui voudrait intégrer la pratique sociale de l'art autant lors du processus filmique que de la diffusion, il s'agit de pistes particulièrement riches.

Une autre forme de documentation qui rend très bien justice au caractère social d'une pratique artistique est la conversation. Helguera (2011a) écrit même à ce sujet qu'un « act of discussion is a process of emancipation » (p.42), cela parce qu'une conversation bien menée « relies on dialogic structure to arrive at mutual understanding and learning without losing the balance between interlocutors » (p.46). Il est donc très pertinent de documenter le caractère dialogique de tels projets communautaires. La documentation de conversations est aussi nécessairement le produit d'un montage, à savoir quelle conversation sera gardée pour la documentation, ou même quelle *partie* de conversation. Il est donc doublement pertinent d'intégrer, dès que possible, les acteur·trice·s de ces conversations autant dans leur élaboration et leur captation que dans l'étape du montage.

Le travail documentaire vidéographique de l'artiste québécoise Emmanuelle Léonard est très intéressant à cet égard. Dans la vidéo *Les motivations, base des Forces Canadiennes Valcartier* (2019) [fig. 2.22], Léonard présente des militaires qui, à tour de rôle, expliquent les différentes motivations les ayant poussé·e·s à rejoindre l'armée. Chaque séquence débute et se termine par un long silence du militaire. Ainsi, même si ce qui nous est donné à voir est surtout de l'ordre du monologue, les silences et le cadrage très systématique de l'entrevue nous poussent à percevoir que les militaires ne sont pas seul·e·s dans la pièce, et que l'artiste est sans doute derrière la caméra. De plus, les militaires reviennent parfois devant la caméra pour approfondir leur « monologue » entamé plus tôt, toujours avec un silence au début et à la fin, ce qui suggère la poursuite de la discussion avec l'artiste entre les deux prises. Finalement et surtout, les silences montrent la volonté de l'artiste de ne pas modifier par le montage le contenu de la discussion : on sait quand la personne a commencé à parler, on sait quand elle s'est arrêtée, et on sait qu'il n'y a eu aucune coupure entre les deux. L'artiste rend transparente son action – cadrer, filmer, poser une seule question – puis elle s'efface en tant que sujet pour vraiment laisser place à la parole de l'autre – pour l'écouter.

Dans *Nord de Montréal* (2018) [fig. 2.23] et *Le camion et la grâce* (2018), Léonard présente cette fois de jeunes travailleuses qui, de nuit, distribuent dans leur roulotte des soins et du matériel divers aux personnes vivant dans la rue. Ce sont les conversations entre les travailleuses qui constituent le fil conducteur de ces vidéos, l'artiste en est cette fois quasi absente, sauf par ses prises de vue. La nature familière des discussions entre les travailleuses donne une impression d'intimité et de quotidienneté aux vidéos, et c'est grâce à ces conversations – et non par l'intervention de l'artiste – que l'on découvre tranquillement leur occupation et la raison d'être de leur présence. Rappelant les procédés de l'ethnographie, la pratique documentaire de Léonard cerne ici le pouvoir révélateur du dialogue, ainsi que sa capacité à rapidement reproduire une atmosphère.



2.22 (À gauche) Emmanuelle Léonard, *Les motivations, base des Forces Canadiennes Valcartier*, 2019, image tirée de la vidéo.

2.23 (À droite) Emmanuelle Léonard, *Nord de Montréal*, 2018, image tirée de la vidéo.

Enfin, si l'on allie pratique sociale de l'art, pratique documentaire vidéographique et conversation, il devient primordial de réfléchir au dispositif de diffusion. Selon moi, ce dispositif doit tenter de rendre le plus justement possible l'expérience vécue en faisant interagir diverses sources de documentation, en engageant la sensorialité du public et en ouvrant la discussion avec lui. Le dispositif doit avoir pour effet de s'adresser aux sens des spectateur·trice·s et d'ouvrir dans la perception – en même temps qu'il y a

consultation d'information – des couloirs émotifs, connotatifs, sensoriels, esthétiques qui facilitent l'intégration.

Dans l'exposition *Why Photogenic?* (2010), Emanuel Licha a tiré profit du dispositif en transformant, grâce à des parois de bois, l'entièreté de l'intérieur de la galerie. Inspiré de l'architecture du camp d'entraînement de l'armée américaine Fort Irwin, en Californie, le dispositif forçait le public à parcourir l'exposition en suivant un circuit prédéterminé, tout en recadrant ce qui était donné à voir [fig. 2.24], soit deux vidéos portant aussi sur ledit camp d'entraînement. La première montrait le public, de dos, qui écoutait un bulletin de nouvelles télévisé traitant de Fort Irwin. La deuxième, vue à travers une ouverture dans une paroi de bois reproduisant les proportions d'un écran de cinéma, présentait la plateforme d'observation du camp et l'hôtel où étaient logé·e·s les journalistes. Dans chacune des vidéos, il y avait un dédoublement du cadrage – par l'écran de télévision ainsi que par les fenêtres de la plateforme d'observation et de la chambre d'hôtel. Le dispositif, de son côté, proposait un troisième recadrage, accentuant cette autorité directive. Pour quitter la salle d'exposition, le public devait finalement passer derrière les parois de bois et constater les « coulisses » du dispositif [fig. 2.25].



2.24 Emanuel Licha, *Why Photogenic?*, 2010, installation, détail du dispositif (à gauche), puis de ses « coulisses » (à droite).

Why Photogenic? de Licha est ainsi un bon exemple de la manière dont un dispositif peut engager la discussion avec le public et contribuer à une expérience documentaire. Le circuit en bois éveillait les sens du toucher et de l'odorat, mais imposait aussi de manière autoritaire une marche à suivre et des endroits où regarder, qui plongaient le public dans une situation similaire à celle des journalistes visitant Fort Irwin. En sortant, le dispositif donnait à voir sa vraie nature, et par le fait même exposait celle du centre d'entraînement. Si cet univers des forces armées est radicalement opposé aux aventures communautaires qui m'intéressent, il y a, dans cette activation sensorielle et réflexive de l'expérience des spectateur·trice·s, une dimension documentaire que je tiens à retenir pour mon propre ouvrage.

CHAPITRE III

UNE ŒUVRE COLLECTIVE : *L'OUVRAGE D'IMAGINER AUTRE CHOSE*

Mes recherches sur l'éthique de la décroissance, de la convivialité et de la résilience, ainsi que leur application dans les domaines artistiques, m'ont mené à la réalisation de *L'ouvrage d'imaginer autre chose*. Il s'agit d'un projet de film vidéographique alliant pratique sociale et pratique documentaire, qui s'articule en deux temps : d'abord, la cocréation d'un documentaire vidéographique avec la communauté des Basques, dans le Bas-Saint-Laurent, puis sa diffusion chez les communautés avoisinantes en 2021–2022, grâce à un dispositif nomade de projection extérieure cherchant à stimuler la rencontre et le dialogue. Ce projet mobile vise à soulever, par l'échange avec le public, des questionnements quant à nos manières d'exister en communauté dans le contexte des crises sociales et écologiques actuelles, questionnements qui se concentreront toutefois sur les solutions envisageables et le pouvoir d'agir collectif. C'est ce potentiel qui est contenu dans l'idée indéfinie d'« *autre chose* ».

Entamé dans la région québécoise des Basques, *L'ouvrage* s'est fait en cocréation avec des membres de la communauté qui s'activent à bâtir un espace collectif résilient et accueillant dans le Bas-Saint-Laurent. La MRC des Basques est un terreau fertile pour de multiples projets alternatifs menés à bout de bras par des résident·e·s et des néoruraux de tous âges et provenant de tous les milieux, qui sont guidés par un même

désir : celui de se rassembler et de s'instruire mutuellement, afin d'être mieux préparés à affronter les épreuves d'un futur imprévisible. Bien que distribués sur un territoire de plus de 1000 km², les différents projets qui prennent forme dans la région – micro-fermes biologiques, coopératives d'habitation, collectifs culturels, presses anarchistes, etc. – sont définitivement interreliés et interdépendants, témoignant d'un esprit communautaire fort et solidaire.

Près de deux ans de coopération avec ces personnes et de recherche artistique dans ces lieux, territoires et communautés ont mené à la cocréation de *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, un documentaire vidéographique dont la durée, encore à déterminer, devrait être d'environ quarante minutes. Le film aborde de manière intime les questionnements des différent·e·s participant·e·s au projet. Comment repenser nos manières d'exister à la lumière des crises écologiques, sociales et économiques qui sévissent déjà? Quels sont les défis engendrés par une existence fondée sur la coopération? Comment naviguer les inévitables contradictions d'un tel mode de vie toujours imbriqué dans un système post-capitaliste? Documentaire autoréflexif, *L'ouvrage* interroge aussi les rôles de l'artiste et de l'œuvre au sein de ces façons alternatives de penser la communauté, la valeur de la convivialité dans un processus de création, ainsi que la nature de l'implication de l'artiste dans une pratique documentaire.

La conception d'un dispositif nomade de projection extérieure [fig. 3.1] pour faire circuler le documentaire s'est elle aussi faite en cocréation avec la communauté. Un coffre facilement manipulable rappelant les coffres de tournée des arts de scène se transforme en petit cinéma pop-up extérieur avec sièges, écran et système de son. L'idée est d'ouvrir graduellement le dialogue entamé dans la région des Basques aux autres régions du Québec et du Canada. Pour les besoins de la maîtrise, la circulation se fera dans quelques régions avoisinant Les Basques ainsi qu'à Montréal, puis elle se poursuivra après les études sur un territoire plus étendu.

Il importe d'insister sur le fait que la tournée n'est pas qu'un événement de diffusion, suivi d'une discussion. D'un lieu à l'autre, l'œuvre vidéographique est en constante reconstruction. Caméra à l'épaule, l'équipe – constituée de moi, mon conjoint et parfois un ou deux volontaires de la communauté – interroge le public après les projections, puis les commentaires des spectateur·trice·s se rajoutent au montage avant la prochaine présentation du projet. Le dialogue et les réflexions au sujet des façons alternatives de penser la communauté se complètent et se complexifient au fur et à mesure que le projet nomade circule. Ainsi, le processus documentaire n'est pas figé, parce que l'ouvrage d'imaginer la communauté de demain est un travail lent et perpétuel.



3.1 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, esquisse du dispositif de projection extérieure déployé

Pour mieux cerner les enjeux qui me passionnent dans ce projet, il est important d'abord de retracer son origine en observant l'évolution de ma pratique artistique avant et durant la maîtrise, mes expériences précédentes avec le médium documentaire, ainsi que mon passé d'activiste et de pédagogue.

3.1 Se préparer à *L'ouvrage*

3.1.1 Travaux antérieurs

Au moment de commencer la maîtrise et de concevoir mon sujet de recherche, j'étais surtout intéressé par la décroissance et la convivialité en tant que concepts pouvant influencer une pratique artistique sculpturale et participative. Je venais de produire deux œuvres critiques et interactives à partir de carton ramassé dans les ordures, *Boîtes à images* (2017) et *Objectéria* (2017) [fig. 3.2 et 3.3], et mon approche de ces questions était principalement formelle et matérielle. Je réfléchissais, par exemple, au cycle de vie des matériaux et à la désacralisation des œuvres dans les espaces d'exposition; j'étais curieux de rendre une sculpture ou une installation accessible au public, tout en ayant en tête dès la conception son existence post-exposition. Je cherchais aussi à pousser les limites de l'utilisation des rebuts industriels comme matière première d'une pratique installative.

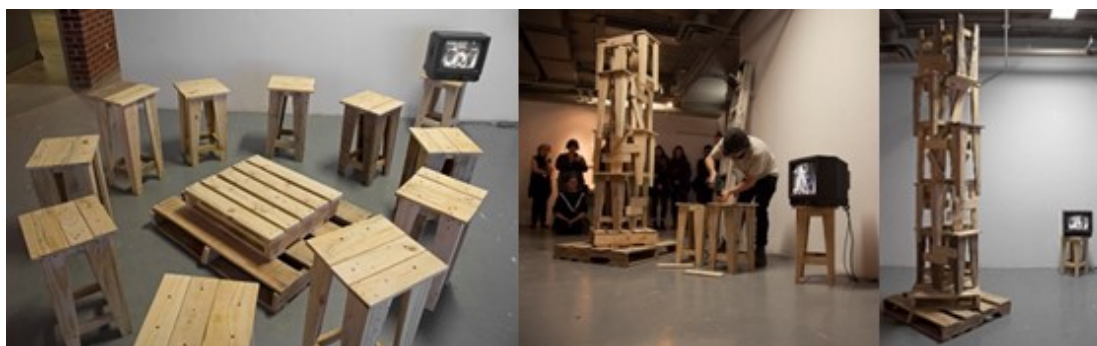


3.2 (À gauche) Julien Gagnon-Rouillard, *Boîtes à images*, 2017, installation présentée à la Place des Arts.

