

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LABORATOIRE D'EXPÉRIMENTATION CINÉMATOGRAPHIQUE :  
ESPACE DE CRÉATION POUR COLLECTIFS ÉPHÉMÈRES

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR  
RADHANATHA GAGNON

MAI 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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

Dix années sont passées depuis le début de mon parcours universitaire à la maîtrise, lequel s'est prolongé avec ce doctorat. Durant cette période, j'ai eu l'occasion de poursuivre ma pratique artistique dans le domaine des arts médiatiques et je me sens privilégié d'avoir eu accès au milieu académique au cours de cette dernière décennie : cela m'a procuré un espace de réflexions qui fut fort bénéfique. J'ai perçu une grande ouverture au sein du Département de communication à l'Université du Québec à Montréal face à mon statut de chercheur et d'artiste.

Un facteur important dans mon cheminement universitaire fut la rencontre de mon directeur de thèse, Louis-Claude Paquin, qui a su m'accompagner au cours de toutes ces années avec une force pédagogique et intellectuelle hors pair. J'ai beaucoup de respect pour tout le travail qu'il mène au niveau de la recherche-crédation, permettant à des personnes comme moi de poursuivre des recherches universitaires.

Une autre chercheuse qui s'est engagée à faire connaître la recherche-crédation et à fournir des arguments en faveur de celle-ci est Kim Sawchuk, professeure à l'Université Concordia. J'ai suivi mon premier séminaire au doctorat avec elle, ce qui m'a permis d'acquérir des connaissances sur les études liées à la mobilité.

Je souhaite aussi dire un grand merci à Viva Paci qui se soucie spécialement des personnes qui la côtoient en les incitant, par exemple, à participer à des colloques ou à des projets de création. Elle travaille pour le bien des gens qui l'entourent et, depuis quelques années, elle dirige le pertinent laboratoire de recherche labdoc avec Diane Poitras. Je remercie aussi Diane pour son implication indéfectible au sein de l'univers cinématographique québécois.

Une autre personne qui a été capitale dans mon parcours universitaire fut Marion Froger qui a écrit une thèse vraiment essentielle pour le milieu cinématographique en s'intéressant aux dynamiques collectives auprès des cinéastes de l'Office National du Film (ONF). Un autre chercheur qui a été considérable pour moi fut André Gaudreault, en partie avec son livre *La fin du cinéma ?* écrit avec Philippe Marion.

J'ai aussi eu des collègues déterminants. Merci à Martin Bonnard, avec qui j'ai commencé mes études universitaires : fraîchement arrivé de Genève, il a été une inspiration durant toute cette période passée dans le milieu académique. Avec Martin, les échanges sont hyper stimulants à chaque discussion, et nous avons ensemble fait des conférences, publié nos recherches et avons même donné une charge de cours conjointement.

Merci à Joëlle Gélinas, Lena Hübner et Myriam Moore. Vous croiser dans les corridors de l'UQAM me donne chaque fois un grand sourire et l'envie de discuter, pour le plaisir, juste pour parler de la vie. Je pense que cela fait partie de l'importance du milieu académique : ces rencontres, ces amitiés, soutiennent les réflexions intellectuelles.

Même chose pour le milieu artistique. Je pense ici à Yannick Nolin, fondateur de Kinomada, qui vient de fêter les dix ans d'existence de l'organisme, avec qui j'ai fait des expérimentations dans le cadre de ma maîtrise ainsi que dans le cadre de ce doctorat. Je pense aussi à Alexis Côté qui fut présent dans plusieurs des exercices artistiques que j'ai proposés au cours des dix dernières années.

Merci à Louis-Dominique Lavigne qui a été très influent dans son approche d'écriture dramaturgique avec un groupe. Merci à Jacques Baril qui a généreusement partagé sa vision de l'improvisation. Merci à Eliot Laprise d'avoir partagé son approche de création avec les comédiens, et à Jacques Lessard d'avoir exposé concrètement le concept des *cycles Repères*.

Je souhaite grandement remercier Mélanie Viau qui a relu et corrigé cette thèse : son apport a été plus que bénéfique pour la finalisation celle-ci.

Je voudrais ensuite remercier tous ceux et celles qui ont été impliqués de près ou de loin avec l'organisme Art Partage que j'ai cofondé en 2004 et dont je suis toujours le directeur. Merci à Stéphanie Lagueux, Andrée-Anne Roussel, Julie Groleau et Laurence Duval.

Un grand merci à l'Espace Thèsez-vous : j'ai vraiment apprécié toutes ces retraites de rédaction, et je fus fort triste de leur annulation avec la pandémie, me forçant donc à trouver de nouvelles techniques pour me permettre de finaliser la rédaction de ma thèse.

Un grand merci à ma famille qui s'est intéressée à mes recherches depuis le début de mes études : ma grand-mère Lise, mon grand-père Jacques, ma mère Johanne, mon père Éric. Merci aussi à ma belle-famille, Laurence, Éric, Danelia, Maeva, Marie-Ève, Martin, Maika, Anne, Laura, Francine et Jean-Guy.

Merci à ma fille Éléonore, qui a été présente tout au long de ma thèse, autant au niveau de mes réflexions que lors des expérimentations. Ma fille a déjà participé à plusieurs laboratoires et sera toujours une grande source d'inspiration pour mes projets de création.

Merci à ma copine Liliane qui m'accompagne depuis plus de vingt ans et qui fut présente de corps et d'esprit dans mille et un projets que j'ai menés au cours de ces années. Merci ma fiancée.

Merci à tous ces artistes qui m'ont accompagné dans toutes ces réflexions et auprès de qui je me suis inspiré afin de proposer de nouvelles approches de création au sein des laboratoires du mouvement Kino.

## DÉDICACE

À Éléonore, Liliane et Jacques

## AVANT-PROPOS

Je souhaite mentionner que l'objectif de cette thèse n'est pas de dresser un historique précis du mouvement Kino, de ses débuts à aujourd'hui. Celui-ci a été très influent dans le milieu médiatique au Québec et il est pourtant peu documenté. Chaque cellule de ce mouvement a eu au sein même de sa dynamique existentielle des personnes actives qui l'ont marquée. Je ne pouvais porter ainsi mon attention à chacune des cellules et des artistes qui les ont soutenues. De la sorte, cette thèse se veut plus personnelle, étant liée à mon propre parcours au sein de ce regroupement. J'ai ainsi tenté d'exposer le moment d'émergence de Kino, au Québec, vers la fin des années 90. Qu'est-ce que cette période signifie pour les études cinématographiques ? De plus, au sein même du mouvement Kino, il existe plusieurs dynamiques de création et de diffusion des courts métrages. Pour ma part, j'ai décidé de me concentrer sur un aspect propre de ce regroupement artistique, soit le Kabaret Kino, lequel j'ai choisi de nommer le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Quelques organisateurs de ce type d'évènement de création utilisent aussi le terme laboratoire. Et c'est comme réalisateur et organisateur que j'ai voulu saisir les dynamiques au sein même de cet espace de création. Mon mémoire de maîtrise exposait un projet de production de court métrage issu d'un laboratoire Kinomada à La Havane, en 2011. Cette thèse se veut ainsi une continuité de mon mémoire, en repensant, avec l'aide d'une série de cycles heuristiques, des éléments déterminants des laboratoires. Ainsi, je présenterai, dans la conclusion de cette thèse, un nouveau modèle type d'un laboratoire composé d'ateliers d'écriture collective, de séances de travail avec les comédiens et d'un déambulateur cinématographique de projections de rue. Bienvenue à l'ère de la troisième naissance du cinéma!

## TABLES DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	vi
LISTE DES FIGURES.....	x
RÉSUMÉ.....	xv
ABSTRACT .....	xvi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Cadre conceptuel.....	9
1.1 Épistémés technologiques et collectifs de cinéastes.....	10
1.1.1 Années 20 : les expériences soviétiques .....	11
1.1.2 Années 60 : revendications politiques et pratiques nouvelles.....	12
1.1.3 Années 2000 : la 3 <sup>e</sup> naissance du cinéma et le mouvement Kino .....	16
1.2 Cadrage au sein des plus récentes théories cinématographiques.....	19
1.2.1 Théories du cinéma .....	19
1.2.2 Sociologie du cinéma .....	23
1.2.3 Éthique du cinéma.....	25
1.2.4 Improvisation .....	26
1.2.5 Déterminisme technologique .....	27
1.2.6 Cinéma mineur et le cinéma artisanal .....	30
1.2.7 Festivals de films.....	32
1.3 L'espace au sein du laboratoire d'expérimentation .....	34
1.3.1 Lefebvre : la production de l'espace .....	36
1.3.2 De Certeau : construction de l'espace à travers le récit .....	39
1.3.3 Augé et Mathews : lieu, non-lieu et espace.....	41
1.3.4 Bachelard : précurseur.....	42
1.3.5 Le rôle joué par le corps dans l'espace .....	42
1.3.6 Une éthique de l'espace .....	43
1.3.7 L'espace à l'ère du numérique .....	46
1.3.8 Mobilité.....	49

1.3.9	Le laboratoire .....	51
1.4	Conclusion du cadrage conceptuel .....	53
CHAPITRE II Pour une méthodologie post-moderne .....		56
2.1	Recherche-création : la recherche pour la création.....	57
2.2	Les objectifs.....	59
2.3	Questions de recherche .....	59
2.4	Bricolage méthodologique.....	61
2.5	Méthodologie systémique.....	62
2.6	Méthodologie heuristique .....	63
2.7	Conclusion .....	64
CHAPITRE III Modèle type du laboratoire.....		65
3.1	Un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique .....	65
3.2	Modèle type du <i>Système Général</i> .....	67
3.3	Définition par triangulation .....	69
3.4	Agrégats du laboratoire.....	72
3.4.1	L'agrégat du <i>laboratoire</i> .....	74
3.4.2	L'agrégat des <i>expérimentations</i> .....	77
3.4.3	L'agrégat <i>cinématographique</i> .....	79
3.4.4	L'agrégat de l' <i>espace</i> .....	81
3.4.5	L'agrégat de la <i>création</i> .....	83
3.4.6	L'agrégat des <i>collectifs</i> .....	90
3.4.7	L'agrégat <i>éphémère</i> .....	93
3.4.8	Retour sur les agrégats du laboratoire.....	94
3.5	L'écriture créative comme moyen d'exposer le modèle du laboratoire .....	94
3.5.1	Vidéo d'une écriture créative exposant ma participation au Chacalab ...	97
3.6	Conclusion .....	98
CHAPITRE IV l'écriture de scénario .....		100
4.1	L'étape de l'écriture dramaturgique : les intuitions.....	101
4.1.1	Premier cycle : <i>Kino Kabaret international de Montréal</i> en 2014 .....	103
4.1.2	Deuxième cycle : Atelier d'écriture de Louis-Dominique Lavigne.....	109
4.1.3	Troisième cycle : <i>Chacalab</i> à Valparaiso, au Chili (2014).....	116

4.2	Conclusion .....	123
CHAPITRE V Le travail avec les comédiens .....		124
4.2.1	Premier cycle : <i>méthode de Jacques Baril</i> .....	128
4.2.2	Deuxième cycle : <i>atelier avec Eliot Laprise</i> .....	138
4.2.3	Troisième cycle : <i>cycles Repères avec Jacques Lessard</i> .....	145
4.3	Conclusion .....	164
CHAPITRE VI Projection des Œuvres .....		167
5.1	L'étape de la projection : les intuitions.....	168
5.2	État des lieux : l'expérience du collectif A Wall is a Screen (AWIAS).....	169
5.3	Cadrage théorique : <i>vidéomapping</i> et AWIAS .....	172
5.4	Premier cycle : colloque international <i>Cinéma et portabilité</i> à l'Université de Montréal et projet <i>Au feu !</i> dans le Vieux-Terrebonne.....	176
5.4.1	Première étape : questionnement .....	177
5.4.2	Deuxième étape : exploration.....	177
5.5	Deuxième cycle : déambulatoire de Québec en 2018.....	188
5.5.1	Première étape : questionnement .....	189
5.5.2	Deuxième étape : exploration.....	189
5.5.3	Troisième étape : synthèse .....	193
5.6	Conclusion .....	198
CONCLUSION .....		200
ANNEXE A Écriture créative avec de la vidéo – expérience de création dans le laboratoire cinématographique du Chacalab au Chili. ....		214
ANNEXE B Présentation des surfaces du déambulatoire de Québec 2018.....		220
BIBLIOGRAPHIE .....		229

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 — Schéma du paradigme systémique proposé par Le Moigne .....	67
Figure 2 — Schéma du <i>Système Général</i> : Laboratoire d'expérimentation cinématographique .....	68
Figure 3 — Schéma de la définition par triangulation proposée par Le Moigne (2006, p.64) .....	70
Figure 4 — Modélisation par triangulation du laboratoire .....	71
Figure 5 — Cartographie du laboratoire d'expérimentation cinématographique .....	73
Figure 6 — Schéma de l'agrégat du « laboratoire » et de ses composantes.....	74
Figure 7 — Images captées par la caméra subjective à Cuba et au Chili .....	75
Figure 8 — Schéma de l'agrégat « expérimentation » et de ses composantes.....	77
Figure 9 — Schéma de l'agrégat « cinématographique » et de ses composantes .....	79
Figure 10 — Schéma de l'agrégat « espace » et de ses composantes .....	81
Figure 11 — Schéma de l'agrégat « création » et de ses composantes.....	83

Figure 12 — Images captées par la caméra subjective à Cuba et au Chili .....	84
Figure 13 — Images captées par la caméra subjective au Chili .....	85
Figure 14 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Québec.....	85
Figure 15 — Images captées par la caméra subjective en Louisiane et à Cuba.....	86
Figure 16 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Cuba .....	86
Figure 17 — Images captées par la caméra subjective à Cuba .....	87
Figure 18 — Images captées par la caméra subjective au Chili .....	87
Figure 19 — Image captée par la caméra subjective à Cuba .....	87
Figure 20 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Cuba .....	88
Figure 21 — Image captée par la caméra subjective à Cuba .....	88
Figure 22 — Image captée par la caméra subjective au Chili.....	88
Figure 23 — Image captée par la caméra subjective au Chili.....	89
Figure 24 — Schéma de l'agrégat « collectif » et de ses composantes.....	90
Figure 25 — Schéma de l'agrégat « éphémère » et de ses composantes .....	93
Figure 26 — Image captée par la caméra subjective au Chili.....	94

Figure 27 — Première image proposée par Jacques Lessard.....	150
Figure 28 — Deuxième image proposée par Jacques Lessard.....	153
Figure 29 — Troisième image proposée par Jacques Lessard.....	155
Figure 30 — Photographies de Radhanatha Gagnon. ....	170
Figure 31 — Image de l’affiche du colloque international <i>Cinéma et portabilité</i> ....	178
Figure 32 — Photographie de Olivier Lamarre. ....	179
Figure 33 — Photographies de Radhanatha Gagnon. ....	180
Figure 34 — Photographies de Radhanatha Gagnon. ....	181
Figure 35 — Affiche et visuel créé par David Pouliot.....	188
Figure 36 — Capture d’écran présentant le parcours du déambulateur.....	191
Figure 37 — Photographie de Johanne Pouliot.....	194
Figure 38 — Photographie de François Guay.....	195
Figure 39 — Photographie de Johanne Pouliot.....	195
Figure 40 — Photographie de François Guay.....	196
Figure 41 — Photographie de François Guay.....	197

Figure 42 — Cartographie du laboratoire d’expérimentation cinématographique ...	203
Figure 43 — Cartographie du déambulatoire d’expérimentation cinématographique .....	204
Figure 44 — Schéma de l’agrégat du Laboratoire et de ses composantes.....	205
Figure 45 — Schéma de la composante « Étapes de production des films », issu de l’agrégat de la création.....	206
Figure 46 — Photographie de Ad Meskens / Wikimedia Commons.....	208
Figure 47 — Photographie de Schneider Jean-Marc / Wikimedia Commons .....	211
Figure 48 — Photographies de François Guay .....	220
Figure 49 — Photographies de Johanne Pouliot.....	221
Figure 50 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay.....	222
Figure 51 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay.....	223
Figure 52 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay.....	224
Figure 53 — Photographies de François Guay .....	225
Figure 54 — Photographies de François Guay .....	226
Figure 55 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay.....	227

Figure 56 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay..... 228

## RÉSUMÉ

Le travail de recherche-création qui a été mené dans cette thèse donne lieu à des propositions de nouvelles approches de création pour le laboratoire d'expérimentation cinématographique issu du mouvement Kino. Dans l'introduction, je fais un descriptif de ma participation à un laboratoire de Kinomada,   Lafayette, en 2018. Le premier chapitre me permet de cadrer mon objet de recherche en lien avec les théories associées aux études cinématographiques et à diverses conceptions de l'espace. Dans le deuxième chapitre, les méthodologies utilisées pour effectuer ces recherches sont déployées en un bricolage réalisé avec l'approche systémique et celle des cycles heuristiques. Au troisième chapitre, je présente un modèle type du laboratoire en détaillant plusieurs agrégats constituant mon objet d'étude. Dès lors, trois composantes de l'agrégat de la création sont sélectionnées afin de compléter une série de cycles heuristiques. Ces cycles permettent de répondre à certains défis de création que j'ai identifiés en souhaitant les explorer dans le cadre de ce doctorat. De la sorte, le quatrième chapitre permet de cibler l'écriture de récits en collectif. Le cinquième chapitre offre de revoir le travail avec les comédiens, et le sixième chapitre expose une nouvelle approche de diffusion des œuvres produites dans ce type d'espace d'expérimentation. En conclusion, je propose de repenser certaines composantes du modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique.

Mots clés : cinéma, Kino, laboratoire, collectif, déambulatoire.

## ABSTRACT

The research-creation work that was carried out in this thesis gives rise to proposals for new creative approaches for the film experimentation lab that emerged from the Kino movement. In the introduction, I provide a description of my participation in a Kinomada lab in Lafayette in 2018. The first chapter allows me to frame my research object in relation to theories associated with film studies and various conceptions of space. In the second chapter, the methodologies used to conduct this research are deployed by addressing a bricolage with a systemic methodology and of heuristic cycles. In the third chapter, I present a typical model of the laboratory by detailing several aggregates constituting my object of study. From then on, three components are selected in order to complete a series of heuristic cycles. These cycles make it possible to respond to certain challenges that I have identified and that I wish to explore in the context of this thesis. In this way, the fourth chapter allows me to target the writing of narratives in collective. The fifth chapter reviews working with actors. And the sixth chapter outlines a new approach to disseminating the works produced in this type of experimental space. In conclusion, I propose to rethink some of the components of the model from the film experimentation lab.

Keywords : cinema, Kino, laboratory, collective, city walk.

## INTRODUCTION

J'œuvre dans l'univers des arts médiatiques depuis vingt ans. J'ai eu l'opportunité d'initier divers regroupements artistiques tels que Kino640 et Art Partage, avec lesquels j'ai développé plusieurs projets liés aux domaines des arts cinématographiques et des arts numériques, dont la Kino Karavane, le Festival du Microcinéma de Lanaudière, la Course Lanaudière, *Au feu !*, la Semaine du Cinéma de Lanaudière et la Semaine du cinéma en famille. J'ai siégé au conseil d'administration d'Hexagram (UQAM) et suis actuellement administrateur de Kinomada.

Mon objet d'étude, le laboratoire d'expérimentation cinématographique, est un espace éphémère qui regroupe des artistes en facilitant l'échange et la collaboration dans le but de réaliser des courts métrages selon une approche de création non conventionnelle. Au Québec, ce type d'espace de création est apparu au sein du mouvement Kino, sous le nom Kino Kabaret, et c'est en 2001, dans le cadre du Festival du nouveau cinéma de Montréal, que le premier laboratoire a vu le jour.

Ma participation à ce type d'évènement de création fut associée, dans les dernières années, à l'organisme Kinomada — ma dernière participation remonte à un laboratoire qui a été mis en place dans la ville de Lafayette, en Louisiane, en 2018. Comme introduction de cette thèse, j'ai décidé de décrire ce type d'espace de création artistique et d'exposer les raisons qui m'ont poussé à y accorder quelques années de ma vie pour en faire une thèse de recherche-création en communication.

*Description du laboratoire Kinomada à Lafayette*

Je me retourne, mon lit est rempli d'appareils électroniques. Je vérifie qu'il ne me manque rien. Est-ce que j'ai mes batteries, ma caméra, mon trépied, mon ordinateur, mes câbles, mes cartes mémoires, mes disques durs, mes sacs? Après plusieurs vérifications, je place le tout dans mes valises.

Ah oui ! est-ce que j'ai mon billet d'avion ? Mon passeport ? Est-ce que je devais me faire vacciner ? Me manque-t-il quelque chose ? Je suis très fébrile de partir pour rejoindre d'autres artistes !

Ma copine et ma fille me conduisent à l'aéroport. J'y croise de futurs collaborateurs qui vont prendre l'avion en même temps que moi.

Je me mets à lire à propos de Lafayette — l'homme — et de son lien avec les États-Unis. Je connais quelque peu l'histoire des Acadiens, ayant travaillé avec André Boudreau, l'initiateur du premier Congrès mondial acadien en 1994. En 2004, j'ai mis sur pieds la Kino Karavane, laquelle faisait aussi partie de la « Caravane des Retrouvailles », élaborée également par M. Boudreau. Nous étions, à cette époque, une dizaine de jeunes artistes partis d'Edmonton pour nous rendre jusqu'en Nouvelle-Écosse. Sur la route, nous tournions des courts métrages et avions quelques arrêts planifiés afin d'y présenter nos films.

Après quelques heures passées dans l'avion, j'arrive à Lafayette en soirée. Il fait chaud, la température est à l'opposé de celle de Montréal, c'est le mois de novembre. Je suis accueilli par un habitant de la Louisiane, un homme originaire de France. Il nous transporte jusqu'à l'hôtel. En fait, disons plutôt au « centre d'art », ou même, à l'auberge de jeunesse. Il y a une salle de spectacle située à moitié à l'extérieur et à moitié à l'intérieur du bâtiment. Nous serons une trentaine d'artistes à nous côtoyer

dans cet espace pendant dix jours. Je prends une bière puis me couche, fatigué de ma longue journée.

Le lendemain, nous sommes invités à faire une visite de la ville. Nous découvrons Lafayette, son histoire, son lien avec la communauté francophone, les Acadiens.

Le laboratoire est localisé dans le quartier de Freetown constitué principalement de maisons modestes de la communauté afro-américaine — celle-ci ayant subi pendant trop longtemps la violence de l'esclavage. J'y découvre une atmosphère française, anglaise et afro-américaine.

Après cette journée de visite, c'est la réunion de production. J'y rencontre tous les autres artistes qui vont collaborer au laboratoire. Les participants viennent du Québec, de l'Europe, de l'Amérique du Sud et de la Louisiane. Les films seront écrits, tournés, montés et diffusés dans moins de dix jours. C'est pourquoi, dès mon arrivée dans un laboratoire, je deviens très réceptif au lieu et à ceux qui nous reçoivent. Je sais que je vais y réaliser un film et que le sujet n'a pas encore été défini.

Certains artistes arrivent avec des idées, des thèmes qu'ils souhaiteraient mettre en images, mais beaucoup espèrent être inspirés par le territoire où s'organise le laboratoire. Généralement, les inspirations émergent à travers les rencontres avec les autres artistes, ou lors d'échanges avec la population locale. De nombreux thèmes s'imposent, peut-être trop, mais comme dirait Jacques Lessard, « créer c'est choisir » (chapitre 5) : il faut favoriser un sujet parmi cette multitude.

J'ai aussi le mandat d'y organiser un atelier d'écriture sur une période de deux jours. Je limite l'atelier à un maximum de dix participants, car je veux que les artistes puissent rédiger et ensuite présenter les résultats de leurs exercices d'écriture aux autres. J'ai

développé ces approches de création à la suite d'une de mes étapes de recherche dans le cadre de cette thèse (chapitre 4).

Nuit et jour, dans ce centre d'art, il y a des gens qui partent et qui reviennent des tournages. Il y a cette énergie comparable à celle d'une ruche où l'on voit entrer et sortir les abeilles à la quête incessante de fleurs. Les artistes participants sont plutôt à la quête de sujets et d'images qu'ils pourront inclure dans leur film. Cette émulation de créativité est motivante : elle m'incite à m'associer aux projets des autres et à développer mon propre film.

Lorsque les tournages sont terminés et que la phase de montage s'instaure, généralement trois à quatre jours avant le début de la projection, le laboratoire se transforme peu à peu en une grande salle de montage. Les équipes de tournage arrêtent les va-et-vient et se mettent à bourdonner à l'intérieur de l'espace de création. Ils font un premier montage, le réécoutent et le présentent à des collègues. De forts rires se font entendre dans la salle, je me retourne, je vois une autre équipe qui semble avoir beaucoup de plaisir. Je me lève, je vais voir les images, je ris avec eux. Je reviens avancer mon montage. Je montre mes séquences à quelqu'un, un ami, un inconnu. J'attends des avis et j'ajuste le tout.

Je réalise que j'ai besoin d'aide pour finaliser mon film. Est-ce qu'il y a quelqu'un dans le groupe qui pourrait me concevoir une trame musicale ? Est-ce qu'il y a quelqu'un qui pourrait me faire un mix de son ? Est-ce qu'il y a quelqu'un qui pourrait me donner un coup de main avec des effets spéciaux ? Est-ce que quelqu'un pourrait m'aider à faire la colorisation de mes scènes ?

C'est le moment de la confection d'un miel collectif. Ensemble, nous fabriquons de multiples œuvres que nous allons découvrir lors de la projection. Parce que je ne peux

pas saisir tous les films pendant le processus de création, je vais, avec les autres, découvrir les courts métrages à la dernière soirée du laboratoire.

Généralement, quarante-huit heures avant la diffusion, beaucoup d'artisans restent éveillés durant la majeure partie de la nuit. Ils font des nuits blanches et savent qu'il ne reste que peu de temps. Ils ont encore beaucoup d'éléments à finaliser avant de présenter leur film. De la sorte, les matins, je ressens cette ambiance de grand manque de sommeil.

Cette énergie vitale, cette énergie de vie, cette énergie qui me rapproche de ce qui fait de nous les humains, ce besoin de rassemblement... Pourquoi vouloir être ensemble, la nuit, cette solidarité des derniers instants ? Être à l'unisson à travers la création. Nous savons que nous vivons une expérience similaire : un travail intensif, réconfortant et émancipant.

Il y a ce moment de fébrilité, quelques heures avant la projection. Nous souhaiterions avoir une journée de plus, mais non, c'est maintenant que nous devons remettre les films. Une personne circule d'un ordinateur à l'autre pour prendre la version finale de chaque court métrage.

*Excuse-moi, est-ce que tu as exporté dans le bon format ? Est-ce que tu peux me le donner en ProRes 1080p s'il te plaît ?*

Je ressens un grand soulagement lorsque le film est remis, lorsqu'il est sur le disque dur pour la projection. Enfin, il est terminé !

Voici mon film, voici ce qu'on a fait ensemble. Mon don à cette collectivité, ce film, je vous l'offre et j'ai hâte qu'on le visionne. Ensemble, nous allons découvrir les films des autres, soit plus d'une vingtaine d'œuvres. Tous ces films sont lancés en grande

première ce soir. Que de plaisir à se rendre à la projection, à se déplacer tranquillement, fébrilement, vers la salle !

Je me questionne. Qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que la création ? Nous sommes deux cents personnes assises dans cette salle à découvrir ces films à travers diverses finesses artistiques, autant au niveau du tournage, des images captées qui ont été choisies au montage, de la construction musicale, la poésie, la narration, le jeu des comédiens, de toute cette sensibilité qui fait la force du cinéma.

Le cinéma n'est pas limité à des images en mouvement : ce sont des gens qui les fabriquent, avec ceux qui sont filmés, avec ceux qui filment. C'est ce tout qui me permet de prendre une pause et de regarder ce qu'est Lafayette à travers la lentille de dizaines d'artistes différents.

Le cinéma permet de voir, de montrer et de vivre une expérience collective. Ensemble, en groupe, on découvre des œuvres, un territoire, des gens qui l'habitent, on découvre un peuple. C'est à travers ces révélations que l'on se dévoile en tant qu'artiste et qu'on saisit pourquoi on s'engage dans le monde.

Il y a évidemment un côté existentialiste à ce type d'expérience. Chercher le sens de notre existence. Il y a aussi une fascination à découvrir, à travers les images en mouvement, le monde dans lequel on vit. Ensemble, on cherche la beauté, on cherche aussi la laideur, on cherche à comprendre ce monde.

Ce monde qui peut être considéré comme absurde. Pourquoi sommes-nous ici en ce moment sur cette terre, à notre époque ? Pour moi, faire du cinéma me permet de m'approcher de certains questionnements que j'ai sur le phénomène d'une vie humaine.

Mes expériences les plus riches sur le plan humain se retrouvent justement dans ce type d'espace de création et j'ai voulu consacrer du temps à réfléchir à celui-ci. C'est pourquoi, pour moi, cette thèse était essentielle à réaliser. Ainsi le processus de création cinématographique issu des laboratoires d'expérimentation répond à mes envies de création comme artiste, à mes envies de travailler avec les autres dans une dynamique non hiérarchique, fluide et sensible. J'ai développé un amour du cinéma en visionnant les films de Kurosawa, Lynch, Kubrick, Perreault et Arcand. Toutefois, mon amour viscéral du cinéma est apparu au sein de ce type de processus de création. Pour moi, le cinéma c'est tout ça, ce n'est pas seulement l'expérience du visionnement de certains films, c'est aussi cette expérience de création avec les autres dans des formules qui remettent en question les structures hiérarchiques imposées par le modèle économique capitaliste dans lequel nous évoluons.

#### *Composition des chapitres de cette thèse*

Dans la partie écrite de ma thèse, je présenterai d'abord, dans le premier chapitre, le contexte ainsi que le cadre théorique par rapport auquel je situe le laboratoire d'expérimentation cinématographique.

Le deuxième chapitre expose la méthodologie qui a été utilisée pour cette thèse. Avec l'approche systémique, j'ai développé un modèle type du laboratoire afin de revisiter, avec une méthodologie de cycles heuristique, les agrégats du récit, du travail avec les comédiens et de la projection de films. Enfin, j'y formule les objectifs ainsi que les questions de recherche de mon projet de recherche-crédation.

Le troisième chapitre, basé sur une méthodologie systémique, m'a offert la possibilité d'énumérer plusieurs agrégats constituant un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique.

Les trois chapitres suivants sont composés d'une méthodologie de cycles heuristiques. Ainsi, le chapitre quatre m'a permis d'aborder la construction des récits dans le laboratoire. Dans le cinquième chapitre, je m'attarde au travail avec les comédiens. Ensuite, le dernier chapitre de cette thèse m'a permis de proposer un concept de cinéma de rue avec la mise en place d'un déambulateur cinématographique.

Enfin, dans la conclusion de cette thèse, je présenterai la synergie des trois cycles heuristiques et la façon dont mes recherches pourront influencer de futurs laboratoires d'expérimentations cinématographiques.

## CHAPITRE I

### CADRE CONCEPTUEL

Dans ce chapitre, je ferai un cadrage conceptuel du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Mes recherches sur le laboratoire se situent dans le champ des études cinématographiques, plus spécifiquement en référence au concept de *cinéma mineur* proposé par Deleuze et Guattari (Brunow), au cinéma artisanal (Leblanc & Thouard), aux *films workshop* (Andersson & Sundholm) et aux études sur les festivals de films (De Valck & Loist). Également, les travaux effectués par Henri Lefebvre et Michel de Certeau me permettront d'appréhender le rôle que joue l'espace au sein du laboratoire.

L'avènement du mouvement Kino s'est fait de façon assez organique au sein d'une association d'amis qui décidèrent, en 1999, de se donner le défi de produire des courts métrages et de les présenter une fois par mois devant un public. Derrière cette idée ludique se cache pourtant une problématique de l'époque, soit le peu de place laissé à la jeune génération d'artistes en cinéma, tant dans le financement que dans la diffusion. Et c'est d'ailleurs à ce même moment que certaines technologies numériques ont fait leur apparition chez les artistes des arts médiatiques pour soutenir la création, le montage et la diffusion d'images en mouvement : premières caméras MiniDV, arrivée des logiciels de montage sur ordinateur grand public et projecteurs vidéo numériques, pour ne citer que ces technologies. Même si ces outils ont facilité l'émergence du mouvement Kino, c'est surtout le besoin de création et d'association d'artistes qui est à la base de ce mouvement, avec cette urgence de créer des images en mouvement. Dès

les débuts de Kino, l'idée centrale était de garder cet espace ouvert à tous et de soutenir l'apparition de nouvelles cellules Kino. Dans cet objectif d'ouverture, les personnes qui décident d'y participer sont généralement de jeunes adultes avec divers profils : certains veulent vivre du cinéma alors que d'autres n'y voient qu'un passe-temps. Dans le cadre de mes recherches, j'ai cru important de faire un survol de l'héritage des collectifs de cinéastes depuis les années 20 jusqu'à aujourd'hui.

### 1.1 Épistémés technologiques et collectifs de cinéastes

J'ai choisi de me pencher plus spécifiquement sur le concept des collectifs de cinéastes et sur les dispositifs techniques avec lesquels ils ont développé leur pratique de création. J'ai façonné cette section à partir d'un corpus de textes en lien avec les collectifs de réalisateurs, dont une série d'articles publiés en 2012 dans la revue *Studies in European Cinema*, ainsi que quelques ouvrages récents sur le cinéma et quelques articles à propos de l'art vidéo au Québec. Il existe peu de documentation sur le sujet, d'une part parce que la notion d'auteur domine les recherches, écartant ainsi la production des collectifs, et d'autre part, parce que très peu d'œuvres de ces collectifs ont réussi à perdurer dans le temps.

First, in spite of the impact of the New Film History, the notion of the auteur still dominates film historiography, thus sidelining collective film-making. [...] The lack of research is also due to the limited access to most of the work by video collectives, as the films have only rarely been released for commercial distribution on video or DVD. (cf. Rees 1999; Spielmann 2008). (Brunow, 2012, p.172 )

De plus, le terme même de « collectif » n'est pas balisé. Dans les articles issus du *Studies in European Cinema*, le terme anglais qui est préconisé pour les collectifs de cinéastes est *film workshop*. Néanmoins, plusieurs autres termes ont été utilisés dans ces articles afin de décliner l'appellation *film workshop*: *video workshop*, *small media*, *little media*, *small-gauge cinemas*, *alternative cinema*, *independent*, *underground*,

*marginal, militant, counter-ideological, free from oppression and socially concerned cinema, alternative 'modes of film practice', marginal cinema, opposition to industrial film-making and political censorship, microcinema, minor cinema.* Dans le cadre de ma thèse, j'emploierai le terme *cinéma mineur*.

### 1.1.1 Années 20 : les expériences soviétiques

Les collectifs de cinéastes soviétiques faisaient partie d'un mouvement diversifié et hétérogène. Vinogradova nous apprend que la plus grande organisation de cinéma de la Russie dans les années 20 était l'ODSK (La Société des amis du cinéma soviétique), créée en 1925. Son conseil d'administration a inclus des cinéastes majeurs tels que Sergei Eisenstein, Eduard Tisse, Aleksandr Dovjenko et Dziga Vertov. L'ODSK a permis la mise en place d'un réseau de quatre cents regroupements à travers le pays, et en 1928 celui-ci comptait vingt-huit mille membres actifs. Le mandat de l'ODSK était de cultiver un intérêt pour le cinéma à travers un procédé d'éducation des masses, d'offrir aux cinéastes amateurs la possibilité de produire des films et de permettre des projections d'œuvres cinématographiques. Chaque cellule locale du réseau ODSK avait généralement accès à une caméra pour faire de la production ainsi qu'à un projecteur pour présenter des films.

ODSK ran a network of cells across the country that organized film screenings at local clubs, and also procured projectors for those clubs that still had not been 'cinified'. Creating opportunities for amateur film-makers was just as important among the tasks of ODSK as the screenings. Each local cell of ODSK tried to purchase at least one camera in order to organize shooting of local newsreels (Ilichev and Nashchekin 1986: 7). (Vinogradova, 2012, p.217-218 )

L'éducation cinématographique occupait une place importante dans les activités de l'ODSK. Les cours donnés étaient offerts par les cinéastes les plus éminents de l'époque, et plusieurs ateliers visaient spécifiquement les jeunes. Dans les années 1930, le régime de Staline resserra son emprise sur toutes les sphères de la vie publique et son

gouvernement adopta l'ordonnance de regrouper toutes les organisations artistiques. Les activités d'ODSK furent alors déclarées comme étant en chevauchement avec les fonctions de l'État, faisant en sorte qu'en 1934, il cessa d'exister. « Although amateur film-making was not prohibited officially, the scarcity of film equipment made it virtually inaccessible » (Vinogradova, 2012, p.219 ). Après l'ère de Staline, précisément en 1957, le gouvernement socialiste mit en place un nouveau réseau de ciné-clubs amateurs soutenu financièrement par les syndicats du pays. Le but de ces ciné-clubs était d'offrir un passe-temps noble au peuple soviétique. Plusieurs actions ont ainsi permis le développement d'une pratique cinématographique auprès de la population soviétique, dont la production d'équipements de tournage, la création de festivals de films amateurs et la diffusion de films amateurs à la télévision : « The availability of lightweight cameras drastically increased accessibility of film-making to non-professionals, and stimulated growth of film workshops » (Vinogradova, 2012, p.223 ).

Plusieurs festivals de films furent mis sur pied afin de présenter le travail des membres de ces ciné-clubs. Toutefois, les récompenses offertes dans ces festivals de films amateurs étaient basées sur des critères liés à des propagandes du régime soviétique : « film festivals were dedicated to some important date – anniversary of the Revolution, victory in the War or the Party assembly. Amateurs were encouraged to submit films that would correspond with the topic [...] » (Vinogradova, 2012, p.214-215 ). Contrairement au cinéma commercial qui a réussi à surmonter la crise de la désintégration de l'URSS, les collectifs de cinéastes indépendants n'ont pas survécu à cet épisode et ils devinrent invisibles après 1991. L'absence de politique d'archivage pour les films produits par des collectifs amateurs a entraîné leur inaccessibilité.

### 1.1.2 Années 60 : revendications politiques et pratiques nouvelles

La technologie de la vidéo est devenue un moyen de renverser une production médiatique hégémonique. En effet, la pratique de la vidéo a été considérée à travers

une démarche égalitaire contrastant avec le format pellicule de 16 mm, lequel était associé aux productions commerciales dédiées à la télévision.

Therefore, video technology was regarded as a Brechtian means to disrupt the boundaries between producer and recipient (cf. Brecht 1992). Being a cheaper and faster medium than 16 mm film, video could be employed as a quick intervention into ongoing political struggles. (Brunow, 2012, p.174-175 )

La technologie de la vidéo a permis aux cinéastes d'être indépendants des laboratoires de films. Ce procédé a fait en sorte que, d'un même coup, on pouvait avoir un son synchrone avec l'image, rendant ainsi le processus de montage beaucoup plus facile et plus lisse, en particulier dans les séquences d'entrevue. L'arrivée du *Portapak* de Sony en 1967, un matériel vidéo léger et facilement transportable, ainsi que l'achat par l'Office national du film du Canada (ONF) de tous ces enregistreurs vendus sur le marché canadien en 1970 ont influencé la première version du mandat de Vidéographe, l'organisme créé par l'ONF à travers ses expériences de *Challenge for Change / Société nouvelle*, en 1971.