3.3 (À droite) Julien Gagnon-Rouillard, *Objectéria*, 2017, installation participative présentée lors du festival Le Maquis.

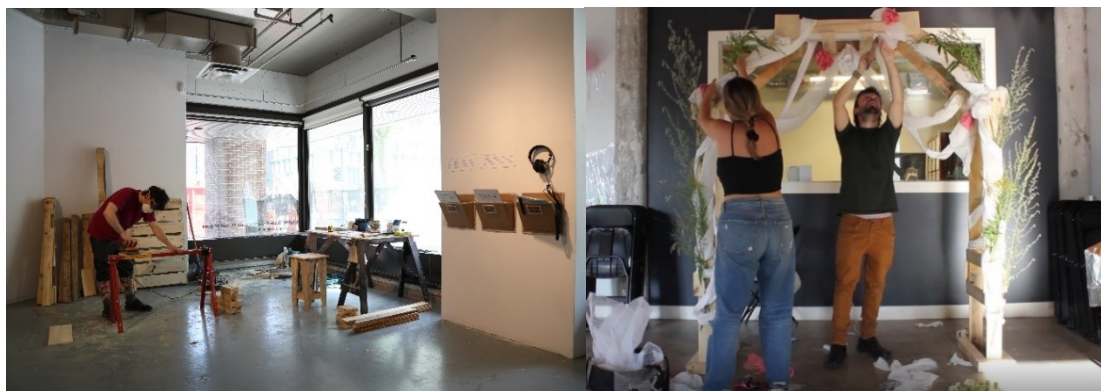
Ces pistes de réflexion m'ont mené à concevoir l'installation performative (*Plus que*) *Sauver les meubles* (2018), qui consistait en une tour formée d'une douzaine de tabourets, tous construits avec des retailles de bois et des palettes dénichées dans les ordures de magasins grande surface [fig. 3.4]. La tour évoquant à la fois celles de Tatlin et de Brancusi était accompagnée d'une vidéo dans laquelle on me voyait construire l'un des tabourets. Le soir du vernissage, j'ai performé le démontage de la tour [fig. 3.5], transformant la sculpture en un cercle de sièges qui furent vite utilisés par le public pour s'asseoir et discuter de l'exposition, déguster une coupe de vin, reposer leurs jambes. Après l'exposition, j'ai distribué gratuitement les tabourets à différentes coopératives de Montréal, à des ami·e·s et à des collègues [fig. 3.6].

Cette expérience m'a fait découvrir le potentiel artistique des interactions humaines, et m'a amené à repenser mon sujet de recherche, ouvrant des horizons au-delà de la sculpture et de l'installation, vers la sphère des pratiques sociales de l'art. En transportant mes tabourets dans le métro, en autobus, à pied parfois, pour aller les offrir à différents destinataires, j'ai aussi réalisé que je souhaitais intervenir grâce à l'art, mais en dehors des murs des institutions.



3.4–3.6 Julien Gagnon-Rouillard, (*Plus que*) *Sauver les meubles*, 2018, installation performative présentée au CDEx, respectivement dans son premier état (à gauche), lors de sa transformation (au centre) et dans son état final avant d'être redistribuée dans différentes coopératives de Montréal, à des amies et à des collègues (à droite).

C'est ce qui m'a amené à démarrer le *Projet main-d'œuvre conviviale* [fig. 3.7 et 3.8], commencé à l'été 2019 et toujours en cours au moment d'écrire ces lignes. Inspiré par les laboratoires de fabrication (*fab labs*), l'économie sociale et les œuvres *Time/Bank* et *Ithaca Hours* étudiées plus tôt, le *Projet main-d'œuvre conviviale* vise à offrir gratuitement mes compétences d'artiste et ma collaboration humaine à de multiples projets, peu importe leur nature. J'ai, par exemple, aidé à organiser un mariage, à bâtir des meubles de patio, à démarrer un potager, à concevoir des dispositifs d'exposition pour d'autres artistes, j'ai fait du bénévolat pour diverses organisations et je me suis impliqué dans certaines actions militantes – toujours à la suite d'une demande. Ce travail de coopération s'inspire des principes de la décroissance, de la convivialité et de la résilience; il s'appuie sur la théorie qu'en répartissant les tâches entre plusieurs personnes pour arriver à un objectif, on constate une dilatation du temps : soudainement on libère l'espace nécessaire pour réfléchir à la manière de rendre un projet plus écologique, horizontal et durable. À ce jour, le *Projet* a donné naissance à une trentaine d'interactions d'entraide, que je documente de diverses façons : à l'aide de fiches, de vidéos et de témoignages audio. Il a été présenté sous différentes formes au CDEX et lors du Festival Pop Montréal.



3.7–3.8 Julien Gagnon-Rouillard, *Projet main-d'œuvre conviviale*, 2019–, présentation au CDEX du projet d'art social en 2019 (à gauche) et extrait de la documentation vidéo d'une interaction d'entraide présentée au festival Pop Montréal en 2019 (à droite).

Ce sont les explorations pour *Projet main-d'œuvre conviviale* qui m'ont vraiment donné envie de pousser plus loin la dimension sociale de ma pratique artistique et qui m'ont fait réaliser l'importance de la documentation. C'est aussi grâce à ce projet que j'ai renoué avec la pratique documentaire, que j'associais plutôt à mes intérêts pour le journalisme et le militantisme et dont je sous-estimais le potentiel artistique.

3.1.2 Approche documentaire

En 2011, j'ai voyagé en Amérique Centrale et en Amérique du Sud avec Victoria, une amie canadienne-uruguayenne, et Adiact, son copain nicaraguayen. Pour financer son voyage, Adiact avait déniché un contrat pour la télé nicaraguayenne et nous allions donc documenter notre périple à l'aide de caméras photo et vidéo pour en faire une courte série documentaire sur les pays sud-américains. C'était mon premier contact avec l'image documentaire.

En 2012, lors de la grève générale étudiante, j'ai commencé à documenter certains événements : des manifestations artistiques organisées par des ami·e·s, des soirées de création collective, des spectacles bénéfiques. Je faisais de courtes vidéos pour assurer la visibilité des événements sur les réseaux sociaux et contribuer au poids politique des actions et des revendications étudiantes. Ma pratique documentaire était donc surtout activiste, militante et anonyme – puisque les événements documentés se tenaient souvent à la limite de la légalité –, de sorte que je ne considérais pas vraiment son potentiel artistique.

J'ai ensuite commencé à accepter des contrats semi-professionnels pour documenter des spectacles, des soirées artistiques, des expositions, sans jamais vraiment prendre cette activité au sérieux sur le plan artistique. Il s'agissait toujours d'ami·e·s et de connaissances que je dépannais, à qui j'offrais un tarif « paye-ce-que-tu-peux » (*pay-what-you-can*). Avec le recul, je constate toutefois que ce sont ces différentes expériences hors du champ de l'art qui m'ont amené à documenter la fabrication des

tabourets de (*Plus que*) *Sauver les meubles*, à offrir mes services dans *Projet main-d'œuvre conviviale* et à conduire des entrevues audios.

Depuis que j'ai entamé le projet *L'ouvrage d'imaginer autre chose* en 2020, les expériences documentaires n'ont fait que se multiplier. J'apporte maintenant ma caméra avec moi lors de la plupart de mes sorties, pour documenter autant les événements particuliers que le quotidien plus banal. Je ne fais plus de distinction entre ma pratique artistique et ma pratique documentaire.

3.1.3 Engagements activiste et pédagogique

Ma pratique activiste a véritablement commencé en 2012, quand la grève générale étudiante pour la gratuité scolaire m'a ouvert les yeux sur la nécessité des luttes sociales et citoyennes afin d'assurer la pérennité de certains systèmes de valeurs qui me sont chers et que je tenais alors pour acquis. Mes implications militantes se sont ensuite multipliées et elles se sont diversifiées. J'ai milité avec Greenpeace, avec Extinction Rebellion, avec des organismes citoyens engagés contre les projets d'oléoducs, et avec plusieurs autres communautés activistes qui ont croisé mon chemin et dont les idéaux rejoignaient assez les miens pour me donner envie de m'impliquer.

En parallèle, j'ai commencé un baccalauréat en enseignement des arts visuels et médiatiques à l'UQAM. J'avais envie de développer une approche pédagogique professionnelle qui rejoindrait mes aspirations militantes, et l'art était un domaine qui me passionnait déjà en raison de son potentiel dialogique et contestataire. En enseignant les arts plastiques au secondaire, j'ai élaboré des projets pédagogiques qui s'appuyaient sur la transformation de la classe en espace d'atelier collectif; les élèves étaient encouragé·e·s à expérimenter de manière intuitive les matériaux et les gestes transformateurs, puis à partager leurs découvertes avec le groupe. Cette approche, qui résultait clairement de la rencontre de mes expériences communautaires activistes avec

mes apprentissages universitaires en enseignement des arts, m'a valu le prix d'excellence Irène-Sénécal en 2018.

Les disciplines artistiques manquant drastiquement de financement dans les écoles québécoises, j'étais aussi obligé d'innover pour trouver des matériaux gratuits à travailler avec mes classes. C'est à cette expérience que je dois ma fascination pour les rebuts industriels, source – malheureusement – infinie de carton, de bois, de plastique et d'autres matériaux devenue l'élément central des expérimentations matérielles de ma pratique artistique.

Lors de mon parcours universitaire, j'ai réalisé que j'étais en train de développer mon approche pédagogique *professionnelle*, mais que j'avais en fait déjà cultivé, avant les cours, une pratique pédagogique *activiste*. En effet, plusieurs expériences militantes m'avaient amené à apprivoiser la pédagogie, que ce soit dans des situations d'école populaire, dans des espaces de débat et de discussion publics comme Occupy Montréal¹ et le Camp ligne 9², lors du porte-à-porte fait avec Greenpeace ou lors de la Marche des peuples pour la terre mère³.

Je considère alors mon approche comme *transpédagogique*, un terme proposé par Pablo Helguera (2011a) pour définir les pratiques artistiques qui, à l'extérieur des cadres institutionnels, mélangent « educational processes and art-making in works that offer an experience that is clearly different from conventional art academies or formal art education » (p.77–78). Plus largement, Helguera (2011b) définit la transpédagogie

¹ Occupy Montréal était un mouvement d'occupation citoyenne « dénonçant les dérives du capitalisme » qui a élu campement au Square Victoria en 2011. Voir Normandin, P.-A. et Simard V. (2011, 15 octobre). « Occupy Wall Street » s'amène à Montréal. *La Presse*. Consulté à l'adresse <https://www.lapresse.ca/actualites/2011/10/15/01-4457579-occupy-wall-street-samene-a-montreal.php>

² Le Camp Ligne 9 était un camp autogéré citoyen servant « d'espace de formations, de vie communautaire et d'exploration artistique » pour la lutte contre les projets d'oléoducs canadiens, qui s'est dressé à Saint-André d'Argenteuil en 2014. Voir la nouvelle publiée le 24 septembre 2014 par Québec Solidaire sur le sujet : <https://quebecsolidaire.net/nouvelle/camp-autogere-sur-la-ligne-9-denbridge>

³ La Marche des Peuples pour la Terre Mère était une marche citoyenne de plus de 700 kilomètres qui a eu lieu en 2014. Les marcheuses et marcheurs ont traversé le Québec de Cacouna à Kanesatake, en suivant le parcours des oléoducs d'Enbridge et de TransCanada et en sensibilisant sur leur trajet les habitantes et habitants quant aux dangers de l'exploitation des sables bitumineux. Voir : Lebel, A. (2014, 10 mai). 700 kilomètres pour freiner les projets pétroliers. *Infodimanche* (Rivière-du-Loup). Consulté à l'adresse <https://www.infodimanche.com/actualites/actualite/129208/700-kilometres-pour-freiner-les-projets-petroliers/>; Radio-Canada. (2014, 23 mai). Projets d'oléoducs : les marcheurs portent leur message à Québec. Consulté à l'adresse <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/668541/marche-citoyenne-oleoduc-quebec>

comme une manifestation de « l'éducation dans le domaine élargi » (p.14, traduction libre). Gabriel Martínez García et Sonia Díaz Jiménez (2018), deux professeur·e·s de l'École de design de Madrid, proposent d'étendre cette définition aux pratiques activistes, parce qu'elles ont plusieurs points communs avec les pratiques sociales de l'art.

Mes intérêts pour l'installation, les matériaux pauvres, les pratiques participatives, le documentaire, les enjeux sociaux et environnementaux ainsi que la transpédagogie ne datent pas d'hier, mais c'est en réalisant mon projet final de recherche-crédation que je réussis enfin à les faire se rencontrer et à élaborer un langage artistique qui se rapproche de mes ambitions.

3.2 L'artiste ouvrier ou la main-d'œuvre

Ce langage artistique multidisciplinaire et son champ d'application élargi ont eu un effet direct sur la définition de mon rôle d'artiste. J'ai graduellement apprivoisé la posture de l'« artiste ouvrier » ou « la main-d'œuvre », c'est-à-dire une position artistique anti-classiste, queer, rurale et décroissante. À la manière de l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles, qui s'empare du potentiel artistique de son rôle de ménagère et de ses actions d'entretien domestique, je perçois l'ouvrage, le labeur et le travail manuel qui constituent mon processus créatif et mon quotidien au sein d'une communauté alternative en région rurale comme une succession d'actions à valeur artistique au sens fort du terme. Adopter la posture de l'artiste ouvrier, la main-d'œuvre, est ainsi également un clin d'œil critique à la fascination continue pour la main de l'artiste démiurge qui tient le pinceau. L'artiste ouvrier, ou la main-d'œuvre, cherche à déhiérarchiser les activités, les disciplines et les gestes.

L'artiste ouvrier, ou la main d'œuvre, est d'abord anti-classiste, puisqu'il ramène les actions souvent oubliées ou négligées du travailleur·euse au même rang que celles du

peintre ou du sculpteur·euse dans son atelier. En présentant la documentation du labeur que j’investis dans des actions souvent répétitives et épuisantes – creuser, scier, marteler, sabler, corder, vidanger, traire, brouetter –, je célèbre la classe ouvrière et son travail indispensable à la vie en société, au même titre que l’enseignement, la médecine ou la recherche. Je veux rendre visible cet ouvrage et lui redonner la valeur qu’ont terni le salaire minimum et les mauvaises conditions de travail offerts aux ouvrier·ère·s. Ce positionnement révèle en même temps l’ensemble des gestes requis par la pratique artistique, y compris les plus ordinaires et les moins « nobles ».

La posture d’artiste ouvrier ou de main-d’œuvre est aussi pour moi une posture queer. J’ai souvent été confronté aux stéréotypes selon lesquels les hommes gays ou les personnes queer ne sont pas travaillant·e·s, ou ne peuvent pas endurer le travail manuel. Les associations péjoratives des termes « tapette », « fif » ou « moumoune » avec la faiblesse physique, la paresse, la préciosité et l’épuisement n’en sont que quelques exemples. Étant moi-même un artiste gay et queer, je souhaite me réapproprier ce récit en reconnaissant mon labeur – même si cela implique aussi de célébrer les moments où je m’arrête pour prendre une pause et les situations où la brouette me glisse des mains.

La posture de l’artiste ouvrier, la main-d’œuvre, est aussi, dans mon cas actuel, une forme de célébration de la ruralité (même si j’ai souvent travaillé dans des milieux urbains avec la même ardeur). Depuis l’industrialisation – et c’est encore plus évident depuis l’après-guerre –, les villes et l’urbanisme poussent les citoyen·ne·s à *acheter* plutôt qu’à *fabriquer*. On le perçoit dans la proportion d’espaces dédiés aux commerces par rapport aux espaces dédiés aux ateliers, et dans les appartements trop petits qui permettent rarement de s’installer pour faire un travail de rénovation ou de réparation. On le voit aussi dans tous les gadgets jetables qui permettent d’éviter un travail trop répétitif, ou encore dans l’obsolescence programmée qui nous pousse à racheter du neuf plutôt qu’à réparer. Ces liens sont particulièrement mis en lumière dans le livre *Cities and Consumption* de Mark Jayne (2006), géographe et professeur à la Sun Yat-Sen University à Canton, en Chine.

Bien sûr, cette mentalité consumériste touche aussi les milieux ruraux, mais l'accès à l'espace et la distance des commerces font en sorte que plusieurs continuent d'y faire des choses « à la main » plutôt que d'acheter le produit directement de l'étalage; dans certaines régions du Québec, c'est encore une question de survie. Mon ouvrage vient donc souvent célébrer la résilience des ruraux, sinon trouver en milieu urbain des interstices où ce travail manuel est encore possible – dans la petite cour d'un quatre et demi, dans un parking, entre deux terrains de tennis. Il s'agit moins d'une ode à la campagne que d'un souci de rendre visible les difficultés croissantes de maintenir un tel mode de vie en dépit de l'étalement urbain post-capitaliste.

Enfin, ce souci de *faire* plutôt que d'*acheter* est intimement lié à la décroissance et aux préoccupations écologiques et sociales que j'ai énoncées dans les chapitres précédents. L'importance que j'accorde au travail manuel est évidente dans mes œuvres antérieures, notamment dans (*Plus que*) *Sauver les meubles* qui présentait le travail de démontage de palettes de bois pour en faire onze tabourets, et qui rendait ainsi visible le labeur et la répétition derrière l'assemblage des articles de mobilier. *Le Projet main-d'œuvre conviviale*, quant à lui, repose entièrement sur cette posture ouvrière, n'offrant à voir au public qu'une accumulation de documentation de menus travaux manuels.

L'ouvrage d'imaginer autre chose ne fait pas exception à la règle. Le documentaire vidéographique est parsemé de scènes de travail manuel, allant des images de la co-construction du cinéma pop-up aux différentes tâches du quotidien de la communauté des Basques – creuser le jardin, épandre le compost, plumer les poules, broyer les pommes, réparer le risographe, extraire le miel, corder le bois. Le labeur est aussi perceptible dans les pièces de bois sablées à la main qui servent de sièges au spectateur·trice·s, puis ressenti par ma présence sur les lieux de la projection, avec ma caméra, toujours en tournage. Dans ce projet final, je souhaite rendre visible l'ampleur du travail derrière les initiatives alternatives de vie communautaire. Il s'agit à la fois de célébrer les acteur·trice·s de changement qui œuvrent en ce sens, mais aussi de

porter un regard sur ces micro-actions répétitives, lentes et épuisantes qui bâtissent *littéralement* le monde de demain.

Enfin, la posture de l'artiste ouvrier, ou la main d'œuvre, est aussi l'inspiration pour l'organisation des chapitres de ce mémoire. Tout en jouant sur les différentes définitions du mot « ouvrage », je pose un regard sur mon travail de recherche, de réflexion, de rédaction et de création en l'assimilant à ce travail ouvrier. Toutes ces heures passées à lire, à penser, à écrire, à taper, à reformuler puis à effacer et à corriger relèvent d'un labeur tout aussi répétitif, physique et épuisant, qui – je l'espère sincèrement – concourt aussi à bâtir le monde de demain.

3.3 Se mettre à *L'ouvrage*

En réalisant *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, mon objectif était d'élaborer une méthodologie artistique qui rallie l'ensemble des préoccupations éthiques et esthétiques présentées dans les chapitres précédents. La section qui suit remonte toutes les étapes de sa conception et de sa production, en prêtant attention aux enjeux artistiques, écologiques et sociaux qui ont guidé mes choix.

3.3.1 S'inscrire dans un territoire

En 2014, après une marche de 700 km pour sensibiliser les québécois·e·s aux impacts environnementaux et sociaux des projets oléoducs, suivie d'une action directe⁴ ayant fait reculer un projet de port pétrolier à Cacouna⁵, des amies m'ont annoncé qu'elles voulaient ouvrir un espace de résidence artistique et activiste pour les militant·e·s

⁴ Le 7 octobre 2014, trois activistes bloquent l'accès à la raffinerie de Suncor à Montréal. Voir Presse canadienne. (2014, 7 octobre). Trois activistes bloquent l'accès à la raffinerie de Suncor. *La Presse*. Consulté à l'adresse : <https://www.lapresse.ca/actualites/justice-et-affaires-criminelles/faits-divers/201410/07/01-4807020-trois-activistes-bloquent-lacces-a-la-raffinerie-de-suncor.php>

⁵ En février 2015, TransCanada abandonne le projet de port pétrolier à Cacouna, suite aux contestations citoyennes. Voir Shields A. (2015, 11 février). TransCanada abandonne Cacouna. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/431533/transcanada-abandonne-cacouna>

cherchant à concentrer leur énergie à l'organisation citoyenne. De leur initiative naît rapidement la résidence Le Récif, installée dans les Basques au Bas-Saint-Laurent, région déjà reconnue pour ses victoires citoyennes contre un projet de minicentrale hydro-électrique⁶ et pour l'ÉchoFête⁷, premier festival consacré aux enjeux écologiques au Québec. Après la mise en place du Récif, de nouvelles personnes animées par un désir d'organisation citoyenne et de changement social viendront chaque année s'installer dans la MRC. Le bilan migratoire annuel de la région – qui s'était retrouvée sur la liste des municipalités dévitalisées du Québec en 2006 et en 2012 (Ministère des Affaires municipales et de l'Organisation du territoire du Québec, 2006 et 2012) – redevient alors positif et augmente d'année en année, pour atteindre en 2020 un record inégalé depuis 1996 (Institut de la statistique du Québec, 2020). Mikael Rioux, un militant environnemental né dans la région, reconnu pour s'être suspendu au-dessus de la rivière Trois-Pistoles pour empêcher la construction d'une minicentrale électrique, explique que la région est ainsi devenue « un petit havre pour militants⁸ ».

La région des Basques avait déjà une culture écologiste et militante assez forte; l'arrivée de néo-ruraux engagé·e·s dans des luttes similaires n'a fait que raffermir la mobilisation de la communauté autour de ces enjeux. Mon conjoint Robert Majewski et moi faisons partie de ces nouveaux·velles arrivant·e·s. Après avoir plusieurs fois visité la région, nous nous sommes installés officiellement dans les Basques en mars 2020, où nous avons acheté un petit terrain dans l'espoir de nous rapprocher de l'auto-suffisance et de gagner en autonomie grâce à la terre. Nous souhaitons troquer notre

⁶ En 2002, Mikael Rioux, un militant écologiste, se suspend au-dessus de la rivière Trois-Pistoles pendant plusieurs semaines pour empêcher la construction d'une minicentrale électrique. C'est le début de grandes luttes citoyennes contre le projet, qui mèneront à son annulation en juin 2010. Voir Fortin K. (2002, 19 octobre). Suspendu au-dessus d'une rivière pour la protéger. *Le Devoir*. Consulté à l'adresse <https://www.ledevoir.com/societe/environnement/11576/suspendu-au-dessus-d-une-riviere-pour-la-protoger>; Voir Infodimanche. (2010, 30 juin). Le gouvernement met de côté la minicentrale de Trois-Pistoles. *Infodimanche* (Rivière-du-loup). Consulté à l'adresse <https://www.infodimanche.com/actualites/affaires-et-economie/75574/le-gouvernement-met-de-cote-la-minicentrale-de-trois-pistoles>

⁷ « *Échofête*, le premier festival environnemental au Québec, a été créé en 2003 par des jeunes de la MRC des Basques dont le but était de changer les choses en matière d'environnement. En créant un rassemblement écologique, éducatif, touristique et culturel, ces jeunes ont contribué à dynamiser la région, tout en sensibilisant la communauté régionale. » Communiqué de presse du ministère de l'Environnement du Québec, 9 juin 2005 :

<https://www.environnement.gouv.qc.ca/Infuseur/communiquie.asp?no=785>

⁸ Communication à l'artiste dans le cadre de la réalisation de *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 5 octobre 2020.

train de vie urbain parfois cacophonique et bousculé pour un quotidien plus calme et lent en synchronisme avec la nature et les saisons. Ce faisant, nous avons rencontré une multitude d'individus – néo-ruraux et résident·e·s de longue date – engagés à faire de la région un espace collectif résilient et accueillant. Ce sont les discussions avec les membres de cette communauté et la découverte de leurs différentes initiatives alternatives qui m'ont inspiré mon projet final de recherche-crédation.

3.3.2 Œuvrer en cocrédation avec des participant·e·s

Mon projet de maîtrise s'est élaboré en cocrédation avec les différents membres de la communauté. Au moment d'écrire ces lignes, j'ai collaboré avec près d'une vingtaine de personnes installées dans les Basques et engagées dans des entreprises variées : un collectif de théâtre, une coopérative d'habitation, un espace de résidences artistiques et activistes, un centre social, une micro-pépinière, une micro-compagnie de produits médicinaux à base de plantes, un collectif de danse, une micro-ferme-école biologique, une presse anarchiste, un centre de distribution alimentaire, et bien d'autres. Toutes ces initiatives sont imprégnées des idéaux de la décroissance, de la convivialité et de la résilience communautaire.

Contrairement au *Projet main-d'œuvre conviviale*, où je cherche à rendre les initiatives d'autrui plus écologiques, horizontales et durables par mon intervention collaborative, pour *L'ouvrage d'imaginer autre chose* je désirais travailler avec des gens qui ont déjà à cœur une telle vision sociale et environnementale, pour chercher avec eux un moyen de transmettre à un public élargi nos réflexions sur le sujet. Équipé de ma caméra, et accompagné de Robert qui cherchait pour sa part à réaliser des reportages dans le cadre de sa maîtrise en journalisme, nous sommes allés à la rencontre de la communauté avec cette question : Comment pouvons-nous œuvrer ensemble à rendre nos efforts collectifs visibles et nos expériences transférables, dans le but de stimuler ou de faciliter les initiatives d'autres communautés? Au moment de déposer ce mémoire, la liste des personnes qui ont voulu y répondre est la suivante : Gabrielle Ayotte Garneau, David

Blanchette, Soraïda Caron, Louis-Philippe de Grandpré, Nicolas Falcimaigne, Wina Forget, Robert Majewski, Mikael Rioux, Sébastien Rioux, Gabrielle Saint-Pierre, Alyssa Symons-Bélanger, Maurice Vaney, les résident·e·s anonymes du Récif, le duo musical Pudding Chômeur, ainsi que quelques autres individus anonymes. À moins d'une indication contraire, c'est à ces personnes que je ferai référence par l'emploi du « nous » ou du terme « participant·e·s » à *L'ouvrage*.