D'autres regroupements associés à la vidéo ont également vu le jour à la même période, dont Vidéo Femmes qui a fait une tournée dans diverses régions du Québec, en autobus, afin de présenter ses œuvres.

For female film-makers video was an interesting option. Since access to filmmaking proved to be difficult for women, video practice in media workshops provided a good start while also allowing control over the entire film process from recording to cutting to exhibition. (Brunow, 2012, p.175 )

À ce propos, la revue *24 images* a publié en décembre 2013 une édition ayant pour sujet principal « Les 50 ans de l'art vidéo ». On y note que les membres de Vidéo Femmes font une tournée dans les diverses régions du Québec en autobus afin de présenter des œuvres produites par celles-ci. Ainsi que

[...] le premier festival de films proposant uniquement des œuvres réalisées par des femmes, “Women in films”, est présenté dans onze villes canadiennes. L'évènement inspire des femmes du Québec. Celles-ci s'associent en 1973 pour fonder le groupe [...] Vidéo Femmes. (Bourdon, 2013, p.15 )

En 1974, ce groupe organisa son premier festival de films réalisés par des femmes : *Le Festival des filles des vues*. Cet évènement a apporté la reconnaissance à ce collectif, qui a pu ainsi développer des liens avec d'autres organisations dans divers pays, dont le *Centre audiovisuel Simone de Beauvoir* à Paris, facilitant ainsi la diffusion des œuvres produites par des artistes québécois. Dans un autre article de la même revue, Bourdon et Gajan exposent les premières expériences de création de Vidéographe :

Dès ses débuts, la vidéo affiche ses couleurs : ses adeptes parlent de démocratisation des outils de communication, d'économie, de légèreté, de maniabilité, de portabilité, d'instantanéité et, surtout...de liberté de création! La vidéo ouvre la voie à l'immédiateté et au communautarisme. (Bourdon & Gajan, 2013, p.6-7 )

À cette époque, les portes de Vidéographe sont ouvertes vingt-quatre heures par jour et quiconque veut produire une vidéo peut soumettre un projet de création.

Si le projet est accepté, l'équipement nécessaire au montage et au tournage est prêté gratuitement et une présentation de la vidéo, suivie d'une discussion, est prévue dans le Vidéothéâtre. De nombreux documents sur les luttes ouvrières et la politique prennent place à côté de quelques fictions et d'expérimentations en vidéo feedback. (Langlois, 1998, p.28 )

Dès la première année, près de cinq cents projets sont soumis à l'organisme, une soixantaine sont acceptés pour la production et trente-et-un d'entre eux seront finalement complétés dès l'an 1. La deuxième année, Vidéographe accueille dans ses locaux de la rue Saint-Denis, à Montréal, le premier festival vidéo intitulé *La journée des voisins*.

Former des jeunes capables d'utiliser un médium autre que le cinéma et donner la parole aux citoyens résume bien le mandat initial de Vidéographe [...] Charles Binamé, Jean-Pierre Boyer, Julien Poulin, Yves Chaput, Richard Martin, Pierre Falardeau, Marshalore et Frank Vitale sont parmi ceux qui ont profité de cette démocratisation des médias. (Langlois, 1998, p.29 )

Défini au départ comme un centre de production et de distribution principalement ouvert à l'utilisation de la vidéo comme outil d'intervention sociale, Vidéographe transforme son champ d'action à la vidéo comme médium artistique, et l'art vidéo y prend une importance de plus en plus grande dans les années 80. C'est d'ailleurs à cette époque que Vidéographe commence à participer à des festivals internationaux et passe d'une démarche collective à une approche de vidéo d'art d'auteur.

Dans les années 80, autant au Québec qu'en Europe, l'approche et les discours liés à la transformation sociale à travers les pratiques issues des images en mouvement se modifient grandement. Un constat apparaît : la transformation sociale effectuée à travers ces nouveaux médiums ne semble pas avoir porté fruit. Ainsi, à cette époque, plusieurs critiquent le médium de la vidéo, devenu un instrument de surveillance omniprésent.

[...] si l'art vidéo a connu ses heures de gloire dans les années 1980, pour plusieurs des artistes se réclamant de lui, il représente finalement un passage, une sorte de transition vers un Nouveau Monde, celui qui allait naître avec l'ère numérique, Internet, l'interactivité, la mobilité, l'immersif, etc. On ne parle plus réellement aujourd'hui d'art vidéo, mais plutôt des arts numériques, une pratique qui ne recouvre pas exactement l'ancienne. (Bourdon & Gajan, 2013, p.7 )

C'est à travers cette mouvance dans l'ère numérique qu'est apparu le mouvement Kino vers la fin des années 90, un moment charnière pour certains théoriciens du cinéma.

### 1.1.3 Années 2000 : la 3<sup>e</sup> naissance du cinéma et le mouvement Kino

Dans le cadre de mon mémoire, je m'étais quelque peu attardé à cette époque charnière pour les études cinématographiques. L'un des porte-voix qui a soutenu le débat sur la fin du cinéma fut Francesco Casetti ;

There is no more theory because there is no more cinema. [ ... ] Since the second half of the 1990s, it has become evident that cinema is undergoing a deep transformation, one more profound than the numerous changes it encountered earlier in its life. The shifts are so radical that cinema seems to be on the point of disappearance rather than transformation. (Casetti, 2007, p.36)

Ce discours quelque peu alarmiste a nourri plusieurs échanges sur le sujet, et dans une position que nous pourrions opposer à Casetti se trouve celle de Gaudreault et Marion qui proposent, au contraire, l'arrivée de la troisième naissance du cinéma.

Il est donc impératif de reconnaître que la seconde naissance que le cinéma a connue au tournant des années 1910, sa naissance institutionnelle, doit être elle aussi considérée comme évolutive et dynamique. Si évolutive et si dynamique, qu'elle est susceptible de donner lieu à une nouvelle naissance. D'où cette troisième naissance du cinéma, à laquelle nous assisterons à l'heure actuelle, une naissance intégrative et intermédiaire, qui suppose une certaine forme de retour de la porosité, du bric-à-brac, de l'hybridation, du métissage, toutes choses qui imprégnaient la toute première naissance. (Gaudreault & Marion, 2013, p.173-174)

Cet esprit de métissage qui est exposé par Gaudreault & Marion fait partie de la singularité du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Le laboratoire devient ainsi un espace performatif où les spectateurs peuvent assister à la production des films et même y participer.

Le mouvement Kino apparaît vers la fin des années 90, à travers le défi que s'est donné une dizaine de jeunes réalisateurs de produire un court métrage tous les mois jusqu'à l'arrivée de « la fin du monde », en l'an 2000. La prophétie ne s'est pas réalisée, mais

elle a tout de même donné un prétexte à l'émergence de ce regroupement qui a permis, d'une part, de créer un espace de diffusion pour les courts métrages et, d'autre part, d'encourager la production de films coûte que coûte. Le slogan du mouvement Kino représente bien cette urgence de créer : « *Faire bien avec rien, mieux avec peu, mais le faire maintenant* ». À cette époque, le court métrage était très peu vu, essentiellement ici et là dans quelques festivals de films. Néanmoins, en organisant des projections mensuelles de courts métrages, le regroupement Kino a créé un espace de diffusion qui n'existait pas. En effet, toute personne voulant relever le défi de produire un film tous les mois est bienvenue de le faire. Le mouvement Kino n'étant pas réservé spécifiquement aux étudiants ou aux travailleurs de l'industrie cinématographique, l'espace est donc ouvert à tous, tant aux amateurs qu'aux professionnels.

Du point de vue d'une anthropologie de la pratique filmique, on peut saluer (ou redouter, selon le point de vue adopté) la réduction, voire la suppression, de la distance entre les mondes professionnel et amateur, en raison notamment de la prolifération des téléphones portables. (Gaudreault & Marion, 2013, p.87-88 )

De plus, le laboratoire est un espace non compétitif étant donné qu'aucun prix ni récompense n'est offert aux participants. L'une des règles établies est que le film produit, nommé *un Kino* (ex. : « je vais faire *un Kino* pour le mois prochain »), soit présenté en primeur lors d'une soirée de diffusion. Par la suite, le réalisateur peut présenter son film comme il l'entend, par exemple dans des festivals de films ou bien en le diffusant lui-même sur des plateformes Web.

Dès les débuts de Kino, les membres adoptent les outils de production audiovisuelle numérique, les courts métrages sont en majorité filmés avec des caméras numériques MiniDV, les montages sont réalisés à l'aide d'ordinateurs personnels et la diffusion est possible avec le support de projecteurs numériques. Rapidement, d'autres individus veulent recréer ce type d'espace et, en quelques années, des cellules Kino voient le jour aux quatre coins du Québec et en Europe, majoritairement. Et c'est à travers ce

mouvement qu'un nouvel espace de création émerge, soit le laboratoire d'expérimentation cinématographique.

#### 1.1.3.1 L'avènement du laboratoire d'expérimentation cinématographique

À partir de 2001, le mouvement Kino s'associe à des festivals de films afin d'élaborer le concept des laboratoires d'expérimentation cinématographique.

[...] lors du FCMM (Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal) en 2001 [...] les kinoïtes participent donc à un marathon de production, puisqu'ils doivent réaliser de nouveaux films toutes les 48 heures [...] les kinoïtes sont regroupés par petites troupes de production, changeant à chaque film. Ainsi, tous les kinoïtes ont la chance de jouer le rôle de réalisateur pour leur propre film, mais ils peuvent servir de directeur photo pour la production d'un autre. Cette façon de procéder permet des résultats surprenants, car tous bénéficient soit de l'expérience, soit des connaissances techniques des autres. (Ellis, 2005, p.18 )

Au Québec, le plus grand laboratoire avait lieu chaque année au mois d'octobre à l'occasion du *Festival du nouveau cinéma* (FNC). Ce laboratoire existe toujours, mais il s'est dissocié du FNC et, en 2019, il fut organisé pendant le mois de mai. En 2011, ce laboratoire, connu sous le nom *Kino Kabaret International de Montréal*, en était à sa dixième édition. Les organisateurs ont compté environ trois cents participants ayant produit cinquante-cinq courts métrages sur une période de dix jours (Kino00, 2011, *Kabaret de Montréal 2011 — vos impressions ?*). Puisque la formule peut être modifiée en fonction des besoins et des envies des organisateurs, le concept même des laboratoires a évolué de diverses manières depuis 2001. Rappelons que depuis les années 20, les collectifs associés au cinéma mineur ont permis la production d'une grande quantité d'œuvres, et les festivals de films qu'ils organisèrent ont facilité la création de réseaux d'échange afin de soutenir la circulation des œuvres. Toutefois, l'exercice de créer collectivement, dans le cadre d'un événement de quelques jours qui est généralement en lien avec un festival de films, semble être une pratique issue du début des années 2000.

En ce moment, il est difficile de bien cerner l'impact qu'ont les laboratoires de création, car aucune recherche, sauf celle d'Ellis (2005), ne s'est intéressée en profondeur à cet aspect du cinéma au Québec. Néanmoins, j'ai pu constater, en tant que réalisateur, que les festivals de films du Québec programment plusieurs œuvres issues de ces laboratoires (Kino00, 2011, *Un torrent de films Kino au festival Fantasia*). À travers le mouvement Kino, on compte en moyenne une cinquantaine de laboratoires chaque année et pour chacun de ces laboratoires, il y a entre dix et soixante films produits. Par exemple, en 2014, on constate que des laboratoires ont eu lieu dans divers pays : Canada, Suisse, France, Autriche, Hollande, Royaume-Uni, Belgique, Allemagne, Russie, Finlande, Portugal, Espagne, Irlande, Estonie, Kosovo, République tchèque et Italie.

## 1.2 Cadrage au sein des plus récentes théories cinématographiques

Dans ce sous-chapitre, je décrirai comment mes intérêts en recherche-crédation font écho aux récentes théories du cinéma, et ce, afin d'aborder les positions de certains auteurs déterminants pour mes recherches, dont Elsaesser & Hagener, Rancière, Ethis, Casetti, Laplantine ainsi que Leblanc & Thouard. J'exposerai par la suite quelques approches de la création cinématographique, plus spécifiquement l'improvisation et le cinéma participatif à travers la création artisanale.

### 1.2.1 Théories du cinéma

Dans cette section, j'évoquerai quelques auteurs contemporains qui, même s'ils ont des positions théoriques quelque peu différentes sur le concept même du cinéma, peuvent éclairer mon objet de recherche. C'est d'ailleurs l'un des objectifs d'Elsaesser & Hagener dans leur livre, *Le cinéma et les sens : théorie du film* (2011), soit d'exposer comment les théories du cinéma se sont renouvelées jusqu'à aujourd'hui. Et de nos

jours, comme proclamé par Casetti, il n'existe plus de grandes théories du cinéma, et ce, même si le cinéma continue d'être étudié dans plusieurs champs disciplinaires.

[...] theory is not (with the obvious exception of university classes in film theory ) a “definite” discourse anymore. It is a discourse without an identity or homeland. It emerges like an echo in a network of discourses. Nevertheless, it also responds to a need for comprehension that has never been completely fulfilled. (Casetti, 2007, p.43 )

Il spécifie également que « [...] cinema is no longer theorized (at least: not theorized as it previously was) because it no longer has an identity and a place (it has many identities and places, and no one at the same time) » (Casetti, 2007, p.36 ). Cette réflexion sur la dissolution d'un discours précis sur le cinéma nous permet l'exploration de nouvelles idées à l'ère du numérique.

[...] quel est donc ce cinéma dont on ne peut se passer alors même qu'il aurait déjà disparu ou qu'il serait en voie de disparition? Et d'abord : qu'est-ce qui survit de lui dans les films ? Bref, qu'entend-on par “cinéma”? (Leblanc & Thouard, 2012, p.26 )

C'est alors que je présenterai ici la pensée de Rancière pour qui le cinéma est « [...] la relation entre deux mouvements : le déroulement visuel des images propre au cinéma et le processus de déploiement et de dissipation des apparences qui caractérise plus largement l'art des intrigues narratives » (Rancière, 2011, p.25 ). Chez Rancière, on reste plus près des premières théories du cinéma qui tentent de cerner des distinctions techniques comme le concept du temps, de la durée, de la lumière et du récit.

D'un autre côté, pour Laplantine, le cinéma est un « art du temps et du mouvement, art fait à plusieurs, et pour le public le plus nombreux, bouleverse notre connaissance et d'abord notre perception du sensible » (Laplantine, 2007, p.14 ). Laplantine avance aussi que le cinéma n'est rien d'autre que des images et des sons qui ont été assemblés en séquences. Le cinéma n'est pas un *langage* ni une *écriture* : « Il n'a rien d'une

“écriture”. Il n'est pas, comme on n'a de cesse de le répéter, un “langage”, car en parler, c'est tenter de dire ce qui, en particulier dans les discours d'explication, résiste à être dit [...] » (Laplantine, 2007, p.14 ). Il indique alors que le cinéma

[...] n'a pas à expliquer, encore moins à démontrer. Lorsqu'il le fait, il cesse d'être un art et se rapproche de la propagande et de la publicité. Il n'a pas non plus à raconter une histoire. Le roman, le conte le font fort bien. Les feuilletons télévisés aussi. (Laplantine, 2007, p.14 )

Pour Laplantine, la compréhension de l'expérience du cinéma est plus près du sensible, des émotions et des théories des affects afin de s'éloigner des distinctions plus techniques comme celles proposées par Rancière.

Pour Leblanc & Thouard, au lieu de se demander ce qu'est le cinéma, il faudrait plutôt se demander ce qu'est un film, étant donné que le dispositif cinématographique n'est plus le dispositif dominant. Pour ces auteurs, le film, en s'adressant à chaque être singulier, peut par la suite faire un retour vers le collectif. De la sorte, le film « [...] met chaque spectateur en situation de pouvoir agir sur le monde, sur sa place dans le film et sur sa place dans le monde. Précisément : sur sa place dans le monde à partir de sa place dans le film » (Leblanc & Thouard, 2012, p.27 ). Ces deux auteurs offrent d'ailleurs des pistes captivantes sur le devenir du cinéma :

Ce qui restera du cinéma ? De grosses machines vouées à un divertissement de plus en plus spectaculaire, des films de référence sanctifiés par la muséification, et des films de plus en plus articulés à des enjeux de vie et de société. Des films de terrain, à l'articulation de l'individuel et du collectif, où des groupes de réalisateurs et de spectateurs librement associés partagent les mêmes questionnements et s'efforcent de leur donner des réponses collectives. (Leblanc & Thouard, 2012, p.28 )

À mon sens, cet énoncé résume bien l'arrivée du mouvement Kino dans le paysage cinématographique à l'ère du numérique. Les auteurs détaillent leurs pensées en soulignant l'émergence de *films de terrain* où des « groupes de réalisateurs et de

spectateurs » « partagent les mêmes questionnements » (Leblanc & Thouard, 2012, p.28 ).

Du côté d'Elsaesser & Hagener, le *médium cinéma* semble vouloir se transformer en « forme de vie ». Ils défendent l'idée que « [...] la théorie du cinéma a peut-être "démarré" au XVIIe siècle en tant que description technique du mouvement des images, et se termine à présent - provisoirement - comme forme de philosophie du cinéma et donc comme une théorie générale du mouvement : des corps, de l'affect, de l'esprit et des sens » (Elsaesser & Hagener, 2011, p.22 ). Ils soutiennent que certains réalisateurs, dont Paul Sharits, Stan Brakhage, Ken Jacobs et Michael Snow ont une approche du cinéma qui est philosophique, car ils sont « convaincus que le cinéma peut générer un nouveau savoir à propos du monde, un type de savoir unique qui ne peut être acquis ou transmis par quelque autre moyen » (Elsaesser & Hagener, 2011, p.190 ). Ils révèlent d'ailleurs que, pour Deleuze, « [...] le cinéma est en soi une forme philosophique qui fait des grands cinéastes également des grands penseurs, peut-être les seuls philosophes du XXe siècle capables de réfléchir la technologie, le corps et le cerveau au sein d'un seul et même monde-vie » (Elsaesser & Hagener, 2011, p.187-188 ).

Mes expériences de création dans le cadre de laboratoires vont directement dans ce sens, car ce type de pratique cinématographique crée de la cohésion collective, du social et du lien entre les individus. L'objectif des organisateurs de laboratoires est de créer un espace facilitant la fabrication de courts métrages. Souvent, les participants ne se connaissent pas avant de se joindre au laboratoire; ils apprennent à travailler ensemble, partagent leur sensibilité artistique, se réunissent autour de repas collectifs. Dans tous les laboratoires auxquels j'ai participé, que ce soit à Montréal, à Québec, à Léon (Mexique), à Bouillon (Belgique), à l'île Ometepe (Nicaragua), j'y ai retrouvé presque toujours les mêmes dynamiques humaines et artistiques. Un amour propre aux actions et aux possibilités qui peuvent être engendrées par les êtres humains, le temps d'une rencontre.

[...] un extrême respect pour ceux qui sont filmés, il y a une sympathie réciproque, mais aussi quelque chose de très proche du don (de la création), presque de l'amour [...] dans le travail d'un cinéaste en train de faire un film, l'histoire d'une rencontre. (Laplantine, 2007, p.114 )

Cette perspective de l'amour pour l'autre à travers les rencontres, je crois qu'elle est capitale dans la motivation des participants à prendre part à un laboratoire d'expérimentation cinématographique. Il faut dire que la participation à un laboratoire est très exigeante : tous donnent beaucoup de temps et d'énergie dans les divers projets, il y a peu de sommeil et pourtant il y a toujours une forte motivation de collaborer et d'offrir une partie de nous aux autres.

En conclusion, rappelons-nous que la fin des années 90 marque un moment majeur dans le domaine des études cinématographiques qui demande aujourd'hui de repenser l'objet. Même si pour certains, le cinéma peut encore être défini par des propriétés techniques, pour d'autres, il faut aborder l'objet avec une approche sensible.

### 1.2.2 Sociologie du cinéma

Afin d'exposer davantage ce qu'est le laboratoire d'expérimentation cinématographique, j'ai cru nécessaire de révéler l'approche d'une sociologie du cinéma présentée par Ethis : « Un film est le produit de contraintes et d'obligations auxquelles sont soumis les acteurs sociaux qui le fabriquent et qui dépendent de l'espace social auquel ils appartiennent [...] » (Ethis, 2005, p.71 ). Par conséquent, je pense qu'il est primordial d'évaluer les contraintes de production des films qui sont produits. Dans le cadre des laboratoires de création collective, certaines de ces contraintes sont : des participants professionnels et amateurs, des participants bénévoles, des limites de ressources techniques (caméra vidéo, équipement de son, ordinateurs de montage, etc.), des limites de ressources humaines (les participants collaborent généralement à la production de plusieurs courts métrages), des territoires géographiques précis (Québec, Montréal, Managua, Trouville-sur-Mer, Bouillon, Paris,

etc.) ainsi que la durée du laboratoire, limitée sur quelques jours. Comme quoi toutes ces contraintes ont un impact sur la production des courts métrages qui sont réalisés dans le cadre d'un laboratoire. Néanmoins, Ethis précise que la production d'une œuvre ne peut se limiter seulement en raison de ce type de contraintes, car les réalisateurs « [...] font des choix, mobilisent des ressources, projettent dans leur œuvre, leurs envies, leurs goûts, leur regard sur l'histoire du cinéma elle-même » (Ethis, 2005, p.71 ). Dans le cadre d'un laboratoire, chaque participant arrive avec des ambitions de création qui diffèrent de celles des autres. Certains veulent réaliser un court métrage, d'autres veulent seulement aider à diverses tâches techniques (direction photo, prise de son, montage, etc.), certains viennent comme comédiens, d'autres comme assistants-réalisateurs ou producteurs. Finalement, peu importe l'approche de création qu'ils aborderont, le film qu'ils produiront sera issu de leur sensibilité et de leurs ambitions artistiques.

Étant donné que la production d'un court métrage est fort exigeante, essentiellement liée à la durée limitée de quelques jours pour la réalisation du film, il est difficile de prendre un recul face au résultat artistique. C'est souvent lors de sa projection, à la toute fin du laboratoire, que le créateur peut observer la réaction du public face à son œuvre.

In fine, un film ne va réellement exister que parce qu'un public, que parce que la critique va lui accorder une interprétation et donc un dessein particulier. Il s'agit donc d'être attentif à l'écart qui réside entre le film revendiqué par un cinéaste et le film interprété par son public ou ses différents publics [...]. (Ethis, 2005, p.71-72 )

Certains réalisateurs vont, à la suite du laboratoire, retravailler quelque peu le film qu'ils ont produit afin de le soumettre à des festivals de films. La sélection d'un court métrage dans un festival permet toutefois à l'œuvre de rejoindre de nouveaux publics.

### 1.2.3 Éthique du cinéma

Dans son article « Ethical Responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking » (2010), Maccarone propose quelques pistes pour une éthique du travail du documentariste, car pour celui-ci les réalisateurs ont une responsabilité éthique face à leurs sujets : « We are first human and only then artists and practitioners. This seems at least a good prima facie reason to have the practices of human interaction trump those of art » (Maccarone, 2010, p.202 ). À mon avis, cette affirmation peut être transposée au laboratoire d'expérimentation cinématographique, car pour s'assurer du bon déroulement du laboratoire, principalement au niveau de l'expérience des participants, il faut dès le début du projet partager certaines conceptions éthiques. Ceci est applicable tant au niveau des organisateurs du laboratoire qui doivent réfléchir à une expérience humaine égalitaire entre tous les participants qu'au niveau de ceux qui ont moins d'expérience en production cinématographique. Également, les participants qui vont produire une œuvre au cours du laboratoire doivent eux aussi adopter une posture éthique, tant au niveau des personnes avec qui ils vont collaborer qu'au niveau des sujets des films qu'ils réaliseront. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Maccarone :

[...] documentarians are artists and practitioners of a social institution and also human beings practicing the goods of human interaction [...] we see that documentarians have moral obligations to their subjects greater than what the law may require. The idea of documentary filmmaking as a practice provides the initial impetus to the claim. (Maccarone, 2010, p.203 )

Mon objet d'étude est en partie lié aux théories du cinéma, mais touche également à l'aspect de la création cinématographique. Je vais présenter ici quelques auteurs qui permettront de mieux saisir ce qu'est la création dans le cadre d'un laboratoire d'expérimentation cinématographique.

#### 1.2.4 Improvisation

Gilles Mouëllic a publié plusieurs écrits sur l'improvisation au cinéma : « [...] faire se rencontrer dans un même mouvement l'histoire du cinéma, l'évolution de ses techniques et un concept tel que celui d'improvisation est peut-être une manière de poser quelques questions sur une forme de création au cinéma, minoritaire sans doute, mais bien réelle » (André, Jost & Lioult, 2009, p.85 ). Dans un laboratoire, diverses techniques de travail se mettent en place et l'une d'entre elles est l'improvisation.

Les participants impliqués dans la réalisation d'un court métrage ont diverses techniques de travail. Certains vont arriver avec un scénario qu'ils ont déjà écrit préalablement dans le cadre du laboratoire, d'autres viendront avec une intuition de création, et certains n'arriveront avec aucune idée de création afin que l'espace du laboratoire devienne une inspiration. Dans un laboratoire, l'improvisation sera essentielle pour quelques productions, par exemple, dans les cas où les réalisateurs veulent laisser la spontanéité émerger des comédiens et même de l'équipe technique.

[...] d'improvisation musicale et d'improvisation cinématographique. Dans les deux cas, il faut parfaitement maîtriser la technique. Les grands improvisateurs sont d'abord de grands techniciens [...] Mais il faut savoir aussi renoncer à la perfection, accepter le tremblement de la main, les phrasés moins aboutis pour les uns, les plans mal cadrés ou flous, voire l'absence d'une image essentielle pour les autres. (Frangne, P-H. Mouëllic, G. Viart, C., 2013, p.54 )

Ainsi, les personnes qui décident de travailler avec l'improvisation doivent s'assurer de bien maîtriser les aspects techniques du tournage et de laisser les comédiens jouer les scènes qui leur sont proposées. L'une des techniques est de présenter aux comédiens un canevas du récit, tout en les laissant improviser les dialogues et les déplacements. On peut ainsi tourner à plusieurs caméras afin de saisir les déplacements et les réactions des comédiens.

Il en va de même pour les réalisateurs qui ont un scénario écrit avant même le début du laboratoire : ceux-ci devront improviser et modifier leur projet. En effet, il n'est pas toujours simple d'avoir une distribution qui respecte les exigences du scénario dans le laboratoire, car on travaille souvent avec les comédiens qui sont présents et disponibles pour les tournages. Ensuite, on doit s'adapter à la ville et aux lieux qui sont offerts. Il faut aussi renoncer à la perfection, rester dans un esprit de flexibilité et accepter les possibilités qu'offrent les défis dans toutes les étapes de création qui, souvent, vont permettre de créer un film qui sort l'équipe de sa zone de confort.

#### 1.2.5 Déterminisme technologique

Sans vouloir proposer une perspective déterministe, je soutiens que certaines technologies numériques ont modifié notre perception de la cinématographie à l'époque de l'émergence du mouvement Kino. Comme le souligne Thomas Elsaesser, depuis que les équipements vidéo portables sont devenus disponibles vers le milieu des années 1960 et qu'ils furent adoptés par des professionnels des milieux médiatiques, chaque décennie a produit une sorte de prototype qui crée de nouvelles configurations culturelles.

Since the time portable video equipment became professionally available towards the middle of the 1960s, each decade appears to have produced a kind of prototype. It not only dominated the market in *its* field and captured the imagination of the mass consumer, but often initiated a new cultural configuration - an episteme - as well, by promising novel uses and leading to changes in life-style and leisure. (Elsaesser, 2004, p.97 )

J'ai d'ailleurs souvent entendu dire qu'avec l'accès aux technologies de production audiovisuelle, tout le monde pouvait faire des films. À mon avis, ce type de discours n'est pas réaliste, car donner un crayon et du papier à une personne analphabète ne fera pas de celle-ci un écrivain. Pour faire des films, il faut développer plusieurs aptitudes, apprendre à faire de la mise en scène, du montage, à travailler avec les autres. C'est

d’ailleurs à ce niveau que les théories du cinéma sont fondamentales, car elles nous permettent de situer nos pratiques de création.

[...] Eisenstein, ainsi que ses collègues soviétiques Dziga Vertov et Vsevolod Poudovkine, ne faisait pas de distinction entre pratique et théorie du cinéma. Pour eux, théorie et pratique étaient complémentaires et se conditionnaient l'une l'autre, concevables uniquement en termes d'unité dialectique. Suivant ce précepte, Eisenstein investit une quantité d'énergie considérable à enseigner à l'école de cinéma de Moscou, la première en son genre. (Elsaesser & Hagener, 2011, p.32 )

Dans son livre *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal* (2012), Bouchard présente les résultats de ses recherches sur les transformations des techniques d’enregistrement audiovisuelles qui permirent à des réalisateurs de l’ONF d’accomplir leur aspiration d’enregistrer sur le terrain la parole et le geste de l’homme en action.

Par conséquent, cette attitude des cinéastes a fait en sorte qu'ils ont pu s'approprier plusieurs dispositifs en détournant certains de leur usage développé au départ par les compagnies qui les ont mis sur le marché.

[...] l'évolution légère et synchrone ne concerne pas l'aspect industriel du médium, ni sur le plan de la production filmique (Hollywood ou les grands studios européens), ni sur celui du matériel cinématographique. Dans chacun des pôles d'apparition, les changements techniques sont le fruit de la volonté de quelques individus collaborant. La modification du matériel et des pratiques se produit par la marge et il n'y a pas d'effet de système dans ces innovations technologiques. (Bouchard, 2012, p.19 )

Vers la fin de la décennie 90, l’arrivée de plusieurs dispositifs techniques a facilité certaines aspirations des artisans de l’image en mouvement dont, premièrement, celle de pouvoir faire des films coûte que coûte avec un mode de production artisanale. L’idée était de pouvoir contrôler toutes les étapes de production du film, tant au niveau de l’écriture que du tournage jusqu’au montage. Deuxièmement, on y note le pouvoir

d'être plus mobile et de pouvoir créer dans n'importe quel lieu, que ce soit à la maison ou dans un pays que nous n'avons jamais visité auparavant. Troisièmement, le fait de produire avec des outils qui sont relativement simples à utiliser permettait aux artisans de travailler avec des gens qui avaient peu de connaissances techniques.

Or, lorsque l'on considère les techniques légères et synchrones, le processus d'invention d'un nouveau matériel est toujours lié à une nouvelle pratique. Des techniciens comme Michel Brault, Marcel Carrière ou Wolf Koenig, autant concernés par la réalisation du film que par les techniques de tournage, ont participé de manière active à l'invention d'un nouveau matériel. Ils ont relayé les demandes des équipes de tournages auprès des ingénieurs. Ils ont testé et amélioré les propositions techniques du Service recherche. À ce niveau, il est quasiment impossible de distinguer entre l'innovation du matériel et l'évolution des pratiques. (Bouchard, 2012, p.104 )

À l'Office national du film, ce sont soit les techniciens ou les réalisateurs qui altèrent les équipements pour répondre aux besoins de tournages issus du *cinéma direct*. À l'époque du numérique et des réseaux sociaux, ce type de détournement des outils de production audiovisuelle est souvent issu de la culture des *hackers* qui transforment certains des équipements numériques et partagent les résultats dans des forums de discussions ou bien sur les réseaux sociaux. Par exemple, vers le milieu de la décennie des années 2000, les premières caméras photo numériques *SLR (single-lens reflex camera)* permettant de capter des images en mouvement sont apparues sur le marché. Néanmoins, ces appareils avaient plusieurs défauts et n'avaient pas été conçus afin de répondre aux besoins des réalisateurs indépendants. En quelques mois, un petit groupe de programmeurs ont développé une série d'outils du nom de *MagicLantern* qui s'installent directement dans le logiciel de ce type de caméras afin de répondre à plusieurs besoins des vidéastes (gestion de la mise au point du foyer, de la balance des blancs, etc.). À ce sujet, le laboratoire d'expérimentation cinématographique est un espace vital d'échanges et de partage de divers outils, autant virtuels (logiciels) que physiques (caméras, trépieds, équipements de sons, etc.). L'arrivée des technologies

numériques vers la fin des années 90 peut expliquer en partie l'émergence de regroupements de réalisateurs comme Kino. Néanmoins, il est essentiel de comprendre les pratiques culturelles, sociales et politiques associées à ce type de mouvement.

#### 1.2.6 Cinéma mineur et le cinéma artisanal

Dans un article sur les collectifs de cinéastes en Allemagne, Dagmar Brunow tente de préciser cette conception attachée au cinéma mineur (*minor cinema*).

Since there is always a risk of working with dichotomies like experimental, avant-garde and documentary, political film-making, the concept of 'minor cinema' can free us from the confinements of binary oppositions. [...] The term 'minor cinema', based on the notion of 'minor literature' developed by Deleuze and Guattari (1986) and introduced into film studies by Tom Gunning (1989–90), proves immensely fruitful. (Brunow, 2012, p.174 )

La perspective du cinéma mineur nous permet de nous éloigner d'une opposition binaire de certaines terminologies. L'idée du cinéma mineur, terme qui ne se veut pas péjoratif, au contraire, vient du concept de littérature mineure issu du livre *Kafka. Pour une littérature mineure*, paru en 1975. Gilles Deleuze et Félix Guattari y précisent que ce type de littérature provient d'une langue majeure (avec l'exemple de l'allemand), mais dont l'œuvre est celle d'une minorité (artiste juif provenant de Prague). Le terme de cinéma mineur est explicité par Félix Guattari dans un autre livre paru dans une première édition en 1977, *La révolution moléculaire*. Celui-ci y affirme que les artistes des arts cinématographiques peuvent influencer les sensibilités des milieux dans lesquels ils interviennent grâce à de nouvelles approches de création.

Jusqu'à présent le cinéma [...] commercial, a fonctionné comme une entreprise de mystification, d'enroulement, qui consiste à faire absorber aux gens [...] les représentations dominantes. [...] le public ne veut pas voir uniquement ce qu'on lui présente habituellement : peut-être des masses importantes se porteront-elles vers un nouveau cinéma. Mais à la condition que les gens qui le pratiquent parviennent eux aussi à sortir d'un style

élitiste, d'un langage soit complètement coupé du public, soit complètement démagogique. (Guattari, (2012 [1977]), p.369-370 )

À ce sujet, Leblanc & Thouard avancent qu'aujourd'hui les auteurs de films coconstruisent la vie réelle, et que pour certains réalisateurs ce « [...] n'est plus l'horizon du cinéma qu'ils entendent faire bouger, mais celui de la vie. Le film devient un facteur d'organisation de la vie individuelle et sociale » (Leblanc & Thouard, 2012, p.27 ).

Dans l'extrait suivant, la notion du cinéma mineur semble relativement vaste, et en fonction de l'angle que nous souhaitons observer un phénomène ou un objet, nous pourrions démontrer que celui-ci respecte le caractère d'un cinéma *pour les minorités*.

[...] un art mineur est un art qui peut être au service de gens qui constituent une minorité. [...] Un art majeur est un art au service du pouvoir [...] Un cinéma mineur pour les minorités [...] nous participons tous plus ou moins à une de ces minorités. (Guattari, (2012 [1977]), p.370 )

Pour saisir le type d'œuvre qui émerge d'un laboratoire, je dois définir davantage le terme de cinéma mineur, en abordant le concept de cinéma artisanal. Cette réflexion sur un mode de production artisanale et une réappropriation du mode de production est indispensable pour saisir l'esprit des regroupements comme Kino.

Des films relevant d'un mode de production artisanal et associant les filmés à leur élaboration. Je dis "artisanal" au sens de réappropriation d'un processus global socialement et techniquement divisé par les conditions de la production industrielle. (Leblanc & Thouard, 2012, p.28 )

Depuis les débuts du cinéma, les artisans de l'image en mouvement ont une volonté de rassemblement, principalement à travers des événements festifs, afin de présenter des œuvres dans lesquelles ils se sont investis. Cette nécessité de rencontre et ce besoin de communauté se sont aujourd'hui orientés pour certains vers un geste de création cinématographique en collectif.

En quoi consiste *le* geste artisanal ? En la maîtrise d'un processus de fabrication et de création, du début à la fin. Il n'y a plus de division technique du travail, car l'artisan doit s'appropriier toutes les techniques nécessaires à la réalisation de son objet. Il se les approprie dans une perspective de création sans se laisser intimider par les normes qui régissent chaque technique issue de la division technique du travail. (Leblanc & Thouard, 2012, p.11 )

Comme mentionné précédemment, les laboratoires sont des espaces ouverts à tous types de participants, qu'ils aient peu ou pas d'expérience en production de courts métrages. Mon observation révèle que les participants sont le plus souvent des professionnels, mais dans un sens artisanal :

[...] l'artisan pourrait constituer [...] une réponse aux contradictions souvent pointées de l'artiste-auteur, fabricant, en effet, dans des conditions éloignées des productions industrielles et longtemps enfermé dans le ghetto des critiques et des publics d'“élite” [...] Car si c'est à un public restreint que s'adressent d'abord les travaux de l'artisan, les dernières technologies permettent de les faire connaître à divers publics, de les rendre accessibles à toutes classes sociales, sans pour autant être assujettis aux modèles industriels. (Leblanc & Thouard, 2012, p.14 )

Ainsi, je pense qu'il est essentiel d'exposer l'émergence de festivals de films liés au concept de cinéma mineur, de réfléchir sur leur fonctionnement et sur les possibilités de création offertes par ces espaces qui émergent des festivals de cinéma.

### 1.2.7 Festivals de films

Depuis les débuts du cinéma, les artisans de l'image en mouvement ont le besoin de se rassembler, principalement dans les festivals de films, afin de présenter des œuvres auxquelles ils ont contribué. Le laboratoire est d'ailleurs souvent perçu comme un festival de films ou comme faisant partie de la programmation d'un festival. Les gens qui se joignent à ce type d'évènement expérimentent la production aussi bien que la réception des films.

Depuis quelques années, il existe un phénomène de croissance au sein des nouveaux festivals de cinéma : « former director of the Edinburgh International Film Festival Hannah McGill, [...], found that somewhere in the world a film festival opens every thirty-six hours » (Archibald & Miller, 2011). En 2008, Marijke de Valck & Skadi Loist ont mis sur pied le *Film Festival Research Network* (FFRN) afin de développer un réseau de chercheurs qui s'intéressent au *Film Festival Studies*, un nouveau champ d'études cinématographiques.

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System Paradigm* (2009), Alex Fischer explique qu'aucune définition n'existe pour le terme « festival de cinéma » et que chaque personne le définit de la manière qui lui convient le mieux. Cela contribue ainsi à un éventail de points de vue et c'est pourquoi il est difficile de choisir une seule définition. Fischer, pour illustrer sa réflexion, présente la définition du *Sydney Film Festival* : « retained, at its core, a sense of what festivals had been in their traditional manifestations - sites of ceremony and ritual » (Fischer, 2009, p.18 ).