La question a soulevé chez moi tout un ensemble de considérations sur la nature de la cocréation, sur mon rapport avec le statut d'auteur, ainsi que sur ma façon d'aborder la réciprocité avec les participant·e·s. En entamant le projet, j'imaginai un travail de cocréation structuré, où chaque individu participant au projet aurait son mot à dire lors de chaque étape de création. J'imaginai des rencontres mensuelles avec les participant·e·s pour faire le point sur le projet et une assez grande implication de chaque personne dans la réalisation. Il s'est avéré qu'en travaillant avec des gens déjà investis dans plusieurs autres projets, à commencer par les leurs qu'ils portaient à bout de bras et qui étaient la raison même pour laquelle j'allais à leur rencontre, le temps que chacun·e avait pour s'investir dans un nouveau projet de cocréation artistique était plutôt limité.

Les rencontres se sont donc surtout faites de manière informelle, soit autour d'un souper, d'un café, d'une bière, et rarement en rassemblant tout le monde. Robert et moi allions voir Wina, je lui présentais mes idées, Robert lui présentait les siennes, elle nous proposait certaines choses. La semaine suivante, nous allions voir Gabrielle, lui présentions nos idées et les idées de Wina, puis elle nous proposait quelque chose. Et ainsi de suite. Malgré notre souhait de travailler à plusieurs mains, mon partenaire Robert et moi tenions toujours les reines de nos projets respectifs. Les gens étaient investis dans nos démarches, mais ces dernières n'étaient pas autonomes : notre présence était requise pour faire avancer les choses et établir la connexion entre les différent·e·s participant·e·s. Graduellement, le projet journalistique de Robert et mon *ouvrage* ont eu certaines influences l'un sur l'autre. Ses reportages ont pris une tournure

plus intime, axée sur les questionnements communautaires, alors que mon projet de cocréation – dont la forme documentaire n’était pas encore décidée – a adopté le format vidéographique de manière plus assumée. Tout en restant deux projets distincts, nos démarches se sont précisées et sont devenues complémentaires.⁹

L’idée de réaliser un documentaire vidéographique s’est imposée à moi comme la forme la plus adéquate pour diffuser les réflexions engagées lors des rencontres informelles au sujet des manières alternatives de penser la communauté. La vidéo permet l’enregistrement de la parole – que j’avais déjà employé en 2018 – tout en donnant un aperçu des formes concrètes que prennent ces modes de vie et de leurs impacts sur le quotidien des individus. Les participant·e·s se sont impliqué·e·s de différentes façons dans la réalisation du documentaire. Plusieurs ont offert des entrevues classiques, d’autres des entrevues audios; iels se sont prêt·e·s à l’exercice de manière anonyme ou de manière assumée, à leur guise. Certaines personnes ont pris la caméra pour filmer ou ont offert des images qu’elles avaient déjà captées dans le passé. Des membres de la communauté ont offert de faire la musique pour la bande sonore, d’autres ont décidé de transmettre des poèmes, des textes, des dessins, des anecdotes. Chaque participant·e pouvait décider de la forme que prendrait son implication et chacun·e a travaillé à l’idéation et à l’élaboration du projet, que ce soit à petite ou à grande échelle.

Au moment d’écrire ces lignes, j’entame le montage final du documentaire, tâche dont je me chargerai probablement seul. En proposant aux participant·e·s de s’investir dans cette étape, une seule participante s’est montrée intéressée, il reste donc à confirmer sa motivation. L’intégration à un document vidéo plus homogène de la variété hétérogène de documents récoltés pendant le processus sera très certainement mon acte artistique autonome le plus visible. Je suis toutefois conscient du pouvoir que me confère la manipulation des images. Pour cette raison, à chaque portion du documentaire, je

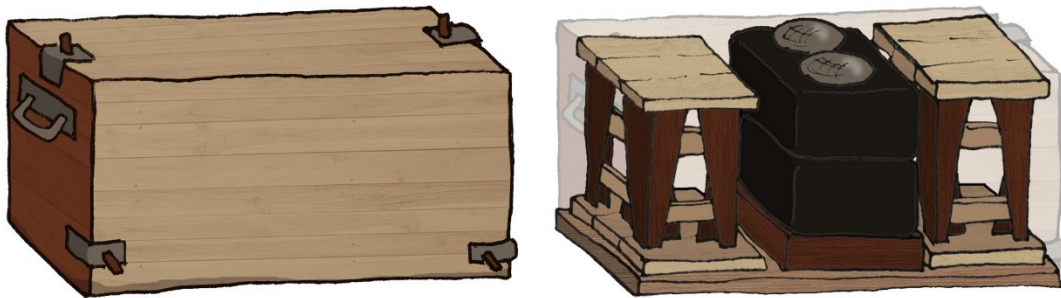
⁹ Je n’élaborerai pas davantage sur le projet de reportages de Robert Majewski, mais vous encourage à consulter son site web : <https://mrobert23.wixsite.com/robertmajewski>.

confirmerai auprès de chacune des personnes impliquées que le montage transmet bien ses idées et correspond à ce qu'elle avait imaginé comme contribution au projet. Je ne veux pas dénaturer les propos des participant·e·s, mais je comprends qu'il s'agit d'une étape très technique, plutôt longue, à laquelle peu de personnes souhaitent participer, ou en ont le temps.

Pour ce qui est de la diffusion du film documentaire, j'ai encore une fois travaillé en cocréation avec la communauté pour concevoir le dispositif nomade de projection extérieure. Le dispositif, fait principalement de palettes de bois et d'objets réutilisés, consiste en un support pour le projecteur, un écran et quelques sièges pour le public. Le tout peut se ranger facilement et, fermé, il prendre la forme d'un coffre de tournée [fig. 3.9]. Des participant·e·s ont participé à son élaboration et à sa construction. Une affiche pour annoncer notre passage dans les régions avoisinantes sera aussi conçue et imprimée avec l'aide des membres de la communauté. La diffusion de *L'ouvrage d'imaginer autre chose* devrait avoir lieu à l'automne 2021 et au printemps 2022. Bien que j'aie déjà entamé certaines démarches avec des espaces de diffusion pour la circulation du film, les lieux de projections officiels de la tournée seront confirmés cet été, suite à une consultation avec les participant·e·s.

Je me considère comme l'artiste ayant initié le projet et fait aboutir la majeure partie des idées. Il s'agit d'un projet communautaire *sur* l'action communautaire, mais qui ne cherche pas à faire disparaître l'artiste au profit de la collectivité. Je crois simplement que je suis une personne qui a le temps, la motivation et un espace de réflexion idéal – celui créé par les études de maîtrise – pour réaliser ce film en collaborant au maximum avec les membres de la communauté sans surcharger leur emploi du temps. J'assume que ce projet me rapporte probablement plus à moi qu'aux participant·e·s, ne serait-ce que par le diplôme que je devrais obtenir grâce à lui. J'espère tout de même que la diffusion de leurs idées et de leurs initiatives saura leur profiter aussi. Cela étant dit, je ne crois pas pour autant avoir établi une relation d'instrumentalisation avec les membres de la communauté, puisqu'il s'agit de promouvoir un intérêt social commun,

celui de documenter nos réflexions, nos initiatives et nos modes de vie, et d'entamer un dialogue sur le sujet avec d'autres communautés. Les participant·e·s au projet sont selon moi des cocréateur·trice·s qui se sont investi·e·s à différents degrés, à différents moments, sans quoi le projet ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui, mais dont je respecte les limites d'implication. Cela fait partie intégrante de ma vision de la communauté, soit un espace où la contribution se veut équitable, mais qui, par respect pour les capacités de chacun·e, ne vise pas la parfaite égalité.



3.9 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, dispositif de projection extérieure nomade fermé.

Il me paraît important aussi de mentionner qu'il ne s'agit pas d'une communauté marginalisée. Il y a bien une certaine marginalité qui découle du fait d'être anarchiste ou activiste, certaines personnes sont racisées et plusieurs d'entre nous faisons partie de la communauté LGBTQ+, mais le rapport que nous entretenons dans le projet est un rapport d'égal à égal, et je ne prétends pas leur venir en aide en initiant un projet avec eux. Aussi, contrairement à plusieurs projets d'art qui se font dans une communauté, tels que le *Dorchester Project* de Theaster Gates, le *Project Row Houses* de Rick Lowe, ou même *8 x 5 x 363 + 1* de Raphaëlle de Groot, je n'installe pas ici une relation d'aide avec les participant·e·s. Le documentaire aidera peut-être le développement d'un imaginaire collectif, il pourra servir d'outil de communication, donner un poids politique à nos prises de position ou remonter le moral des troupes à

l'occasion, mais il n'est pas question ici de guérison ou d'« augmentation du pouvoir d'agir » (*empowerment*) à proprement parler. Je considère les participant·e·s comme des acteur·trice·s de changement actif·ve·s dans la communauté, j'admire leur force et leur détermination, et j'espère pouvoir porter, grâce à ce film, leurs initiatives, leurs audaces et leurs voix afin d'influencer positivement des individus ayant des objectifs similaires. La prise de pouvoir des participant·e·s se faisait déjà bien avant mon arrivée, par les différentes actions que chacun·e pose quotidiennement en cherchant à faire de son milieu un espace toujours plus résilient et accueillant. Mon travail aura surtout un effet de valorisation, d'amplification et de diffusion de leurs actions.

Enfin, un système d'échange a présidé à mon travail de collaboration. Étant conscient que je serai sans doute celui qui profitera le plus de la réalisation du documentaire, j'ai, depuis le tout début, proposé mon aide aux participant·e·s en retour de leur implication dans le processus de cocréation. J'ai cordé du bois, transporté de la terre, réalisé une vidéo de sociofinancement, documenté une exposition, donné des formations Photoshop et Illustrator, documenté une résidence de création, aidé à réparer des imprimantes, abattu des poules, cueilli des pommes, et fait bien d'autres petits gestes d'entraide et de gratitude. Évidemment, maintenant, il s'agit de mon quotidien : puisque je fais partie de la communauté, l'entraide va de soi. Toutefois, il était important pour moi de documenter ces actions [fig. 3.10 et 3.11] et de les faire consciemment, surtout dans le contexte d'un projet artistique social. Ces échanges conviviaux permettent de rendre visible la complicité et le climat d'efforts conjugués qui animent la communauté, tout accordant une valeur tangible à la participation à un projet artistique.



3.10–3.11 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, documentation d'interactions d'entraide : nous étendons la terre pour ouvrir un nouvel espace cultivable chez une micro-pépinière (à gauche); nous venons de cueillir les pommes sauvages et les apportons à la broyeuse (à droite).

3.3.3 Un ouvrage documentaire

C'est donc la forme du documentaire vidéographique qui s'est imposée pour la diffusion de nos idées et de nos réflexions au sujet des façons alternatives d'aborder la vie en communauté. Il est d'abord souvent plus intuitif pour les participant·e·s de prendre part à un tournage que de prendre part à certaines autres activités de création – étant donnée la grande influence du cinéma, l'omniprésence des caméras vidéos dans le quotidien avec les téléphones cellulaires intelligents, ainsi que la popularité sur les réseaux sociaux du partage de captures vidéos. La forme documentaire semble aussi la plus adéquate et la plus accessible pour donner un aperçu des différents projets et de leurs impacts sur le quotidien de chacun·e. Elle est aussi la plus susceptible d'engager un dialogue sur le sujet avec d'autres communautés des environs, parce qu'elle rejoint autant un public issu des arts contemporains que des non-initié·e·s plutôt intéressé·e·s par les enjeux sociaux et écologiques. Finalement, l'image-mouvement est plus engageante pour le public qu'une présentation de documents agissant comme « preuves » d'une action sociale artistique, parce qu'elle intègre une recherche formelle, esthétique et phénoménologique souvent plus poussée. J'ai décidé de prioriser une approche documentaire intimiste, constructive, autoréflexive et évolutive, s'adressant à un public varié.