À travers le mouvement Kino, j'ai remarqué que plusieurs organisateurs de festivals invitent les participants à se joindre à des projets de création qu'ils organisent dans le cadre de leur évènement. Par exemple, en Europe, plusieurs festivals de films ont développé des laboratoires de création qui permettent au public présent de s'intégrer à la production de courts métrages. Le festival *Off-Courts* de Trouville-sur-Mer en France en était à sa 20e édition en 2019, et le laboratoire est son activité maitresse. Un extrait de son site Internet en expose l'importance : « Les labos sont aujourd'hui l'identité du festival : Le cœur des labos est constitué de professionnels internationaux. L'objectif initial était de permettre les rencontres, l'échange de pratiques et de compétences. [...] » (Off-Courts, s.d.).

En Belgique, à l'occasion du festival de documentaires *Filmer à tout prix*, le laboratoire permet de produire des films avec des participants issus de divers pays européens. Voici un extrait de son site Internet :

Hors des modes de production traditionnels, libre de toutes formes, le KinoDok vous invite à la réalisation de documentaires durant un marathon de cinq jours. Véritable espace de rencontres et d'échanges entre les participants, l'émulsion collective mêlera partage des idées, des techniques et des savoir-faire. Ces cinq jours de création se termineront par une projection publique des films réalisés. (Kinodok, 2013)

Ainsi, le festival devient un espace participatif et relationnel. Pour les créateurs professionnels, ce type d'évènement leur permet de créer un court métrage qui est directement diffusé dans le festival, et par la suite, l'œuvre qui y est produite peut circuler dans divers festivals. Pour les spectateurs et participants amateurs, le laboratoire est une occasion de jouer tous types de rôles; scénariste, réalisateur, directeur photo, comédien, aide-producteur, etc. Le rôle de l'auteur est mis en perspective avec le concept du collectif.

### 1.3 L'espace au sein du laboratoire d'expérimentation

J'ai collaboré à plus d'une trentaine de laboratoires, que ce soit au Québec, en Amérique latine ou en Europe, et à chacun de ces évènements je fus marqué de voir à quel point l'espace a une influence sur les œuvres qui sont créées par les réalisateurs. L'action de créer est très personnelle et plusieurs se limitent, car ils ont peur du jugement des autres. Et pourtant, l'acte de création est à mon avis partie prenante de l'expérience de la vie humaine, qui s'exerce dans la pratique de l'espace, c'est-à-dire en « manières de passer à l'autre » (De Certeau, 1990, p.163 ). Pour faciliter cet acte de créer, il faut construire un espace de confiance, de solidarité et de support, et le laboratoire permet symboliquement de créer l'espace d'une maison : « la maison abrite

la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix » (Bachelard, 1957, p.27 ).

Rhodes & Gorfinkel affirment que depuis quelques années, plusieurs recherches dans divers champs disciplinaires se sont intéressées au concept de l'espace, de même qu'à celui du lieu. Toutefois, peu de travail a été effectué par les théoriciens du cinéma sur l'espace.

This lacuna in film studies is all the more surprising given the recent attention devoted to the study of place by scholars working in, across, and between the disciplines of geography, philosophy, history, art history, and literary studies. (Rhodes & Gorfinkel, 2011, p.8 )

Ces auteurs affirment d'ailleurs, en s'inspirant des travaux d'Henri Lefebvre, que l'espace, comme le cinéma, est une production sociale : « Cinema [...] is, as we know, a social product as well: it is produced collectively and consumed collectively » (Rhodes & Gorfinkel, 2011, p.10 ). La conception de l'espace de Gardies est plus spécifiquement au niveau sémiologique et non spatial. Celui-ci affirme qu'

[...] au cinéma, en raison de la primauté (sémiologique) de l'image mouvante (et de l'iconique), l'espace constitue une donnée inaliénable du récit en même temps qu'il demande à être figuré. Et sous cette question de la "figuration", du mode de représentation, travaille une autre question, de plus grande amplitude, celle du sens des lieux. (Gardies, 1993, p.73 )

Mon approche de la conception de l'espace se situe moins sur le plan de sa représentation dans l'œuvre qu'au niveau de la production de l'œuvre, principalement en ce qui concerne la production de l'espace dans le cadre du laboratoire d'expérimentation cinématographique.

### 1.3.1 Lefebvre : la production de l'espace

Dans son livre, Lefebvre expose comment l'espace a été traditionnellement conçu comme étant « [...] « neutre », « objectif », fixe, transparent, innocent ou indifférent [...] » (Lefebvre, 1974, p.113 ). Dans une suite argumentaire, il présente l'espace comme étant tout l'inverse de ces termes. Pour lui, l'espace n'est pas une boîte « [...] dans laquelle entre n'importe quel objet, pourvu que le contenu soit plus petit que le contenant, et que celui-ci n'ait d'autre affectation que de garder le contenu [...] » (Lefebvre, 1974, p.112 ). Il ne faut pas simplement voir l'espace, mais il faut le concevoir. Mais comment concevoir l'espace? Lefebvre propose que l'espace soit un produit social, « [...] rapport pratique et dans une interaction des « sujets » avec leur espace, avec leurs alentours » (Lefebvre, 1974, p.26 ). Lefebvre considère l'*espace social* ainsi que le *temps social* comme des produits. Non pas un produit quelconque, chose ou objet, mais un ensemble de relations. Par conséquent, il précise que la forme de l'espace social, c'est la rencontre, le rassemblement, la simultanéité : « Qu'est-ce qui se rassemble? Qu'est-ce qui est rassemblé? Tout ce qu'il y a dans l'espace, tout ce qui est produit soit par la nature, soit par la société - soit par leur coopération, soit par leurs conflits. Tout : êtres vivants, choses, objets, œuvres, signes et symboles » (Lefebvre, 1974, p.121 ).

De la sorte, depuis 1974, la conception de l'espace n'a pas changé, car nous nous référons toujours à Lefebvre pour exposer le concept de l'espace.

This conception of embodied space harks back to the famous work by Henri Lefebvre, *The production of Space* [...] I will argue throughout this book, space needs to be considered as something that is produced through use. It exists as we interact with it – and those interactions dramatically change the essential character of space. Similarly, if relational space cannot be considered a container, neither can the body be something we simply inhabit. (Farman, 2011, p.18 )

Pour revenir à l'ouvrage de Lefebvre, celui-ci affirme que « [...] chaque société (donc chaque mode de production avec les diversités qu'il englobe, les sociétés particulières où se reconnaît le concept général) produit un espace, le sien » (Lefebvre, 1974, p.40). C'est alors que « [le] mode de production organise - produit - [...] son espace (et son temps) » (Lefebvre, 1974, p.IX). Il compare d'ailleurs les espaces sociaux « [...] à celles d'un "feuilleté" (celui du gâteau nommé "mille-feuilles") » (Lefebvre, 1974, p.104) en voulant préciser qu'ils sont multiples, qu'ils se compénètrent et se superposent.

En simplifiant son rôle, le mouvement Kino a permis, dès son apparition, la production d'un espace pour des personnes qui voulaient présenter les courts métrages qu'ils avaient réalisés. On pourrait d'ailleurs affirmer la même chose en ce qui concerne le laboratoire d'expérimentation cinématographique qui, lui aussi, devient un espace de production. Cet espace devient multiple, car chaque participant développe son propre espace à l'intérieur du laboratoire.

Comme le mentionnent Brunnberg & Frigo, il devient important que les organisateurs de laboratoires mettent en place des lieux dont le seul objectif est de permettre aux participants de se rencontrer et d'échanger. D'ailleurs, dans les laboratoires, il existe la plupart du temps un lieu qui permet simplement aux participants de prendre une pause avec les autres. Ce type d'espace peut ressembler à un espace public, comme un parc.

This social aspect is also noted by Schneekloth and Shibley (1995, p.1) who contend that 'placemaking is not just about the relationship of people to their places; it also creates relationships among people in places'. Hence, enabling relations between people and creating a strong sense of community and sense of belonging are integral factors in the design of public places and placemaking (Brunnberg & Frigo, 2012, p.114).

D'autre part, cette production d'espaces permet une construction identitaire d'après les participants, car « un groupe, une classe ou fraction de classe, ne se constituent et ne se

reconnaissent comme “sujets” qu'en engendrant (produisant) un espace » (Lefebvre, 1974, p.478 ). En ce sens, les membres du mouvement Kino, en plus de dire qu'ils réalisent des films, qu'ils sont « réalisateurs », sont aussi des « kinoïtes » en tant que participants du mouvement Kino.

En bref, je postule qu'un regroupement comme Kino construit de nouveaux espaces de production où sont développés des modes de création en marge de la sphère de production cinématographique industrielle.

[...] le passage d'un mode de production à un autre présente le plus grand intérêt, théorique, en tant qu'effet des contradictions dans les rapports sociaux de production, qui ne peuvent manquer de s'inscrire dans l'espace en le bouleversant. Chaque mode de production ayant, par hypothèse, son espace approprié, un nouvel espace se produit pendant la transition. (Lefebvre, 1974, p.57-58 )

Au Québec, la production cinématographique professionnelle a eu une structure de financement quelque peu complexe et celle-ci peut prendre quelques années avant de soutenir la réalisation d'un projet de court métrage. Par conséquent, dans nombre de cas, la création d'un film avec le soutien des instances gouvernementales demande du temps, de l'énergie et, en fin de compte, ne garantit pas qu'on reçoive tous les appuis nécessaires pour compléter un projet artistique. Si jamais on obtient ces appuis financiers, on va devoir travailler dans une structure hiérarchique : le producteur ne souhaite pas que les coûts de production dépassent le budget alloué, c'est pourquoi il s'assure que la réalisation du film peut se faire dans les délais prescrits et c'est souvent de la sorte qu'une configuration hiérarchique se développe au sein des membres de l'équipe de production. À l'encontre de cette structure de production, qui a recours à un système d'échange d'argent entre les collaborateurs, le laboratoire d'expérimentation fonctionne sur un principe de don. C'est de cette manière que tous les participants offrent leur temps et leur savoir-faire au cours de la période du laboratoire. Lorsqu'une personne choisit de travailler sur un projet de court métrage, elle reçoit l'aide des autres

participants et ce support est perçu comme un don de compétence au projet de film. Néanmoins, nous ne pouvons tout simplement recevoir l'aide des autres sans offrir, à notre tour, du temps aux divers projets de création. De telle manière, les artisans développent des affinités entre eux et une impression de communion grandit au sein des participants. Ce sentiment de symbiose s'exprime aussi lors de la projection des films devant public au cours des soirées de première des laboratoires, car les personnes filmées, de même que celles qui ont participé à la production des films, sont aussi des spectateurs.

En résumé, ce nouvel espace de production permet la réalisation de courts métrages dans un espace-temps limité. La production des films se fait sans financement et la structure hiérarchique du mode de production conventionnelle n'est plus la même. L'aspect stimulant du laboratoire est cette possibilité de travailler avec des inconnus, et qu'en échange de leur temps consacré à notre film, nous devons, à notre tour, donner du temps aux autres projets de création. Cet espace de production est, de cette manière, basé sur un système de dons et de contre-dons, à l'opposé du système hiérarchique (supporté à travers l'argent et le salaire des travailleurs). D'ailleurs, je pense que le laboratoire peut « servir d'enseignement pour la production d'espaces nouveaux. Il se peut même que pendant une période difficile, au sein d'un mode de production (capitaliste) menacé et tendu vers sa reconduction (reproduction des moyens de production) les détournements aient plus de portée que les tentatives de création (de production) » (Lefebvre, 1974, p.194-195).

### 1.3.2 De Certeau : construction de l'espace à travers le récit

Dans le livre *L'invention du quotidien* paru en 1990, il y a deux éléments qui sont à mon avis essentiels pour notre compréhension de l'espace. Tout d'abord, l'auteur y fait une définition de l'espace et du lieu. Cette définition de l'espace correspond à celle de Lefebvre, en plus de préciser qu'il « [...] y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est

un croisement de mobiles » (De Certeau, 1990, p. 173 ). Par la suite, il distingue le concept de lieu :

Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. (De Certeau, 1990 p.172-173 )

Il réunit ces deux termes afin de composer la formule : « [...] l'espace est un lieu pratiqué » (De Certeau, 1990 p.173 ). Par exemple, l'édifice qui abrite un laboratoire est le lieu, et celui-ci se transforme en espace dès lors que les participants y produisent des courts métrages.

Par la suite, il met en avant-plan l'importance du récit qui est, selon lui, fondateur d'espaces : « [...] la narration orale qui ne cesse, labeur interminable, de composer des espaces, d'en vérifier, confronter et déplacer les frontières » (De Certeau, 1990, p.181 ). Il précise que le récit, en faisant une description de l'espace, devient un « acte culturellement créateur » et c'est pour cela que le récit devient fondateur d'espaces. En contrepartie, le manque de récit, pour lui, crée une perte d'espace.

Réciproquement, là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne. (De Certeau, 1990, p.181-182 )

Pour le laboratoire d'expérimentation cinématographique, cette argumentation devient capitale, car elle donne une fonction première au récit.

### 1.3.3 Augé et Mathews : lieu, non-lieu et espace

Dans son livre *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Augé reprend le concept de l'espace de Lefebvre ainsi que la notion de lieu de De Certeau et développe une approche critique en décrivant un phénomène propre à la surmodernité : le non-lieu.

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui [...] n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus "lieux de mémoire" y occupent une place circonscrite et spécifique. (Augé, 1992, p.100 )

Il précise que les non-lieux peuvent être des autoroutes, des aéroports, des supermarchés, etc. Toutefois, le non-lieu se présente pour certains comme un lieu et son contraire. Il explique que « [...] le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation » (Augé, 1992, p.101 ). Au cinéma, les lieux et les non-lieux sont importants pour la production de films. D'ailleurs, les villes canadiennes seraient réputées pour leurs non-lieux, ce qui attirerait les productions américaines à y venir tourner des films :

[...] major centres of film production (Toronto, Montreal and Vancouver) are utilized for their 'placeless' backdrops by the US film industry (Gasher 2002; Lukinbeal 2004; Matheson 2005). As a result, place is utilized for its ability to become somewhere else. As Lukinbeal (2004: 316) suggests, Canadian centres "specialize in offering representational spaces that are "placeless". (Mathews, 2010, p.178 )

#### 1.3.4 Bachelard : précurseur

Le texte de Bachelard, *La poétique de l'espace*, a été publié en 1964, soit dix ans avant l'œuvre de Lefebvre sur le concept de l'espace. Ce livre est fort différent de celui de Lefebvre, car il est écrit de manière beaucoup plus poétique et expose plus particulièrement un espace imaginé. Cependant, l'extrait suivant montre tout de même une piste de réflexion qui a été reprise par Lefebvre :

Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique. (Bachelard, 1957, p.59 )

Cette citation de Bachelard montre que celui-ci avait entamé une première réflexion sur l'espace en y affirmant qu'il n'est pas une boîte inerte et que l'espace habité transcende l'espace géométrique.

#### 1.3.5 Le rôle joué par le corps dans l'espace

Dans sa conceptualisation de l'espace, Lefebvre présente quelque peu le rôle du corps en affirmant que « la pratique sociale prise globalement suppose un usage du corps : l'emploi des mains, des membres, des organes sensoriels, les gestes du travail et ceux des activités extérieures au travail » (Lefebvre, 1974, p.50 ). Plus spécifiquement, il argumente que le corps, avec toutes ses énergies, crée ou produit son propre espace : « chaque corps vivant est un espace et a son espace : il s'y produit et le produit » (Lefebvre, 1974, p.199 ). Il termine son livre de cette manière : « Aujourd'hui, le corps s'établit avec certitude, comme base et fondement [...] le corps avec l'espace, dans l'espace, comme générateur (producteur) de l'espace » (Lefebvre, 1974, p.468 ).

Augé donne aussi au corps un rôle essentiel dans notre conception de l'espace :

Sans doute peut-on imputer cet effet magique de la construction spatiale au fait que le corps humain lui-même est conçu comme une portion d'espace, avec ses frontières, ses centres vitaux, ses défenses et ses faiblesses, sa cuirasse et ses défauts [...] le corps est un espace composite et hiérarchisé qui peut être investi de l'extérieur. (Augé, 1992, p.78-79 )

Dans le cadre du laboratoire de création, le corps des participants est sans cesse sollicité. Par exemple, à travers la manipulation d'objets techniques permettant la capture d'images et de sons, ou en étant comédien pour certains films, ou lors de la période de montage alors que plusieurs passent de nombreuses heures devant leur ordinateur à finaliser leur court métrage.

Le rôle joué par le corps devient essentiel à notre époque dans notre conceptualisation de l'espace, comme l'affirme Farman : « [...] embodiment is always a special practice. Trying to imagine a body without space is impossible. Bodies always take up space and, as Lefebvre argued, are spatial in and of themselves » (Farman, 2011, p.18 ).

### 1.3.6 Une éthique de l'espace

Les réflexions sur l'espace amènent plusieurs auteurs à construire des discours critiques face aux pouvoirs politiques (États) et économiques : « [...] la production d'un espace social par le pouvoir politique : par une violence à but économique. Un tel espace social se génère à partir d'une forme rationalisée, théorisée, qui sert d'instrument et qui permet de violenter un espace existant » (Lefebvre, 1974, p.177 ). Ces « nouveaux » espaces constitués par les divers pouvoirs créent des environnements de plus en plus « artificiels, animés par des systèmes d'actions également imprégnés d'artificialité, et qui se réalisent de plus en plus à des fins étrangères au lieu et à ses habitants » (Santos, 1998, p. 44 ). Crozat & Fournier ajoutent d'ailleurs que les représentations de nos sociétés seraient faussées sans références tangibles et « [...] devant la multiplication de ces contextes découplés du réel, nous serions littéralement et figurativement “perdus dans l'espace”, dans une situation de “perturbation dans notre relation personnelle avec le

territoire environnant” (Olalquiaga, 1992) » (Crozat & Fournier, 2005, p.310 ). Et dans ces nouveaux espaces constitués en partie par les non-lieux, nous sommes toujours coupables jusqu’au moment du contrôle de notre identité.

[...] l'utilisateur du non-lieu est toujours tenu de prouver son innocence. Le contrôle *a priori* ou *a posteriori* de l'identité et du contrat place l'espace de la consommation contemporaine sous le signe du non-lieu : on n'y accède qu'innocent. Les mots ici ne jouent presque plus. Pas d'individualisation (de droit à l'anonymat) sans contrôle d'identité. (Augé, 1992, p.128-129 )

En plus de la production artificielle de l’espace, il y a aussi la perte de récits qui a des impacts négatifs sur les populations locales : « il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne » (De Certeau, 1990, p.181-182 ).

Dans un article touchant aux *locative mobile social networks* (LMSNs), De Souza e Silva & Frith exposent justement les défis associés au concept de l’espace, principalement à travers l’utilisation des technologies mobiles. Ils rappellent que ces technologies pourront elles aussi être utilisées à des fins de contrôle par les pouvoirs politiques et économiques.

[...] we suggest that mobile and location-aware technologies also reflect forms of strategic spatial practices, since their development and use are intrinsically connected to issues of power and control. [...] Some issues related to social exclusion, privacy and surveillance that may arise with the increasing use of LMSN applications [...]. (De Souza e Silva & Frith, 2010, p.495 )

Ces discours critiques développent aussi une éthique de l’espace et je vais présenter ici certaines de ces positions en tentant d’évaluer comment le laboratoire peut y contribuer dans ses actions de création collective.

“Changer la vie”, “changer la société”, cela ne veut rien dire s'il n'y a pas production d'un espace approprié. [...] il s'agit d'amener au jour [...] une pratique spatiale différente. Tant que persistera la quotidienneté dans l'espace abstrait avec ses contraintes très concrètes, tant qu'il n'y aura que des améliorations techniques de détail (horaires des transports, vitesse, confort relatif), tant que les espaces (de travail, de loisir, d'habitation) resteront disjoints et rejoints seulement par l'instance politique et son contrôle, le projet de “changer la vie” restera un slogan politique, tantôt abandonné, tantôt repris. (Lefebvre, 1974, p.72 )

À ce sujet, je pense que le laboratoire d'expérimentation cinématographique permet de constituer une pratique spatiale différente des systèmes de production industriels.

[...] il faut nécessairement s'intéresser à l'événement vécu, à travers le temps, les lieux, les actions, les individus, c'est-à-dire à l'événement considéré comme un construit social. L'événement invite alors à reprendre de manière critique les catégories de culture, de rite, de structure (Sahlins, 1985). (Crozat & Fournier, 2005, p.312 )

C'est alors que, sans objectif de production a priori précis, les participants du laboratoire ont une grande liberté de création.

Le concept de l'espace ainsi relié à une pratique sociale [...] rejoint le processus créateur le plus libre – le processus signifiant - annonçant le “règne de la liberté” et destiné en principe à se déployer en lui, à partir du moment où cesse le travail dicté par des nécessités aveugles et immédiates, autrement dit le moment où commence le processus créateur d'œuvres, de sens et de jouissance. (Lefebvre, 1974, p161-162 )

Les propos de ces auteurs quant au concept de l'espace, et notamment ceux de Lefebvre, viennent soutenir les motivations qui incitent des individus à élaborer un laboratoire d'expérimentation cinématographique. Il est vrai que ceux-ci veulent offrir un soutien aux artistes afin que ceux-ci puissent créer des œuvres médiatiques en toute liberté, dans un contexte différent des modes de production dictés par le financement institutionnel. Mais encore, c'est avec un objectif plus vaste qu'ils organisent ce type d'espaces de création, dans l'esprit de proposer une pratique spatiale différente, dans

un souhait de changer le monde. Depuis quelques années, je siège sur le conseil d'administration de Kinomada et je fais aussi partie des membres qui organisent ces laboratoires. Nous voulons nous réapproprier des espaces dans les villes afin de mettre en place des laboratoires de création qui proposent de nouveaux modes de production des courts métrages. Nous souhaitons créer un monde plus égalitaire, nous voulons créer des récits, nous voulons utiliser l'art afin de recréer des liens au sein de la collectivité. Ce sont de grands souhaits, fort utopiques, pourtant c'est tout de même ce qui nous habite lorsque nous mettons toute l'énergie nécessaire afin de créer ces espaces éphémères.

### 1.3.7 L'espace à l'ère du numérique

En présentant les espaces hybrides, Frith s'interroge sur les pratiques et les interactions dans l'espace lorsque celles-ci sont réalisées avec le support d'outils technologiques mobiles.

[...] hybrid space: 'a conceptual space created by the merging of borders between physical and digital spaces, because of the use of mobile technologies as social devices' (de Souza e Silva, 2006, p. 264). de Souza e Silva makes the point that hybrid spaces are [...] the merging of those capabilities (space augmented by digital information), the mobility of the users, and the socially constructed nature of the digital information. (Frith, 2012, p.132-133 )

D'après Brewer & Dourish, les pratiques collaboratives ne sont pas simplement influencées par l'espace dans lesquelles elles évoluent, mais également par les interprétations sociale et culturelle de ces mêmes espaces (Brewer & Dourish, 2008, p.964 ).

The lens of practice — how people act in space, and how those actions render spaces meaningful — provides a critical link. [...] Technological mediation supports and conditions the emergence of new cultural practices, not by creating a distinct sphere of practice but by opening up new forms

of practice within the everyday world, reflecting and conditioning the emergence of new forms of environmental knowing. Our concern is with the role of technology in practices of spatializing. (Brewer & Dourish, 2008, p.969 )

L'espace construit par le laboratoire existe à travers toutes les pratiques interactionnelles des participants avec le support d'outils de production audiovisuelle. Pour Massey, qui fait écho à Lefebvre, l'espace a trop longtemps été perçu comme statique et fermé, alors qu'il devrait plutôt être perçu comme étant hétérogène, relationnel et vivant : « It is that liveliness, the complexity and openness of the configurational itself, the positive multiplicity, which is important for an appreciation of the spatial » (Massey, 2005, p.13 ). Dans sa conception, l'espace est un produit d'interrelations, constitué d'interactions en passant de l'immensément global jusqu'au tout petit. Elle définit ainsi le terme « relation » : « 'Relations' here, then, are understood as embedded practices. [...] Space does not exist prior to identities/entities and their relations » (Massey, 2005, p.10 ). La notion de relation doit être comprise comme une pratique, et cette pratique doit être faite avec des entités afin qu'un espace puisse exister. Enfin, l'espace est un ensemble de possibilités qui permettent l'existence de la multiplicité, de l'hétérogénéité, et celui-ci est en constance construction, ouvert et jamais terminé.

Farman note l'importance que nous devons accorder à nos interactions avec les technologies. Il y présente Mizuko Ito qui affirme que les appareils d'écoute personnels (ex. Walkman ou iPod) isolent les gens dans les situations d'interactions sociales : « "cocoon" them from the need to interact with others in a crowded environment » (Farman, 2011, p.4 ). La personne qui est, de cette manière, isolée par son média mobile ne ressent pas le besoin d'interagir avec son entourage et cette personne se met à distance du groupe. Farman affirme d'ailleurs que les utilisateurs préfèrent davantage interagir avec des communications asynchrones, par exemple avec les messages textes ou l'envoi de courriels avec le téléphone portable, ce qui crée une « "absent presence" »

rather than synchronous engagement » (Farman, 2011, p.100 ). Les téléphones mobiles, qui nous permettent, à la base, des communications vocales et textuelles, sont aussi devenus des dispositifs informatiques qui nous permettent d'accéder à Internet et qui intègrent des outils de localisation GPS. Cela change de façon importante la manière dont nous interagissons dans l'espace les uns avec les autres ainsi qu'avec des objets culturels (Farman, 2011, p.18 ).

C'est alors que les pratiques issues des technologies, dans un contexte culturel, jouent des rôles essentiels de médiation dans nos expériences de l'espace : « the cultural logics by which we understand spatial practice are in turn embedded in the technological products that we bring into those spaces and use to support those practices » (Brewer & Dourish, 2008, p.970 ). Les technologies de l'information sont des technologies de représentation qui permettent de voir le monde d'un certain angle et, inévitablement, un « autre » angle du monde est alors non représenté. C'est alors que ces technologies de l'information deviennent du même coup des outils de légitimation des pouvoirs économiques et politiques (Brewer & Dourish, 2008, p.973 ).

D'ailleurs, Frith se questionne sur l'accessibilité des outils qui soutiennent les pratiques issues des technologies: « with the rise of digital technologies, the less fortunate are also being excluded from ways of understanding the places they inhabit » (Frith, 2012, p.132 ).

Nos pratiques avec les nouvelles technologies mobiles ont un impact sur notre compréhension de l'espace. Ainsi, à travers de nouvelles pratiques culturelles, des espaces hybrides vont à leur tour contribuer à de nouvelles formes de mobilité. Mais du même coup, certains groupes sociaux seront exclus de ces nouvelles expériences de l'espace, car ces outils technologiques ont été conçus avec des architectures qui imposent une certaine vision du monde.

### 1.3.8 Mobilité

Le laboratoire d'expérimentation cinématographique existe à l'intérieur de la sédentarité du laboratoire ainsi qu'à travers les parcours nomades des participants. Dans leur article « The new mobilities paradigm » paru en 2006, Sheller & Urry distinguent les « sedentarist theories » et « nomadic theory » :

Sedentarism treats as normal stability, meaning, and place, and treats as abnormal distance, change, and placelessness. Sedentarism is often derived loosely from Heidegger, for whom dwelling [...] means to reside or to stay [...] Such sedentarism locates bounded and authentic places or regions or nations as the fundamental basis of human identity and experience [...] It rests on forms of territorial nationalism [...]. (Sheller & Urry, 2006, p.208-209 )

De la sorte, le sédentarisme est inhérent à la stabilité, aux frontières et aux limites des territoires nationaux, alors que le nomadisme serait attaché au voyage, à la mobilité et à l'abolition des frontières géographiques et disciplinaires.

[...] nomadic theory celebrates the opposite of sedentarism, namely, metaphors of travel and flight. These metaphors celebrate mobilities that progressively move beyond both geographical borders and also beyond disciplinary boundaries (Braidotti, 1994; Cresswell 2002; Urry, 2000). (Sheller & Urry, 2006, p.210 )

Cresswell voit dans la mobilité une opportunité de liberté, de résistance et de progrès. D'ailleurs, pour celui-ci, la mobilité est construite dans l'intention de transgresser les structures de pouvoirs qui sont perçues comme sédentaires. Ainsi donc, la sédentarité aurait de moins en moins de place au sein de nos sociétés modernes.

[...] Culture, we are told, no longer sits in places, but is hybrid, dynamic - more about routes than roots. The social is no longer seen as bound by "societies," but as caught up in a complex array of twenty-first century mobilities. Philosophy and social theory look to the end of sedentarism and the rise of foundation less nomadism. [...] Mobility as progress, as freedom,

as opportunity, and as modernity, sit side by side with mobility as shiftlessness, as deviance, and as resistance. (Cresswell, 2006 p.1-2 )

Une majorité des participants se déplacent physiquement afin de pouvoir participer aux laboratoires. Ils viennent de villes ou de pays différents et, une fois arrivés sur le lieu de l'évènement, ils doivent créer du lien social avec les autres participants, car l'un des objectifs est de créer un système d'échange, de temps et de services, afin de pouvoir réaliser divers projets de courts métrages. C'est pourquoi des individus vont souvent parcourir des milliers de kilomètres dans le but de produire collectivement des œuvres cinématographiques.

Une fois que le laboratoire a débuté et que des équipes de tournage se forment, vient ensuite l'étape de l'écriture du scénario (pour la fiction) ou la recherche d'intervenants pour le documentaire. C'est alors que les participants sillonnent la ville où le laboratoire a été mis en place et qu'ils rencontrent des personnes et des lieux avec lesquels ils feront leur film. C'est à ce niveau que des traces seront laissées, par le laboratoire, à l'intérieur des participants, des personnes filmées et des organisateurs.

La mobilité devient un champ de recherche de plus en plus dynamique, c'est pourquoi j'ai voulu collaborer à plusieurs reprises avec Kinomada. Cet organisme de Québec fait de la mobilité, du nomadisme, l'une de ses raisons d'être.

[Kinomada c'est une] aventure interculturelle entre artistes professionnels et amateurs alimentés par un désir de travailler en terrains inconnus et diversifiés, afin d'y partager des expériences de vie et de réalisation. [...] KINOMADA, un projet nomade, motivé par une volonté d'échanges entre les savoirs et les cultures [...]. (Kinomada, s.d.)

Depuis sa mise sur pied en 2009, il y a eu des laboratoires au Pérou, au Québec, au Mexique, au Chili, à Cuba, au Nicaragua et en Belgique. À chacun de ces laboratoires,

Kinomada crée des partenariats avec des organismes locaux qui permettent l'existence de ces événements dans leurs pays.

### 1.3.9 Le laboratoire

Dès les premières expériences de laboratoire du mouvement Kino, c'est le mot « cabaret » (*Kino Kabaret*) qui fut employé par les organisateurs et qui est encore parfois repris aujourd'hui. Au cours des années, des regroupements comme Kinomada ont utilisé le mot *laboratoire* qui expose mieux cette approche de création et qui est un terme répandu dans les milieux artistiques.

J'ai cru important de définir quelque peu le terme *laboratoire* et pour y arriver, j'ai travaillé avec un manuscrit fourni par l'auteur Louis-Claude Paquin. Dans son texte, il distingue l'*atelier*, le *studio* et le *laboratoire*. Pour celui-ci, l'atelier est

[...] un “lieu de création fixe, dans lequel l'artiste produit des œuvres qui seront éventuellement exposées ailleurs” (Rodriguez, 2002, p. 121). Traditionnellement, ce lieu était l'atelier où le maître et ses assistants produisaient les œuvres. (Paquin, 2021, p.154 )

Ensuite, il fait la distinction entre l'atelier et le studio :

Si l'atelier convient bien à la pratique des arts visuels, du design et la confection de la mode, c'est le studio qui est le lieu de l'élaboration des arts vivants, performatifs : le théâtre, la danse et le cirque. [...] Le terme studio est également employé pour désigner le lieu de la création médiatique : photographie, cinéma, son/musique. (Paquin, 2021, p.155 )

Ainsi, le terme *studio* est très présent autant au niveau de la télévision que du cinéma — nous n'avons qu'à penser aux grands studios de production hollywoodienne. Même si l'atelier et le studio sont des espaces de création, ceux-ci sont moins associés à l'idée d'exploration et d'expérimentation. En effet, l'atelier et le studio sont davantage perçus

comme des espaces de fabrication, alors que le terme *laboratoire* est spécifiquement lié à cette idée d'expérimentation :

[...] consacré à l'exploration et à l'expérimentation, le laboratoire, il s'agit d'un lieu de création conçu comme alternatif à l'atelier et au studio. On retrouve plusieurs acceptions au terme "laboratoire", la plupart sont métaphoriques et issues du désir et du besoin de s'éloigner des espaces formatés autant de création que de diffusion et des circuits artistiques traditionnels, tels que l'atelier, la galerie, le musée. (Paquin, 2021, p.158 )

Dans son texte, Paquin expose différentes utilisations du terme *laboratoire* dans le milieu des arts. Il formule que les laboratoires sont des « lieux non formatés par le milieu de l'art où se croisent des pratiques, des disciplines, des méthodes, où la prise de risques est de mise et où le processus prime sur le résultat » (Paquin, 2021, p.163 ). Il ajoute que celui-ci est un « lieu de transversalité, de mélange de la création artistique, de la recherche scientifique et du développement technologique » (Paquin, 2021, p.163 ).

Dans le cadre du laboratoire d'expérimentation cinématographique, certains artistes participants ont des pratiques variées et des niveaux de compétences technologiques différentes. De plus, cette idée que le laboratoire est un espace de création artistique, de recherche et de développement technologique fait référence aux observations que j'ai pu faire au cours de mes participations.

J'aimerais aussi aborder le terme *résidence*, qui semble aussi se rapprocher du concept du laboratoire du mouvement Kino. Paquin présente la résidence ainsi :

La résidence est un type de site spécifique parce qu'elle implique un déplacement de l'artiste hors de son lieu de travail habituel et son accueil par une institution, un centre d'artistes autogéré et un musée, un établissement scolaire ou un centre communautaire. (Paquin, 2021, p.165 )

On peut voir ce type de laboratoire comme étant aussi une résidence nomade et éphémère. De la sorte, « l'artiste se déplace de son lieu habituel dans un lieu étranger qu'il occupera quotidiennement et intensément durant une période déterminée puis qu'il quittera » (Paquin, 2021, p.165 ). Pour la résidence, comme pour le laboratoire du mouvement Kino, celle-ci se termine avec la projection des films qui y furent réalisés.

Pour finir, le laboratoire défini dans cette thèse est un espace d'expérimentation qui permet aux artistes de créer des œuvres cinématographiques. Les artistes qui y participent sont généralement accueillis comme en résidence, dans des lieux permettant d'être hébergés, de créer et de diffuser les œuvres qu'ils auront produites.

#### 1.4 Conclusion du cadrage conceptuel

L'objectif de ce premier chapitre était de cerner mon objet de recherche, soit le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Dans le titre de ma thèse, j'expose le fait que celui-ci est constitué d'un espace de création pour des collectifs éphémères. De la sorte, j'ai abordé deux éléments qui sont essentiels pour mon cadrage conceptuel, soit le concept même du cinéma et le concept de l'espace.

Tout en gardant une vision d'un cinéma artisanal, à hauteur d'homme, et sans vouloir proposer une perspective déterministe, je soutiens que certaines technologies numériques ont modifié notre perception de la cinématographie à l'époque de l'émergence du mouvement Kino. En présentant des regroupements comme l'ODSK dans les années 20 en Russie, Vidéographe au Québec dans les années 70 et l'émergence du mouvement Kino à la fin des années 90, j'ai souhaité exposer ce besoin qu'ont les artistes des arts médiatiques de se regrouper afin de faciliter la création. Cette période marque aussi des bouleversements au niveau des fondements théoriques en lien avec les études cinématographiques, où certains annoncent la mort du cinéma (Casetti) et, en même temps, sa troisième naissance (Gaudreault & Marion).

Le second concept clé est celui de l'espace, car pour instaurer un laboratoire d'expérimentation cinématographique, nous devons réfléchir à l'espace éphémère que nous devons mettre en place. Il faut aussi penser aux impacts de rassembler plusieurs artistes qui vont, durant une courte période, créer des œuvres ainsi que des récits. L'espace semble avoir gardé une définition cohérente depuis sa conceptualisation par Henri Lefebvre. Dès lors, l'espace existe à travers les pratiques spatiales, alors que le lieu est conceptualisé comme composé d'objets inertes. Le laboratoire d'expérimentation cinématographique doit avoir lieu dans un endroit spécifique, mais son espace existe avec les modes de production de courts métrages des participants. À notre époque, plusieurs auteurs ont critiqué l'appropriation et le contrôle des espaces par les pouvoirs économiques et politiques, que ce soit par la perte de certains lieux signifiants pour les communautés ou par l'apparition de plus en plus fréquente de non-lieux. Certains auteurs offrent des pistes de réflexion afin de combattre cette effervescence violente du contrôle des espaces, d'une part, en développant des pratiques sociales différentes que celles proposées par les pouvoirs économiques et politiques, et d'autre part, en construisant du récit dans ces espaces. Comme l'explique De Certeau, le récit a un pouvoir de réappropriation de l'espace et c'est d'ailleurs l'un des aspects fondamentaux d'un laboratoire d'expérimentation cinématographique : celui-ci construit des récits à travers tous les courts métrages qui y sont produits. Cependant, ces courts métrages ne sont pas facilement accessibles, ce qui représente un défi. Comme mentionné auparavant, il se produit près de deux mille courts métrages par année dans les laboratoires de création. À la suite de la projection des films à la fin du laboratoire, chaque participant repart avec son œuvre. Il arrive que les réalisateurs soumettent leurs films dans des festivals afin que ceux-ci puissent être vus de nouveau. Plusieurs vont aussi diffuser directement leurs courts métrages sur Internet.

Dans les prochains chapitres, je vais me concentrer sur la présentation d'un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Ensuite, je vais aborder trois

aspects du laboratoire que j'ai voulu repenser, soit l'écriture des récits, le travail avec les comédiens et l'expérience de la projection des courts métrages.

## CHAPITRE II

### POUR UNE MÉTHODOLOGIE POST-MODERNE

Mon objet de recherche, le laboratoire de création cinématographique, est composé de plusieurs éléments qui le rendent unique, et nous pouvons aborder de divers angles les phénomènes qui y sont présents. D'un côté, il y a tout l'aspect humain : rencontres, échanges, identité, altérité. De l'autre côté, il y a l'aspect du processus de création : comment chaque participant expérimente-t-il à sa façon la pratique de la production cinématographique dans le laboratoire ? C'est pourquoi je pense qu'il est primordial d'aborder le laboratoire avec une perspective méthodologique liée à ma propre interprétation des phénomènes qui y sont présents.

Quand j'ai amorcé les études doctorales, je savais que l'approche de la recherche-création était fondamentale dans mon parcours aux études supérieures. Je crois beaucoup à l'importance de la création, et qu'il est primordial que celle-ci puisse exister dans un cadre académique. J'estime également que la création et les études universitaires sont des actes de résistance : sans pouvoir complètement être en marge d'une dynamique économique et politique, je soutiens que l'artiste et l'intellectuel font des choix de résistance. Cette position de résistance m'attire, ce pour quoi je m'attache aux modes de création cinématographique qui opèrent en marge de l'industrie culturelle.