Pour le tournage, j'ai choisi deux caméras reflex de Canon de seconde main pour leur accessibilité, leur manipulation facile – en ayant en tête les participant·e·s qui voudraient filmer par eux-mêmes –, ainsi que pour leur double capacité de photographier et de filmer. La deuxième caméra permettait de doubler les points de vue et de documenter le tournage lui-même. J'ai priorisé la vidéo au film pour des raisons similaires de flexibilité du médium, et parce que je savais que le projet nécessiterait une quantité abondante de documents, ce qui rendrait l'emploi du film trop coûteux. La majorité des séquences sont tournées avec la caméra en main, par soucis de simplicité, d'aisance et parce que je me doutais que les participant·e·s qui allaient filmer allaient produire des images moins stables. Les plans tournés avec un trépied sont des plans séquences de paysages, des moments où je souhaite nous filmer en plein labeur sans que personne n'ait à s'occuper de la caméra ou encore les entrevues plus dirigées. Je n'ai utilisé aucun filtre, et tout a été filmé avec le même objectif, un 24-70mm de base.

De manière générale, lorsque j'avais la caméra, j'ai tenté de faire des plans d'ensemble et des plans rapprochés; les premiers pour présenter les différents environnements, puis les seconds pour mettre l'accent sur les actions, les ouvrages, les labeurs. Les plans lors des entrevues plus dirigées sont des plans poitrine ou des plans taille frontaux, parce qu'ils ont l'avantage de distinguer immédiatement ces scènes organisées au préalable des autres prises sur le vif. Certains de ces plans ont été cadrés par les personnes interviewées elles-mêmes, avant de commencer l'entretien. Je n'ai eu recours à des éclairages que pour ces entrevues dirigées et, pour éviter de consommer davantage en achetant des éclairages professionnels, j'ai utilisé cinq petites lampes de chevet que j'apportais avec moi pour ces occasions précises. Je captais le son avec un micro directionnel Rode fixé directement sur la caméra, et lorsque c'était possible, je sortais mon enregistreur Zoom pour une captation audio de meilleure qualité.

Tout cet appareillage a été pensé pour être portable, facile à opérer et facile à remettre à quelqu'un d'autre, tout en offrant une bonne qualité audio et vidéo. Il se voulait aussi

le plus discret possible, pour qu'il soit *presque* possible de l'oublier pendant les tournages sur le vif [fig. 3.12 et 3.13].



3.12–3.13 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, appareillage de tournage pour les entretiens dirigés (à gauche); appareillage de tournage pour les captations sur le vif (à droite).

L'approche documentaire se veut intimiste, abordant différents sujets par des portraits-rencontres avec les membres de la communauté des Basques. L'aspect intimiste est provoqué par la proximité que j'entretiens avec les participant·e·s, par l'amitié qui s'est développée lors de nos nombreuses rencontres informelles précédant le tournage, et par la transparence des échanges qui en découlent. Les différents témoignages présentent à la fois :

- 1) les entreprises alternatives qui ont pris racine dans la région;
- 2) les enjeux et les réflexions qui ont mené à leur réalisation;
- 3) l'impact de ces approches alternatives sur le quotidien des gens concernés;
- 4) les défis et les difficultés rencontrés pendant les différents processus;
- 5) les (auto)critiques et les erreurs observées a posteriori.

L'idée derrière ces portraits-rencontres est de présenter des gens qui entreprennent des projets audacieux, mais qui ne sont pas parfaits, qui sont en proie au doute, qui font des erreurs. Une telle représentation de ces initiatives aura selon moi pour effet de démontrer au public qu'il est possible de mettre sur pied des projets innovants sans être expert·e, et même qu'il est *nécessaire* de le faire, parce que le temps est un enjeu

premier dans notre capacité à affronter l'effondrement des conditions et structures actuelles.

Plutôt que de mettre l'accent sur les problèmes écologiques et sociaux ressentis à l'échelle mondiale, il est important pour moi de présenter des solutions concrètes et des exemples d'actions communautaires envisageables. Je m'appuie sur les principes du « journalisme constructif », un domaine émergent étudié entre autres par la journaliste Karen McIntyre (2015), qui est professeure associée à la Richard T. Robertson School of Media and Culture de la Virginia Commonwealth University. Le journalisme constructif constitue, dit-elle, « an emerging form of journalism that involves applying positive psychology techniques to news work in an effort to create more productive, engaging stories while holding true to journalism's core functions » (p.9). Un point de vue positif et ancré dans la prise en charge de situations par des citoyen·ne·s permet, selon McIntyre, l'augmentation de la capacité d'agir (*empowerment*) des membres du public qui ont des préoccupations similaires.

Le documentaire se veut aussi autoréflexif, en ce sens qu'il adresse, par une métadocumentation, les effets du processus artistique – dans ses dimensions sociale et documentaire – sur l'évolution des entreprises alternatives des participant·e·s. Les interactions et les échanges provoqués par *L'ouvrage* ont-ils eu un impact sur la communauté et ses initiatives? Si oui, de quelle nature? Le caractère autoréflexif du projet se révèle aussi lorsque sont captés les portraits-rencontres d'autres artistes, soit une danseuse, une metteuse en scène, une autrice et un conteur; les questionnements qui s'en dégagent concernent alors plus spécifiquement les rôles de l'art et de la culture dans la recherche de façons plus horizontales, écologiques et durables de vivre en communauté. Enfin, le film documente aussi mon arrivée dans les Basques avec Robert. Cet autoportrait compare *de facto* mon projet social et documentaire aux autres projets alternatifs déjà entamés dans la région, ouvrant la question de sa contribution à la résilience communautaire. Pour soutenir cette approche autoréflexive, il était important pour moi que la caméra, le micro, les éclairages et les différent·e·s

opérateur·trice·s de ces équipements soient visibles à l'écran. C'est pourquoi plusieurs scènes ont été filmées en double, la deuxième caméra *nous filmant en train de filmer*. Les différentes interactions d'entraide qui m'ont permis de remercier les participant·e·s de leur implication font aussi partie du documentaire, comme un autre regard autoréflexif sur le processus.

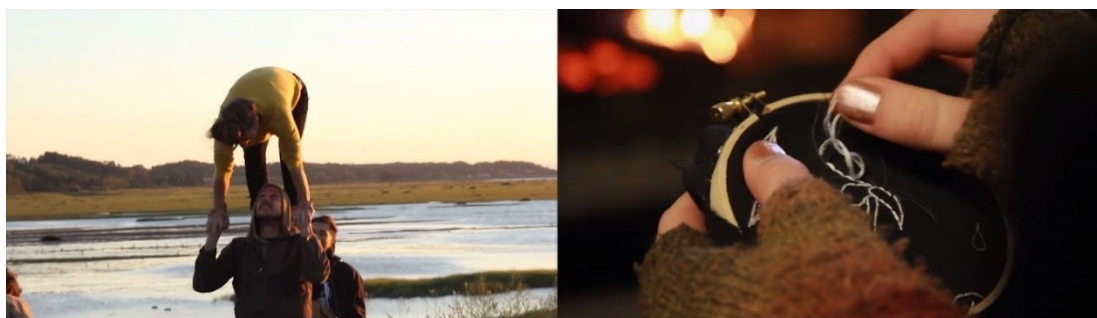
Sur le plan de la diffusion, le documentaire s'adresse à un public assez large. D'abord, il s'adresse aux participant·e·s du projet. Le documentaire leur sera présenté en premier, avant tout pour leur demander leur avis, leurs critiques et pour corriger certains passages si leurs propos y sont déformés, mais aussi pour créer un imaginaire collectif rassembleur qui renforcera, par le travail de montage, l'idée que nous sommes soudé·e·s et uni·e·s par une cause commune. Les différents projets sont éparpillés sur un territoire de plus de 1000 km², il est donc facile de se sentir seul·e ou d'oublier qu'on fait partie d'un tout plus fort. Le documentaire vidéographique, en rapaillant chacun·e dans un seul et même « espace » filmique, dissipe les distances et ravive le sens de cette communauté.

Le documentaire s'adresse aussi aux habitant·e·s des Basques, qui ne sont peut-être pas au courant de tous les projets qui animent leur territoire; il vise à leur rappeler à eux aussi que la région, deux fois décrétée « mourante » par le gouvernement du Québec, est encore vivante et foisonnante d'initiatives intéressantes. Les projets pourraient très bien profiter aux gens du coin, s'ils étaient mieux connus et publicisés. C'est, je l'espère, l'effet qu'aura le documentaire dans la région, qui doit se réapproprier son récit.

Finalement, le film cherche à alimenter le dialogue et les questionnements au sujet de notre avenir, de nos modes de cohabitations et du pouvoir d'agir citoyen et communautaire; il s'adresse donc plus largement aux autres communautés du Québec, du Canada et d'ailleurs. Il saura, je l'espère, guider un peu les gens qui désirent entamer des projets alternatifs en les inspirant, en leur donnant plusieurs exemples concrets, et

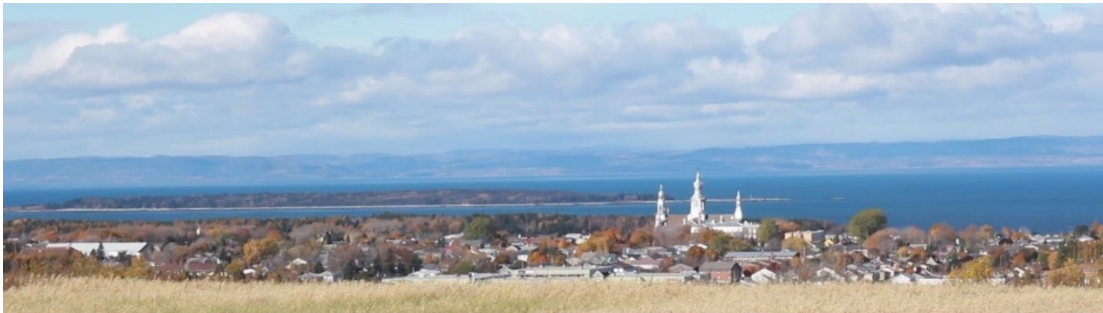
en montrant les bons coups comme les mauvais. Je crois, en effet, que le cas de la communauté des Basques peut servir d'exemple à d'autres communautés, qu'elles soient rurales ou urbaines.

Il s'agit d'un documentaire vidéographique qui sera monté en diptyque. Cette forme, qui permet de faire dialoguer deux images-mouvement 16:9 en même temps [fig. 3.14], fera en sorte que l'expérience documentaire pour le public se démarquera un peu des expériences habituelles. D'abord la taille de l'écran sera différente, mais le rythme et l'état de concentration lors du visionnement se distingueront aussi. En présentant deux images simultanément, il est possible par moments de proposer des comparaisons, de souligner des contradictions, de multiplier les subtilités et les détails ou d'appuyer des propos sans avoir recours au dialogue. Pour dynamiser l'expérience visuelle, certaines scènes seront aussi présentées en une seule image de format 32:9 [fig. 3.15], qui rappelle les photographies panoramiques et se prête particulièrement bien aux paysages. Il s'agit d'une stratégie plus familière au monde de l'art contemporain, où le film documentaire passe souvent par l'image et la spatialisation des projections. À cet égard, j'ai été particulièrement influencé par les œuvres *Opération Nunaliut* (2019) d'Emmanuelle Léonard, *Black Sea Files* (2005) d'Ursula Biemann, *they shoot horses* (2004) de Phil Collins, *Solid Sea 03: Road Map* (2003) de Multiplicity, *Two Meetings and a Funeral* (2017) de Naem Mohaiemen et *Mirage* (2010) d'Emmanuel Licha.



3.14 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, vidéo, extrait du diptyque.

Les stratégies pour le montage ne sont pas encore toutes établies, mais à l'étape où j'en suis, je fonctionne par individu, c'est-à-dire que je commence le montage en rassemblant toutes les scènes où se trouve une même personne, puis tente d'en faire une capsule d'une dizaine de minutes ciblant tous ses propos. Ensuite je passe à quelqu'un d'autre. Une fois que j'aurai fait le tour, mon projet est de faire éclater ces capsules pour en répartir des éléments sur toute la durée du film documentaire, suivant des regroupements thématiques. Certains passages pourront alors être retirés, par exemple si deux participant·e·s expliquent de manière trop similaire une même idée – mais ce travail d'édition reste à vérifier dans la pratique. De manière générale, je souhaite faire varier les thématiques, passant de discussions où ces modes de vie alternatifs semblent idylliques à d'autres où leurs inconvénients sont plus explicites, pour ne pas concentrer tout le « bon » au même moment et tout le « mauvais » au même moment, et construire contre toute velléité propagandiste une posture plus ambivalente et réaliste pendant toute la durée du film.



3.15 Julien Gagnon-Rouillard et collaborateur·trice·s, *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, 2020–, vidéo, extrait d'un passage au format 32 :9.

Au montage, j'aimerais faire en sorte qu'il n'y ait pas d'inserts textuels ou photographiques – ou bien le moins possible –, en me limitant aux images en mouvement tournées expressément dans le cadre de *L'ouvrage*. Pour intégrer les images, films et vidéos précédant le projet (archives locales, archives personnelles des participant·e·s, etc.), je pense, par exemple, filmer des projections de ces images. Dans

les scènes qui présenteraient des discussions au sujet d'expériences passées, les gens qui parlent seraient au premier plan et des images d'archive seraient projetées derrière eux, en arrière-plan. Cela permettrait au public de comprendre sans insert ou effet visuel qu'il ne s'agit pas d'images tournées pendant le projet.