J'ai approfondi mes connaissances sur les approches méthodologiques possibles dans un cadre académique avec mon directeur Louis-Claude Paquin. Ainsi, de quelle façon

la création peut-elle être pertinente du point de vue de la recherche ? Dans le cadre de ma maîtrise, j'avais aussi comme objet de recherche le laboratoire d'expérimentation cinématographique. J'avais réalisé un court métrage à La Havane avec d'autres artistes, et nous avons, finalement, présenté une vingtaine de courts métrages réalisés sur une période d'une semaine. Connaissant bien ce mode de création, j'ai voulu, dans le cadre de ce doctorat, me pencher sur des aspects qui sont à mon avis fondamentaux et qui méritent davantage d'analyse et de réflexion.

Je me sens fort choyé de faire une thèse à un moment où des positions postpositivistes ont leur place, un moment où nous pouvons et devons aborder les phénomènes avec beaucoup d'humilité. J'aurais un malaise à traiter le phénomène du laboratoire avec des outils méthodologiques positivistes, car j'aurais l'impression que les artistes, qui expérimentent le laboratoire à travers leur propre subjectivité, seraient en désaccord avec certaines de mes positions. C'est la raison pour laquelle je reconnais le travail des chercheurs qui, avant nous, ont pris des distances avec certaines méthodologies, alors que nous tentons de vouloir aborder cesdits phénomènes à travers nos propres lentilles.

## 2.1 Recherche-crédation : la recherche pour la création

Trois institutions furent associées à mon parcours universitaire dans le cadre de ma thèse, soit l'Université du Québec à Montréal (UQAM), l'Université Concordia et l'Université de Montréal, me donnant ainsi la chance d'y suivre divers séminaires et de concentrer mon approche sur la recherche-crédation.

Tout d'abord, je dois souligner que mon directeur Louis-Claude Paquin a généreusement œuvré à faire circuler les notions clés associées à la recherche-crédation. Il a écrit sur la méthodologie des cycles heuristiques, rédigé des articles et présenté ses théories dans de nombreux colloques. J'ai aussi abordé le concept de la recherche-crédation dans le cadre d'un séminaire du professeur Brian Massumi. Celui-ci collabore

grandement avec la professeure Erin Manning qui dirige le SensLab (<https://senselab.ca/>) de Concordia. Je veux aussi souligner qu'un des premiers séminaires que j'ai suivis dans le cadre de cette thèse fut enseigné par Kim Sawchuk, portant sur les théories de la mobilité, à l'Université Concordia. Dans le cadre de ce séminaire, nous avons aussi bénéficié de la présence d'Owen Chapman qui est venu faire une présentation sur la recherche-crédation et sur ses intérêts de recherche dans le domaine sonore.

C'est à la même période que j'ai découvert l'article que Chapman et Sawchuk ont coécrit (2012) sur l'approche de la recherche-crédation. Voici un extrait issu du résumé en français :

La « recherche-crédation » est un domaine naissant en sciences humaines où l'on s'intéresse aux expériences médiatiques et aux manières de savoir contemporaines. Les projets de recherche-crédation comportent typiquement un processus créatif, une composante esthétique expérimentale ou une œuvre artistique. (Chapman et Sawchuk, 2012, p.16)

Dans cet article, les auteurs présentent quatre grandes catégories relatives à la pratique de recherche-crédation : « research-for-creation », « research-from-creation », « creative presentation of research » et « creation-as-research ». Même si certaines catégories peuvent s'entrecouper, pour ma part, celle qui se rapproche davantage de mon intérêt de recherche est « research-for-creation », soit la recherche pour la création : « In addition, it is important to remember that the “result” of initial research-for-creation may not be a full-scale production of a final product, but may remain an experimental prototype » (Chapman et Sawchuk, 2012, p.16).

Ainsi, dans les chapitres suivants, je présenterai plusieurs approches de création que j'ai développées au cours de cette thèse. Ces procédés, que ce soit l'écriture en groupe, le travail avec les comédiens ou la diffusion des œuvres hors les murs sont en fin de compte toujours en mode « prototypes ». Un plus grand travail de recherche pourrait

être effectué, et c'est ce qui devient judicieux dans l'approche méthodologique des cycles heuristiques. En effet, chaque nouveau cycle nous permet de cibler un nouvel élément sur lequel nous souhaitons développer nos expérimentations. C'est avec cette vision que j'ai choisi d'aborder un bricolage méthodologique avec l'idée d'un modèle systémique et l'approche en cycles heuristiques.

## 2.2 Les objectifs

Pour les objectifs de ma thèse, j'ai cru nécessaire de me pencher davantage sur le processus de création du laboratoire, car en abordant pleinement celui-ci, j'allais du même coup réfléchir à ma propre démarche artistique, laquelle est souvent investie dans des projets à caractère collectif. Mon premier objectif pour ce doctorat est d'effectuer la description d'un laboratoire type, et ce, même si chaque laboratoire est unique par sa composition d'artistes, par le lieu où l'évènement est tenu, par sa durée, etc. Mon deuxième objectif est de développer de nouvelles pratiques de création afin de répondre aux faiblesses identifiées dans le laboratoire type, avec cette idée de la recherche pour la création.

## 2.3 Questions de recherche

Les deux objectifs présentés sont en lien direct avec mes principales questions de recherche.

Première question : comment décrire un laboratoire type en prenant en compte toutes les spécificités des différents laboratoires qui existent ?

Cette question de recherche sera développée dans le chapitre suivant, et ce, avec la proposition d'un modèle systémique du laboratoire d'expérimentation cinématographique.

Les prochaines questions de recherche sont associées à des lacunes que j'ai identifiées dans le cadre de la modélisation du laboratoire.

#### *Le récit*

- En s'inspirant de l'industrie cinématographique, est-ce que l'association d'un réalisateur avec un scénariste favoriserait le développement des récits des courts métrages dans un laboratoire ?
- Dans un délai de quelques jours, comment développer des récits qui pourront alimenter les courts métrages produits ?
- Comment le collectif peut-il soutenir l'écriture de courts métrages ?

#### *Le travail avec les comédiens*

- Comment faire un travail d'écriture dans un processus d'improvisation avec des comédiens ?
- Est-ce que le processus des *cycles Repère* peut être adapté pour la production d'un court métrage ?

#### *La projection des œuvres*

- Comment sortir le cinéma de la salle sans que l'expérience ne soit qu'une projection de films dans un parc ?
- Est-ce que l'on peut proposer une nouvelle expérience de projection d'œuvres cinématographiques ?
- Quelles configurations d'équipements peuvent nous permettre de faire des projections extérieures dans les espaces urbains ?

Ces questions de recherches me permettront d'offrir des pistes de réponses à travers les expérimentations que je mènerai au sein de divers laboratoires.

#### 2.4 Bricolage méthodologique

Pour ce projet de recherche-crédation, j'ai choisi de faire un bricolage méthodologique afin de répondre à mes questions de recherche. Dans son texte publié sur le Web, intitulé « La question de la méthode de la méthodologie en recherche et en recherche-crédation », Paquin expose davantage cette idée de *bricolage* en apportant ce questionnement :

[...] comment faire son propre chemin en fonction des contraintes imposées par l'objet de recherche et par les particularités du terrain, et aussi en fonction de nos inclinaisons personnelles : notre subjectivité, notre corps, nos affects, notre engagement citoyen, etc. (Paquin, 2019, p.16 )

Comme mentionné plus haut, la création au sein même des laboratoires fait partie de ma pratique de création, et le laboratoire peut revêtir de multiples formes et couleurs en fonction des envies de ses organisateurs. À ce propos, Paquin propose cette piste de réflexion en citant deux auteurs, Denzin et Lincoln (1994/2011), qui affirment que le chercheur bricoleur doit user d'un

[...] grand nombre de tâches différentes, allant de l'entrevue à l'introspection ; il navigue entre les perspectives et les paradigmes qui sont en compétition et se chevauchent ; il comprend que la recherche est un processus interactif tributaire de son histoire personnelle, de son genre, de sa classe sociale, de sa race, de son ethnicité et des caractéristiques de ceux qui sont objet de la recherche. (Paquin, 2019, p.17 )

Pour ma part, j'ai souvent eu recours aux notes à la suite de mes expérimentations, aux observations sur le terrain ainsi qu'aux journaux filmés. Toutes ces « différentes

tâches » ont été associées à la méthode des cycles heuristiques. Paquin explique aussi que le bricolage consiste en

[...] une double acception, celle de processus et de résultat de ce processus. En tant que processus, il est caractérisé par des allers-retours mettant en interaction les particularités du terrain, les concepts et les théories identifiés lors de la revue de littérature, la question de recherche et les différentes méthodologies. [...] Une forme de réversibilité des choix doit être possible pour modifier le modèle en construction à la suite de la découverte de contraintes ou de particularités imprévues suivant une préenquête, ou une autre forme de simulation qui vise une mise en action de la recherche sur une portion réduite, mais représentative du terrain. (Paquin, 2019, p.17-18 )

Ainsi, dans la conclusion de cette thèse, je proposerai un nouveau modèle de laboratoire d'expérimentation cinématographique qui sera construit à la suite des trois cycles heuristiques, ce qui revient à cette idée du double rôle du bricolage, autant dans le processus que dans le résultat.

Finalement, pour répondre à ma première question de recherche, je proposerai de modéliser un laboratoire type avec l'utilisation d'une posture systémique inspirée des travaux de Le Moigne. Les autres questions seront abordées avec l'approche des cycles heuristiques proposés par Paquin. En conclusion, un nouveau modèle de laboratoire sera proposé à la suite des résultats de mes travaux issus des cycles heuristiques.

## 2.5 Méthodologie systémique

La méthodologie systémique me permettra de figurer un modèle type du laboratoire. Pour constituer ce modèle, je convoquerai les recherches de Le Moigne. La posture qu'il propose me permettra de présenter une certaine conception du laboratoire sans pour autant certifier qu'elle est en soi un modèle « véridique ». Cette modélisation restera subjective, à ma propre interprétation, mais elle pourra m'offrir une base afin

d'exposer certaines lacunes que j'aimerais approfondir par la suite à travers des cycles heuristiques.

Pour tenter la description d'un idéal type du laboratoire, j'utiliserai une approche systémique en décomposant le laboratoire en diverses parties. Pour y arriver, je m'inspirerai des préceptes proposés par Le Moigne.

## 2.6 Méthodologie heuristique

Je veux m'approprier cette approche de méthodologie heuristique afin de tenter de répondre à des agrégats du laboratoire que j'aimerais repenser et retravailler. En d'autres termes, je voudrais proposer des approches de création afin de répondre à certaines faiblesses que je vais auparavant identifier dans le modèle type du laboratoire.

J'adopterai la recherche-crédation par cycles heuristiques comme proposés par Paquin (2019). Chacun de ces cycles est composé de quatre étapes qui peuvent être imaginées comme faisant partie d'un cercle. La première étape est composée des questions qui seront explorées dans le cycle. La deuxième étape consiste à réaliser une exploration pouvant être ensuite présentée devant public. La troisième étape est celle où l'on peut construire un récit de pratique et tenter de cadrer nos explorations par rapport à des textes ou d'autres œuvres en référence. Enfin, une synthèse du travail doit se faire à la quatrième étape afin d'articuler les découvertes qui auront été réalisées et de comprendre le projet de création. Cette synthèse sera aussi utile afin de préparer la ou les prochaines questions pour un nouveau cycle d'exploration.

Pour cette thèse, je compléterai, pour chacun des aspects questionnés, trois cycles heuristiques qui seront présentés dans les prochains chapitres. Les résultats espérés des cycles heuristiques viseront le développement des récits de pratiques et des courts métrages à la suite d'expérimentations sur des agrégats ciblés.

## 2.7 Conclusion

Cette thèse embrasse un bricolage méthodologique me permettant de faire de la recherche-crédation. Mon objet est le laboratoire de création cinématographique et mes expérimentations vont me permettre de proposer de nouvelles approches de création afin de répondre à des éléments identifiés au sein d'un modèle type du laboratoire que je souhaite repenser. Les résultats de ces expérimentations pourront aussi être appliqués à d'autres processus de création sans se limiter au laboratoire : ils seront émis à la suite de plusieurs cycles heuristiques de travail et pourront continuer leur développement après cette thèse.

## CHAPITRE III

### MODÈLE TYPE DU LABORATOIRE

Les travaux de Jean-Louis Le Moigne, exposés dans son livre *La théorie du système général : Théorie de la modélisation* paru en 1977 et réédité en 2006, sont à la base de ce chapitre sur la modélisation du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Je me suis approprié quelques-uns des outils qu'il propose afin de décrire un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique. La base de ce travail est donc effectuée à partir de schémas présentés par Le Moigne, soit la formule du *Système Général* et l'approche de la *triangulation*. Je terminerai ce chapitre avec un exercice d'écriture créative proposé par Houda & Pépin, inspiré par les travaux de Richardson et adapté pour la vidéo, afin d'offrir une ultime modélisation du laboratoire.

#### 3.1 Un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique

La posture que Le Moigne détaille dans son livre m'a permis de proposer une conceptualisation du laboratoire sans pour autant certifier qu'elle représente une formule incontestable.

[...] restituant au modélisateur la responsabilité de ses choix éthiques sans les imposer comme "très vrais" et "très certains" comme le voudraient les référents épistémologiques cartésiano-positivistes usuels. (Le Moigne, 2006, p.7 )

Cette modélisation reste liée à ma propre interprétation, et elle m’offre une assise afin d’émettre des préoccupations que j’exposerai dans les chapitres à venir. Ensuite, j’ai cru nécessaire d’énoncer certaines positions de Le Moigne face à l’approche systémique :

[...] nous sommes plus en quête encore d’heuristiques de modélisation contextualisante, épistémiquement critiquées, que de traitements algorithmiques de modèles déjà faits. (Le Moigne, 2006, p.15 )

De ce fait, le travail effectué au cours de ce chapitre m’a permis de contextualiser le laboratoire d’expérimentation cinématographique dans son environnement.

[...] il me fallait “comprendre” et légitimer ce qui m’incitait à ne pas réduire systématiquement les représentations à des “analyses” (ainsi qu’on me l’avait enseigné ). Pour le “comprendre”, il me fallait “faire” et pratiquer, dans l’action organisationnelle, ces représentations contextualisantes et intelligibles sur lesquelles je puisse raisonner pour agir. (Le Moigne, 2006, p.15 )

Cet énoncé de Le Moigne montre l’importance de prendre part à des laboratoires afin d’être en mesure de proposer une modélisation plus valable. C’est pour cela que j’ai choisi, depuis le début de mes recherches, de participer et d’organiser une dizaine de laboratoires d’expérimentation cinématographique.

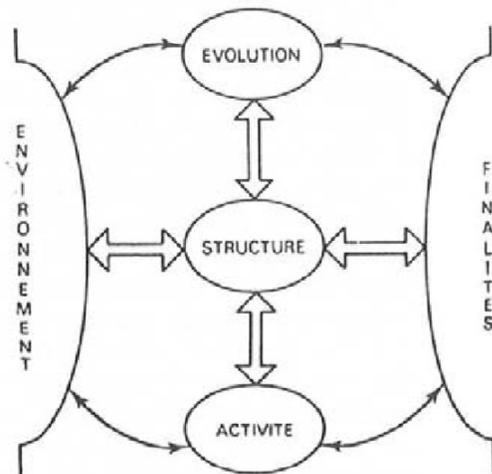
Dans ses notes de cours sur l’approche systémique (2015), Paquin reprend à son tour quatre préceptes de la théorie de la modélisation de Le Moigne. Tout d’abord, par le biais du précepte de *pertinence*, je tenterai de définir le laboratoire à l’égard de mes intentions. Ensuite, avec le précepte de *globalisme*, je concevrai le laboratoire de manière globale, avec sa relation fonctionnelle dans son environnement. Puis, le précepte de *téléologie* me permettra de faire une interprétation du laboratoire à travers son comportement : qu’est-ce que le laboratoire fait? Qu’est-ce qu’il permet? Et pour

terminer, avec le précepte de l'*agrégativité*, je ciblerai certains agrégats pertinents pour le laboratoire et pourrai ainsi en proposer un modèle.

### 3.2 Modèle type du *Systeme Général*

Je développerai ici un premier modèle du laboratoire d'expérimentation cinématographique en référence au schéma proposé par Le Moigne en tentant de répondre à cette suite de questionnements :

- quelque chose (n'importe quoi, présumé identifiable)
  - qui *dans* quelque chose (environnement)
  - *pour* quelque chose (finalité ou projet)
  - *fait* quelque chose (activité = fonctionnement)
  - *par* quelque chose (structure = forme stable)
  - qui *se transforme* dans le temps (évolution)
- (Le Moigne, 2006, p.61-62 ).



(Le Moigne, 2006, p.58 )

Figure 1 — Schéma du paradigme systémique proposé par Le Moigne

Voici l'exposition d'une modélisation du laboratoire d'expérimentation cinématographique basée sur le schéma du paradigme systémique.

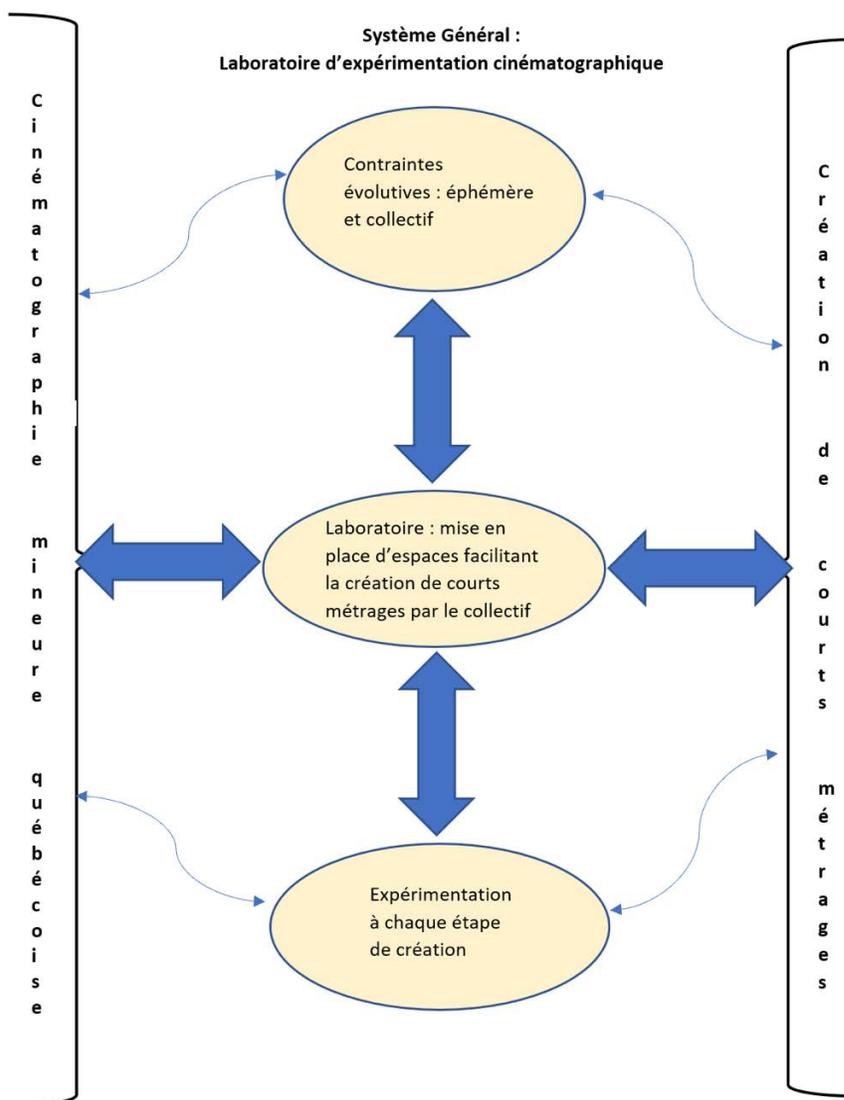


Figure 2 — Schéma du *Système Général* : Laboratoire d'expérimentation cinématographique

L'objet en question est le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Son environnement est celui de la cinématographie québécoise, plus spécifiquement au niveau du cinéma mineur associé au court métrage. Sa finalité est la création de courts métrages et son activité est de soutenir cette finalité en offrant des espaces propices à la création pour un collectif éphémère composé d'artistes. Enfin, au niveau de son évolution, je proposerai toutes les contraintes liées aux laboratoires qui se modifient en fonction de chacun sans pour autant transformer l'essence même de l'objet, soit principalement le collectif et l'*éphémérité*.

### 3.3 Définition par triangulation

En plus du schéma sur le *Système Général*, Le Moigne propose de développer une définition par triangulation, tout en sélectionnant un « barycentre » pour notre objet.

Toute description, pour devenir construction intellectuelle rigoureuse, doit, à son tour, convenir des intentions de son auteur et ambitionner des paternités multiples ! [...] La trialectique de l'Être, du Faire, du Devenir, est sans doute le sésame de la représentation, sinon de la connaissance de l'objet. [...] Il est, dans ce triangle, bien des barycentres possibles, qu'il importe surtout de localiser loyalement. (Le Moigne, 2006, p.63-64 )

Voici le modèle du diagramme qu'il fournit.

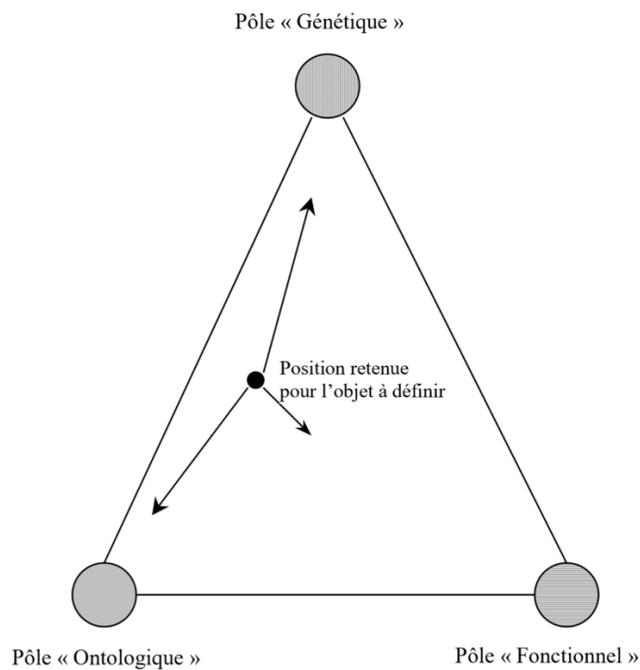


FIG. 2.6. — *La définition d'un objet se fait par triangulation : elle pondère une définition fonctionnelle (ce que l'objet fait) une définition ontologique (ce que l'objet est) et une définition génétique (ce que l'objet devient)*

Figure 3 — Schéma de la définition par triangulation proposée par Le Moigne (2006, p.64 )

Ainsi, en m'inspirant du schéma de la triangulation, je propose cette autre modélisation du laboratoire.

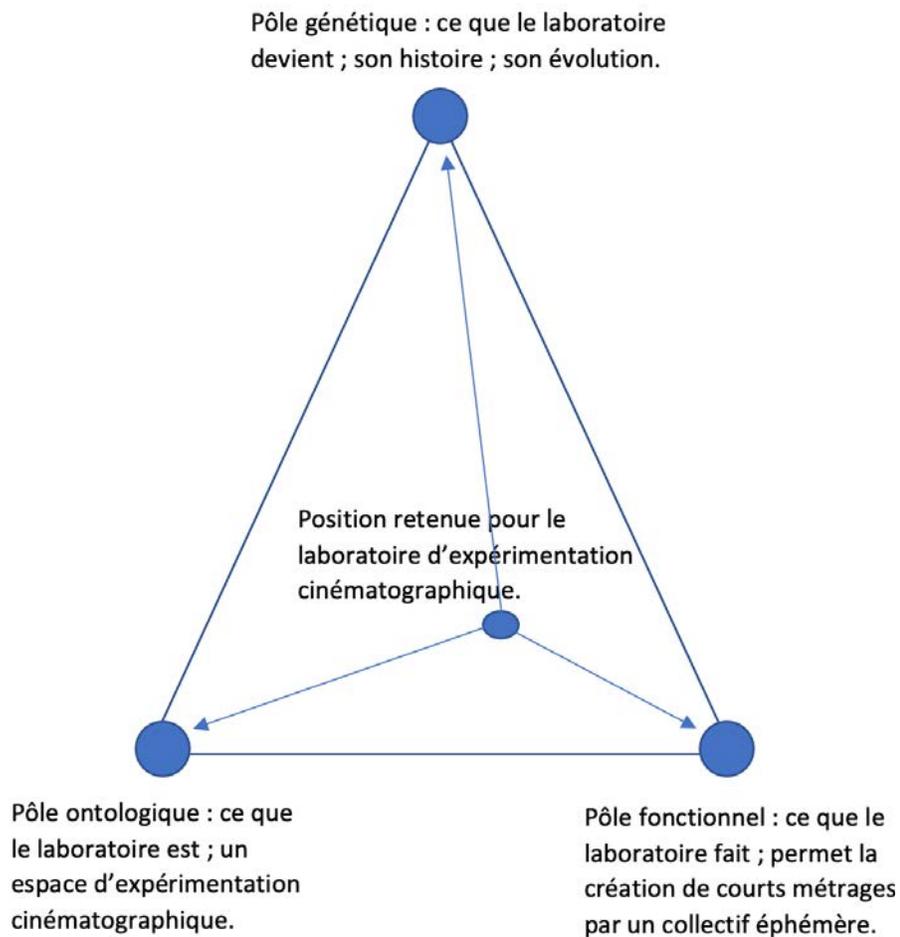


Figure 4 — Modélisation par triangulation du laboratoire

Pour cette application de la triangulation, l'objet est toujours le «laboratoire d'expérimentation cinématographique». Commençons avec le pôle génétique : celui-ci représente le passé et l'évolution de l'objet. L'histoire associée au laboratoire fut développée dans le premier chapitre, mais nous pouvons exposer ses liens avec le cinéma mineur, les collectifs de cinéastes des années 60-70, ainsi qu'avec la troisième naissance du cinéma à laquelle il est affilié.

Pour ce qui est du pôle ontologique, celui-ci doit nous permettre d'affirmer ce qu'est l'objet. Concrètement, le laboratoire est constitué d'espaces qui sont mis en place pour une période définie de quelques jours afin de faciliter la création d'œuvres médiatiques par un collectif d'artistes.

Finalement, le pôle fonctionnel permet de dire ce que le laboratoire fait, soit offrir à un collectif éphémère la possibilité de créer des courts métrages. Une dernière étape vise également à désigner un barycentre dans cette triangulation. J'ai donc choisi de l'éloigner du pôle génétique et de l'approcher du pôle fonctionnel et ontologique. Soulignons à ce propos que le *modèle type* du laboratoire a émergé au début des années 2000 afin de répondre en partie à des difficultés associées au financement de la production des courts métrages et à l'envie des artistes de se rassembler pour créer. Le laboratoire était la solution pour permettre, en peu de jours, de mettre la main à la pâte et de réaliser un court métrage sans devoir attendre tous les soutiens financiers nécessaires pour la sa production. C'est en faisant des travaux de recherche sur le laboratoire que j'ai davantage compris son positionnement dans l'histoire même du cinéma.

### 3.4 Agrégats du laboratoire

Après avoir fait une première proposition de modélisation avec l'aide du *Système Général*, puis une deuxième proposition de schématisation avec l'approche par triangulation, je poursuis l'exercice avec la sélection des sept agrégats.

Des agrégats que, bien sûr, nous sélectionnerons nous-mêmes, explicitement, publiquement. Nous ne prétendrons plus, dès lors, "tout" expliquer de l'objet considéré (avec quelques risques d'échouer dans l'entreprise !), mais, plus modestement, interpréter ce à quoi nous nous intéressons, sans nous assurer de la totalité de cette interprétation. (Le Moigne, 2006, p.41-42 ).

Comme l'affirme Le Moigne, cette sélection d'agrégats est subjective, quoique j'ai tout de même voulu faire ici un travail d'énumération des composantes de chacun d'entre eux. Ces composantes agissent toutes en interactions entre elles et elles influent sur la finalité du laboratoire. D'emblée, voici une cartographie que j'ai façonnée avec les sept agrégats et les sous-éléments qui y sont associés. Les cercles représentent un nombre X de laboratoires et les flèches qui partent du centre vers les sept triangles montrent le temps qui évolue en fonction du nombre de laboratoires auquel un artiste participe. Les triangles représentent les sept agrégats, et la dimension du triangle expose une valeur qui s'accroît en fonction de la multitude de laboratoires auxquels nous prenons part. De ce fait, plus nous collaborons à des laboratoires, plus nos expériences dans ce type de projets de création collective se développent.

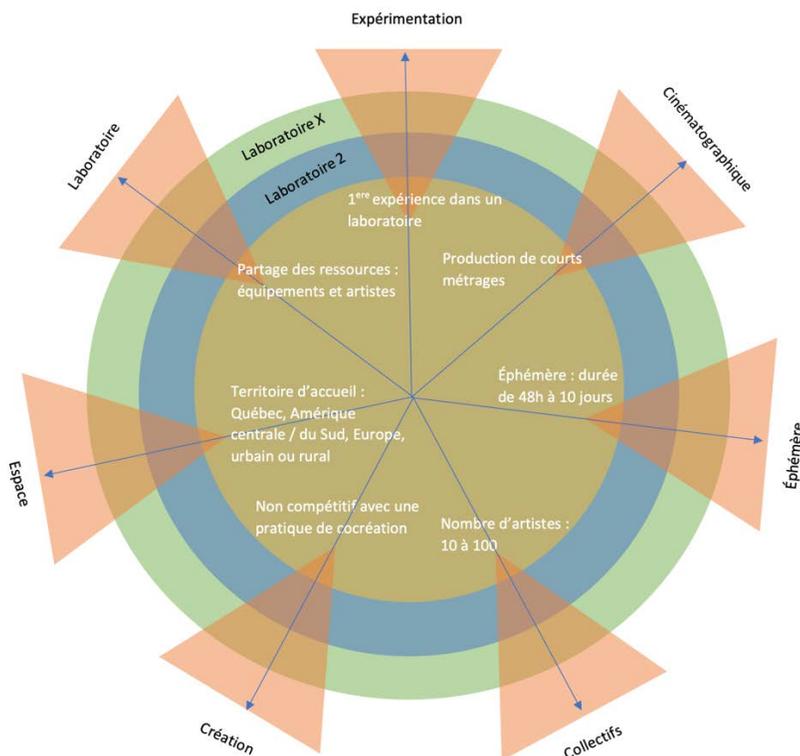


Figure 5 — Cartographie du laboratoire d'expérimentation cinématographique

### 3.4.1 L'agrégat du *laboratoire*

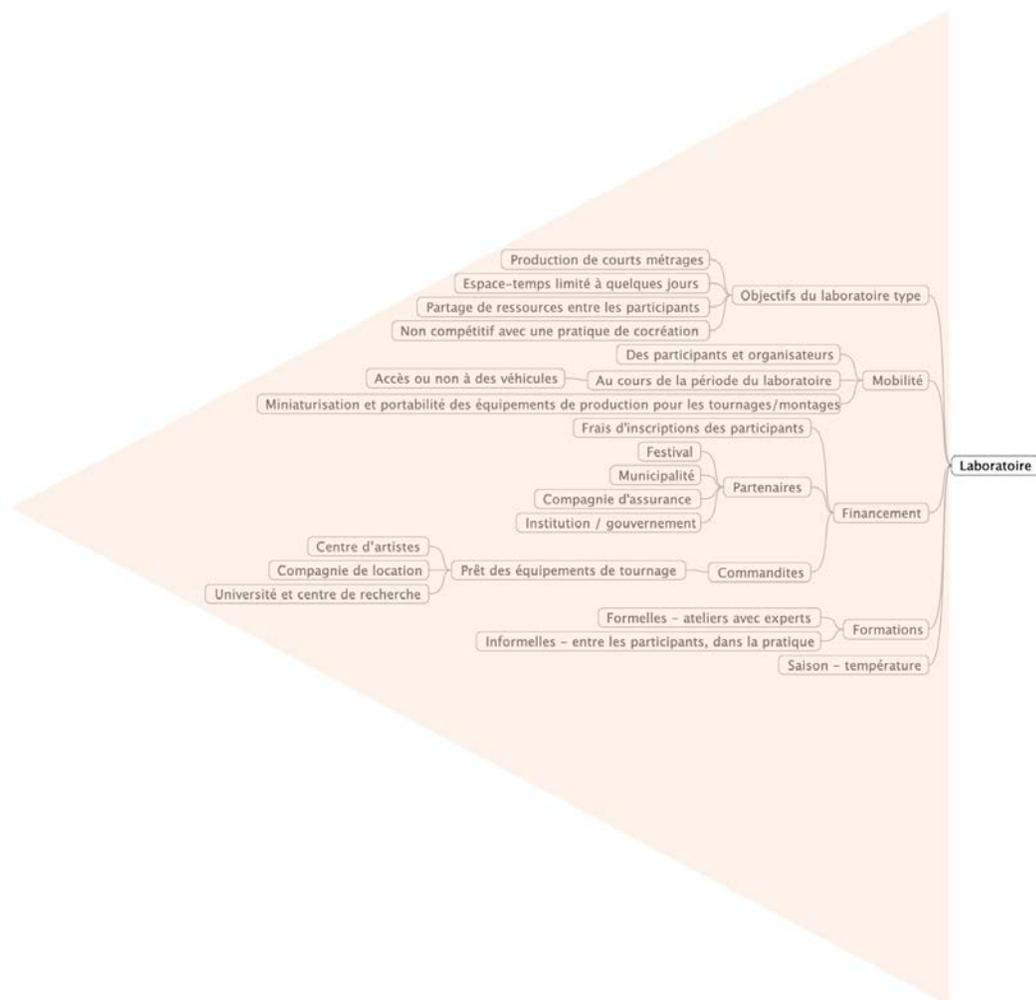


Figure 6 — Schéma de l'agrégat du « laboratoire » et de ses composantes

Le *laboratoire* est cet espace construit par les organisateurs, composé d'une multitude de sous-espaces qui sont localisés dans divers lieux. Les composantes ont pour objectif de permettre la production d'une collection de courts métrages dans un espace-temps limité à quelques jours, dans une dynamique de collaborations non compétitives entre les artistes, et ce, grâce au partage de ressources techniques et humaines. Ce partage peut se matérialiser, par exemple, dans l'échange sur des savoir-faire techniques lors des tournages ou pendant la phase du montage. Il se concrétise aussi dans le partage

des ressources humaines, car des comédiens vont participer à plusieurs courts métrages ou un artiste va jouer différents rôles dans plusieurs projets de création.

D'autres composantes sont associées à la mobilité, comme le fait de permettre aux participants ou même aux organisateurs de se rendre dans la ville où le laboratoire est mis en place. Une fois sur place, le comité organisateur doit aussi envisager la mobilité des artistes au sein des divers tournages de courts métrages, de même que celle des équipements de production. Ainsi, les composantes de la mobilité sont capitales pour le laboratoire.

Voici quatre captures d'images prises avec une caméra subjective qui exposent l'importance de la mobilité dans le cadre de la participation à un laboratoire (captées d'une voiture, d'un avion et d'un téléphérique).



Figure 7 — Images captées par la caméra subjective à Cuba et au Chili

Une autre composante est rattachée au financement et aux partenariats pour la mise sur pied d'un laboratoire. Ici, les apports monétaires se retrouvent liés aux frais d'inscriptions des artistes participants, aux commandites, aux prêts du matériel de tournage et aux appuis institutionnels et gouvernementaux. Étant donné que ce type d'approche de création est hors norme, les instigateurs doivent user de tactiques afin de réussir à amasser les fonds requis. Beaucoup de dispositifs nécessaires doivent être mis en place afin de permettre la réalisation de dizaines de courts métrages. En même temps, des partenariats doivent aussi être développés avec des centres d'artistes ou des compagnies de location d'équipements de production audiovisuelle. De plus, il doit y avoir des polices d'assurance prises pour l'évènement, tant pour le matériel de création que pour la conduite du laboratoire. Il faut aussi développer des partenariats avec les communautés dans lesquelles ont lieu ces laboratoires, et souvent ce type d'alliance est établi avec les instances municipales.

Nous retrouvons aussi la composante des formations qui sont, d'une part, plus formelles et proposées par les organisateurs : formation en scénarisation et en direction de comédiens, formation de montage, d'effets vidéo, etc. D'autre part, nous retrouvons les formations informelles entre les artistes participants lors de leurs collaborations, par exemple, en échangeant sur les approches de travail dans la réalisation de leurs projets de courts métrages.

Une dernière composante qui aura un impact sur le laboratoire est la période de l'année durant laquelle le laboratoire aura lieu. Au Québec, par exemple, si nous organisons un laboratoire durant la période hivernale, cela aura une influence sur les films produits ainsi que sur les conditions de tournage.