Ce qui risque de distinguer le plus clairement *L'ouvrage d'imaginer autre chose* dans le champ du documentaire vidéographique sera selon moi son caractère évolutif. En effet, durant la tournée du documentaire dans les régions avoisinant les Basques (et éventuellement au Québec, au Canada et ailleurs), il est prévu que je capte avec la caméra, pendant et après chaque projection, les commentaires, les critiques du public, ainsi que certains détails pertinents relatifs au lieu de diffusion. Ces nouvelles images seront ensuite intégrées au montage avant la prochaine projection, probablement de manière éclatée pendant toute la durée du film, en fonction des thématiques soulevées par l'intervenant·e du public. Le processus documentaire ne serait donc jamais figé – du moins, pas avant longtemps –, et le dialogue entamé entre les individus dans la région des Basques se poursuivrait entre les communautés. Le public, ainsi rapproché du processus et ayant la possibilité d'intervenir dans le projet, deviendra participant.

Les projections qui auront eu lieu au préalable dans les Basques, chez les participant·e·s, auront aussi été filmées. Ceci me permettra de faire certains plans qui agiront comme des mises en abîme, la scène étant projetée à l'endroit où elle a été filmée, grâce au même dispositif de projection nomade qui sera expérimenté par le public. Pendant le film, ces plans serviront de rappels visuels que le projet social dépasse le contenu du document vidéo et se poursuit pendant les projections, informant du même coup les nouveaux publics de la raison d'être de la caméra sur les lieux de projection. La *projection* en soi deviendrait donc un signifiant multiple servant à la fois à situer dans le temps les scènes tournées avant *L'ouvrage* et à porter un méta-regard sur la diffusion du projet, qui en constitue une partie intégrante. Pour que les participant·e·s initiaux puissent recevoir les observations des différents publics qui auront pris la parole lors des projections, *L'ouvrage* sera présenté de nouveau dans les

Basques à la fin de la tournée. Il serait alors possible de recommencer le processus, reprendre les commentaires de la communauté basque et repartir en tournée pour continuer le dialogue.

Dans les différents lieux, les projections se feront en plein air. Présenter le documentaire à l'extérieur préserve l'autonomie face aux lieux institutionnels, ce qui est cohérent avec les actions alternatives qui font l'objet du film. Cela permet aussi possiblement de rejoindre un public qui ne fréquente pas les musées, les centres d'artistes ou les galeries. Une présentation extérieure rappelle aussi l'Agora et les origines de la démocratie en Grèce, allant de pair avec mes intentions conviviales et horizontales. Les dialogues et débats qui portent sur nos communautés devraient se faire dans les espaces publics, ouverts à tou·te·s, un espace de rassemblement citoyen.

3.3.4 Le processus documentaire abordé comme une pratique sociale de l'art

Même si la forme et les dispositifs finaux rappellent surtout la pratique documentaire, je considère tout de même *L'ouvrage d'imaginer autre chose* comme un projet principalement issu des pratiques sociales de l'art. En fait, j'ai abordé le processus documentaire avec la méthodologie des arts socialement engagés que propose Helguera (2011a), surtout en ce qui concerne l'action sociale, la construction communautaire, la participation, la durée, l'investissement et le dialogue.

D'abord, je considère le documentaire vidéographique comme la documentation d'une succession d'interactions sociales. Il en va de soi, sans doute, pour la plupart des documentaires, mais cette position est importante à préciser pour situer mon approche artistique. La vidéo est une œuvre co-réalisée avec la communauté, mais les interactions sociales, les rapports dialogiques et les situations d'entraide qui ont mené à la réalisation de la vidéo sont pour moi les principaux matériaux de ma pratique.

Ma position pour ce projet se situe entre celle du documentariste ethnographe et celle de l'artiste social ouvrier, parfois tendant plus d'un côté, parfois plus de l'autre. Cette

tension se ressent dans le documentaire et, si je souhaite « la déclarer », je ne cherche pas à « la résoudre », comme le dit Helguera (2011a, p.4). Je crois que la pratique sociale de l'art permet ici de donner de l'importance aux dynamiques humaines documentées dans la vidéo et convie le public dans un espace plus près du laboratoire-atelier que de la salle de cinéma.

Helguera (2011a) précise qu'une œuvre d'art sociale doit créer « a kind of collective art that impacts the public sphere in a deep and meaningful way, not [create] a representation—like a theatrical play—of a social issue » (p.7). On pourrait considérer le documentaire vidéographique comme une re-présentation des différentes manières de vivre dont il est question dans le projet. Cependant, en considérant *L'ouvrage* comme une œuvre sociale, on constate que chaque étape de sa réalisation est constituée d'une accumulation d'actions concrètes et d'interactions lors desquelles ces différentes manières de vivre sont expérimentées, mises en œuvre, éprouvées et appliquées, ce qui fait du film bien plus qu'une simple représentation.

Les réalités décroissantes, conviviales et axées vers la résilience qui sont *racontées* par les participant·e·s dans le documentaire sont aussi *vécues* par les participant·e·s lors du processus de sa réalisation. Ce sont les systèmes d'échanges mis en place, le travail de cocréation et les aspects collaboratifs du projet qui permettent cette expérimentation. Pour le public, ces réalités seront mises en pratique – de manière un peu moins engageante – en prenant part au dispositif dialogique qui leur permet d'interagir avec les auteur·trice·s et d'intervenir dans le processus documentaire. Des premières cogitations du projet à la projection finale du documentaire, j'ai espoir que les interactions et les échanges qui se seront succédés laisseront une empreinte significative dans la communauté des Basques, ainsi que des traces dans chacune des communautés visitées lors de la tournée. J'espère également que la recherche rassemblée pour la réalisation de ce mémoire devienne – par l'entremise du texte ou de mes communications parlées – une ressource pour ma communauté.

Je considère que le projet s'inscrit plus largement dans un débat artistique actuel, contextuel aux domaines de l'art social et du documentaire, en assumant aussi une position autoréflexive sur mon rôle d'artiste et le rôle de l'œuvre. Tout au long de ce processus, je me suis questionné sur ce que ma présence apportait à la communauté, mais aussi sur ce que mon action artistique apportait aux réflexions sur la décroissance, la convivialité et la résilience. Comment l'artiste et l'œuvre d'art peuvent-ils nourrir les débats sociaux? Comment les débats sociaux peuvent nourrir le monde de l'art? L'entière du projet vacille dans un va-et-vient entre ces différents questionnements, rappelant la « double fonction » des pratiques sociales de l'art articulée par Helguera (2011a, p.36).

Je crois que même si dans le cas des Basques, la communauté était déjà existante, le processus social du documentaire contribue à sa solidification, rappelant les mécanismes de construction communautaire nommés par Helguera (2011a, p.9). Bien évidemment, cette construction communautaire a lieu concrètement lors des échanges et des rencontres qui servent à la réalisation du documentaire. Certaines initiatives citoyennes avaient plusieurs points en commun mais ne communiquaient pas entre elles, le projet les a fait se rencontrer et a contribué à créer de nouveaux réseaux. Ensuite, de manière un peu moins tangible, le documentaire sert à la création d'un imaginaire collectif en rassemblant des gens qui partagent les mêmes convictions et en dressant le portrait d'une collectivité autonome dont les actions tendent vers des objectifs similaires. La construction communautaire se poursuit dans les étapes de diffusion du projet, en reliant les communautés avoisinantes à celle des Basques dans un échange axé sur le dialogue et la réflexion.

Helguera (2011a) propose quatre termes pour évaluer le niveau d'implication des structures participatives des pratiques sociales de l'art. D'abord, il y a la participation « nominale », lors de laquelle un public « contemple de manière réflexive ». Il y a ensuite la participation « directe », qui demande à un·e participant·e d'effectuer une « simple tâche ». S'ensuit la participation « créative », lors de laquelle un·e

participant·e doit « fournir du contenu pour une composante de l'œuvre dans une structure établie par l'artiste ». Finalement, il y a la participation « collaborative », qui demande à un·e participant·e de « partager la responsabilité pour le développement de la structure et des composantes de l'œuvre » (p.14-15). Cette échelle de participation à l'œuvre rappelle un peu l'*Échelle de participation citoyenne* de Sherry Arnstein (1969) étudiée plus tôt.

En m'appuyant sur l'échelle d'Helguera (2011a) pour situer ma méthodologie, je crois que le niveau d'implication des participant·e·s dans *L'ouvrage d'imaginer autre chose* oscille entre la participation « créative » et la participation « collaborative ». Chaque participant·e avait la possibilité de s'impliquer de manière « collaborative » en s'engageant dans la conception de la structure documentaire. Toutefois, certain·e·s ont préféré se limiter à une participation « créative », c'est-à-dire attendre que l'on définisse la structure, puis participer à la création du contenu – par des entrevues et le partage de musique, de textes, de poèmes ou d'anecdotes. Si l'on considère les publics comme étant une deuxième vague de participant·e·s, on parlera alors de participation « nominale » – le simple visionnement du documentaire – ou de participation « créative » – dans le cas de ceux et celles qui offriront un commentaire à la suite de la projection.

Il est important pour moi de développer mon projet à long terme, afin de bâtir des liens forts avec la communauté et d'atteindre avec les participant·e·s une intimité permettant des échanges transparents. C'est pourquoi le projet s'échelonne sur deux ans, et pourquoi, pour en venir enfin à réaliser chacune des entrevues, il a fallu plusieurs rencontres préalables, des discussions parfois longues et des moments d'échange qui n'ont pas tous été documentés. L'esthétique des relations qui se construisent entre les participant·e·s et moi est importante à mes yeux : il est primordial que chacun·e soit au courant de mes intentions en ce qui concerne le projet. Je suis resté transparent lors de toute la durée du processus – conscient néanmoins que la transparence parfaite est inatteignable. En tout temps, je veux que les gens se sentent confortables de refuser

certaines choses ou même d'annuler leur implication au projet s'ils ne sont plus à l'aise. Certaines personnes préfèrent garder l'anonymat, d'autres aiment mieux ne pas apparaître devant la caméra, toutes ces demandes sont écoutées et respectées, sans tentative de dissuasion ou sans pression à faire les choses autrement. Il m'est tout aussi important que chacun·e sache que j'ai la plus grande considération pour leur apport au projet, et c'est pourquoi je tiens à les remercier de manière concrète en offrant à mon tour de l'aide à leurs projets par les interactions d'entraides.

Comme pour plusieurs pratiques sociales de l'art, le projet a un caractère dialogique important. L'ensemble du processus s'articule autour de discussions et du principe que les conversations permettent de réfléchir ensemble et mènent à des découvertes et des avancées qui peuvent ensuite être mises en pratique. J'ai trouvé important, lors du processus, d'enregistrer plusieurs des discussions que j'avais avec les participant·e·s, sachant qu'elles pourraient être cruciales à la compréhension par le public de l'échelle sociale du projet. On retrouve donc, dans le documentaire, des dialogues provenant des toutes premières étapes du projet, mais aussi des dialogues qui se sont passés après avoir regardé le documentaire dans un état plus achevé, et qui remettent en question certaines déclarations faites plus tôt. Les discussions sont majoritairement informelles, amicales, même si certaines étaient un peu plus dirigées – lorsqu'on abordait des thèmes plus spécifiques, par exemple. Le format diptyque reconduit ce caractère dialogique dans l'œuvre vidéographique. Le public, de son côté, se retrouve pareillement dans une position conversationnelle avec l'œuvre, puisqu'il est invité à commenter et à réagir.

Le caractère transpédagogique du dialogue est très bien défini par le pédagogue et philosophe brésilien Paulo Freire (1987). Il explique que « through dialogue, reflecting together on what we know and don't know, we can then act critically to transform reality » (p.13). Tout dialogue implique presque assurément un certain niveau de conflit ou de contradiction. Dans mon approche documentaire, je souhaite aussi rendre visible ces oppositions, pour ne pas dépeindre une réalité utopique et pour être

transparent avec le public au sujet des désaccords qui ont lieu au sein de la communauté. Il s'agit d'un aspect important de la nature sociale de l'œuvre. L'exposition de ces désaccords se fait de manière délicate lors du montage, où je souhaite montrer les discours contradictoires sans dénaturer les propos de quiconque, et surtout sans que le montage ne dévalorise ou ne polarise inutilement les positions divergentes.