### 3.4.2 L'agrégat des *expérimentations*

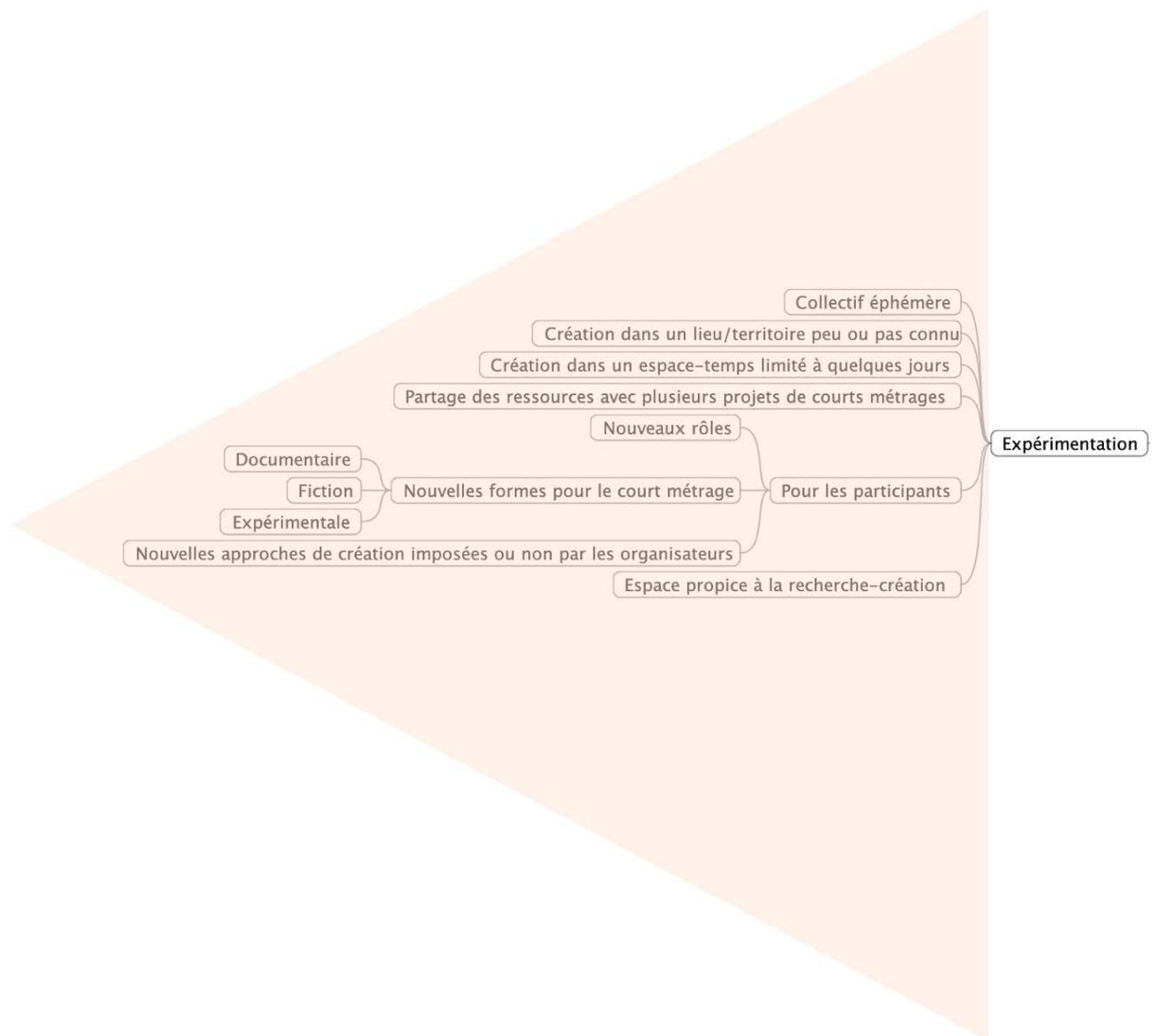


Figure 8 — Schéma de l'agrégat « expérimentation » et de ses composantes

Le deuxième agrégat de ce modèle type est celui de l'*expérimentation*. Il peut se faire avec des procédés de création inédits imposés par les organisateurs ou même par le

participant. De la sorte, les organisateurs peuvent imposer un thème, ou même un collègue de travail (ex. : union entre un scénariste et un réalisateur). L'artiste peut aussi s'imposer, par exemple, la contrainte de faire un film dans une forme dont il connaît moins les codes (ex. : documentaire, fiction, forme expérimentale) ou simplement de jouer un rôle inhabituel au sein d'une équipe de tournage (ex. : comédien, scénariste, directeur photo). Le laboratoire offre un espace approprié pour tenter l'expérimentation de nouvelles formes de création médiatiques ou de nouveaux rôles pour les artistes participants.

D'autres composantes de l'agrégat de l'expérimentation peuvent être énumérées : collectif éphémère, activités dans un espace-temps limité, création dans un territoire peu connu ou inconnu, partage des ressources humaines et matérielles avec différents projets de courts métrages. J'utilise les termes de *collectif éphémère*, car les artistes participants aux laboratoires ne se connaissent pas toujours et ils vont travailler ensemble uniquement pour la durée du laboratoire ; chacun retournera ensuite dans son coin de pays. Ainsi, pendant le *temps* de l'évènement, les participants vont côtoyer des gens au sein d'*espaces* qui ont été choisis spécifiquement pour le laboratoire. Et c'est avec eux qu'ils produiront des courts métrages et devront ainsi *partager des ressources matérielles et humaines* pour la création des œuvres.

### 3.4.3 L'agrégat *cinématographique*

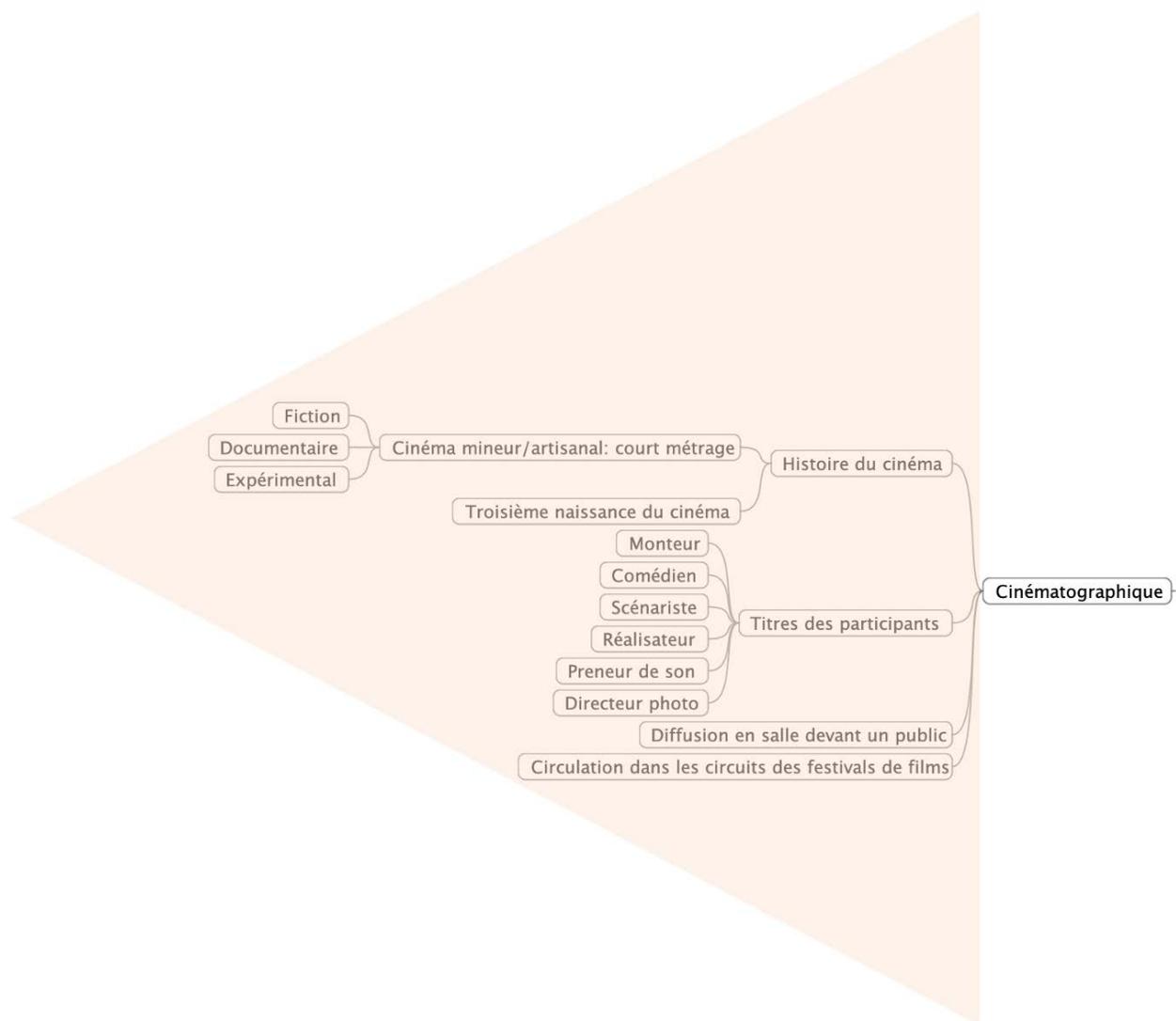


Figure 9 — Schéma de l'agrégat « cinématographique » et de ses composantes

Le terme *cinématographique* est un agrégat significatif pour le laboratoire. À ce propos, dans le premier chapitre, j'ai choisi de définir celui-ci en proposant de faire un retour historique sur des notions associées aux études cinématographiques qui permettent de mieux saisir l'objet du laboratoire. De la sorte, j'ai fait un survol de l'héritage des collectifs de cinéastes dans la partie 1.1, et j'ai ensuite fait un cadrage au sein des récentes recherches sur les théories cinématographiques dans la partie 1.2.

Les œuvres médiatiques qui émergent des laboratoires sont généralement des courts métrages de fiction, des documentaires ou des œuvres de type cinéma expérimental. Ces formes d'œuvres médiatiques sont en filiation avec l'histoire du cinéma.

Même les titres que les participants emploient pour se définir sont associés à cette culture cinématographique : réalisateur, directeur photo, monteur, preneur de son, etc. Ceci est observable dans les génériques des films qui sont produits dans les laboratoires. Toutefois, comme indiqué dans le premier chapitre, les frontières de ces rôles sont plus flexibles que lors d'une production conventionnelle.

L'aboutissement du laboratoire est la présentation de tous les courts métrages lors d'une projection, et par la suite, une circulation des œuvres est effectuée dans les réseaux des festivals de cinéma.

### 3.4.4 L'agrégat de l'espace

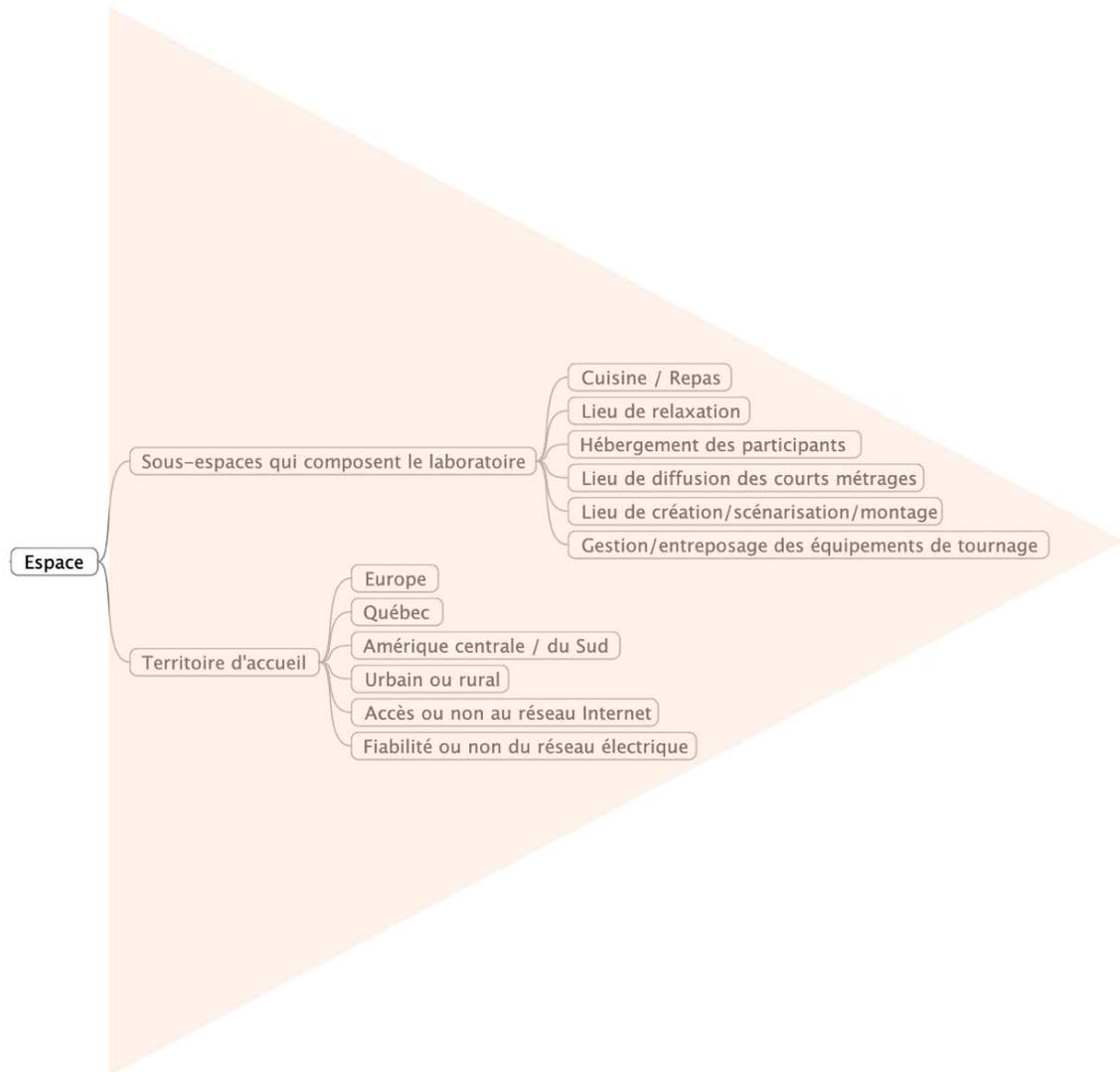


Figure 10 — Schéma de l'agrégat « espace » et de ses composantes

L'agrégat de l'espace a été traité précédemment dans le premier chapitre. L'espace du laboratoire est composé de sous-espaces, de divers lieux, dans un territoire donné. De la sorte, cet espace est proposé par le comité organisateur et validé lors de l'arrivée des

participants qui permettent à celui-ci d'exister le temps de l'évènement. Les sous-espaces sont constitués d'un lieu pour la création en groupe, d'un lieu pour la gestion et l'entreposage des équipements de tournage, d'endroits pour l'hébergement des participants, d'emplacements pour partager les repas et d'un lieu de diffusion des œuvres produites. D'autres sous-espaces peuvent être proposés : par exemple, certains laboratoires offrent des lieux pour faciliter les interactions et la socialisation entre les participants. De même, le pays, la ville et le territoire d'accueil du laboratoire peuvent être inconnus auprès des artistes participants. Ces endroits auront aussi des incidences sur le travail des artistes, par exemple, l'accès au réseau électrique ou à Internet est, d'ordre général, plus assuré dans les zones urbaines que rurales.

### 3.4.5 L'agrégat de la *création*

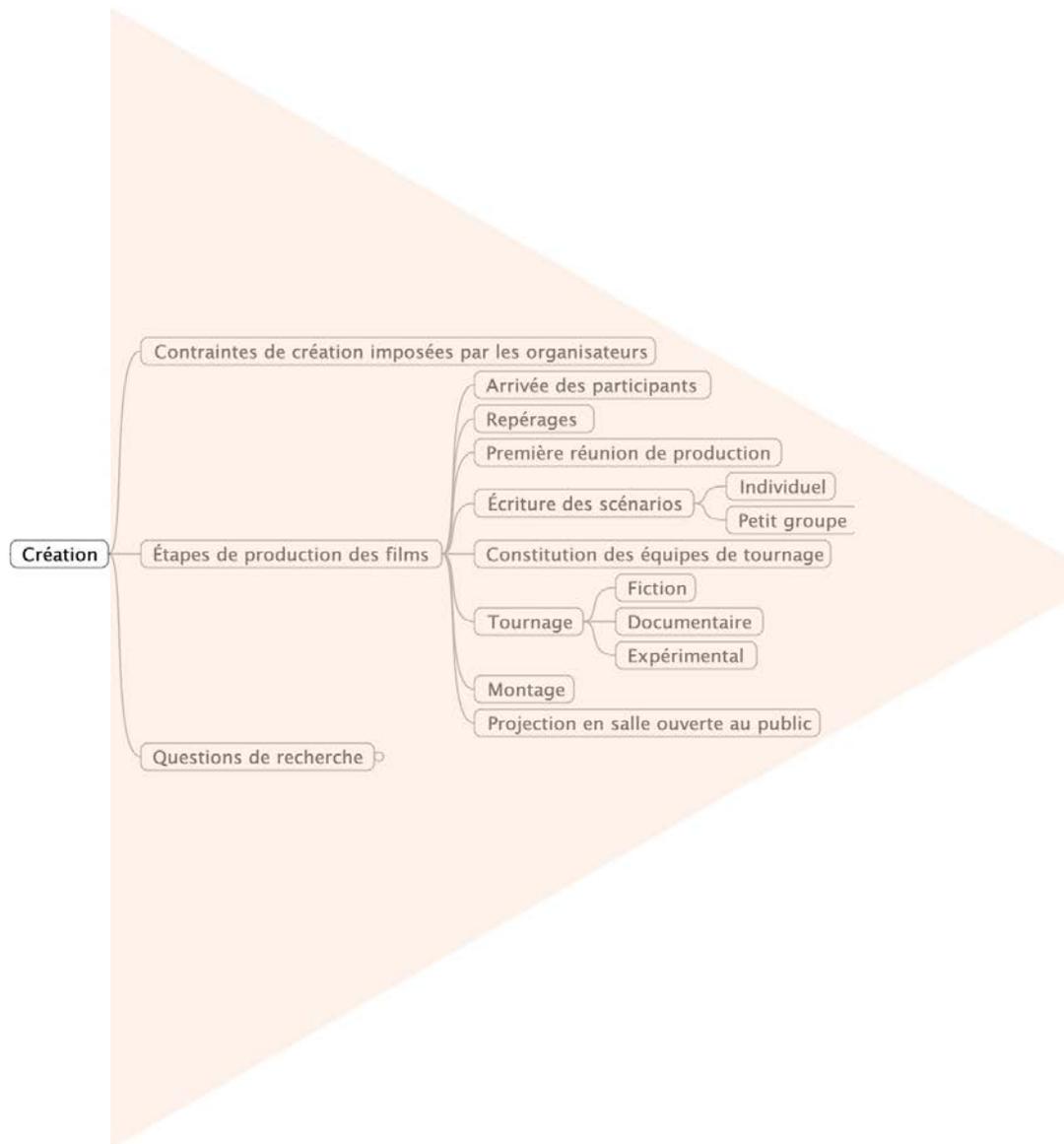


Figure 11 — Schéma de l'agrégat « création » et de ses composantes

L'intention d'un laboratoire est de faciliter la création d'œuvres cinématographiques dans leurs étapes d'idéation, de scénarisation, de tournage, de montage et de diffusion devant public.



Figure 12 — Images captées par la caméra subjective à Cuba et au Chili

Voici donc, en résumé, les composantes associées à l'agrégat de la *création* dans le cadre du laboratoire : arrivée des participants, formations et ateliers, première réunion de production, écriture des scénarios et repérage, composition d'équipes de tournage, travail avec les comédiens, repérage des lieux, tournages, montage, effets spéciaux, colorisation, montage sonore et finalement, projection des films en salle ouverte au public.

Voici quelques photos extraites de vidéos prises avec une caméra GoPro lors d'un laboratoire Kinomada à La Havane, ainsi qu'au cours du laboratoire Chacalab à Valparaiso au Chili.

Images exposant la composante de *l'arrivée des participants*



Figure 13 — Images captées par la caméra subjective au Chili

Images exposant la composante des *formations/ateliers*



Figure 14 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Québec

Images exposant la composante de la *première réunion de production*



Figure 15 — Images captées par la caméra subjective en Louisiane et à Cuba

Images exposant la composante du *repérage*



Figure 16 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Cuba

Images exposant la composante de l'*écriture des scénarios*



Figure 17 — Images captées par la caméra subjective à Cuba

Images exposant la composante de la *composition d'équipes de tournage*



Figure 18 — Images captées par la caméra subjective au Chili

Image exposant la composante du *travail avec les comédiens*



Figure 19 — Image captée par la caméra subjective à Cuba

Images exposant la composante des *tournages*



Figure 20 — Images captées par la caméra subjective au Chili et à Cuba

Image exposant la composante du *montage*



Figure 21 — Image captée par la caméra subjective à Cuba

Image exposant la composante des *effets spéciaux numériques / colorisation / montage sonore*



Figure 22 — Image captée par la caméra subjective au Chili

Image exposant la composante de la *projection des films en salle ouverte au public*



Figure 23 — Image captée par la caméra subjective au Chili

### 3.4.6 L'agrégat des *collectifs*

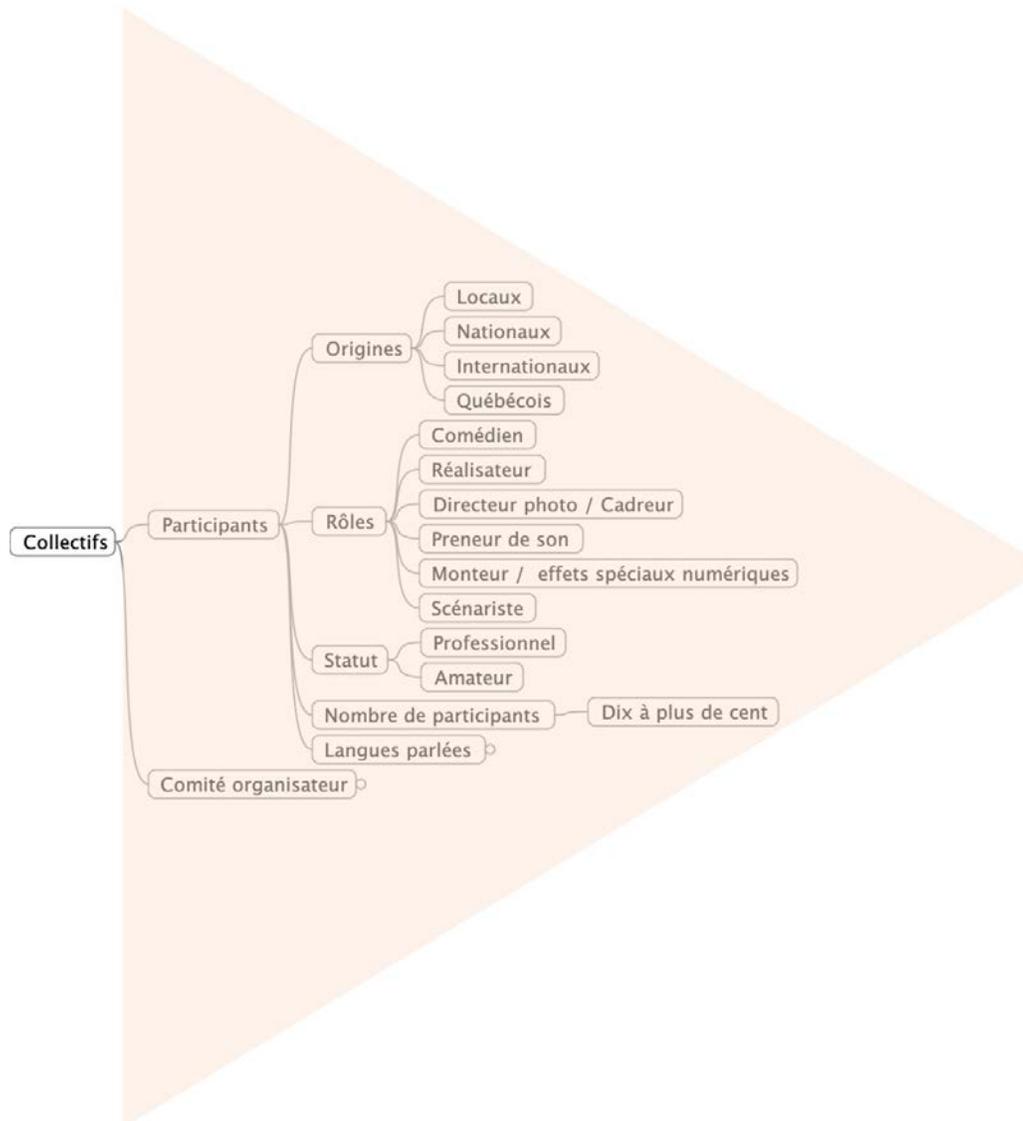


Figure 24 — Schéma de l'agrégat « collectif » et de ses composantes

Le *collectif* est composé d'artistes qui se sont inscrits pour participer à cet événement de création, et leur sélection a été faite par la structure qui est, d'ordre général,

constituée d'artistes. Le comité organisateur tente de choisir des candidats ayant différents profils, soit réalisateur, directeur photo, monteur, preneur de son, comédien, etc., car il est encouragé de créer un équilibre entre les rôles des artistes participants. Comme mentionné auparavant, ces rôles des artistes vont tout de même se transformer en fonction des courts métrages sur lesquels ils vont collaborer. Il arrive que les membres du comité organisateur deviennent aussi participants et puissent à leur tour réaliser un film avec les artistes du laboratoire. Dans cet esprit de collectif, les candidats partagent les repas, les espaces, les équipements ainsi que leur temps alloué pour les différents courts métrages. Lors de la première journée du laboratoire, les artistes vont à tour de rôle prendre la parole afin d'exposer ce qu'ils souhaitent accomplir au cours de l'évènement de création. Ils exposent également les manières dont ils peuvent apporter un soutien aux projets des autres artistes.

Fréquemment, le comité organisateur est composé d'une direction générale, une direction artistique, une direction technique et une personne chargée des communications. Le directeur général s'assure de la planification du laboratoire, qui comprend l'orchestration de l'appel à participation, l'arrivée des artistes (billets d'avion, visas), le financement, l'hébergement, les repas, les transports, les ententes de partenariats et la coordination avec les autres responsables (communication, technique et artistique). Le directeur artistique a le rôle de faire la sélection des artistes qui ont soumis leur candidature et du lieu où sera organisé l'évènement, d'établir des liens avec d'autres regroupements artistiques partenaires, de définir le processus de création du laboratoire et choisir les formations qui seront offertes ainsi que le lieu de diffusion. Le directeur technique a le mandat de faire le choix des équipements nécessaires pour les productions, de s'assurer de mettre en place un espace pour le prêt du matériel, de faire le contrôle avec les artistes à qui des équipements ont été prêtés, de faire les vérifications pendant les tournages et de mettre en place toutes les facettes techniques pour la soirée de projection. Le mandataire aux communications s'assurera que l'appel à participation circule sur le site Web de l'organisme et des partenaires, sur les

infolettres et les réseaux sociaux. Il concevra tous les aspects visuels en lien avec le laboratoire, soit les affiches ainsi que le contenu du site web et des réseaux sociaux. Lors du laboratoire, il transmettra des communiqués de presse et fera le suivi avec les médias afin de les informer de la présence de dizaines d'artistes dont l'objectif est de créer des films, et d'inviter la population à la projection des courts métrages à la dernière soirée de l'évènement.

Les artistes participants peuvent être d'origines diverses : locales, nationales ou internationales. Leurs rôles au sein du laboratoire varient entre comédiens, réalisateurs, directeurs photo / cadres, preneurs de son, monteurs / effets spéciaux numériques, scénaristes. Ils peuvent être professionnels ou amateurs, en fonction des conditions déterminées par les organisateurs, et leur nombre varie entre dix et plus d'une centaine de participants.

Enfin, le pays d'accueil aura une retombée sur la langue parlée et employée habituellement par le collectif. Étant donné que la grande majorité de ces laboratoires ont lieu dans des pays francophones, le français est la langue qui est le plus souvent pratiquée dans le cadre de ceux-ci. Par contre, lorsque Kinomada organise des laboratoires dans les pays au sud de l'Amérique, la langue principale parlée lors de ces évènements est l'espagnol.

### 3.4.7 L'agrégat *éphémère*

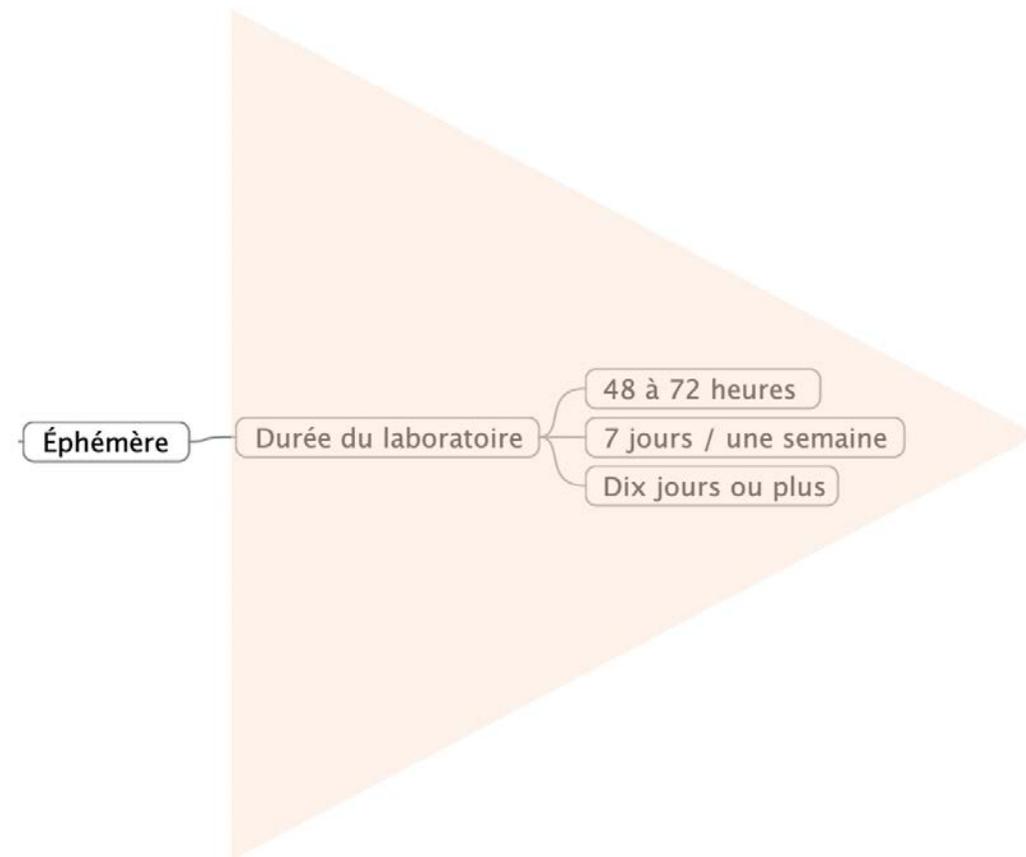


Figure 25 — Schéma de l'agrégat « éphémère » et de ses composantes

Le laboratoire est *éphémère* dans sa durée ainsi que dans la longévité du collectif qui le compose. Il est aussi impermanent, du fait que les participants doivent créer des œuvres et les présenter au cours d'une période précise, ce qui implique de réussir à gérer son temps et d'évaluer les possibilités de créer une œuvre tout en aidant les autres dans leur projet de création. En fonction des laboratoires, la durée varie généralement de deux à dix jours.

### 3.4.8 Retour sur les agrégats du laboratoire

Après avoir présenté le schéma d'un Système Général du laboratoire ainsi qu'une modélisation par triangulation, j'ai développé une cartographie de celui-ci, accessible à la figure 5, où j'ai exposé sept agrégats de même que plusieurs de leurs composantes. J'ai également ajouté plusieurs images qui furent captées avec une caméra subjective que j'ai utilisée dans plusieurs laboratoires afin de représenter ces composantes.



Figure 26 — Image captée par la caméra subjective au Chili

Néanmoins, je trouve pertinent de faire un autre exercice de représentation du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Pour y arriver, j'ai choisi de faire écho au travail de Richardson avec une proposition d'*écriture créative*. Ayant toutes ces images vidéo captées dans les laboratoires à l'aide d'une caméra subjective, j'ai cru important de les utiliser pour faire cet exercice. Dans la prochaine partie de ce chapitre, j'aborderai ainsi les outils proposés par l'*écriture créative* afin de présenter le laboratoire.

### 3.5 L'écriture créative comme moyen d'exposer le modèle du laboratoire

Dans son texte « Writing : a method of inquiry » (2005), Richardson considère l'écriture comme une méthode de recherche ainsi qu'une méthode de découverte et

d'analyse. Dans un article publié en 2012, Fortin & Houssa notent que Richardson présente un survol de formes narratives qui peuvent être

[...] le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, le poème, le texte dramatique, le récit encadré ou “pris en sandwich” par un argumentaire de forme traditionnelle, le récit stratifié faisant alterner le fictionnel et le théorique, le texte polyvocal, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire, etc. (Fortin & Houssa, 2012, p.56 )

Ces auteurs notent aussi que Richardson plaide pour que ces formes narratives soient réunies sous la bannière des « Creative Analytic Practices (CAP) », ou traduites en français comme « pratiques analytiques créatives (PAC) ».

Les *écritures créatives* révèlent ainsi l'importance à accorder non plus seulement aux idées développées dans une recherche, mais aussi à la façon dont ces idées sont transmises. C'est pourquoi je me suis inspiré de cinq critères proposés par Fortin & Houssa afin de développer le dialogue fictif :

[...] Richardson et Saint-Pierre qui, dans leur article de 2005, établissent cinq “critères de validité des écritures créatives pour la recherche” [...] (a) La contribution substantielle — est ce que le texte contribue à approfondir notre compréhension du phénomène? (b) le mérite esthétique — est-ce que le texte est bien ciselé artistiquement tout en étant satisfaisant et complexe? Évite-t-il d'être ennuyant? (c) la réflexivité — comment les auteurs ont-ils été amenés à écrire ce texte? (d) l'impact — comment ce texte est-il susceptible d'affecter le lecteur? (e) l'expression d'une réalité — est-ce qu'un sens du “réel”, individuel ou collectif, est exprimé de façon crédible à travers ce texte? (Fortin & Houssa, 2012, p.67 )

J'ai ainsi expérimenté le concept de *pratiques analytiques créatives*, mais spécifiquement avec des images en mouvement que j'ai captées à Valparaiso, au Chili, en novembre 2014. Avec cette abondance d'images, j'ai fait un montage qui me permet d'utiliser les pistes de Richardson pour l'écriture à travers l'image en mouvement. Je

me suis aussi inspiré du dialogue de l'article de Fortin & Houssa afin de développer une narration ajoutée aux images du *Chacalab*.

Le *Chacalab* est le nom donné à ce laboratoire de création de courts métrages au Chili qui en était à sa deuxième année d'existence. Près de cinquante personnes y ont collaboré pendant une semaine dans l'intention de produire une trentaine de courts métrages. Je fus invité à ce laboratoire comme participant et comme formateur pour donner un atelier d'écriture à une dizaine de personnes. Cet atelier, lié à mes recherches pour cette thèse et animé conjointement avec Liliane Boucher (comédienne, écrivaine et metteuse en scène au théâtre), sera développé davantage dans le chapitre suivant qui porte sur l'agrégat du *récit*. L'atelier a été organisé sur une période de deux jours, suite auxquels les participants pouvaient collaborer à la réalisation de projets de court métrage.

Depuis 2011, à chaque laboratoire auquel je participe (Cuba, Nicaragua, Québec, France, Belgique, Chili, Lafayette en Louisiane), je tente de capter mon expérience de création avec le support d'une caméra GoPro qui filme en continu ma propre expérience de création. Dès le moment où je me lève, j'installe cette caméra sur mon torse et lorsque le soir venu, j'enlève la caméra. C'est ainsi qu'après un laboratoire, je peux avoir une banque d'une cinquantaine d'heures d'images vidéo enregistrées sur un disque dur. Ces images ont permis de capter une partie du phénomène de mon expérience d'un laboratoire. Et lorsque je réécoute ces vidéos, j'y vois beaucoup de composantes que je n'avais pas perçues au cours de mon expérience de création.

Lorsque je collabore à un laboratoire comme participant, l'exercice est tellement prenant (physiquement, socialement, émotivement) qu'il reste très peu de temps pour rédiger des notes. Les participants se lèvent tôt le matin et travaillent jusqu'à très tard le soir. Souvent, ils ne dorment pas à la veille de la projection des courts métrages afin de terminer les montages des films. C'est une raison de plus pour laquelle je pense que,

pour ce type d'expérience, capter le processus créatif avec la vidéo est une méthode significative. Aussi, étant donné que je suis la personne la mieux placée pour faire état de mon expérience, je pense que le point de vue de la caméra doit être subjectif, et ce, afin d'exposer mon propre processus de création.

### 3.5.1 Vidéo d'une écriture créative exposant ma participation au Chacalab

Écriture créative avec de la vidéo – expérience de création dans le laboratoire cinématographique du *Chacalab* au Chili. Pour accéder à la vidéo, cliquez sur le lien suivant : <https://vimeo.com/182738849> (le scénario est accessible à l'annexe A).

J'ai choisi de construire un dialogue fictif entre deux personnes, sans distinctement établir la relation entre celles-ci. Je voulais qu'elles discutent avec un ton assez familier, alors ces deux personnages pourraient être des colocataires, des membres d'une même famille ou un couple. Pour cette écriture du dialogue, je trouvais intéressant cet aspect que les deux personnes puissent être « émotionnellement » assez proches l'une de l'autre pour qu'un des personnages puisse se confier.

Je souhaitais aussi que ce dialogue ne soit pas trop long étant donné que le court métrage ainsi produit allait être d'une durée de moins de dix minutes. Nous pouvons lire ce texte écrit à toute vitesse sans nous arrêter à chacune des phrases, ou du moins, nous pouvons le parcourir lors de la première lecture, alors qu'en vidéo, ce survol est beaucoup plus difficile. En effet, nous pouvons faire « avancer » les images rapidement, mais dans un exercice comme celui-ci, nous ne pourrions pas concevoir les propos du texte dans la vidéo. Ainsi, nous obligeons, en quelque sorte, le spectateur à regarder toute la vidéo. Par exemple, le dialogue que j'ai écrit fait environ trois pages et la vidéo dure environ sept minutes trente, alors pour un article d'une vingtaine de pages inspirées des écritures créatives, nous pourrions facilement avoir une vidéo d'une durée de plus de quarante minutes.

Après réflexion, en travaillant cet exercice, j'aurais aimé prendre davantage de temps avec les comédiens qui m'ont aidé avec la narration. En effet, après une première lecture du dialogue, nous aurions pu modifier quelques phrases afin que le tête-à-tête puisse être plus naturel et fluide, car en écoutant la narration, je sens que l'échange entre les deux personnages semble parfois quelque peu structuré. D'ailleurs, au niveau du contenu de la conversation, certains mots ou termes deviennent redondants et c'est suite à l'enregistrement du dialogue que j'ai réalisé ces problèmes. Une prochaine fois, même pour une narration, je ferai des répétitions avec les comédiens et retravaillerai par la suite le texte de l'entretien. J'aimerais aussi mieux cogiter la trame narrative qui sous-tend le dialogue (pour cette vidéo, j'ai inscrit les deux personnages « ici et maintenant »). Je pense que cette trame aurait pu davantage être construite avec des enjeux et des motifs liés à chacun des personnages dans le dialogue. Ainsi, le spectateur pourrait particulièrement être captivé par l'élaboration des personnages et l'évolution de leurs objectifs. À l'intérieur de cette trame narrative, je pourrais donc mieux situer le contenu théorique que je tente de transmettre dans le film.

### 3.6 Conclusion

En guise de conclusion pour ce chapitre, j'effectuerai un retour sur la conceptualisation d'une modélisation systémique proposée par Jean-Louis Le Moigne.

Elle ne masque pas la difficulté, celle de toute représentation pour définir un élément (cf. P. Delattre, 1974, p. 17) ; nous dirons plutôt définir un agrégat (cf. L. Zadeh, 1969, p. 24), ces ensembles au sein desquels nous nous résignons à (... ou nous nous réjouissons de) ne pas tout dénombrer, et que nous ne connaissons que par quelques étiquettes qui nous diront leur position relative dans leur environnement (leur état extérieur). (Le Moigne, 2006, p.42 )

Ce travail de modélisation m'a permis de présenter le laboratoire avec un modèle proposé par l'approche systémique. J'ai ainsi présenté trois schémas de modélisation,

le premier consistant à reproduire le modèle du *Système Général* avec comme objet le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Le deuxième schéma qui a été construit est basé sur l'approche de la triangulation. Finalement, le troisième modèle que j'ai présenté m'a permis de cibler sept agrégats.

Dans le cadre de ce doctorat, j'ai choisi de me questionner sur trois composantes associées à l'agrégat de la création : l'écriture des scénarios, le travail avec les comédiens et finalement, l'expérience de la projection en salle. Ces composantes seront développées dans le cadre des prochains chapitres de cette thèse.

Enfin, comme dernier travail de modélisation, j'ai choisi d'aborder les *pratiques analytiques créatives* en intégrant un dialogue fictif avec des images que j'ai tournées au Chili.

## CHAPITRE IV

### L'ÉCRITURE DE SCÉNARIO

Dans le dernier chapitre, j'ai décrit sept agrégats constituant une modélisation du laboratoire d'expérimentation cinématographique, tout en spécifiant les composantes pour chacun de ces agrégats.

Mon parcours, mené depuis une quinzaine d'années dans ces laboratoires, m'a souvent amené à repenser certaines étapes de l'agrégat de la création. Je souhaite donc m'attarder plus spécifiquement, dans ce chapitre, à la composante de l'écriture de scénario. Je désire ainsi réfléchir à l'étape du développement des récits pour la réalisation de courts métrages dans une dynamique de création collective, et pour y arriver, j'emploierai une approche de cycles heuristiques.

Pour commencer, dans un premier cycle, je présenterai les effets de l'association d'un réalisateur et d'un scénariste qui fut une contrainte imposée lors du *Kino Kabaret international de Montréal* en 2014. Pour le deuxième cycle, je décrirai mon expérience comme participant à un atelier d'écriture dramaturgique d'une durée de dix jours, conçu par Louis-Dominique Lavigne qui est codirecteur du Théâtre de Quartier à Montréal, scénariste, metteur en scène, enseignant et comédien. Cette approche de création deviendra la base sur laquelle je pourrai suggérer une méthode de travail en collectif pour l'élaboration des récits dans de multiples laboratoires. Enfin, pour le

troisième cycle, je présenterai mon parcours de facilitateur au sein d'un atelier d'écriture dramaturgique de deux jours, réalisé dans le cadre du laboratoire d'expérimentation cinématographique Chacalab à Valparaiso, au Chili, ainsi que la cocréation d'un court métrage basé sur le texte écrit lors de cet atelier.

#### 4.1 L'étape de l'écriture dramaturgique : les intuitions

Dans cette partie, je concentrerai mes questionnements sur les courts métrages de fiction issus du laboratoire d'expérimentation cinématographique. Une partie de la problématique implique les énergies nécessaires pour collaborer à ce type de projet de création. En effet, par le simple fait de rejoindre un laboratoire, nous devons engager abondamment de ressources, que ce soit, par exemple, pour le transport des participants ou des équipements de tournage.

Par conséquent, lorsque je prends l'avion pour participer à un évènement de création à Valparaiso au Chili, comment puis-je faire en sorte que le film que j'irai tourner puisse bien s'enraciner dans le territoire qui accueillera le laboratoire ? Une des questions qui me vient est liée au fait de savoir si le court métrage que je filmerai à Valparaiso aurait pu être tourné chez moi au Québec. Si oui, alors pourquoi prendre l'avion et me rendre dans ce pays en considérant toutes les énergies nécessaires pour y participer ? Je ne peux affirmer que tous les films que j'ai réalisés dans des laboratoires répondent à ce questionnement, mais c'est du moins un élément qui est constant dans mes pensées. En résumé, comment une personne comme moi, caucasienne, privilégiée, qui vient d'un pays nanti de l'hémisphère nord, peut-elle développer un scénario qui serait sensible au lieu et aux gens qui accueillent le laboratoire ? Quel type d'histoire peut être écrit pour un court métrage de fiction tourné à La Havane à Cuba, à Léon au Mexique, à Valparaiso au Chili ou à l'île Ometepe au Nicaragua ? Quand nous étions à La Havane en 2011, avant la première rencontre des artistes participants, un Cubain m'a demandé quelle formation nous allions leur procurer. En fait, les participants cubains avaient la

perception que nous étions un groupe d'étrangers, majoritairement des Québécois, qui étaient à La Havane afin d'offrir des formations professionnelles sur la production cinématographique. Lorsque je lui ai expliqué que nous n'étions pas à Cuba pour conférer des enseignements, mais plutôt pour créer des œuvres avec eux en dix jours, j'ai vu ses yeux devenir très grands. Je sentais une incompréhension face à notre approche de création de la part des participants cubains.

Ayant fait de la coopération internationale au Cameroun et au Sénégal, je dois dire que je n'ai jamais aimé cette approche des organismes du Nord qui viennent exposer/imposer leur savoir-faire aux habitants du Sud. Personnellement, j'ai toujours grandement appris de ceux qui habitent le Sud. Néanmoins, cette approche coloniale reste encore fortement présente dans nos relations avec les gens de ces pays, c'est pourquoi j'ai de l'attachement pour le processus de création issu des laboratoires d'expérimentation cinématographique, car il nous permet de concevoir des œuvres avec des artistes de divers horizons, sans imposer des techniques *véridiques* sur la création de courts métrages. Nous ne disons pas « voici comment faire un film », mais plutôt « nous souhaitons faire des courts métrages avec vous ».

Dans cette idée d'accompagner les artistes participants, on cherche à savoir comment on pourrait faciliter l'écriture des récits et des scénarios qui seront tournés lors du laboratoire. Avec des scénaristes ? En offrant des formations ? Et comment faire pour que ces formations puissent être élaborées sans imposer un savoir véridique ? Le souhait n'est pas de présenter un « livre de recettes » pour la création de récits, mais bien de chercher une approche qui permet de mettre en valeur les capacités d'écriture de chaque participant.

Au sein des laboratoires, j'ai repéré quelques approches qui surgissent des participants dans l'écriture des scénarios ; j'en présente ici quelques-unes. Il arrive en effet que l'artiste se présente au laboratoire avec une histoire élaborée à l'avance, ou encore il

compose seul son canevas une fois sur place. Aussi, il peut coucher un récit sur le papier avec d'autres personnes présentes au laboratoire, ou encore il réalise un court métrage qui a été rédigé par un autre participant. Toutes ces démarches sont entièrement adéquates, malgré tout, je me questionne sur les façons de faire que le groupe pourrait adopter pour faciliter l'étape de la rédaction des scénarios des films qui seront produits.

Voici d'autres questions de recherche qui ont influencé les trois cycles heuristiques de ce chapitre :

- En s'inspirant de l'industrie cinématographique, est-ce que l'association d'un réalisateur avec un scénariste favoriserait le développement des récits des courts métrages dans un laboratoire ?
- Dans un court délai de quelques jours, comment développer des récits qui pourront alimenter les courts métrages produits ?
- Comment le collectif peut-il soutenir l'écriture de court métrage ?

Dans la prochaine section, je présenterai le premier cycle en tentant de répondre à certains questionnements qui furent évoqués précédemment.

#### 4.1.1 Premier cycle : *Kino Kabaret international de Montréal* en 2014

C'était la première fois que je prenais part à un laboratoire d'expérimentation cinématographique sans réaliser ou aider la production de courts métrages. Pour le laboratoire *Kino Kabaret International de Montréal*, j'ai voulu prendre une position d'observateur et porter mon regard sur la collaboration entre deux participants : l'un qui a le rôle de réalisateur et l'autre, celui de scénariste. Ce laboratoire, l'un des plus importants du mouvement Kino, propose des contraintes de création même si le

principe de produire conjointement des courts métrages reste le même. De la sorte, en 2014, lorsque les réalisateurs se sont inscrits au laboratoire, ils ont dû choisir parmi des défis suggérés par les organisateurs. Au cours des dix jours de l'évènement, quatre séances de projection étaient programmées et douze réalisateurs y présentaient leurs films. La première période de diffusion était associée à un lieu de tournage imposé, tandis que la deuxième était liée à des objets sélectionnés par des directeurs artistiques. La troisième soirée a permis de combiner les cinéastes à des scénaristes et la quatrième représentation obligeait chaque réalisateur à concrétiser un film avec trois comédiens imposés.

Depuis plusieurs années, les responsables de Kino Montréal imposent des défis de création, et ces contraintes font en sorte que les réalisateurs doivent souvent utiliser de nouvelles approches de travail afin de confectionner leurs courts métrages. Certains défis ont marqué les époques du laboratoire de Montréal, dont celle où il fallait tourner avec de la pellicule 16 mm, ou encore celle où les films étaient accompagnés par des groupes musicaux en direct lors des projections des œuvres (ex. : Martin Léon, Patrick Watson, etc.). Dans la majorité des laboratoires auxquels j'ai contribué, les réalisateurs possédaient la liberté de créer leurs courts métrages comme ils l'entendaient. De la sorte, cette approche liée aux défis que l'on retrouve au laboratoire de Montréal comporte aussi quelques ambivalences.

D'un point de vue organisationnel, la mise en place d'un laboratoire peut se limiter à dédier un espace de travail pour tous les participants, à proposer des lieux d'hébergement et à offrir des repas. Ces arrangements nécessitent tout de même beaucoup d'énergie de la part des instigateurs, et l'ajout de défis de création requiert encore plus de coordination.

Il arrive que des réalisateurs se rendent au laboratoire avec leur équipe technique et leurs comédiens et exploitent les ressources en place (équipements techniques, cantines,

etc.). De la sorte, ils créent un court métrage sans se soucier de développer des liens avec les autres participants. Le laboratoire de Montréal libère beaucoup de ressources humaines et matérielles pour le tournage des courts métrages. Les organisateurs avaient alors l'impression que ces réalisateurs profitaient de cette opportunité pour produire leur propre film sans vraiment s'engager à soutenir les films des autres participants. Ainsi, en mettant en place l'approche par défis, les réalisateurs ne peuvent pas se préparer trop longtemps en amont, car tous reçoivent les contraintes et leur défi quelques jours avant la soirée de projection. Ayant organisé plusieurs laboratoires, je peux comprendre la réflexion qui amène les responsables à vouloir imposer ce type de démarche.

#### 4.1.1.1 Première étape : questionnement

J'étais fébrile à l'idée d'observer les effets de l'association entre un scénariste et un réalisateur. Je m'étais déjà demandé si cette formule était idéale afin que les récits et le scénario puissent être plus complets. Et si cette association était fructueuse, peut-être serait-il judicieux d'imposer ce type de contrainte dans d'autres laboratoires ? Des cinéastes majeurs, comme Ken Loach, travaillent presque uniquement avec des scénaristes. Est-ce que le scénariste pourra faciliter la tâche du réalisateur dans un laboratoire ? Quels seront les procédés qui seront déployés par le scénariste ? Comment le réalisateur et le scénariste pourront-ils travailler ensemble afin de développer une histoire pour un court métrage ?

#### 4.1.1.2 Deuxième étape : exploration

J'ai contacté les responsables du laboratoire de Montréal pour les informer de mon intention de suivre un réalisateur qui avait choisi le défi d'être associé à un scénariste. Ils m'ont suggéré de me rendre à la soirée de lancement afin de discuter avec les artistes présents. C'est au cours de cette soirée que j'ai été introduit auprès de quelques

cinéastes, et l'un d'entre eux était enthousiaste à l'idée que je participe à son processus de création de court métrage.

Cinq jours avant la projection, les douze réalisateurs et scénaristes furent associés afin qu'ils développent conjointement les récits des courts métrages qui seront créés. C'était la première fois qu'un tel défi était tenté à Montréal. Dans l'intention de simplifier l'union entre les réalisateurs et les scénaristes, chacun a dû remettre des renseignements concernant ses intérêts de création, les thèmes ou les histoires qu'il voudrait développer. Par la suite, des duos ont été formés en fonction des réponses que ceux-ci avaient transmises. Dès qu'ils apprirent avec quelle personne ils étaient associés, plusieurs réalisateurs et scénaristes se sont aussitôt mis au travail. Ils ont échangé le soir même sur une période d'environ une heure, et se sont donné rendez-vous pour travailler ensemble à partir du jour suivant.

#### 4.1.1.3 Troisième étape : récit de pratique

La première journée, le réalisateur et le scénariste se sont retrouvés vers neuf heures du matin. J'ai ressenti, dès les premiers échanges, un esprit d'ouverture entre les deux protagonistes. Ils se sont présentés et ils ont parlé de leur parcours artistique ainsi que de leur implication dans le mouvement Kino.

À la suite de cette conversation courtoise, chacun a proposé des suggestions de scénarios/univers pour le laboratoire. Le réalisateur chérissait le récit d'un couple avec des scènes de retour en arrière dans la mémoire des deux personnages, voulant ainsi jouer avec les souvenirs d'un homme et d'une femme. Cette suggestion ne semblait pas enchanter le scénariste, qui à son tour a présenté un second concept de film. L'intention du scénariste était construite dans un univers apocalyptique et le cinéaste, à son tour, n'était pas ravi par cette prémisse. À partir de ce moment, chacun a tenté de convaincre l'autre que sa proposition était meilleure, notamment en argumentant contre le projet de l'autre ou en valorisant sa propre idée. Dès lors, j'ai senti une distance s'installer

entre eux et, au lieu d'une collaboration espérée, c'est davantage une dynamique de confrontation qui s'est opérée.

Après quelques heures de négociations, le cinéaste n'a pas réussi à imposer son intention et c'est la proposition du scénariste qui a gagné cette lutte argumentaire. À partir de ce moment, le réalisateur a lâché prise et a décidé de poursuivre l'idée présentée par le scénariste. Par conséquent, au lieu de construire un court métrage ensemble, le réalisateur a dû se résigner à créer un film avec les seules volontés d'un scénariste, soit un projet qui ne lui tenait pas véritablement à cœur. J'ai ainsi senti une certaine lassitude de la part du cinéaste et un manque d'écoute du scénariste.

De plus, l'un des arguments soutenus par le scénariste afin de renforcer son projet était que celui-ci connaissait un endroit idéal pour le tournage d'un film. Cet emplacement était le sous-sol chez une amie, un lieu parfait à son avis pour donner l'impression d'un espace apocalyptique. Le scénariste affirmait qu'il aurait facilement l'autorisation pour filmer le court métrage à cet endroit.

C'est alors qu'ils ont œuvré ensemble pour développer les idées essentielles du court métrage et, par la suite, le scénariste s'est mis à retravailler le récit. Il a présenté trois variantes de l'histoire à la suite d'allers-retours entre les versions proposées et les commentaires du réalisateur. En fin de soirée, le scénariste avait une version définitive du scénario avec lequel le cinéaste a travaillé dans les jours suivants. En fin de compte, le scénariste n'a pas réussi à avoir l'autorisation de filmer dans le sous-sol de son amie et le réalisateur a dû trouver une autre option pour le lieu de tournage.

#### 4.1.1.4 Quatrième étape : synthèse

Dans ce type d'entreprise, le réalisateur a une double tâche, soit celle de travailler avec le scénariste afin de mettre au point un récit et celle d'orchestrer son tournage, car d'ici quelques jours il devra présenter un film devant public. De la sorte, il ne peut accorder

une période trop grande à l'écriture du scénario s'il veut mener à terme les prochaines étapes du projet.

À la lueur de cette observation, j'en suis venu à vouloir penser autrement l'expérience d'écriture dans le cadre du laboratoire. Dans cette dynamique à deux, impliquant un réalisateur et un scénariste, comment communiquer à l'autre nos envies, nos intérêts, sans que cette autre personne se sente utilisée ? Comment les désirs de création de deux personnes peuvent-ils être unis afin de faire un projet commun ? Peut-être que le réalisateur et le scénariste avaient peu d'expérience à travailler en duo ? Peut-être que les rôles et les pouvoirs de chacun auraient dû être présentés de façon plus explicite par les organisateurs du laboratoire ?

Ayant parlé avec d'autres duos de réalisateur-scénariste du laboratoire, je peux affirmer que tous n'ont pas eu à expérimenter ce type de dynamique. Bien sûr, certains scénaristes se sont mis *au service* du réalisateur en développant un récit en fonction des ambitions de celui-ci. Parfois, ce sont les réalisateurs qui ont eu l'impression de se faire imposer une idée de film par le scénariste. C'est aussi ce que j'ai senti en observant cette dynamique entre le réalisateur et le scénariste.

Pour ces raisons, j'adopte la conviction que dans un laboratoire, le participant qui choisit de réaliser un court métrage a davantage besoin d'outils afin de développer ses propres intuitions que de l'aide d'un scénariste.

- Les éléments marquants de ce premier cycle
  - o Étant donné que chaque artiste choisit lui-même la forme du film et le contenu souhaité, il est plus difficile de lui imposer de travailler avec un scénariste.

- La symbiose entre le réalisateur et le scénariste n'est pas automatiquement acquise. Elle doit se développer avec le temps.
- L'association entre un réalisateur et un scénariste ne permet pas automatiquement le développement de meilleurs récits.
- La proposition d'autres approches pour faire naître les récits chez les artistes qui produiront un court métrage dans le cadre du laboratoire est souhaitable.

Œuvrer avec un autre participant pour développer un récit est une technique fort présente dans les laboratoires ; néanmoins, ce travail se fait de manière organique et non imposée. Et si cette synergie n'est pas fructueuse, le réalisateur peut simplement informer l'autre personne qui lui donne un coup de main qu'il aimerait mieux créer par lui-même. Comme organisateur de laboratoire, on cherche sans cesse cette collaboration, mais comment la faire émerger sans devoir la forcer ?

#### 4.1.2 Deuxième cycle : Atelier d'écriture de Louis-Dominique Lavigne

Je partage ma vie avec la dramaturge Liliane Boucher, avec qui j'ai collaboré à maintes reprises sur des projets de création, que ce soit des pièces de théâtre ou la réalisation et la production de courts métrages. Celle-ci est aussi plongée dans un processus réflexif concernant sa pratique d'auteure et de comédienne, ayant terminé en 2018 une maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal, dont le mémoire s'intitule : *À la recherche d'un rire conscient : exploration auto ethnographique autour des écritures comiques contemporaines ; suivi de la pièce Chasse-Neige*. De la sorte, depuis plus de quinze ans, nous échangeons et discutons ensemble sur les processus de création. Au Québec, nous avons eu la chance d'avoir des artistes de la scène qui ont expérimenté la création théâtrale de diverses façons. On peut penser à Robert Gravel avec le Nouveau Théâtre Expérimental et la Ligue Nationale d'Improvisation, ou à Robert Lepage avec Ex Machina.

Pour ma part, j'ai beaucoup été inspiré par l'approche de création de Robert Lepage, sachant que celui-ci travaille en équipe au niveau de l'écriture de ses projets artistiques en faisant des ateliers d'improvisation avec des comédiens, et en invitant toute l'équipe technique à offrir des pistes de solution au niveau de la création des pièces de théâtre. Lepage va proposer un thème, par exemple le Japon, et il va construire à travers divers exercices le récit qu'il communiquera au public. Sans négliger le travail d'écriture individuel, Lepage s'est inspiré de la méthode des *Cycles Repères* (Roy, 1995).

Liliane m'a un jour parlé de Louis-Dominique Lavigne, auteur qu'elle a rencontré à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe. Elle m'a expliqué son approche de travail comme animateur de collectifs afin de soutenir l'écriture et la création. D'après le site Internet *Encyclopédie canadienne*, cet homme a défendu une

[...] une vision du théâtre non-élitiste, à la rencontre de tous les publics.  
 [...] Formé à l'UQAM (1972) et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal (1975), le jeune comédien joue dans des créations collectives [...] S'il œuvre à la télévision comme scénariste et dialoguiste, c'est toutefois aux planches qu'il destine essentiellement ses œuvres. [...] Animateur passionné, professeur (entre autres à l'École nationale de théâtre où il enseigne l'écriture pour le jeune public depuis 2001) [...].  
 (Encyclopédie canadienne, 2015)

Louis-Dominique Lavigne a développé de multiples méthodes d'enseignement de l'écriture dramaturgique, dont des exercices d'improvisation théâtrale ou plus spécifiquement des ateliers d'écriture dramaturgique qui s'étendent sur plusieurs jours.

#### 4.1.2.1 Première étape : questionnement

Quel est le déroulement de ce type d'atelier ? Quelles sont les similitudes entre l'approche d'atelier offerte par M. Lavigne et un laboratoire d'expérimentation cinématographique ? Est-ce que cette approche pourrait être transposée dans le cadre

d'un laboratoire ? Est-ce que cet atelier pourrait être ajusté pour répondre à certaines contraintes du laboratoire ?

#### 4.1.2.2 Deuxième étape : exploration

M. Lavigne propose d'accompagner un groupe portant sur l'écriture dramatique, lequel est généralement constitué d'une dizaine de personnes sur une période de dix jours. Son objectif est d'amener les participants à composer une pièce de théâtre à partir de rien, avec pour seul support des exercices de rédaction permettant de bâtir une banque de récits.

Au cours des cinq premiers jours, les participants sont invités, à chaque exercice, à repartir de la page blanche, et après chaque période d'écriture, les textes créés sont lus devant les autres participants, soit par les pairs ou par l'auteur même. On échange ensuite sur les textes en tentant d'identifier les procédés dramaturgiques empruntés.

Je décrirai, ici et dans les pages qui suivent, quelques exercices d'écriture proposés par Louis-Dominique Lavigne.

#### Premier exercice

M. Lavigne nous demande d'écrire un dialogue selon la *tendance Harold Pinter*, c'est-à-dire un dialogue se construisant sur la page même. L'exercice dure une heure et on nous demande de nous limiter à deux pages de dialogue.

D'après Louis-Dominique Lavigne, il semblerait y avoir deux tendances s'appliquant à l'écriture du dialogue : la *tendance Harold Pinter*, où l'on bâtit le dialogue sans plan, faisant en sorte que c'est le dialogue qui construit la pièce. Ensuite, il présente la *tendance Volker Ludwig*, directeur du Gripstheatre, qui travaille avec un plan précis afin de tout prévoir.

L'échéance, cette durée d'une heure, est au service de la création. M. Lavigne nous rappelle à quelques reprises le temps dont nous disposons au cours des périodes de rédaction. De la sorte, le temps qu'il reste aux auteurs permet de les motiver et d'éviter l'angoisse de la page blanche. Dans l'urgence, nous avons moins le temps de douter ; nous sommes davantage dans l'écriture automatique.

L'exercice d'écriture d'un dialogue peut construire par lui-même une dramaturgie. M. Lavigne affirme que cette façon de faire, propre à Harold Pinter, est un puissant moteur d'écriture. Cet exercice favorise en effet le pouvoir de la spontanéité et vise à donner confiance aux auteurs participants en leur offrant un grand terrain de liberté. Il peut être utilisé tant pour faire des gammes (écrire tous les jours) que pour faire émerger de nouvelles idées.

#### Deuxième exercice

M. Lavigne propose d'écrire un texte en prose, à la première personne, sur une obsession ou une angoisse personnelle. Il demande par la suite de développer l'exemple choisi, de le grossir et le rendre disproportionné. Puis, il demande d'inclure une autre personne dans notre récit. Le texte doit être indiscret, exagéré et même impudique. Il nous encourage ainsi à favoriser l'autodérision afin de chercher les anecdotes qui illustrent bien l'angoisse. Il ne faut pas avoir peur de basculer vers l'obsessionnel. Il faut aussi tenter de faire rire.

#### Troisième exercice

En cinq phrases, nous devons composer le canevas d'une scène qui mettra en évidence notre angoisse. Dans le précédent exercice, nous devions écrire l'angoisse en utilisant le terme « je ». Maintenant, ce « je » doit être transposé vers un personnage fictif avec

qui nous ne sommes plus lié. On doit ainsi changer son nom afin qu'il ne soit plus associé à son auteur.

#### Quatrième exercice

Il s'agit ici de mettre en dialogue le canevas dramatique de la scène. Le défi est de se laisser guider par une écriture automatique du dialogue sans se laisser restreindre par la structure du canevas du précédent exercice. Il y aura donc peut-être certains changements au sein de ce canevas. Ainsi, il faut se laisser guider par la tension que produit la dynamique d'écriture du nouveau dialogue.

#### Cinquième exercice

M. Lavigne nous demande de nous questionner ensuite sur le concept de situation en nous proposant de lire un extrait d'Augusto Boal, paru dans *Jeu pour acteurs et non-acteurs*, qui présente l'affrontement entre les volontés et les contre-volontés des personnages.

L'une des consignes dit que l'écriture spontanée doit diriger le récit, alors il faut laisser de côté les exercices précédents et écrire le canevas d'une scène en créant le conflit de deux personnages qui portent deux volontés différentes. Ces personnages doivent vouloir mener des actions concrètes. Il nous demande d'inclure au canevas un objet manipulable pour développer les rituels, car la manipulation des objets permet de confronter l'écriture aux mouvements. Il faut que l'action se passe ici et maintenant, et ce, dans un seul lieu. Les volontés, bien que très concrètes, doivent faire rêver nos personnages (il faut éviter les volontés trop générales). Enfin, une autre indication est d'aboutir à un climax physique, voire violent, entre nos personnages. C'est un conflit à travers lequel les personnages utilisent tous leurs moyens pour atteindre leur but.

Voici d'autres exercices que nous avons faits, mais que je n'approfondirai pas dans cette thèse : la notion de personnage, le récit, le canevas dramatique élaboré (le plan) et, pour conclure, l'écriture d'une première version d'une pièce de théâtre.

#### 4.1.2.3 Troisième étape : récit de pratique

Chaque exercice d'écriture qui est proposé par M. Lavigne est d'une durée moyenne de quarante-cinq minutes à une heure trente, suivi d'une lecture des textes de chaque participant. C'est lors de cette lecture publique que tous offrent des commentaires à chaque auteur. Cette période de rétroaction en groupe est très importante, car elle permet à chacun d'entendre son texte et surtout de recevoir des commentaires de l'animateur et des autres participants. L'un des impératifs liés à cette rétroaction est que les commentaires émis doivent mettre en valeur les bons coups de l'auteur. Ainsi, les participants sont dans une démarche de recherche de solutions et non pas dans une approche critique. Dans ce type d'espace, nous ne connaissons pas toujours les autres participants et nous devons privilégier davantage une démarche d'ouverture et d'essai. L'expérience de Louis-Dominique Lavigne au sein de plusieurs groupes montre que pour faciliter le travail d'écriture et de création, un espace de confiance doit être construit autour des participants.

De manière générale, à la suite de la lecture du texte devant le groupe, l'auteur se trouve lui-même apte à réaliser les problèmes de son texte. Pour motiver celui-ci dans la poursuite dans son travail, le rôle du collectif et du formateur vise à souligner tous les ingrédients qui agissent positivement sur l'auditoire au niveau de l'écriture dramaturgique. Au final, cette stratégie de rétroaction sur les textes, avec la recherche des éléments qui fonctionnent, constitue la base et la richesse de cette approche de création en collectif.

#### 4.1.2.4 Quatrième étape : synthèse

J'ai eu l'occasion de participer à quelques ateliers d'écriture dramaturgique de Louis-Dominique Lavigne et j'ai été surpris de constater les similitudes entre ce type d'atelier et le laboratoire d'expérimentation cinématographique : la durée de l'atelier sur une période de dix jours (atelier limité dans le temps), l'importance du groupe dans la dynamique, la motivation des participants à créer des récits et surtout, l'objectif de réaliser une œuvre à la fin de l'atelier de dix jours (chaque participant termine avec une pièce de théâtre d'une cinquantaine de pages). Enfin, le tout se passe dans un esprit de non-compétition qui est mis de l'avant par le formateur, encourageant le support constant entre les participants.

L'idée centrale dans l'approche de M. Lavigne n'est pas de seulement montrer comment « bien » écrire, mais bien de faire émerger du contenu dramaturgique chez les participants, nous donnant ainsi confiance en nos aptitudes à développer des récits. Toutefois, tout comme pour le laboratoire d'expérimentation cinématographique, la période de dix jours est un grand défi qui s'ajoute à l'objectif de l'atelier, qui est de compléter une pièce de théâtre d'une durée d'environ une heure. Ainsi, il faut repenser et adapter certains exercices de cet atelier afin de l'ajuster pour le laboratoire. Il faudrait idéalement que la durée soit limitée à une ou deux journées, et que cet atelier puisse permettre de développer le récit d'un court métrage de cinq à dix minutes. Au cinéma, nous pouvons estimer la durée d'un film avec le nombre de pages du scénario : le calcul est d'environ une minute par page de scénario, ce qui veut dire que pour produire un court métrage de cinq à dix minutes, il nous faudrait un scénario de cinq à dix pages.

- Les éléments marquants de ce deuxième cycle
  - o Les similitudes entre l'atelier proposé par Louis-Dominique Lavigne et le laboratoire d'expérimentation cinématographique :
    - Atelier limité à dix jours ;

- Objectif de créer une œuvre par participant, soit une pièce de théâtre, à la fin des dix jours ;
  - Idée d'un collectif éphémère où chaque personne mène son propre projet, mais dont la participation permet d'enrichir les écrits des autres participants.
- La posture de Louis-Dominique Lavigne, animateur de l'atelier, qui est de chercher les bons procédés pour chaque participant, ainsi que sa consigne maitresse pour tous ceux qui offrent des commentaires après la lecture des textes : quels sont les bons coups de l'auteur ?
  - La création d'un espace de confiance entre les participants.
  - Le fait de partir de la page blanche et de faire émerger les récits à la suite des divers exercices d'écriture.

Après avoir participé à quelques ateliers de rédaction avec Louis-Dominique Lavigne, étant frappé par ces similitudes entre son approche de création et celle du laboratoire, j'ai cru important de m'inspirer de son travail en vue de proposer une méthode d'écriture collective au cœur des laboratoires d'expérimentation cinématographique.

#### 4.1.3 Troisième cycle : *Chacalab* à Valparaiso, au Chili (2014)

Le laboratoire d'expérimentation cinématographique auquel j'ai participé au Chili en 2014 fut organisé par un collectif de cinéastes du nom de Chacalab. Quelques membres de celui-ci ont choisi de mettre ce projet sur pied suite à leur participation à d'autres laboratoires d'expérimentation cinématographique en Europe et au Québec.

J'ai eu l'occasion de travailler avec Luis Cifuentes (cofondateur du Chacalab), au Québec, dans le cadre d'un laboratoire organisé par Kinomada, ainsi qu'en France au festival *Off-Courts* de Trouville-sur-Mer. M. Cifuentes est un réalisateur et producteur

chilien, et pendant plusieurs années, il a mené un projet d'éducation cinématographique nomade dans divers villages du Chili. Il avait réussi à obtenir du financement afin d'équiper une camionnette et de circuler de village en village, tout en offrant des ateliers de cinéma, principalement auprès des enfants.

C'est ainsi que le collectif Chacalab m'a invité à participer à ce laboratoire de création qu'il organisa dans la ville de Valparaiso, me demandant d'offrir un atelier d'écriture cinématographique en espagnol.

#### 4.1.3.1 Première étape : questionnement

Comment m'inspirer de l'atelier produit par Louis-Dominique Lavigne pour proposer une expérience similaire à des participants dans le cadre d'un laboratoire ? Quelle durée choisir ? Une demi-journée, une journée complète, ou plus ? Quels exercices faut-il conserver ? Quels exercices devrais-je éliminer ?

#### 4.1.3.2 Deuxième étape : exploration

J'ai commencé à examiner ma pratique avec une perspective heuristique suite à mon expérience d'observation du laboratoire de 2014, à Montréal. Mes retours réflexifs m'ont persuadé que la structure d'atelier d'écriture inspiré des exercices de Louis-Dominique Lavigne était une remarquable formule afin de soutenir la création dans le contexte d'un collectif éphémère. J'ai dès lors ajusté cet atelier par souci de l'offrir dans d'autres laboratoires, soit pour Kinomada à Québec et pour le laboratoire du village de Saint-André-Avellin, en Outaouais.

Dans le cadre du laboratoire à Valparaiso, il y avait plusieurs formations offertes aux participants, par exemple sur les effets spéciaux, sur la direction photo, ainsi qu'une formation portant sur notre atelier d'écriture dramaturgique. Pour cet atelier, j'ai travaillé avec Liliane Boucher qui m'accompagnait au Chili. Nous voulions soutenir l'émergence de récits auprès de chacun des participants, sans qu'ils n'arrivent avec des

scénarios préalablement développés. Nous désirions que le lieu, l'espace, les divers participants et nous-mêmes devenions des inspirations afin d'encourager le jaillissement des histoires. L'orientation des exercices d'écriture facilite cette rencontre de l'autre, puisqu'ils sont suivis d'une activité de lecture et de présentation de chaque texte. Pour l'atelier à Valparaiso, le tout s'est déroulé sur une période d'une journée et demie, limitée à dix participants, puis nous avons permis à chacun de développer un canevas de scénario lors de la deuxième journée.

#### 4.1.3.3 Troisième étape : récit de pratique

Le premier matin, nous avons fait un exercice avec les dialogues. Ce que j'aime de cet exercice, c'est qu'après une heure de rédaction, chaque participant a déjà une première proposition de récit. Après cette activité, nous avons de très bons textes et je réalise que cet exercice permet d'exposer les capacités d'écriture spontanée de chaque personne.

Après coup, nous avons fait un exercice *aimé et mal-aimé*, soit à partir d'un objet, d'un lieu et d'un individu (les participants doivent faire une brève description de leurs choix). Cet exercice, d'une durée de quinze minutes, amène à découvrir plusieurs sensibilités chez les artistes présents. Encore une fois, à tour de rôle, chaque participant présente ce qu'il a écrit.

Par la suite, nous avons abordé un exercice de situation basé sur la volonté et la contre-volonté des personnages. La consigne était de développer une situation entre deux personnages, alors que ceux-ci ont des volontés qui se confrontent (et cette volonté ne peut pas être la même).

En tant que facilitateur au sein de l'atelier, je dois être suffisamment préparé pour être en mesure de faire un retour au cours de la lecture des textes devant le groupe, car nous incitons les membres de la cohorte à partager leurs impressions. Or certains écrits font

jaillir plus de discussions, tandis que d'autres textes, aussi fort riches, n'apportent pas autant d'échanges. C'est alors que le rôle de l'animateur devient déterminant afin de pouvoir soulever les éléments qui sont significatifs et qui peuvent aider à développer la rédaction dramaturgique.

Le rôle du facilitateur consiste également à trouver une façon d'être en résonance avec ceux qui font la lecture des textes : il faut réagir, par exemple avec des rires, afin de souligner les *bons coups* des auteurs. J'ai noté l'importance d'être présent mentalement pendant la lecture des écrits et d'encourager ceux qui vont lire afin de les soutenir dans l'interprétation des personnages qui se retrouvent dans les textes. Dans les indications (que je n'ai peut-être pas clairement transmises), il y a l'aspect de penser *comique* et de rédiger *comique*. J'ai eu l'impression qu'au moment de l'atelier à Valparaiso, certaines personnes ont composé avec une trame de fond un peu trop sérieuse et dramatique. Pour une prochaine fois, il serait intéressant de déployer d'autres exercices qui nous permettraient de faire des références au territoire, à la langue, aux histoires locales, etc. Je pense ici à des auteurs et des créateurs qui ont proposé des exercices d'improvisation, comme Keith Johnstone (1979), Marc Doré (2011) ou Augusto Boal (1980).

En écoutant les textes lus à voix haute, j'ai été séduit par le récit d'un des participants du nom d'Alván Prado. À la suite de l'atelier, je lui ai demandé s'il avait pensé développer un court métrage avec ce récit. Il a dit que non, puis nous nous sommes mis à discuter plus en profondeur du texte, pour finalement convenir que nous allions coréaliser un court métrage.

La prémisse du scénario expose un père et un fils vivant seuls sous le même toit, l'enfant est âgé d'environ six ans et a un diagnostic du trouble d'attention, ou peut-être d'un syndrome d'Asperger. L'élément qui retenait mon attention dans le récit était la relation du papa avec son jeune garçon. Qu'arriverait-il s'ils devaient être séparés pour

quelques heures dans cette grande ville qu'est Valparaiso ? Grâce à l'atelier d'écriture, nous avons fait émerger une situation que nous avons reprise en vue de produire un court métrage dans le cadre du laboratoire du Chacalab. Voici le lien pour avoir accès au film : *Mi Galaxia*, court métrage réalisé au Chacalab : (<https://vimeo.com/378138073>). Ce film a été sélectionné et présenté en 2016 au *Festival de Cine de Lima* ( <https://www.festivaldelima.com> ) et au *Festival Internacional de Cine de La Serena* au Chili.

#### 4.1.3.4 Quatrième étape : synthèse

L'idée derrière cet atelier visait davantage à faire émerger du contenu dramaturgique qu'uniquement rédiger un scénario de court métrage. Celui-ci vient en effet favoriser le développement de récits qui pourront par la suite être repensés pour soutenir une forme propice à la réalisation d'un court métrage. Pour reprendre les propos de M. Lavigne, « chacun d'entre nous est un réservoir de récits », et chacun d'entre nous avons des expériences propres du monde qui sont, d'ordinaire, la source des inspirations pour construire des textes, des scénarios, des histoires. Sans vouloir diminuer la portée d'une structure scénaristique, le but de ces exercices est de permettre aux participants de s'abandonner dans le travail d'écriture. Ce que j'ai observé, à la suite des divers ateliers d'écriture que j'ai animés, c'est l'importance qui doit être accordée aux périodes de lecture des textes des artistes. Ainsi, lors de la lecture, nous offrons notre texte aux autres, et ce moment permet d'entendre les réactions. Pour ma part, à chaque lecture des textes, j'ai vécu des expériences fort stimulantes. Étant donné la rapidité des exercices, nous ne pouvons pas nous attarder à retravailler grandement l'écrit. De la sorte, lorsqu'il est lu, l'auteur du texte le découvre en même temps que le reste du groupe. Les réactions singulières du groupe ont aussi une répercussion sur l'expérience de l'écoute et de la réception du récit, que ce soit des silences, des rires, des exclamations. Dans cette écoute, une distance se crée avec le texte et l'auteur peut noter les éléments qui ont des résonances sur lui-même ainsi que sur les autres

participants. Cette étape permet déjà d'éprouver la portée que le texte peut avoir auprès d'un public, avant même de mettre toute l'énergie nécessaire pour la production d'une œuvre médiatique.

Lors de la lecture des textes, certaines personnes paraissent être fort critiques face au récit qu'elles ont écrit. À mon avis, cet autodénigrement me semble parfois être trop grand et peut aussi freiner le *laisser-aller* d'une rédaction automatique. Il arrive également qu'un participant s'excuse avant même de lire son écrit, ou affirme n'avoir pas tout à fait compris le travail. Pourtant, il est extrêmement rare que les textes que l'on écoute ne soient pas intéressants, car nous dénichons constamment des éléments qui trouvent écho auprès des participants. Ainsi, en offrant des commentaires qui viennent encourager l'écriture des auteurs, on crée un espace de confiance entre les participants et il se développe une cohésion collective entre eux. De cette manière, ce que nous cherchons comme participant et comme animateur d'atelier c'est de trouver ce qui *fonctionne* au niveau de la dramaturgie de l'histoire. Ainsi, quels sont les éléments du récit qui sont résonnants, qui soulèvent une curiosité, qui éveillent une certaine sensibilité face au texte que nous venons d'entendre? Cette attitude permet de faciliter la confiance entre chacun lors des exercices et de tenter de nouvelles approches d'écriture.

- Les éléments marquants de ce troisième cycle
  - J'ai été en mesure d'adapter l'atelier de dix jours de Louis-Dominique Lavigne afin d'en créer une formule plus courte d'une journée et demie au cours du laboratoire au Chili.
  - J'ai offert cet atelier en espagnol, en français et en anglais.
  - J'ai réalisé l'importance du rôle du facilitateur (un rôle exigeant), car il doit être attentif et réagir constamment lors des séances de rédaction et

de lecture des textes. À ce sens, il est crucial de bien préparer l'atelier et de sélectionner des exercices qui aident à faire surgir les récits chez les participants.