Enfin, comme nous l'avons vu plus tôt, Helguera (2011a) explique bien l'importance cruciale que revêt la documentation de l'œuvre d'art social, si l'on veut en faire plus qu'un simple acte symbolique (p.74). Dans le cas de *L'ouvrage d'imaginer autre chose*, cette documentation est explicite puisqu'il s'agit à la fois d'une œuvre sociale *et* documentaire. Helguera explique que la documentation ne doit pas être prise en charge uniquement par l'artiste, pour éviter une documentation trop subjective de la situation et potentiellement altérée par les impressions d'un sujet trop impliqué. La majeure partie des scènes tournées pour *L'ouvrage* l'ont été par moi, puisqu'un moyen métrage diptyque demande une grande quantité de plans. Néanmoins, j'ai tenté d'introduire le plus souvent possible des scènes tournées par d'autres personnes et des photos ou des vidéos prises par des gens de passage dans la région. J'ai parfois offert à la personne de faire elle-même le cadrage pour son entrevue et, à l'occasion, j'ai carrément remis la caméra à une autre personne pour qu'elle documente la visite d'un jardin ou un événement. Souvent, j'ai aussi filmé des plans séquences avec un trépied fixe, ce qui rend la documentation beaucoup plus objective que si je recadrais constamment l'image en fonction de l'action et de mon intérêt. Il reste cependant que la majorité des scènes du documentaire résulte de *ma* subjectivité, de *ma* vision. J'assume pleinement cet aspect, qu'on pourrait reprocher à une pratique sociale du documentaire; j'ai beaucoup appris de ma première expérience et je chercherai encore d'autres formes de mixité des points de vue dans mes prochaines explorations.

3.3.5 Œuvrer de manière décroissante, conviviale et résiliente

L'ouvrage d'imaginer autre chose est un projet qui embrasse de manière assumée les concepts de décroissance, de convivialité et de résilience communautaire. D'abord, ces convictions sont ancrées dans chacune des initiatives abordées dans le documentaire, et par extension dans les valeurs des personnes ayant travaillé à les mettre sur pied, soit les participant·e·s au projet. De la micro-pépinière au collectif d'habitation, en passant par la compagnie de danse ou celle de théâtre, chacune des initiatives a attiré mon attention en raison de ses préoccupations écologiques, de sa posture anticapitaliste, de son potentiel social ou de ses objectifs durables. Les discussions avec les instigateur·trice·s de ces projets aux fins du documentaire sont majoritairement orientées vers ces enjeux, notamment vers l'influence qu'ont exercé ces valeurs sur leurs décisions et leur mode de vie. La décroissance, la convivialité et la résilience ne sont toutefois pas que des sujets abordés lors des discussions. Si ces postures sont évidentes et assumées dans les images et les discours, elles sont aussi présentes dans l'élaboration de chaque étape du projet, et derrière les choix conceptuels et formels de *L'ouvrage*.

Le projet est d'abord décroissant dans son approche des matériaux. Le dispositif nomade de projection extérieure est fait à partir de bois issu des rebuts industriels et de toiles de projection de seconde main. Les tabourets utilisés pour les entrevues et utilisés comme sièges pour le public sont aussi fait entièrement de rebuts industriels. J'aspire à rendre visible les gestes nécessaires à la transformation des rebuts en dispositif de diffusion. Je souhaite que la matière garde des traces visibles de ses origines, pour que le bois du tabouret puisse être retracé à la palette que j'ai transformée, et que l'on comprenne que le film est projeté sur une toile provenant d'une vieille salle de classe.

Mon approche décroissante du design et mon intérêt pour la puissance esthétique du geste nécessaire sont particulièrement influencés par Thomas Hirschhorn et son utilisation des rebuts et des matériaux non-nobles comme le carton et le ruban adhésif.

Je suis plus intéressé à son travail de design lorsqu'il sert à remplir une fonction sociale – comme pour la construction d'une bibliothèque dans *Bataille Monument* (2002) [fig. 3.16] – que lorsqu'il est simplement exposé, conçu comme une installation sans deuxième fonction – comme dans *Stand-alone* (2007) [fig 3.17] (Hirshhorn,2004). L'aspect *décroissant* repose selon moi dans la nature utilitaire de chacun des éléments – tout est là pour une raison – et dans la nature cyclique des matériaux – des matériaux sont réutilisés ou recyclés, et pourront par la suite être réutilisés ou recyclés de nouveau.



3.16 (À gauche) Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, la bibliothèque.
3.17 (À droite) Thomas Hirschhorn, *Stand-alone*, 2007.

Cette partie de mon travail est aussi influencée par *Con nuestros propios esfuerzos : Algunas experiencias para enfrentar el periodo especial en tiempo de paz* [Avec nos propres efforts: quelques expériences pour affronter la période spéciale en temps de paix], un cahier publié par Cuba en 1992 pour développer l'autonomie et la créativité de ses habitant·e·s pendant les périodes difficiles de pénurie suivant la chute de l'Union Soviétique. Le cahier agit comme un guide, bien ancré dans la culture « faites-le vous-même » (*DIY*), et propose aux gens des astuces agricoles et des modifications à effectuer sur leurs biens de tous les jours pour en faire de nouveaux outils : une charrette transformée en fumigateur à traction animale (p.25), une bobine de fil et un moteur transformés en machine à produire des agrafes à clôtures (p.47), ou encore un meuble fabriqué à partir de vieilles caisses de téléviseurs cathodiques (p.125). Le cahier en lui-même est un dispositif *convivial*, dans le sens qu'il offre du contrôle, de

l'autonomie et une source de créativité à une communauté, mais les produits résultant de ce cahier sont aussi des outils *conviviaux* parce que le contrôle réside entièrement dans les mains de l'utilisateur·trice, de sa conception à son utilisation. Ce cahier a entre autres inspiré l'artiste cubain Ernesto Oroza qui, par sa conceptualisation de la *désobéissance technologique* (2009) et son archive *d'objets réinventés* (2002), a su élever cette forme de *DIY* autant dans la sphère artistique que théorique.

Pour ce qui est du productivisme, je conviens qu'il est question de *produire* une œuvre vidéographique, mais puisque ce produit contribue à « l'autocréation de nouvelles formes de subjectivité post-consommation » (Alexander, 2017, p.14), il correspond, selon moi, à l'idéologie de la décroissance. Il n'a jamais été question de faire payer l'accès au documentaire, d'en vendre les droits à un organisme à but lucratif ou de marchandiser des produits dérivés.

Si le matériel audiovisuel, les caméras, les micros et les projecteurs nécessaires à la réalisation ont été achetés de seconde main lorsque c'était possible, il reste que ces outils contiennent du lithium et des métaux lourds rarement recyclables. Le projet rejoint quand même la posture des « technologie *plus basses* » (*lower tech*), en ce sens qu'il utilise des technologies parfois *high tech* et ayant une lourde empreinte écologique, mais dans l'objectif de diffuser des informations et des idées plus écologiques, locales et durables. Tout cela n'efface pas pour autant le coût énergétique des outils et, dans ma quête de transparence, je suis forcé de me rendre à l'évidence que ma propre pratique est encore empreinte de contradictions et de choix susceptibles d'être critiqués. Il en va de même pour mon empreinte écologique, qui s'est vue augmenter avec tous les allers-retours en voiture entre le Bas-Saint-Laurent et Montréal. Le parcours nomade du projet ne va pas améliorer la situation.

Le projet a aussi été réalisé grâce à des bourses de recherche gouvernementales, telles que la bourse de maîtrise du Programme des bourses d'études supérieures du Canada (CRSH). Cet apport financier provient d'un état complice de la colonisation, de la

destruction des écosystèmes par l'extraction massive de ressources naturelles et des violences reliées au racisme systémique canadien. Mon point de vue activiste et communautaire au sujet du financement par l'état est que les luttes sociales et écologiques citoyennes se doivent d'accepter tout l'argent accessible, parce que le pouvoir d'agir, trop souvent, en dépend. Les institutions contre lesquelles nous luttons sont surfinancées et ne se privent pas de ces moyens; si l'on désire avoir une chance d'en venir à certaines victoires, il faut la saisir quand elle se présente. Néanmoins, dans le cas de *L'ouvrage*, cette position peut être critiquée, surtout que l'argent de l'État ne tombe pas dans les coffres d'un organisme social ou communautaire, mais bien dans le portefeuille d'un artiste, le *mien*. J'assume cette contradiction sans doute maladroite en tentant de faire en sorte que ce financement profite le plus possible aux membres de ma communauté. M'établir dans les Basques est déjà un geste direct en ce sens.

Malgré ces écarts idéologiques, le projet reste intrinsèquement convivial par sa nature dialogique, intercommunautaire et rassembleuse. L'artiste, les participant·e·s et le public se retrouvent sensiblement sur un même pied d'égalité, de la manière la plus horizontale possible, chacun·e ayant son espace pour s'exprimer et faire valoir son opinion, de manière autonome et créative. Les rencontres extérieures de projections seront ouvertes à tous·tes, gratuitement, et agiront comme des espaces de rencontre et d'échange. Le processus social qui a eu lieu dans les Basques s'est fait de manière horizontale, encourageant la mise en commun et le don de soi, en respectant les limites et le niveau d'engagement de chacun·e. L'autonomie était encouragée, même si des tâches sont souvent retombées sur mes épaules en raison du manque de disponibilité des participant·e·s. Chacun·e a néanmoins été et continuera d'être consulté·e à chaque étape pour confirmer que mon travail ne dénature pas les propos. Dans une optique de décroissance et de convivialité, le projet a privilégié la lenteur plutôt que l'urgence, quitte à repousser parfois certaines échéances pour s'assurer que le résultat final respecte certaines lignes directrices éthiques qui pouvaient rallonger le processus.

Enfin, le projet s'est fait en tentant d'atteindre une certaine résilience, autant matérielle que communautaire. Les outils technologiques, par exemple, pourront dans le futur servir gratuitement à la communauté pour des projections, des tournages et des séances photos. En les prêtant de manière conviviale, j'assure une deuxième vie à ce que j'ai acheté, qui pourra profiter à la collectivité. Même chose pour plusieurs matériaux de projets antérieurs qui ont été réutilisés dans *L'ouvrage*, dont les tabourets de (*Plus que Sauver les meubles* (2018)). Le dispositif nomade de projection extérieure sera assurément réutilisé dans divers projets, les miens comme ceux de membres de la communauté, de même que tout le contenu vidéo, audio, textuel et graphique produit et rassemblé lors du processus – qu'il soit ou non visible à l'écran. D'un point de vue communautaire, la résilience se vit surtout dans la recherche de solutions optimales pour assurer une autonomie dans les Basques. J'espère que les discussions qui s'ensuivront avec les autres communautés avoisinantes pourront aussi les inspirer et les guider dans leurs propres initiatives résilientes, et même créer un réseau d'échange avec les Basques pour transmettre nos expériences, au-delà du projet.

Enfin, le documentaire *L'ouvrage d'imaginer autre chose* est en lui-même résilient, en ce sens qu'il demeure en remodelage continu après chaque projection, absorbant les commentaires et les critiques du public qui en transforment l'orientation.

3.4 Après *L'ouvrage*

Ma pratique artistique est encore jeune, toujours fluide, et je cherche encore à trouver le ton, les médiums et les stratégies esthétiques les plus appropriés pour exprimer mes préoccupations éthiques et entamer des dialogues. Le passage à la maîtrise fut un temps privilégié pour explorer mon identité artistique, je suis reconnaissant d'avoir pu en faire l'expérience et j'en ressors grandi, doté d'un nouveau bagage théorique, pratique et sensible que je n'aurais pas pu développer autrement avec autant d'attention. J'espère

que mes réflexions et mes expérimentations sur l'application des concepts de la décroissance, de la convivialité et de la résilience dans un processus artistique sauront alimenter les recherches d'autres artistes-chercheur·se·s. J'espère aussi que mes préoccupations pour la coexistence communautaire par les voies de l'art social et du documentaire auront fait germer des questionnements et des initiatives qui croîtront jusqu'à avoir un impact positif sur le quotidien de certaines personnes. Ma recherche-crédation fut un ouvrage palpitant.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Aguila-Way, T. (2018). Seed activism, global environmental justice, and avant-garde aesthetics in Annabel Soutar's *Seeds*. *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, 43(1), 5-25.
- Alexander, S. (2017). *Art against empire: Toward an aesthetics of degrowth*. Melbourne : Simplicity Institute.
- Arnstein, S. R. (1969). A ladder of citizen participation. *Journal of the American Institute of planners*, 35(4), 216-224.
- Ayres, R. (1996). Limits to the growth paradigm. *Ecological Economics*, 19(2), 117-134.
- Banksy. (2005). *Wall and piece*. New York : Random House.
- Beech, D. (2008). Include me out! *Art Monthly London*, (315), 1-4.
- Biemann, U. (2005). *Black Sea Files*. Dans J. Stallabrass (dir.), *Documentary* (p.168-170). Cambridge, MA : The MIT Press.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, (110), 51-79.
- Bishop, C. (2012a). Delegated performance: Outsourcing authenticity. *October*, (140), 91-112.
- Bishop, C. (2012b). Participation and spectacle : Where are we now. Dans N. Thompson (dir.), *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*, (p.34-45). Cambridge, MA : The MIT Press.
- Bloch, H., et al. (1999). *Grand dictionnaire de la psychologie* (2^e éd.). Paris : Larousse.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Bradley, K. (2018). Bike Kitchens: Spaces for convivial tools. *Journal of cleaner production*, 197, 1676-1683.
- Carton, H., Servigne, P., Sinaï, A., et Stevens, R. (2015). *Petit traité de résilience locale*. Paris : ECLM.