- Les récits qui ont émergé des ateliers que j'ai animés n'ont pas automatiquement été transposés dans un court métrage. Néanmoins, les participants avaient par la suite une banque de fragments dramaturgiques qu'ils pouvaient ultérieurement développer pour un projet de tournage.
- J'ai toujours gardé la consigne de chercher les éléments qui ont des échos positifs auprès des autres participants. Ainsi, on s'efforce de cibler ce qui nous saisit dans le texte.

Ce que je souhaite, c'est de poursuivre l'activité de recherche afin de faciliter l'émergence des récits auprès des participants. Sachant la durée limitée des laboratoires, je pense qu'il serait judicieux de restreindre cet atelier à une journée complète, soit de travailler le matin, l'après-midi et le soir. Ainsi, à la fin, les artistes participants pourraient repartir avec un scénario de cinq à dix pages. Tous les exercices que j'offre sont issus de ceux fournis par Louis-Dominique Lavigne, mais il serait intéressant de faire une exploration afin de dénicher d'autres exercices. Par exemple, lorsque nous étions à La Havane, nous avons travaillé avec le théâtre-image qui fut proposé par Augusto Boal. Cette approche permet de faire des tableaux vivants, sans paroles. Ce qui a émergé à La Havane fut le thème de l'exil de la jeunesse cubaine. Ce film, qui fait partie de mon projet de recherche-crédation à la maîtrise, peut être visionné ici :

<https://vimeo.com/454017878>

## 4.2 Conclusion

Dans le cadre de ces événements de création, je cherchais à ce que les récits puissent s'ancrer dans l'espace territorial du laboratoire et dans l'imaginaire des participants, le tout, avec une posture d'ouverture à la sensibilité des gens qui collaborent à ce projet. J'ai ainsi souhaité proposer une méthode afin d'accompagner les artistes dans leur processus d'écriture.

Pour conclure ce chapitre, je veux revenir sur les trois sections présentées. Premièrement, mon observation d'un travail entre un réalisateur et un scénariste dans le laboratoire de Montréal en 2014. Ensuite, mon vécu de l'écriture dramaturgique dans un atelier pratique de dix jours offert par Louis-Dominique Lavigne. Enfin, mon expérience d'animateur d'atelier d'écriture au laboratoire Chacalab, au Chili.

Ce chapitre clôt le travail de la composante de l'écriture de scénario issue de l'agrégat de la création. Dans le prochain chapitre, j'aborderai une nouvelle série de cycles heuristiques sur le travail avec les comédiens.

## CHAPITRE V

### LE TRAVAIL AVEC LES COMÉDIENS

Dans le chapitre III, j'ai décrit sept agrégats permettant de constituer un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique, tout en spécifiant les composantes pour chaque agrégat du modèle. Dans ce chapitre, je m'attarderai plus spécifiquement à la réflexion autour de la composante du travail avec les comédiens, et ce, afin de faciliter la création de courts métrages dans une dynamique de création collective. Pour y arriver, j'ai employé une approche de cycles heuristiques.

Dans le cadre de mes recherches doctorales, je me suis intéressé au travail de création avec les comédiens en m'inspirant de procédés liés à l'improvisation. Des artistes comme Robert Lepage ont recours à plusieurs outils, dont certains sont issus des *cycles Repères*, afin de déployer le contenu dramaturgique de leurs pièces de théâtre. Mon questionnement porte justement sur les manières d'utiliser ce type de moyens de création au sein du laboratoire.

#### *Quelques distinctions de jeu pour le comédien entre le théâtre et le cinéma*

Puisque le laboratoire est constitué d'individus avec diverses expériences, nous pouvons collaborer avec des participants qui ont suivi des formations de jeu théâtral dans les écoles d'art dramatique, alors que d'autres n'ont aucun savoir-faire comme interprète. Par exemple, lors d'un projet au Chili, nous avons choisi par hasard un enfant qui se promenait dans la rue et qui n'avait jamais joué dans un film. Le père de

cet enfant a aussi participé comme comédien dans le court métrage. Celui-ci avait des expériences de jeu sur une scène de théâtre, mais pas devant la caméra, alors nous avons dû retravailler leur jeu de comédiens avant le tournage. En simplifiant quelque peu, la manière d’être d’un acteur au théâtre et au cinéma est différente : par exemple, sur les planches, celui-ci doit avoir une bonne projection avec sa voix et il peut être contraint d’accroître les expressions corporelles afin que toute l’assistance puisse observer ou du moins ressentir les émotions vécues par son personnage. Devant une caméra, le jeu du comédien doit être plus délicat, car nous pouvons nous approcher très près de celui-ci : les techniques de jeu devront donc être ajustées. La tâche du réalisateur est d’observer le jeu des comédiens et d’offrir des indications perspicaces pour les soutenir dans la quête de justesse des personnages qu’ils incarnent à l’écran.

*Ces distinctions sont néanmoins peu pertinentes pour ma recherche*

Dans le cadre du travail de recherche présenté dans ce chapitre, je ne souhaitais pas m’intéresser spécifiquement à la direction des comédiens dans l’intention d’influencer leur jeu lors des tournages, mais plutôt de faire émerger, *avec eux*, le contenu dramaturgique pour les courts métrages. Le laboratoire est un espace éphémère, co-construit par des gens qui se rassemblent dans le but de concevoir collectivement des images en mouvement. Je côtoie le milieu théâtral depuis plusieurs années et je suis fortement captivé par ses techniques d’écriture scénique. En fait, il existe en théâtre une panoplie de processus utilisés par les créateurs en vue de l’écriture et de la mise en scène de leurs œuvres. À l’heure actuelle, développer une pièce de théâtre ne correspond plus tout à fait au traditionnel travail chronologique du texte, suivi de la mise en scène et de la représentation. On entend davantage parler d’*écriture de plateau*, de *laboratoires* et de *bancs d’essai*, comme si on écrivait maintenant parallèlement à la direction d’acteurs et à la mise en scène. Par le biais de méthodes bien ciblées, les acteurs, et parfois même les techniciens, prennent part à l’écriture et à la création scénique du projet artistique. Fasciné par ces pratiques — et suite à ma participation à

plusieurs stages d'écriture et à mes rencontres avec différents professionnels du milieu —, j'ai découvert le Théâtre Repère développé par Jacques Lessard, Robert Lepage et Irène Roy, le *théâtre-images* initié par Augusto Boal et la méthode *empathique* de Jacques Baril. Mes premières intuitions ont été de faire des improvisations pour trouver des thèmes qui pourraient soutenir la création de courts métrages. C'est d'ailleurs cette approche que j'ai abordée lors du laboratoire Kinomada à La Havane en 2011. À l'aide de quelques improvisations dirigées proposées par Liliane Boucher, plusieurs sujets ont émergé et j'ai sélectionné celui associé aux motivations de la jeunesse cubaine à vouloir quitter Cuba. Sans expliquer les raisons qui poussent les jeunes à partir, ce film, *Corte*, présente une jeune femme qui prépare ses valises dans le but de retrouver ses amis qui ont quitté le pays.

#### Questionnements de recherche pour ce cycle

- Est-ce possible de créer avec des comédiens en utilisant des méthodes liées à l'improvisation dans un délai d'une à deux journées ?
- Comment un comédien, avec son travail de jeu, peut-il nous aider à développer le récit d'un court métrage ?
- Est-ce que le processus *cycles Repère* peut être adapté pour la production d'un court métrage ?
- Comment transposer le concept d'*acteur-créateur* à celui de *réalisateur-créateur* ?
- Comment faire un travail d'écriture dans un processus d'improvisation avec des comédiens ?
- Est-ce que des professionnels du milieu théâtral, utilisant des techniques de création issues de l'improvisation, souhaiteraient partager leur savoir-faire pour mes recherches doctorales ?

Plusieurs spécialistes de l'improvisation dirigée auraient pu m'aider à répondre à mes questions de recherche. Néanmoins, j'ai choisi ces trois personnes pour des considérations particulières. Tout d'abord, j'ai connu Jacques Baril alors que j'habitais à la coopérative d'habitation Cercle Carré à Montréal. Nous avons des intérêts communs et avons eu l'occasion d'échanger à plusieurs reprises sur le processus de création avec des comédiens. Sachant que celui-ci venait aussi de compléter un mémoire à l'UQAM, je souhaitais d'autant plus travailler avec lui en référence à ses recherches universitaires. Le deuxième spécialiste que j'ai choisi est Eliot Laprise. Je souhaitais travailler avec lui, car il a l'expérience des laboratoires d'expérimentation cinématographique, ayant participé à plusieurs reprises à des laboratoires de Kinomada. Sachant que celui-ci offrait des ateliers avec des comédiens professionnels et des réalisateurs, je souhaitais qu'il puisse faire partie de ce travail de recherche. Enfin, le troisième spécialiste, que je ne connaissais pas personnellement, mais qui a été très influent dans le milieu de la création au Québec, est Jacques Lessard, fondateur du théâtre Repères.

#### Méthode de travail pour ce cycle

J'ai invité trois professionnels des arts dramatiques qui abordent le travail d'improvisation afin de soutenir la dramaturgie. Étant donné le fait que je ne pouvais convier ces spécialistes dans le cadre d'un laboratoire d'exploration cinématographique, j'ai tenté de créer des conditions similaires en limitant le temps de travail disponible à deux journées, et en réduisant le nombre de comédiens et de techniciens.

Ainsi, avec chaque spécialiste, il y avait trois comédiens professionnels ainsi qu'une personne au son et une autre à la direction de la photographie. Par ma part, je portais le chapeau d'observateur, de participant et de réalisateur lors d'une troisième journée réservée au tournage d'un court métrage sans la présence des trois formateurs. De cette

manière, je mettais en pratique ce qu'ils venaient de nous proposer comme approche de création.

C'est donc en vue de créer trois courts métrages que des méthodes d'écriture scénique, appliquées au cinéma, devraient nourrir le processus d'écriture scénaristique, le jeu des comédiens et la mise en scène du court métrage. Le processus est simple : trois acteurs improviseraient sous ma gouverne lors de trois laboratoires d'exploration. À chaque laboratoire, la matière de base permettra de produire un court métrage. Je souhaite donc que les prémisses des trois courts métrages émergent avec les acteurs, en leur présence.

#### 4.2.1 Premier cycle : *méthode de Jacques Baril*

Comme mentionné précédemment, je connaissais M. Baril et j'accordais une grande attention à ses recherches universitaires. Celui-ci a complété en 2017 une maîtrise en théâtre à l'UQAM, dans une approche de recherche-crédation, dont le mémoire est intitulé *De l'acteur-interprète à l'acteur-crédateur : vers une technique d'improvisation fondée sur la notion d'empathie chez Édith Stein*. Jacques Baril a également été formé au Conservatoire d'art dramatique de Québec et a été comédien professionnel pendant plusieurs années. Il s'intéresse grandement à l'improvisation et au concept *d'acteur-crédateur*.

##### 4.2.1.1 Première étape : questionnement pour ce premier cycle

L'approche de *l'acteur-crédateur* vise, en quelque sorte, à élargir la vision du rôle du comédien ou de l'interprète. Au cours du dernier siècle, beaucoup de comédiens et d'artistes ont remis en question l'idée de devoir respecter les textes des auteurs, mettant en avant le fait le rôle du comédien n'est pas de simplement limiter son travail à de l'interprétation, et que celui-ci peut aussi faire émerger le contenu dramaturgique afin de créer de nouvelles œuvres. Ces idées ont beaucoup cheminé et aujourd'hui, plusieurs

pièces de théâtre sont créées dans cette approche d'acteur-créateur. Comment pouvons-nous reprendre cette même idée pour la transposer du champ théâtral au champ des images en mouvement ? Comment un artiste peut-il se mettre dans une position de « réalisateur-créateur » ?

#### 4.2.1.2 Deuxième étape : exploration avec Jacques Baril

J'ai invité plusieurs personnes à contribuer à ce travail d'exploration de deux jours avec Jacques Baril. Nous avons trois comédiens professionnels : Solo Fugère, Marie-Noël Cyr et Maxime Cormier. À la technique, caméra et sonorisation, j'avais l'appui d'Alexis Côté et de Louis-Paul Legault. Pour ma part, je gardais le chapeau d'observateur-participant et de réalisateur lors de la troisième journée qui nous était réservée pour un tournage. En ce qui a trait au montage, c'est Anne Gabrielle Lebrun Harpin qui a fait cette partie du travail à la suite de cette période d'exploration.

La méthode préconisée par Jacques Baril est l'improvisation dirigée. Le *directeur*, nom du rôle qui a été proposé par M. Baril, fait des interventions auprès des comédiens durant les improvisations. Lors de ces interruptions, il est demandé aux interprètes de rester en situation de jeu, dans leur personnage, et de reprendre une fois que les indications ont été transmises. Le directeur devient le public idéal qui peut commenter l'action : dès lors, il doit se mettre dans une posture d'écoute et d'empathie en s'imaginant être au cœur de la situation avec les acteurs qui font l'improvisation. Par conséquent, il paraît essentiel pour le directeur de créer un climat de confiance avec les acteurs. L'idée n'est pas d'intervenir sans cesse, car il faut laisser les artistes s'approprier l'improvisation. Une fois celle-ci terminée, il y a une discussion avec les deux interprètes, ce que Jacques Baril nomme la *séquence de retour*.

Deux catégories de notes pourront être livrées pendant la *séquence de retour* : la première est attachée à la justesse du *jeu* des comédiens, et la seconde est liée au

protocole de l'improvisation dirigée proposé par M. Baril. Lorsque l'on crée avec ce protocole, il est essentiel de penser aux éléments qui vont définir l'improvisation afin d'organiser l'imprévisible.

Voici un protocole de travail proposé par Jacques Baril pour que les acteurs puissent façonner l'improvisation dirigée qui est à venir. Lors de ces deux journées, les interprètes avaient en général une quinzaine de minutes pour se préparer. Néanmoins, M. Baril nous a mentionné que cette période pouvait être beaucoup plus longue, voire d'une durée de quelques jours, afin de laisser aux artistes le temps de coconstruire une situation plus complexe.

Voici la liste des éléments qui sont partie intégrante du protocole proposé par Jacques Baril :

- L'action du personnage : ce que le personnage fait. Il nous faut ainsi trouver un verbe d'action pour chacun des rôles. Par exemple : expliquer, parler, etc.
- L'objectif du personnage : un objectif, c'est *ce que veut* le personnage. L'objectif peut être aussi simple qu'« être compris » ou « être bref ».
- Des sous-objectifs : ceux-ci sont considérés comme le sous-texte, le désir profond de la situation. Par exemple : susciter de l'empathie, être aimé, être accepté, être convoité.
- Le passé immédiat du personnage : ce qui vient tout juste d'arriver avant l'amorce de l'improvisation entre les deux personnages. De la sorte, au moment où celle-ci commence, nous sommes directement dans une situation, dans l'action. Dès lors, il est important que les interprètes puissent clarifier le passé immédiat de leur personnage. Que s'est-il passé quelques minutes avant le début de l'improvisation ? Il faut alors, pendant l'improvisation, que les

comédiens puissent dénouer la crise en exposant le carrefour des problématiques qui devient la situation dramatique.

- Le passé biographique du personnage : il faut que les comédiens puissent décrire le passé biographique de leur personnage, soit un court résumé historique qui permet de définir les liens et relations entre les personnages qui vont faire partie de l'improvisation. Par exemple : sont-ils frères et sœurs ?

À leur retour de la période de préparation, les acteurs avisent le directeur et celui-ci s'installe à ce moment-là en avant des autres membres du groupe et se place en situation d'écoute active. Le directeur informe les artistes de se mettre en état de jeu et lorsqu'ils sont prêts, ils peuvent débiter l'improvisation.

Voici quelques notes que j'ai retenues lors des interventions du directeur, Jacques Baril, au cours des improvisations :

- De manière générale, quelques minutes après avoir démarré l'improvisation, il fait une pause et résume avec les deux comédiens présents la situation qui est en cours de jeu. Voici quelques exemples de question que le directeur énonce aux acteurs : qui sont les personnages, quelles sont leurs relations, quelle est la situation, quelle est la problématique, qu'est-ce que chaque personnage désire, quel est son objectif ?
- À quelques occasions, il a demandé aux acteurs de ne pas expliquer verbalement la situation : « Soyez-le ». De la sorte, il ne souhaite pas que les personnages commentent la situation, mais bien qu'ils communiquent celle-ci avec leur jeu et leur corps.
- Il demande aux comédiens que les personnages puissent s'exprimer sans filtre : *Get to the point / allez droit au but*. Il est important de commencer

l'improvisation au moment même de la problématique, car nous ne voulons pas de mise en contexte qui nous amène à celle-ci. Nous devons y être dès le début de l'improvisation afin de rester dans les sentiments qui habitent les personnages, et ainsi les voir bouger selon ce qu'ils ressentent.

- Le directeur demande aux comédiens que les personnages ne soient pas « ambigus » au niveau de leurs intentions et que leurs objectifs soient clairs, pointus et précis. Le jeu, c'est d'être en situation. L'improvisation, c'est *right to the point*.
- Dans cette approche d'écoute active du directeur, celui-ci, lorsqu'il communique des notes aux acteurs, devient un moteur d'énergie contagieuse. Il est enthousiaste face à l'improvisation et ses indications donnent généralement un nouveau souffle aux acteurs. Il prend également le rôle d'informer les comédiens lorsqu'il sent que leur travail d'improvisation est juste et qu'ils réussissent à faire avancer l'histoire et la situation : « N'ayez pas peur, plongez, vous y êtes ! »
- Le directeur demande aux interprètes de se déplacer davantage dans l'espace.
- Il peut aussi advenir que le directeur décide de réorienter l'improvisation, de donner de nouvelles indications qui pourront avoir des répercussions sur les objectifs des personnages.
- Il faut être réactif et à l'écoute face aux propositions de l'autre comédien. *Action-réaction* avec les comédiens : il faut faire rebondir la balle.
- Il faut fuir le « personnage » et le faire émerger pendant l'improvisation. *Quand la peur du lion ne vient pas, courez et la peur va arriver*. On souligne ici l'importance d'être dans le corps, le mouvement, et le fait de bouger dans l'espace. Le corps est un indicateur de jeu, de mise en place physique des choses. Tout est en relation. Il faut essayer d'incarner la relation entre les deux

personnages, ne pas être dans l'émotion, mais plutôt dans la relation, dans l'échange et l'imagination. Être en situation.

- Précision du directeur aux comédiens : « luttez avec vos trippes, ne jouez pas le mensonge, défendez ce que vous croyez, et ce, bec et ongles ». *Be relax, don't over due, never pretend / soyez décontracté, n'en faites pas trop et ne faites pas semblant (soyez franc et vrai).*

Après l'improvisation, le directeur interroge les deux acteurs sur ce qu'ils se sont dit en préparation. Par la suite, il leur demande de s'isoler du groupe pendant une dizaine de minutes de sorte que chacun puisse rédiger sept *répliques rayonnantes* qui sont les plus importantes de leur personnage. À leur retour, ils lisent ces répliques, à tour de rôle, créant un nouveau dialogue.

Voici diverses notes que j'ai prises pendant ces ateliers avec Jacques Baril. Pour celui-ci, les improvisations dirigées font office d'entraînement pour les comédiens. Le jeu est à l'acteur ce que la plume est à l'écrivain. Lors des improvisations, l'interprète ne doit pas être dans l'urgence de la performance : il a le droit de se tromper et doit pouvoir tenter différentes approches de jeu afin d'avoir la possibilité d'en garder ou d'en jeter. Ce qui est pire de ne pas réussir, c'est de ne pas essayer.

Il est important, lorsque les comédiens improvisent, de fuir à tout prix le *général* : il faut décrire des moments ou des actions de façon précise. Soulignons également que Jacques Baril travaille, d'ordre général, qu'avec deux comédiens lors des improvisations dirigées, et ceux-ci doivent pouvoir interpréter en endossant leur vrai nom et leur âge.

De plus, pendant les improvisations, même si certaines situations peuvent être très tendues entre les personnages, il faut bien s'assurer de ne pas « toucher » l'autre acteur physiquement, et ce, afin de prévenir les blessures ou autres inconforts.

#### 4.2.1.3 Troisième étape : récit de pratique

Voici les éléments clés du récit de pratique du tournage qui a été fait lors de la troisième journée d'ateliers sans la présence de Jacques Baril.

Pour permettre cette réalisation, j'ai décidé de cibler deux improvisations faites pendant les exercices pour développer les deux premières scènes. Néanmoins, ces deux scènes ne permettaient pas de compléter un court métrage, et j'ai donc choisi de faire une nouvelle improvisation avec les acteurs lors de cette troisième journée. De la sorte, en m'inspirant des deux premières séquences, et en définissant quelque peu les personnages avec les comédiens, j'ai demandé à ceux-ci de suivre le protocole entamé au cours des ateliers précédents.

La première improvisation mettait en scène un couple qui souhaite avoir un premier enfant. Toutefois, la femme ne semble pas avoir le même intérêt que l'homme et émet plusieurs doutes. Sommes-nous prêts à accueillir un nouvel être ? Est-ce le bon moment dans nos vies ? Est-ce une période adéquate avec les conditions politiques et environnementales actuelles ? Serons-nous de bons parents ? À la fin de la scène, le public ne sait pas si le couple choisit d'avoir ou non un enfant.

La deuxième improvisation dont nous nous sommes inspirés et d'où nous sommes partis met en scène une jeune femme qui travaille dans un bureau, avec un nouveau personnage, qui est le patron de cette dernière. Il s'est passé, peu de temps avant, un flirt entre les deux personnages au cours d'une soirée avec les employés de la compagnie. Le patron souhaite développer une relation plus sérieuse, mais la jeune femme n'est pas intéressée. Elle doit quitter rapidement le boulot pour aller chercher son enfant à la garderie, alors que le patron lui demande de rester pour faire des heures supplémentaires. Celui-ci est insistant, et durant cette séquence, la femme exprime très clairement qu'elle n'est pas touchée par ses avances.

Nous avons sélectionné ces deux scènes, puis les avons juxtaposées l'une et l'autre. Pour donner l'impression que la deuxième scène est en continuité avec la première, nous avons établi que quelques années passaient entre les deux. De la sorte, le couple dans la première scène aurait finalement choisi d'avoir un enfant, et c'est cet enfant que la femme de la seconde séquence doit aller chercher à la garderie.

Pour le troisième tableau, nous avons travaillé avec le protocole de Jacques Baril et j'ai adopté la position du *directeur*. J'ai ainsi demandé aux trois comédiens de participer à cette improvisation en reprenant les personnages issus des deux premières scènes.

Pour mieux comprendre cette troisième séquence, je présenterai ici le passé biographique des trois personnages. La jeune femme de la première scène a finalement eu un enfant avec le personnage masculin. Toutefois, dans la troisième scène, elle n'est plus en couple avec celui-ci, étant dorénavant en couple avec son patron insistant, vu dans la deuxième séquence.

La troisième scène se passe sur le lieu de travail de la jeune femme. Le père de l'enfant arrive sans avertir, et au lieu de rencontrer la jeune femme, il trouve le patron à son bureau. L'improvisation débute à cet instant.

Lors de l'improvisation dirigée, un face-à-face entre les deux personnages masculins se crée et c'est à ce moment que le jeune homme apprend que son ancienne compagne entretient dorénavant une relation avec son supérieur. Son souhait, en se rendant sur le lieu de travail, était de rebâtir son ménage. Au lieu de cela, c'est une confrontation avec le patron qui éclate. Il finit par discuter seul avec son ancienne copine et celle-ci ne semble plus avoir d'intérêt pour lui. Il repart donc du lieu de travail avec le sentiment de ne pas avoir réussi à convaincre son ancienne conjointe de tenter une reconstruction de leur couple. Une fois l'improvisation terminée, chaque interprète a écrit les *phrases*

*rayonnantes* de son personnage, ce qui nous a permis de mettre sur papier le dialogue de cette troisième scène.

Nous avons choisi de filmer les trois séquences dans le même local où nous avons fait les improvisations. Le tournage a été assez rapide, peut-être trop, car nous avons rencontré quelques défis, soit au niveau du son, avec certains micros-cravates, de même qu'avec les choix de déplacement des caméras et des comédiens. À ce sens, des répétitions auraient été fort bénéfiques pour orchestrer ces mouvements. Ensuite, les trois scènes nous amenaient dans trois situations émotivement chargées, faisant en sorte que le spectateur n'avait pas de répit entre les trois moments installés dans des contextes « graves ». C'est pourquoi je pense que travailler avec le « passé immédiat » de nos personnages, pour ce type de tournage, serait profitable et nécessaire, car cela nous permettrait de prendre le temps de bien cerner les personnages et la situation.

#### 4.2.1.4 Quatrième étape : synthèse

Jacques Baril a beaucoup d'expériences en création et en improvisation théâtrale. Voici quelques éléments que je retiens de cette méthode proposée pour l'improvisation dirigée, qui pourraient être fort pertinents pour le laboratoire d'expérimentation cinématographique.

##### *La simplicité et la force des balises issues du protocole*

Le protocole permet à des comédiens d'élaborer ensemble l'improvisation. Comme je l'ai déjà mentionné dans cette thèse, lorsque je participe à un laboratoire, je souhaite faire émerger les récits sans imposer une histoire que j'aurais composée à l'avance. Le protocole offre donc à deux interprètes inconnus de faire une préparation de quelques minutes et ainsi présenter une première version de l'improvisation. En tant que *directeur*, je peux m'autoriser à arrêter celle-ci et à commenter avec les comédiens sur place.

*Importance de la balise du « passé immédiat »*

Dans le cadre de l'improvisation dirigée, Jacques Baril ne désire pas perdre de temps avec une mise en contexte de la scène. Il souhaite être directement dans la situation. Néanmoins, pour un film ou un court métrage, je pense qu'il est important de bien connaître ce *passé immédiat* des personnages. Qu'ont-ils vécu quelques minutes avant ? Mon expérience vécue avec le tournage des trois scènes a fait en sorte que, suivant ce protocole, nous avons filmé des moments émotionnellement riches, peut-être outre mesure, comme s'il manquait une montée dramatique.

*Notes sur les « répliques rayonnantes »*

J'ai remarqué qu'il y avait énormément de potentiel dans cette approche des *répliques rayonnantes*, puisque cet exercice permet de mettre par écrit des phrases clés de chaque personnage. Étant donné le fait que ce sont les comédiens qui rédigent ces répliques, celles-ci sont directement associées aux émotions qu'ils ont vécues lors de l'activité. Pour chaque improvisation dirigée, les *phrases rayonnantes* représentent une étape cruciale à la suite du travail des acteurs.

*Notes sur les émotions dans le jeu des comédiens*

Avec l'approche qui est proposée par Jacques Baril, je sens qu'il est difficile pour les comédiens, peut-être pour ceux qui découvrent cette méthode, de gérer leurs émotions lors des improvisations. Ainsi, les comédiens sont souvent « pris » dans des émotions qui sont presque explosives et qui semblent parfois difficiles à contrôler. Ceci s'explique par le fait que Jacques Baril souhaite *être dans l'émotion* afin de préparer la scène pour le tournage.

### *Notes au niveau de la technique cinématographique*

Si l'on souhaite que la technique cinématographique soit présente lors des improvisations, il est important que l'équipe (ressources humaines et équipements) soit prête avant de faire venir les comédiens. L'importance de l'image et du son est centrale dans ce type d'approche.

Souhaiter faire émerger un récit sans vouloir en imposer un qui aurait été créé d'avance relève du laboratoire, car celui-ci doit émerger d'un travail d'improvisation dirigée avec des participants. C'est pourquoi j'aime bien l'idée de laisser deux comédiens construire leur personnage en proposant des actions, des objectifs, des passés immédiats et biographiques lors d'une préparation d'une vingtaine de minutes.

Un autre élément que je crois fort profitable pour le laboratoire est l'idée des *répliques rayonnantes*. Ainsi, à la fin de l'improvisation, les deux comédiens vont chacun de leur côté pour quinze minutes afin d'écrire sept répliques importantes de leur personnage. En ayant ces répliques, le réalisateur aura une première version écrite d'un dialogue pour son projet de court métrage. Un des premiers défis que je note pour le laboratoire est de travailler avec des comédiens qui ont peu ou pas d'expérience d'improvisation. Mais en même temps, l'idée ici est de faire émerger du contenu dramaturgique, sans que les improvisations proposent automatiquement un récit.

Voici un lien vers le court métrage *Choisir* qui a été produit à la suite de cette expérimentation : <https://vimeo.com/510852681>

#### 4.2.2 Deuxième cycle : *atelier avec Eliot Laprise*

Le second formateur, Eliot Laprise, a étudié au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Il est comédien, auteur et réalisateur expérimenté avec les médiums de la télévision et du cinéma. Il s'intéresse aux relations entre les acteurs et les cinéastes, ce

qui l'a amené à concevoir des formations de jeu devant la caméra et des ateliers pour réalisateurs afin que ceux-ci puissent développer leurs méthodes de travail avec les comédiens. J'ai d'ailleurs connu M. Laprise dans le cadre d'un laboratoire Kinomada en tant qu'interprète et réalisateur.

#### 4.2.2.1 Première étape : questionnement

Est-ce que le fait qu'Eliot Laprise ait déjà pris part à un laboratoire d'expérimentation cinématographique aura une incidence sur le type d'activités qu'il va nous proposer ?

#### 4.2.2.2 Deuxième étape : exploration avec Eliot Laprise

Pour cette nouvelle période d'exploration, j'ai demandé aux artistes suivants de participer : pour les comédiens, nous avons Sarianne Cormier, Maxime Cormier et Jennyfer Desbiens ; à la technique, caméra et sonorisation, j'avais l'appui d'Alexis Côté et de Yannick Nolin. Pour ma part, je gardais le chapeau d'observateur/participant et de réalisateur lors de la troisième et ultime journée consacrée au tournage. Pour ce qui est du montage, c'est Anne Gabrielle Lebrun Harpin qui a fait cette partie du travail.

Je décrirai ici quelques exercices proposés par Eliot Laprise.

##### *Premier exercice*

La consigne donnée aux comédiens est de se placer en mode d'écoute attentive et de réagir à la situation. En partant d'un extrait d'une scène du film *Incendie* de Denis Villeneuve, deux acteurs lisent un dialogue et le troisième acteur, qui n'a aucune réplique, est celui qui est filmé. Pour l'exercice, les interprètes incarnent à tour de rôle le personnage filmé qui est en position d'écoute, lequel nous regardons par la suite sur une télévision. Nous pouvons utiliser ce moment pour faire des prises de vue des réactions du comédien qui assiste aux échanges des deux autres personnages. Eliot

Laprise résume l'exercice en mentionnant qu'au cinéma, le regard est primordial, et ce type de travail permet aux interprètes de jouer sans dire un seul mot.

### *Deuxième exercice*

Une mise en situation pour une improvisation est proposée par Eliot Laprise, dont l'objectif est de concevoir, à première vue, un contexte simple et de tenter d'y ajouter de la complexité. Ce contexte met en scène trois professeurs dans le cadre d'une réunion départementale. Chaque interprète doit incarner un enseignant spécialisé dans une matière distincte, soit l'éducation physique, l'art dramatique et la biologie. L'enjeu est lié à une problématique vécue avec un de leur étudiant du nom de Simon. Ce dernier aurait dévoilé à quelques élèves une vidéo compromettante de l'un des professeurs.

Eliot Laprise invite les comédiens à faire une première improvisation, et à la fin de celle-ci, on procédera à certains ajustements puis une nouvelle improvisation sera entreprise. Voici une liste de demandes faites aux acteurs à la fin de chacune d'entre elles :

- Il demande aux acteurs d'échanger les rôles.
- Il demande aux interprètes de changer les intentions des personnages. Ainsi, le professeur qui était embarrassé de retrouver ses vidéos compromettantes sur Internet est maintenant fier de celles-ci.
- Il demande d'appuyer davantage les silences entre les personnages afin de limiter les dialogues entre eux.
- Il demande à deux acteurs d'être en mode « interrogatoire » avec le troisième comédien.

- Il demande aux comédiens de créer plus d'intrigues en dévoilant moins d'informations sur la situation.
- Il demande aux acteurs de se réfugier dans la parole afin qu'ils parlent sans cesse.
- Il demande de faire l'improvisation sans dialogues, simplement avec du mime.
- Il demande que chaque personnage dise une seule phrase.

En tout, nous avons fait plus d'une dizaine d'improvisations qui furent toutes filmées, et nous avons choisi de visionner en groupe la première ainsi que la dernière version de ces itérations afin de découvrir comment le récit et le jeu des acteurs se sont transformés. Pour M. Laprise, le cinéma doit être anti-informatif : on souhaite le voir autrement. Le défi avec l'improvisation, c'est que certains comédiens ont tendance à vouloir expliquer les situations au lieu de les jouer avec leurs corps.

### *Troisième exercice*

Pour ce nouvel exercice, la contrainte de jeu est basée sur trois personnages qui sont tous colocataires. Il y a un couple lesbien qui se sépare et, au cours de l'improvisation, le public découvre que l'une des filles est tombée en amour avec leur coloc, qui est un homme. Lorsqu'on commence l'improvisation, le spectateur n'a pas toutes ces informations : elles lui seront dévoilées au fur et à mesure du déroulement de la scène. Pour Eliot Laprise, il est important que l'auditoire ait l'impression d'être « intelligent ».

M. Laprise écrit sur des petits morceaux de papier des éléments qu'un couple pourrait se diviser en cas de divorce. Les papiers seront découverts par les deux comédiennes qui vont les piger au hasard. Le tout est filmé par une caméra dans l'esprit de faire une seule prise. Puis, au cours de l'improvisation, le troisième personnage, l'homme,

entrera en scène et le public devra comprendre qu'il est le nouvel amoureux responsable, en partie, de cette situation.

Voici quelques objets qui furent inscrits sur les papiers : la bible de grand-papa, la machine à espresso, leur fille (enfant du couple), de la marijuana, la vaisselle de Thérèse, le vinyle de Noël de Ginette Reno, la deuxième voiture, l'aquarium, etc.

Après une première improvisation, M. Laprise a demandé à ce que les acteurs puissent en faire une deuxième avec l'indication suivante : le personnage masculin doit faire en sorte que ce n'est pas clair qu'il est le nouvel amant d'une des colocataires.

Suite aux deux improvisations, M. Laprise a émis ces commentaires : la première était naturelle, alors que la deuxième était plus complexe, avec plus de couches au niveau du jeu des acteurs.

Nous avons fait un retour en visionnant les improvisations qui ont été filmées avec deux caméras, et M. Laprise a souligné l'importance de déstabiliser des situations lors des phases d'exploration.

#### *Quatrième exercice*

Éliot Laprise propose de travailler avec le scénario du film *Horloge biologique* de Ricardo Trogi en sélectionnant une seule scène. Les comédiens ont façonné la séquence avec le texte en main. Nous avons ainsi abordé le jeu, sans improvisation, avec des indications du metteur en scène.

#### *Cinquième exercice*

Cette fois-ci, les acteurs travaillaient une scène d'un scénario qui a été écrit par M. Laprise. Il a modifié quelque peu la structure afin qu'elle respecte les

caractéristiques physiques des trois interprètes. Pour la première mouture de l'activité, M. Laprise a demandé aux acteurs de jouer trois toxicomanes. Pour la deuxième version, les comédiens étaient invités à camper le rôle de trois avocats.

Eliot Laprise a mentionné l'importance que le réalisateur prenne du temps avec les comédiens afin de bien travailler avec ceux-ci : faire des répétitions avec les acteurs, comprendre les enjeux de la situation dans les scènes du scénario, jouer avec les subtilités auxquelles on n'a pas accès au théâtre, etc.

#### 4.2.2.3 Troisième étape : récit de pratique pour le tournage du court métrage

Le matin de la troisième journée, nous avons fait quelques improvisations avec Maxime Cormier, Jennyfer Desbiens et Sarianne Cormier. Nous avons tenté d'explorer, avec des improvisations dirigées, une situation entre un personnage masculin et un personnage féminin. Dans les premières expérimentations, nos deux personnages étaient d'anciens amoureux qui se retrouvaient à Mascouche quelques années après leur séparation. Lors de nouvelles improvisations, les comédiens formaient dorénavant un couple de frère et sœur, tandis que la troisième interprète jouait une inconnue qui produit des vidéos d'elle dans la rue, comme le ferait une youtubeuse. Le personnage de la sœur est en crise, et le frère essaie de la maîtriser. Sarianne, qui incarne la youtubeuse, aperçoit cette scène et croit qu'elle assiste à de la violence conjugale. Tout en filmant cette péripétie, elle confronte Maxime et c'est à ce moment que Jennyfer se sauve de l'emprise de son frère. Celui-ci répond qu'il tentait simplement de la protéger. Il y a donc confusion dans la situation entre les trois personnages.

Il était entendu que nous devions filmer cette séquence à l'intérieur, mais suite à la suggestion de Yannick Nolin, le directeur photo, nous avons choisi de tourner le tout en extérieur. Tout près de notre espace de travail, il y avait une grosse butte de neige, et nous avons fait le tournage au sommet de celle-ci.

Il est important que celui qui endosse le rôle de l'*explorateur* soit responsable des décisions finales, car lors des improvisations, plusieurs propositions peuvent être avancées, autant par les comédiens que par les membres de l'équipe technique. Toutes ces propositions peuvent être valables, mais elles peuvent créer de la confusion. C'est pourquoi une personne dédiée doit fixer des choix afin de créer une certaine cohésion parmi toutes ces idées qui émergent de toutes parts.

#### 4.2.2.4 Quatrième étape : synthèse

Les éléments marquants dans le cycle :

- Utilisation des outils audiovisuels disponibles : télévision et caméra vidéo ;
- Rôle de l'*explorateur* ;
- Improvisations dirigées, différentes de celles proposées par Jacques Baril ;
- Approche itérative des différentes improvisations ;
- Construction d'une banque d'exercices d'improvisation.

J'ai particulièrement apprécié, dans l'approche de M. Laprise, la présence et l'utilisation constante des caméras. En effet, après les improvisations, toutes les personnes présentes pouvaient visionner les scènes sur une télévision, ce qui nous permettait de commenter le jeu des comédiens, les choix de cadre et la direction de la photographie. Cette rétroaction était fort attrayante, autant pour les acteurs que pour l'équipe technique.

Dans ce travail d'improvisation dirigée, M. Laprise donne à son rôle le titre d'*explorateur*. À la différence de Jacques Baril, Eliot Laprise attendait habituellement la fin de l'improvisation avant de donner des indications, et les comédiens devaient refaire à plusieurs reprises la même improvisation en respectant les nouvelles consignes qui leur étaient proposées. De là l'idée du poste de l'*explorateur*, qui doit fouiller et

défricher la même séquence improvisée plusieurs fois afin de faire ressortir la version qui correspond à ce que nous cherchons, que ce soit avec des improvisations, ou en reprenant des scènes de films existants, ou encore en jouant à un jeu (morceaux de papier qui étaient tirés au hasard par les actrices). Dans cette optique de prospection, nous aurions pu continuer à faire ce travail avec d'autres exercices et, de la sorte, constituer une banque d'activités qui pourraient être développées spécifiquement dans le cadre des laboratoires d'expérimentation cinématographique.