- Cochet, Y. (2011, mai). *L'effondrement, catabolique ou catastrophique?* Séminaire de l'Institut Momentum, Paris.
- Cramerotti, A. (2009). *Aesthetic journalism: How to inform without informing*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Cuba. (1992). *Con nuestros propios esfuerzos : Algunas experiencias para enfrentar el periodo especial en tiempo de paz*. La Havane : Verde Olivo.
- Demos, T. J. (2016). *Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology*. Berlin : Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene: Visual culture and environment today*. Berlin : Sternberg Press.
- Fawzy, S., Osman, A. I., Doran, J., et Rooney, D. W. (2020). Strategies for mitigation of climate change: a review. *Environmental Chemistry Letters*, 18(6), 1-26.
- Freire, P. et Shor, I. (1987). What is the “dialogical method” of teaching? *Journal of education*, 169(3), 11-31.
- Frémeaux, I. et Jordan, J. (2011). *Les sentiers de l'utopie*. Paris : Zones et La Découverte.
- Frémeaux, I. (2012). Geographies of hope. Dans A. Hickey (dir.), *A Guidebook to Alternative Nows*, (p.241-256). Los Angeles : The Journal of Aesthetics and Protest Press.
- Foucault, M. (2000). *Ethics: essential works of Foucault 1954-1984*. Londres: Penguin.
- Foster, J. B. (2011). Capitalism and degrowth: An impossibility theorem. *Monthly Review*, 62(8), 26-33.
- Georgescu-Roegen, N. (1979). *La décroissance : Entropie-écologie-économie*. Paris : Sang de la Terre.
- Gibson-Graham, J. K., et Miller, E. (2015). Economy as ecological livelihood. Dans K. Gibson, D.B. Rose et R. Fincher (dir.), *Manifesto for living in the Anthropocene*, (p.7-16). Santa Barbara, CA : Punctum books.
- Giguère, A. (2006). Raphaëlle de Groot : chercher l'autre, se chercher soi et garder quelque chose de tout cela. *Spirale*, (208), 28-48.
- Gogarty, L. A. (2014). Art and gentrification. *Art Monthly*, (373), 7.

- Helguera, P. (2011a). *Education for socially engaged art*. New York : Jorge Pinto Books.
- Helguera, P. et Hoff, M. (2011b). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- Illich, I. (1973). *Tools for conviviality*. Londres : Fontana.
- Institut de la statistique du Québec (ISQ). (2020). *Solde migratoire et taux net de migration interne* [tableau de données]. Consulté à l'adresse <https://statistique.quebec.ca/fr/produit/tableau/solde-migratoire-et-taux-net-de-migration-interne-mrc-du-quebec-classees-par-regions-administratives>
- Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC). (2018). Global warming of 1.5 °C. Dans V. Masson-Delmotte, *et al.* (dir.), *An IPCC special report on the impacts of global warming of 1.5 °C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change, sustainable development, and efforts to eradicate poverty*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
- Jackson, M.J. (2012). The emperor of the post-medium condition. Dans T. Gates (dir.), *12 Ballads for Huguenot House*. Cologne : Walther König.
- Jayne, M. (2006). *Cities and consumption*. Londres : Routledge.
- Kaprow, A. (1966). The happenings are dead: Long live the happenings. Dans *Kaprow: Essays on the blurring of art and life*, (p.59-65). Berkeley : University of California Press.
- Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. Dans Z. Kocur et S. Leung (dir.), *Theory in contemporary art since 1985*, (p.76-88). Oxford : Blackwell.
- Kerschner, C., Wächter, P., Nierling, L., et Ehlers, M. H. (2018). Degrowth and technology: Towards feasible, viable, appropriate and convivial imaginaries. *Journal of cleaner production*, 197, 1619-1636.
- Klein, N. (2016). Let them drown: The violence of othering in a warming world. *London Review of Books*, 38(11), 11-14.
- Kolbert, E. (2011). Enter the Anthropocene—age of man. *National Geographic*, 219(3), 60.
- Kruzynski, A. (2016). Réinventer l'économie, réinventer nos vies. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 209-215.

- Kruzynski, A. (2017). De l'écologie sociale aux économies de communauté : Pour un autre vivre-ensemble. Dans M. Casselot et V. Lefebvre-Faucher (dir.), *Faire partie du monde : Réflexions écoféministes*, (p.53-74). Montréal : Remue-ménage.
- Lacy, S. (dir.). (1995). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle : Bay Press.
- Lafontaine, S. (2013). Quand l'urbanité joue l'informel : l'intervention artistique aux confins du paysage urbain. *Revista Márgenes Espacio Arte y Sociedad*, 10(12), 7-14.
- Latouche, S. (2009). *Farewell to growth*. Oxford: Polity Press.
- Leprince, C. (2019, 16 mars). Théorie de l'effondrement : la « collapsologie » est-elle juste une fantaisie sans fondement ? France Culture. Consulté à l'adresse <https://www.franceculture.fr/ecologie-et-environnement/theorie-de-leffondrement-la-collapsologie-est-elle-juste-une-fantaisie-sans-fondement>
- Lind, M. (2012). Returning on bikes: notes on social practice. Dans N. Thompson (dir.), *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011* (p. 46-55). Cambridge, MA : The MIT Press.
- Lindtner, S. et Li, D. (2012). Created in China. *Interactions*, 19(6), 18.
- Liodakis, G. (2018). Capital, economic growth, and socio-ecological crisis: A critique of de-growth. *International Critical Thought*, 8(1), 46-65.
- Malabou, C. (2004) *Que faire de notre cerveau ?* Paris : Bayard.
- Malm, A. (2015). The Anthropocene myth. *Jacobin Magazine*, 30.
- Martínez, G. et Díaz, S. (2018). Transpedagogía y diseño activista. *Base Diseño e innovación*, (3).
- McIntyre, K. (2015). *Constructive journalism: The effects of positive emotions and solution information in news stories* (thèse de doctorat inédite). The University of North Carolina at Chapel Hill.
- McKee, Y. (2008). The public sensoriums of Pulsa: cybernetic abstraction and the biopolitics of urban survival. *Art Journal*, 67(3), 46-67.
- McKibben, B. (2012). Global warming's terrifying new math. *Rolling Stone*, 19(7).
- McNally, D. (2013). *Panne globale : crise, austérité et résistance*. Montréal : Écosociété.

- Meyran, R. (2019, 7 janvier). Les théories de l'effondrement sont-elles solides ? *Alternatives économiques*. Consulté à l'adresse <https://www.alternatives-economiques.fr/theories-de-leffondrement-solides/00087553>
- Ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire du Québec. (2006) *Liste des municipalités dévitalisées 2006*. Québec, Qc : Auteur.
- Ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire du Québec. (2012) *Liste des municipalités dévitalisées 2012*. Québec, Qc : Auteur.
- Molesworth, H. (1999). Cleaning up in the 1970s: The work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles. *Rewriting conceptual art*, 107-122.
- Montgomery, H. (2017). Immigration, not money: The true meaning of *Arte Reembolso/Art Rebate*. *Diálogo*, 20(1), 59-72.
- Morin, F. (2000). *The quiet in the land*: Everyday life, contemporary art, and Projeto Axé. *Art journal*, 59(3), 4-17.
- Muse, J. H. (2010). Flash mobs and the diffusion of audience. *Theater*, 40(3), 9-23.
- Oroza, E. et De Bozzi, P. (2002). *Objets réinventés : La création populaire à Cuba*. Paris : Alternative.
- Oroza, E. (2009). *Rikimbili : une étude sur la désobéissance technologique et quelques formes de réinvention*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. Dans J. Stallabrass (dir.), *Documentary* (p.52-62). Cambridge, MA : The MIT Press.
- Radio-Canada. (2016, avril 6). Le demi gaspésien : son utilisation s'étend à d'autres régions. *Radio-Canada*. Consulté à l'adresse <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/774328/gaspesie-demi-monnaie-tournee>
- Schneider, F., Kallis, G. et J. Martinez-Alier. (2010). Crisis or opportunity? Economic degrowth for social equity and ecological sustainability: Introduction to this special issue. *Journal of Cleaner Production*, (18), 511–518.
- Schrock, A. R. (2014). "Education in disguise": Culture of a hacker and maker space. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 10(1).
- Schwägerl, C. (2014). *The Anthropocene: The human era and how it shapes our planet*. Santa Fe, NM : Synergetic Press.
- Servigne, P. et Stevens, R. (2015). *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Paris : Seuil.

- Spiegler, M. (2003). When human beings are the canvas. *ARTnews*, 102(6), 94-94.
- Swyngedouw, E. (2014). Depoliticization ('the political'). Dans G. Kallis (dir.), *Degrowth: A vocabulary for a new era* (p.90-93). Londres : Routledge.
- SYN-. (2007). *Hypothèses d'insertions 3*. Consulté à l'adresse <http://www.jmdufresne.ca/Hypotheses-d-insertions-3-2007>
- Thompson, N. (dir.). (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Todd, Z. (2015). Indigenizing the Anthropocene. Dans E. Turpin et H. Davis (dir.), *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*, (p.241-254). Londres : Open Humanities Press.
- UN Environ. Programme. (2002). *Global environmental outlook 3*. Londres : Earthscan.
- Vetter, A. (2018). The Matrix of Convivial Technology—Assessing technologies for degrowth. *Journal of cleaner production*, 197, 1778-1786.
- Vivant, E. et Soutar, A. (2015). *J'aime Hydro : Quand une controverse sur les barrages hydroélectriques monte sur scène : Entretien avec Annabel Soutar. Flux-Cahiers scientifiques internationaux Réseaux et territoires*, (100).
- Walker, B., Holling, C. S., Carpenter, S. R. et Kinzig, A. (2004). Resilience, adaptability and transformability in social-ecological systems. *Ecology and society*, 9(2).

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Alexander, S. (2013). Voluntary simplicity and the social reconstruction of law: Degrowth from the grassroots Up. *Environmental Values*, 22(2), 287-308.
- Barca, S. (2019). The labor(s) of degrowth. *Capitalism Nature Socialism*, 30(2), 207-216.
- Barnosky, A. D., Hadly, E. A., Bascompte, J., Berlow, E. L., Brown, J. H., Fortelius, M., ... Martinez, N. D. (2012). Approaching a state shift in Earth's biosphere. *Nature*, 486(7401), 52-58.
- Carlsson, C. (2008). *Nowtopia: how pirate programmers, outlaw bicyclists, and vacant-lot gardeners are inventing the future today*. Oakland, CA : AK Press.
- Casselot, M., et Lefebvre-Faucher, V. (dir.) (2017). *Faire partie du monde : Réflexions écoféministes*. Montréal : Remue-ménage.
- Cyrułnik, B. et Jorland, G. (2012). *Résilience: Connaissances de bases*. Paris : Odile Jacob.
- Gibson, K., Rose, D. B., et Fincher, R. (2015). *Manifesto for living in the Anthropocene*. Santa Barbara, CA : Punctum books.
- Gibson-Graham, J. K., Cameron, J., et Healy, S. (2013). *Take back the economy: An ethical guide for transforming our communities*. University of Minnesota Press.
- Grimes, R. L. (2003). Ritual theory and the environment. *The Sociological Review*, 51(2), 31-45.
- Halfacree, K. (2007a). Back-to-the-land in the twenty-first century—making connections with rurality. *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 98(1), 3-8.
- Halfacree, K. (2007b). Trial by space for a 'radical rural': Introducing alternative localities, representations and lives. *Journal of rural studies*, 23(2), 125-141.
- Hirschhorn, T. (2004). *Bataille Monument. Contemporary art: From studio to situation*, Londres: Black Dog, 133-47.

- Holling, C. S. (1973). Resilience and stability of ecological systems. *Annual review of ecology and systematics*, 4(1), 1-23.
- Holloway, L. (2002). Smallholding, hobby-farming, and commercial farming: ethical identities and the production of farming spaces. *Environment and Planning*, 34(11), 2055-2070.
- Holloway, J. (2010). *Crack capitalism*. Londres : Pluto Press.
- Horne, S. (2010). Dwelling: A set-up/Habitation: Un arrangement. *Ciel variable: art, photo, médias, culture*, (85), 27-30.
- Kingsnorth, P. (2010). Progress and the land. *The Idler*, 43, 73-82.
- Miller, E. (2013). Community economy: Ontology, ethics, and politics for radically democratic economic organizing. *Rethinking Marxism*, 25(4), 518-533.
- Wilbur, A. (2013). Growing a radical ruralism: Back-to-the-land as practice and ideal. *Geography Compass*, 7(2), 149-160.