Voici un lien vers le court métrage *Courir* qui a été produit à la suite de cette expérimentation : <https://vimeo.com/510881435>

#### 4.2.3 Troisième cycle : *cycles Repères avec Jacques Lessard*

Le dernier formateur rencontré est Jacques Lessard, aussi issu du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Il a été enseignant dans cette institution, a été membre de la troupe du Grand cirque ordinaire et a fondé le Théâtre Repères qui a popularisé la formule des *cycles Repère*. Beaucoup de textes furent écrits à propos de ceux-ci, dont une thèse produite par Irène Roy, *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*, à l'Université Laval en 1995. Pendant une trentaine d'années, Jacques Lessard a offert des ateliers sur l'approche de création des *cycles Repère*, et c'était la première fois qu'il offrait un atelier à un groupe de cinéastes.

Je cherche à intégrer depuis plusieurs années la méthode des *cycles Repère* dans le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Néanmoins, même après avoir lu plusieurs écrits sur le sujet, il m'était encore difficile de bien saisir toutes les subtilités de cette approche. La présence de Jacques Lessard dans cette série d'expérimentations était donc plus que pertinente pour mon travail de recherche.

#### 4.2.3.1 Première étape : questionnement

Dans le cadre du laboratoire, est-ce que le processus de création proposé par les *cycles Repères* peut soutenir la production de courts métrages ?

#### 4.2.3.2 Deuxième étape : exploration

Pour ce dernier cycle, j'ai demandé aux artistes suivants de participer : pour les comédiens, nous avons Thomas Gionet-Lavigne, Maxime Cormier et Jennyfer Desbiens ; à la technique, caméra et sonorisation, j'avais l'appui d'Alexis Côté et de Yannick Nolin. Pour ma part, je gardais le chapeau d'observateur/participant et de réalisateur lors de la troisième et ultime journée consacrée au tournage. Pour ce qui est du montage, c'est Anne Gabrielle Lebrun Harpin qui a fait cette partie de l'exercice.

Toutes les informations de cette section ont été notées dans un journal de bord lors des deux jours de travail avec Jacques Lessard. La visée de ce volet au cœur du présent chapitre est de faire émerger les éléments qui pourraient être utiles dans un processus de création résultant des laboratoires d'expérimentation cinématographique.

Dès le début de la rencontre, M. Lessard nous explique que les *cycles Repère* ne sont pas une méthode, mais un processus de création offrant des outils qui permettent d'avancer l'objectif d'un créateur. Ces cycles sont à la base issus du travail d'un architecte américain du nom de Lawrence Halprin, et c'est sa conjointe, Anna Halprin, qui a établi le schéma dont allait s'inspirer celui des *cycles Repère*. À l'époque où Jacques Lessard était membre du Grand Cirque ordinaire, celui-ci avait l'impression que les artistes de la troupe parlaient tout le temps au lieu d'être dans des processus créatifs. Après un séjour passé en Californie, M. Lessard est revenu avec ce schéma suggéré par Anna Halprin et proposa une formule qui devint considérablement connue auprès des artistes de la scène au Québec. Effectivement, les *cycles Repère* nous

obligent à être dans l'action, alimentés par des ressources qui facilitent le travail dans les exercices proposés.

Ainsi, dès le début de l'atelier, Jacques Lessard nous partage trois maximes qu'il réitérera à quelques reprises pendant le processus de création.

*Créer, c'est choisir !*

Nous devons sacrifier des éléments auxquels nous nous étions attachés pendant le processus. Il faut savoir les abandonner et laisser des idées ou des ressources partir. Si elles sont encore importantes, après les avoir éliminées, il y a de bonnes chances qu'elles reviennent dans de nouveaux cycles d'exploration.

*Faire, c'est connaître !*

À la blague, Jacques Lessard a prononcé *Fais-le criss !* en réaction à des processus de création où chaque participant donne son point de vue et où il y a beaucoup de discussions, mais peu d'exploration dans la pratique. L'idée de cette maxime est de passer plus de temps dans l'action que dans la parole.

*Il n'y a pas de démocratie en art*

Les artistes de la scène travaillent souvent en groupe, ainsi tout bouge et tout est en mouvement. Or, dans la création, il faut faire des choix et ceux-ci doivent être faits par le *facilitateur*. Jacques Lessard assure que ce poste est le plus difficile à occuper dans un processus de création. En effet, le facilitateur doit prendre ses décisions en fonction de ce qu'il croit être le meilleur pour la pièce ou l'œuvre qui est en train d'être mise en forme.

Je présenterai ici la façon dont Jacques Lessard décompose les *cycles Repère* :  
 RE → Ressources P → Partition E → Évalu-action RE → Représentation

#### RE → Ressources

Dans les *ressources*, plusieurs éléments sont pris en considération, dont le temps que nous disposons et le nombre de personnes présentes. Il y a ensuite le *modus*, ce que l'on doit faire pour arriver aux objectifs.

Il est aussi important que nos ressources soient concrètes. Il faut aussi trouver un équilibre entre l'intellect et l'émotif dans les ressources avec lesquelles nous allons travailler, et encourager les participants à être disciplinés dans leur abandon au processus de création.

La ressource peut être une image, une chanson, un extrait de film, bref, tout élément qui permettrait de stimuler le travail au moment de créer la partition. Les objectifs des participants font également partie des ressources. Il est aussi important, en début de travail, d'exprimer clairement nos intentions pour le projet (ex. combien de temps avons-nous, quel est le budget, etc.).

#### P → Partition

La *partition* est l'activité qui doit être réalisée dans le cadre du cycle. C'est l'étape de l'exploration, l'étape du « faire ». On peut y noter les mots d'une chanson ou présenter une image qui nous inspire. On peut écrire un monologue, un dialogue ou participer à une improvisation dirigée. On peut aussi viser la recherche de mots, ou l'écriture de synopsis. Les partitions peuvent être fort variées.

E → Évalu-action → Choix du *facilitateur*

L'*évalu-action* consiste à faire un retour sur le travail de la partition. L'une des premières règles proposées par Jacques Lessard est de parler de ce que l'on aime et non de ce qui nous *tape sur les nerfs*. C'est à cette étape que l'on note ce que l'on a apprécié lors de la partition. Il faut chercher les bons coups — c'est l'étape des choix — et comme le souligne Jacques Lessard : *créer, c'est choisir*. Le groupe doit accepter qu'une personne tienne le rôle de *facilitateur* et qu'elle puisse lui demander son avis, mais pas obligatoirement.

## RE → Représentation ou Résultats

Cette dernière étape du cycle est, d'ordre général, assez rapide. C'est à ce moment que le *facilitateur* choisit — ou non — de faire un nouveau cycle avec des éléments qui viennent d'émerger lors de la partition, car à la suite du travail de partition et d'*évalu-action*, tout redevient une *ressource*.

Dans cette prochaine section, je vais aborder les différents cycles qui furent proposés par Jacques Lessard pendant nos deux journées d'ateliers.

*Premier cycle*

Ressource : Photographie

Objectif : Recueillir une liste de mots pour un exercice d'écriture

Durée : 10 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Le *facilitateur* présente une photo. Il demande à ce que chaque personne puisse écrire un nom, un verbe et un adjectif pour cette photo.



Figure 27 — Première image proposée par Jacques Lessard

Skalij, W. (2018), *Evacuated*, États-Unis [Photographie]. Consulté sur <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37687/1/Wally-Skalij-EN>

Résultats de la partition :

Noms : tempête, feux, couple, ailleurs, forêt, destination, fuite, Arizona, cataclysme, mort, couple, rôtissoire, *beach*

Verbes : partir, raser, abandonner, oublier, diviser, bruler, perdre, attacher, venter, éloigner, cuire, bruler

Adjectifs : fort, mortel, chaleureux, désastreuse, vide, évitable, sec, hypocrite, chaud, dévastatrice, rouge colère

Évalu-action : L'évaluation est pensée en fonction du prochain « cycle », qui sera de choisir dix mots proposés par les autres participants.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

### *Deuxième cycle*

Nouvelles ressources : Tous les mots qui ont émergé dans le précédent cycle

Objectif : Sélectionner les mots des autres participants

Durée : 5 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Choisir dix mots, sans choisir les nôtres. On choisit également les deux mots qui sont revenus plus d'une fois lors de l'exercice précédent : bruler et couple

Résultats de la partition :

Mes choix : ailleurs, fuite, perdre, éloigné, vide, dévastatrice, mortel, cuire, bruler et couple

Évalu-action : L'évaluation est pensée en fonction du prochain cycle, qui sera d'écrire un texte avec les dix mots que j'ai sélectionnés.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

### *Troisième cycle*

Nouvelles ressources : Les dix mots que j'ai sélectionnés dans le cycle précédent

Objectif : Écrire avec tous les mots qui ont été sélectionnés dans le cycle précédent

Durée : 15 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Le texte peut être un dialogue, un poème, une prose, etc.

Partition : Chaque personne lit son texte au reste du groupe.

Évalu-action : On doit proposer deux éléments que nous avons appréciés dans les textes des autres participants.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

#### *Quatrième cycle*

Ressource : Photographie des deux chevaux (figure 27)

Objectif : Faire parler les deux chevaux dans un contexte de désolation et de destruction

Durée : 15 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Écrire une scène de film en équipe de deux personnes

Partition : Chaque équipe lit son texte au groupe.

Évalu-action : Dans les discussions et échanges de groupe, il nous est suggéré d'être à l'écoute des propositions des autres et de poser des questions, le tout, sans donner des solutions.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

#### *Cinquième cycle*

Ressource : Photographie des deux chevaux (figure 27)

Objectif : Clarifier les liens entre les deux personnages

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Deux personnes sur scène

Modus : Deux comédiens joueront le rôle des chevaux. Le reste du groupe devra poser des questions aux personnages et ceux-ci devront répondre.

Partition : Les comédiens improvisent les réponses. Nous les interrogeons jusqu'à ce qu'ils n'aient plus rien à dire.

Évalu-action : À la suite de cet exercice, Jacques Lessard nous demande de nommer

une chose que l'on a aimée et qui pourrait être développée — ce type de cycle permet de développer des personnages.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

Note de Jacques : *On ne justifie jamais nos choix : comme facilitateur, on fait des choix.*

### *Sixième cycle*



Figure 28 — Deuxième image proposée par Jacques Lessard

Cruz, M. (2018), *Living Among What's Left Behind*, Portugal [Photographie].

Consulté sur <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37686/1/Mario-Cruz-EN>

Ressource : Deuxième image

Objectif : Faire jaillir des situations

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Un comédien sur scène répond aux questions qui lui sont posées par les autres participants. Exemples : Comment te sens-tu, encerclé par tous ces cadavres de plastique ? J'aimerais que ces déchets planent dans le ciel. Crois-tu que la nature va mourir ? J'espère garder espoir et ne pas voir le noir.

Partition : Improvisations avec ces questions et cette image. Importance de l'écoute.

Évalu-action : Pendant l'improvisation, Jacques Lessard fait des interventions. Nous sommes dans une improvisation dirigée par le facilitateur.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

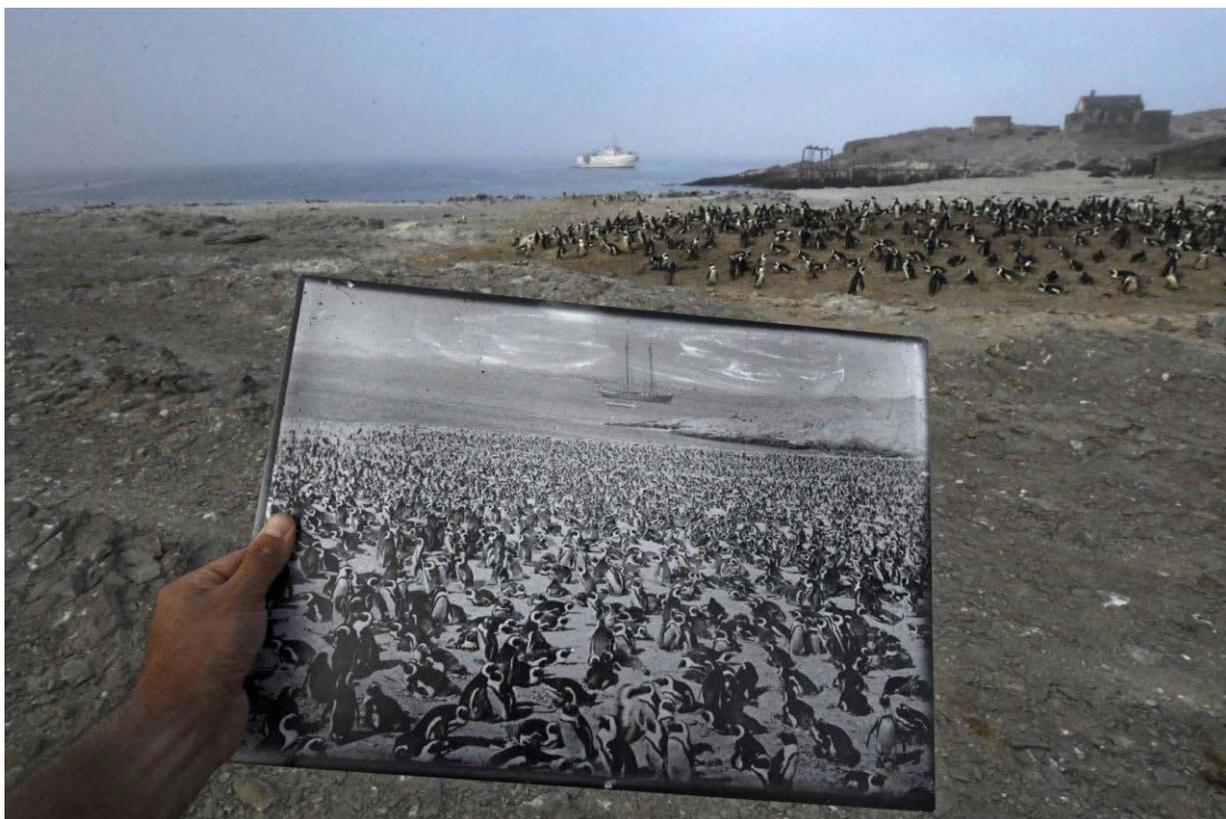
*Septième cycle*

Figure 29 — Troisième image proposée par Jacques Lessard

Peschak, T. (2017), *Back in Time*, Allemangue [Photographie]. Consulté sur <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/37468/1/2018-Thomas-P-Peschak-EN-3rd>

Ressource : Troisième image

Objectif : Recueillir une liste de mots par participant

Durée : 10 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Le facilitateur donne une feuille, avec une photo. Il demande à ce que chaque personne écrive un nom, un verbe et un adjectif, en lien avec cette troisième

image.

Résultats de la partition :

Verbes : peindre, contraster, exterminer, disparaître, conserver, se souvenir, s'absenter, rechercher, libérer, s'immobiliser

Noms : nostalgie, colonie, plage, ouest, manchot, méta, généalogie, mémoire, littoral, cadre, disparition, nourriture

Adjectifs : grandiose, gargantuesque, nostalgique, sensible, beige, noir, obstiné, microscopique, indécent, africain.

Évalu-action : L'évaluation est faite en fonction du prochain « cycle », où l'on devra choisir dix mots qui ont été proposés par les autres participants.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

### *Huitième cycle*

Ressource : Troisième image

Objectif : Écrire trois phrases sur cette image et sur notre relation à la photo. Proposer des liens entre nous et la photo.

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Partition : Chaque participant se fait attribuer un verbe par Jacques Lessard : libérer, peindre, exterminer, mémoriser, se souvenir, contraster, s'immobiliser, disparaître, nourrir, enfermer.

Modus : Un comédien se place devant le groupe. Il doit improviser et créer des phrases avec des adjectifs proposés par les autres participants, en lien avec l'image.

Partition : Le comédien improvise.

Évalu-action : Retour sur le travail d'improvisation, où l'on nomme ce que nous avons apprécié dans ce cycle.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

### *Neuvième cycle*

Ressource : Troisième image

Objectif : Développer des personnages

Durée : 10 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : En équipe de deux, nous devons développer un personnage en lien avec la troisième image, puis en faire une courte présentation devant le groupe.

Partition : Notre personnage se nommait Réal 1. C'était un manchot (comme ceux que l'on retrouve sur la photographie) qui voulait s'évader de la colonie. Il voulait sortir du cadre et aller rejoindre une orque. Nous étions en 2090. À cette époque, les manchots étaient reliés entre eux par une puce qui leur permettait d'avoir une intelligence artificielle et collective. Ainsi, les manchots avaient créé une industrie de la pêche dans la région et faisaient du commerce avec les humains.

Un autre personnage créé par une autre équipe se nommait Fleur, une femme humaine, rebelle, qui se cachait des autres humains. Elle se méfiait aussi des manchots, car ceux-ci faisaient du commerce avec les humains (elle les considérait comme les complices de ceux-ci).

Un troisième personnage portait le nom de Maurice. Celui-ci vivait de façon recluse, en ermite, comme un survivaliste.

Évalu-action : Suite à la présentation de tous les personnages, M. Lessard décide de faire un nouveau cycle.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

### *Dixième cycle*

Ressources : Les personnages qui furent développés dans le cycle précédent

Objectif : Développer davantage les personnages

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Deux comédiens sur scène

Modus : Suite à la présentation des trois équipes, une improvisation a été effectuée avec deux comédiens. L'un devait jouer le personnage de Réal 1 et l'autre le personnage de Fleur. Note de Jacques : *Lorsque les improvisateurs sont en monde « dialogue », il faut que le facilitateur brise l'impro, pour briser cette dynamique.*

Évalu-action : À la fin de l'improvisation, Jacques nous a demandé ce que nous avions aimé. Nous pouvions poser des questions, mais sans proposer de réponse, car les réponses doivent émerger lors des improvisations. Ce type de question est une inspiration du « *Si* » magique de Stanislavski : « Et si... ». Pendant l'évalu-action, on prend des notes. On note des questions et on n'y répond pas directement. On répond dans les impros. *Être positif et concret...* et on trouve. Être aussi « positif » lorsqu'on présente nos questions. Peaufiner ce que l'on aime. Pendant l'évalu-action, on acquiert de la matière. Il y a aussi l'importance des verbes : il faut travailler avec des verbes. À la suite de l'improvisation, on pose des questions aux improvisateurs, sans chercher directement des réponses. Ces questionnements vont servir à approfondir les recherches des improvisations suivantes.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

*Onzième cycle*

Ressource : Contenu de l'improvisation qui a été développé au cycle précédent

Objectif : Penser à une situation avec les trois personnages

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Trois comédiens sur scène

Modus : Faire une improvisation avec les trois comédiens. Fleur sera jouée par Jennyfer. Maurice sera joué par Maxime. Réal 1 sera joué par Thomas. L'improvisation sera située en 2090 dans le bunker de Maurice, un humain survivaliste. Fleur aussi est humaine, mais elle se cache des autres humains qui sont, d'ordre général, associés à des milices armées qui tentent de chercher des humains abandonnés (surtout des femmes, car elles servent de « pondeuses » pour les enfants des milices). Enfin, Réal 1 est un manchot qui tente de sortir du cadre et de se sauver de son groupe. Il veut se débarrasser de sa puce qui le rend intelligent et redevenir un simple animal. Néanmoins, les manchots, qui font du commerce avec les humains, ont la réputation d'être complices avec les milices. C'est pourquoi Fleur ne fait confiance à aucun manchot. Maurice, pour sa part, a vécu un drame dans le passé : sa femme a été tuée par un manchot. Il y a donc une relation d'amour/haine entre lui et les manchots. Maurice, aujourd'hui, vit en solitaire dans un bunker, mais a déjà été membre des milices armées. L'improvisation débute avec toutes ces informations.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

*Douzième cycle*

Ressource : Contenu qui a été créé lors de la dernière improvisation.

Objectif : Développer davantage le contenu

Durée : Aléatoire

Nombre de participants : Trois comédiens sur scène. Les autres participants posent des questions aux comédiens.

Modus : Les trois comédiens sont debout devant nous et doivent nous parler de l'époque de 2090. Ils sont trois historiens qui vivent en 3050.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

*Treizième cycle*

Ressources : La troisième image (figure 29) et le contenu des dernières improvisations

Objectif : Développer davantage les caractéristiques des personnages

Durée : 15 minutes

Nombre de participants : Les sept personnes présentes à l'atelier

Modus : Écrire la biographie de Fleur, de Réal 1 et de Maurice, en nous inspirant de l'image no3. Lire la biographie aux autres participants de l'atelier.

Résultat : Travailler un nouveau cycle.

*Quatorzième cycle*

Ressource : Contenu des derniers cycles

Objectif : Développer les caractéristiques du personnage de Réal 1

Durée : 15 minutes

Nombre de participants : Un comédien sur scène

Modus : Un comédien joue le rôle de Réal 1. Nous lui posons des questions et il nous

répond. Exemples : Que fais-tu dans tes temps libres ? Comment trouves-tu « Fleur » ? Comment te sens-tu avec une puce dans la tête ? Que penses-tu de l'amour ? Pourquoi les humains ont-ils voulu que votre espèce survive ? etc.

Résultat : Fin des *cycles Repères*.

#### 4.2.3.3 Troisième étape : récit de pratique pour le tournage du court métrage

Je me suis interrogé sur les façons dont nous pouvions, au cinéma, nous approprier ces cycles d'exploration associés au théâtre. Comme facilitateur et comme réalisateur, j'ai choisi de visiter le cadre de l'image, puisqu'il était devenu un élément déterminant lors des recherches que nous avons menées.

Nous avons donc placé une télévision qui permettait aux comédiens de se voir et d'explorer avec le cadre de l'image (le fameux cadre que le personnage Réal 1 a voulu quitter lors des improvisations avec Jacques Lessard). Ainsi, les acteurs pouvaient visualiser en direct ce qu'ils faisaient (une technique qui a émergé durant l'atelier avec Eliot Laprise). Ensuite, nous avons fait un exercice de *phrases rayonnantes* avec les interprètes (méthode qui a jailli lors de l'atelier avec Jacques Baril). Pour ces explorations et le tournage, Réal 1 était joué par Thomas, Maurice par Maxime et Fleur par Jennyfer.

Nous avons ainsi fait une série de fouilles avec le processus des *cycles Repères*. Pour certains cycles, j'ai demandé aux comédiens de circuler dans l'espace, mais en tentant de respecter les limites du cadre de la télévision. Nous avons ensuite travaillé avec une grande toile blanche et un système de rétroprojection pour, encore une fois, faire référence au fameux cadre. Enfin, nous avons finalisé nos cycles d'exploration avec des jeux de profondeur de champ où l'on travaillait les déplacements des acteurs dans l'espace.

Après cette journée de tournage, il était encore plus difficile de figurer la forme finale de notre court métrage. Nous étions davantage dans une dynamique d'exploration que dans le développement d'une histoire cohérente. Ainsi, le récit du film a été construit lors de la phase de montage avec Anne-Gabrielle Lebrun Arpin.

#### 4.2.3.4 Quatrième étape : synthèse

Les éléments marquants dans le cycle

- L'importance des maximes de Jacques Lessard : *Créer, c'est choisir ! Faire, c'est connaître ! Il n'y a pas de démocratie en art.*
- Les ressources pour travailler les cycles et préparer les partitions sont fort diversifiées : recherche de mots clés, écriture de synopsis et de dialogue, improvisations avec les comédiens, etc.
- Dans le travail de rétroaction, nous devons souligner les éléments qui ont un écho positif sur nous (*chercher le positif*).
- Dans la période de rétroaction, il ne faut pas proposer de solution, car celles-ci vont émerger dans le travail, dans le *faire*. Nous devons plutôt proposer des souhaits (*Et si...*), limiter la parole et soutenir la création à travers l'action.

Je croyais que nous allions travailler les ressources sensibles des participants, mais idéalement, ces ressources sensibles sont à éviter lorsque l'on travaille avec des gens qui ont peu d'expérience avec les *cycles Repère*. J'ai constaté encore l'importance d'avoir une personne qui prend les décisions dans le groupe (le *facilitateur*). Il faut également que les gens se sentent parties prenantes du processus... et cela est très important de trouver quelque chose sur quoi on peut se projeter.

- *Faire, c'est connaître* : l'importance d'évaluer après... et non en faisant.
- On bâtit avec les choses que l'on a aimées.

- Les principes qui doivent nous guider : *prends la ressource et explore la ressource.*
- Nommer — savoir où l'on est.

Il faut faire confiance à l'inconnu. Jean Cocteau disait : *Mais seuls, mon ordre, ma tactique délivrent le texte emprisonné qui préexiste, et, déjà, patiente en désordre dans l'alphabet.* On travaille la matière et la matière nous travaille aussi.

Les maximes de Jacques Lessard peuvent facilement faire écho au mouvement Kino dans lequel ont émergé les premiers laboratoires d'expérimentation cinématographique.

L'objectif du laboratoire est de créer un espace éphémère afin de soutenir le *faire* : *Faire, c'est connaître.* Avec la maxime *Créer, c'est choisir*, les artistes d'un laboratoire doivent sans cesse prendre des décisions, que ce soit pour construire l'équipe technique, définir les lieux de tournage ou choisir les comédiens qui participeront à la production. Il faut de même désigner la forme de l'œuvre : de fiction, documentaire ou expérimentale. Enfin, *Il n'y a pas de démocratie en art* fait référence à la désignation d'une personne qui aurait le rôle de facilitateur dans le projet du court métrage. Il est vrai que le laboratoire permet à des collectifs éphémères de créer des films, néanmoins, pour chaque œuvre, il y a un artiste responsable (chacun a son propre projet). Ce réalisateur peut donc être considéré comme le facilitateur dans son équipe de production.

Comme lors des exercices d'écriture en groupe de Louis-Dominique Lavigne, présentés dans le chapitre précédent, lorsque nous faisons des rétroactions, nous devons souligner les éléments qui fonctionnaient dans la *partition*. Je suis particulièrement sensible à cet aspect dans la création, car de la sorte, nous créons des bases communicationnelles entre les individus qui participent au processus créatif et itératif. Encore une fois, plusieurs exercices proposés par Jacques Lessard pourraient être repris

dans le cadre des laboratoires d'expérimentation cinématographique. Il serait d'ailleurs fort intéressant d'en constituer une banque pour soutenir la recherche de *ressources* aux fins d'explorations dans le cadre des partitions.

Voici un lien vers le court métrage *Partir* qui a été produit à la suite de cette expérimentation : <https://vimeo.com/510747359>

#### 4.3 Conclusion

À mon avis, ce travail de recherche dans l'univers de la création théâtrale m'a permis de défricher des outils et processus pouvant être transposés dans la sphère de la création au sein des laboratoires d'expérimentation cinématographique.

La rédaction de ce chapitre m'a été largement bénéfique, car c'est en travaillant avec des praticiens, dans cette étape du *faire*, que l'on peut observer et apprendre de leur vécu. Leurs propositions ne sont pas des vérités à suivre de façon dogmatique, néanmoins, leurs procédés, leurs exercices et leur manière de communiquer avec le groupe font rayonner toutes leurs années d'expérience de création.

J'ai été choyé par le fait qu'ils acceptent de me partager leur savoir-faire, chacun avec sa propre boîte à outils et sa passion pour la construction de récits avec le soutien du travail des interprètes, son respect pour eux et pour ce qu'ils peuvent nous offrir. Aussi, j'y ai senti une estime pour ce type d'activité d'écriture dans l'espace, sur scène, sur le plateau de tournage. Que ce soit avec M. Laprise (*l'explorateur*), M. Baril (*le directeur*) ou M. Lessard (*le facilitateur*), j'ai senti une bienveillance de leur part envers les trois comédiens improvisateurs qui s'efforçaient avec nous de trouver des éléments de récits.

C'est d'ailleurs le cheminement de l'idée *d'acteur-créateur* qui a encouragé plusieurs artistes à réfléchir à la façon qui pourrait soutenir la création en mettant de côté l'idée

de *l'artiste solitaire*. Cette idée d'*acteur-créateur* avance que les acteurs au théâtre peuvent, s'ils le souhaitent, travailler avec des collègues afin de concevoir de nouvelles œuvres (les comédiens peuvent être plus que des interprètes). Pour moi, la question est précisément *comment créer avec les autres ?*

J'imagine que c'est ce *besoin* de travailler avec autrui qui a amené l'idée des créations collectives, du moins au Québec. Dans ce *vouloir créer avec les autres*, nous devons aussi permettre à *ces autres* de prendre part aux décisions dans la création. Cependant, les artistes qui ont cheminé dans ce type de processus collectifs ont parfois trouvé l'expérience fort difficile. Si l'on prend l'exemple de Jacques Lessard, il a dû dénicher des outils afin d'appuyer le travail de création en groupe en développant la maxime suivante : *il n'y a pas de démocratie en art*. Cette maxime peut paraître frontale pour ceux qui soutiennent le processus de la création collective. Jacques Lessard ne s'oppose pas à celui-ci, mais il affirme que dans un processus de création, nous devons désigner une personne qui devra prendre des décisions : *créer, c'est choisir*. De plus, le titre que se donne Jacques Lessard est celui de *facilitateur* (et non « chef » du groupe). Comme il l'indique, ce rôle est le plus difficile à porter dans un projet de création.

Pour cette thèse, je suis resté attaché au terme *création collective*, car il fait écho à cette riche période d'expérimentations artistiques qu'a connue le Québec. Néanmoins, le processus de création collective est différent dans les laboratoires, car chaque artiste est responsable de son propre projet de court métrage, et ce, même s'il met la main à la pâte dans les projets des autres.

Eliot Laprise, *l'explorateur*, a participé à plusieurs laboratoires de Kinomada et il a compris ce que je tentais de dénicher avec ces cycles d'explorations. Au cours des exercices qu'il nous a proposés, j'ai grandement apprécié sa présence, son écoute et sa façon d'émettre ses commentaires aux comédiens afin de construire avec eux les improvisations.

M. Laprise n'intervenait pas pendant les improvisations : il attendait que celles-ci soient terminées, mais il exigeait souvent de refaire la même improvisation en modifiant certains éléments (par exemple, garder la situation identique, mais en demandant aux acteurs d'inverser leur rôle). Eliot Laprise utilisait beaucoup les outils technologiques qui étaient présents lors de cette période de création, que ce soit des caméras pour filmer les comédiens ou des télévisions pour revoir avec eux les improvisations.

Jacques Baril est un artiste poursuivant la quête de soutenir l'acte de création. En tant que *directeur*, il s'investit beaucoup dans le travail des comédiens, et n'hésite pas à arrêter les improvisations en cours et à les relancer par la suite. Il se met en situation d'empathie avec eux, comme s'il était un troisième improvisateur, en constante écoute et rétroaction.

Enfin, Jacques Lessard, *le facilitateur*, nous a proposé un processus de création cyclique et itératif : toujours rester dans cet esprit de *faire*, ne pas proposer des solutions dans la parole et encourager l'exploration dans l'action.

Ces trois cycles furent extrêmement riches pour nourrir le travail avec les comédiens dans les laboratoires d'exploration cinématographique. J'ai tenté de mettre en pratique ces trois cycles d'exploration dans la création de ces trois essais médiatiques. Même si ces opérations d'exploration sont déjà satisfaisantes, elles n'en sont encore qu'à leurs débuts. L'un de mes questionnements suite à la réalisation de ceux-ci, c'est comment je peux accompagner plusieurs artistes d'un laboratoire qui ne connaissent pas ce type d'approche de création?

## CHAPITRE VI

### PROJECTION DES ŒUVRES

Dans le chapitre III, j'ai décrit sept agrégats qui permettent de constituer un modèle type du laboratoire d'expérimentation cinématographique, tout en spécifiant les composantes pour chaque agrégat du modèle.

Mon parcours, mené depuis une quinzaine d'années dans ces espaces d'expérimentation, m'a souvent amené à repenser certaines étapes de l'agrégat de la création. Dans ce chapitre, je souhaiterais m'attarder plus spécifiquement à la composante de la projection des œuvres produites dans le cadre du laboratoire et, pour y arriver, j'emploierai une approche de cycles heuristiques.

Ce chapitre est fort riche de diverses expérimentations et de nouveaux savoir-faire, spécifiquement en ce qui a trait à la projection de courts métrages à l'extérieur de la salle, dans des parcours urbains. La notion centrale n'est pas de convier strictement les spectateurs en extérieur, comme c'est le cas dans une projection de films qui a lieu dans un parc, mais de les inviter à se promener avec les créateurs, dans divers lieux, et de présenter des courts métrages sur des surfaces distinctes.

Ce chapitre vient clore plusieurs années de réflexions en lien avec les laboratoires d'expérimentation cinématographique. Disons que les années 2017 (colloque *Cinéma*

*et portabilité* et projet *Au feu !*) et 2018 (déambulatoire du Vieux-Québec et de Mascouche) ont été incontestablement prospères pour ces explorations itératives de la projection d'œuvres.

### 5.1 L'étape de la projection : les intuitions

Pour ce segment, je concentrerai mes questionnements sur les courts métrages issus du laboratoire d'expérimentation cinématographique, plus spécifiquement sur la phase finale du laboratoire, soit la présentation publique des films. Je ne m'intéresse pas aux diffusions en ligne sur Internet : je souhaite réfléchir à la présence physique, en face à face, des artistes et du public.

#### *Projection de courts métrages au sein d'un laboratoire d'expérimentation cinématographique*

Dans le cadre du laboratoire, les courts métrages sont dévoilés en primeur lors de la dernière soirée, à la suite d'un marathon de création de plusieurs jours. Subséquemment, les réalisateurs ainsi que les personnes qui ont contribué à la fabrication des œuvres sont présents dans la salle. C'est une projection que l'on peut considérer comme étant *cinématographique*, car elle se fait dans une pièce sombre, sur un grand écran et devant un public. Il règne une remarquable fébrilité dans ce type de soirée, car les cinéastes anticipent les réactions de l'auditoire et une bonne partie de celui-ci a collaboré à de nombreux films présentés. La salle de projection affiche généralement complet et il arrive que des laboratoires planifient plus d'une soirée de projections afin de présenter tous les films produits.

Mes expériences dans les festivals de films ou lors de soirées de sélection de courts métrages organisées par des centres d'artistes sont assez similaires à celles vécues dans les laboratoires. Les organisateurs de ces soirées invitent les artistes à présenter leur

film à l'auditoire, et par la suite, les films sont projetés devant le public présent. Le paradoxe, c'est qu'une partie du processus de création du laboratoire est non-conventionnelle, sauf pour la phase finale de projection dans la salle sombre. De la sorte, dans le cadre de cette thèse, j'ai voulu repenser cet agrégat du laboratoire.

Voici deux questions de recherche qui ont influencé les cycles heuristiques de ce chapitre :

- Pouvons-nous repenser la phase de la projection des œuvres ?
- Est-ce qu'une nouvelle proposition de projection aurait une influence sur la forme et le contenu des œuvres médiatiques produites ?

## 5.2 État des lieux : l'expérience du collectif A Wall is a Screen (AWIAS)

Au mois de septembre 2017, dans le cadre du Festival de cinéma de la ville de Québec, j'ai eu l'occasion de prendre part à une proposition artistique présentée par le collectif allemand A Wall is a Screen (AWIAS), laquelle a accentué mes réflexions sur la projection des œuvres issues des laboratoires. Cette performance permettait au public de suivre le collectif dans un parcours urbain et de visionner une dizaine de courts métrages projetés sur des surfaces d'édifices dans les rues de Québec. Dans la description de l'évènement, on mentionne que « ce déambulateur cinématographique s'approprie les espaces négligés, les bâtiments familiers et des façades commerciales, le temps de la présentation de courts métrages : le cinéma pop-up ultime ! » (<https://2017.fcvq.ca/evenements/a-wall-is-a-screen.html>).

J'ai grandement apprécié la proposition de ce collectif qui m'a permis d'errer dans les rues de Québec avec un groupe de gens, un public, une foule, une impression de manifestation étudiante, un sentiment de réappropriation des espaces publics avec

l'aide du 7e art. J'ai ressenti de la joie à simplement cheminer parmi les projections de films et pouvoir discuter entre amis, et même avec des inconnus.



Figure 30 — Photographies de Radhanatha Gagnon.

Il est central de mentionner la distinction entre la projection vidéo et le *mapping vidéo*. Lors d'une projection cinématographique, le projectionniste s'assure de respecter le ratio du film, alors que pour le mapping vidéo, on projettera une œuvre qui épouse les caractéristiques des surfaces sur lesquelles elle est présentée. Ainsi, lorsqu'AWIAS présente des courts métrages, celui-ci respecte le ratio de l'image des films, car l'idée n'est pas de faire du mapping vidéo, mais bien de dévoiler des courts métrages sur différentes façades dans l'espace public.

J'ai vivement apprécié l'approche *bricolage* du collectif au niveau de la technique des projections au cours du déambulatoire. En effet, AWIAS travaillait avec un projecteur vidéo assez compact fixé sur un trépied de caméra. Il n'utilisait aucun logiciel autre que celui lié au projecteur vidéo afin d'ajuster l'image qui est diffusée (zoom, foyer et trapèze). Une seconde spécificité technique se situait au niveau de l'autonomie énergétique, avec l'usage d'une large batterie normalement réservée aux véhicules lourds. C'est une très grosse batterie qui doit être transportée par deux personnes avec l'aide d'un chariot de manutention. AWIAS travaillait avec un ordinateur portable doté du logiciel de lecture vidéo VLC (<https://www.videolan.org/>). Ce logiciel est assez courant, offert gratuitement sous licence libre, et permet de lire de multiples formats de compression de fichiers vidéo. Au niveau de la sonorisation, le collectif usait de petits haut-parleurs très performants qui peuvent d'ailleurs être transportés facilement dans une soute à bagages d'avion. Ainsi, lorsque le collectif voyage, les membres apportent le projecteur vidéo, un ordinateur portable, les haut-parleurs et un onduleur pour transformer le courant de douze volts de la batterie en cent-dix ou deux cent-vingt volts pour leurs équipements. Ils demandent simplement au comité organisateur qui les accueille de fournir un chariot de manutention, la batterie et son chargeur.

Ceci conclut cette partie consacrée à l'état des lieux qui aura une certaine influence sur mes cycles heuristiques. Je poursuivrai donc avec la présentation de mon premier cycle,

basé sur deux expérimentations : la première lors du colloque *Cinéma et portabilité* et la deuxième au cours du projet de déambulateur *Au feu !*

Avant d'aller plus loin, il m'importe de dresser un certain état des lieux au niveau du cadrage théorique.

### 5.3 Cadrage théorique : *vidéomapping* et AWIAS

Dans le premier chapitre de cette thèse, j'ai présenté un cadre théorique pour cerner mon objet de recherche : le laboratoire d'expérimentation cinématographique. Pour ce chapitre, j'ai cru important de développer davantage un cadre spécifique ayant trait aux concepts de vidéomapping et de déambulateur cinématographique. Les recherches sur le vidéomapping sont assez récentes, de même que son nom qui est apparu vers le milieu des années 2000. Néanmoins, comme le mentionne Stella, c'est dans le parc d'attractions de Disney que cette technique est apparue :

[...] première véritable application de cette technique a eu lieu dans un parc d'attractions Disney au sein de l'installation Haunted Mansion, en 1969. [...] La technologie aux fondements du vidéomapping s'est donc développée par le milieu de l'industrie culturelle : d'abord dans les parcs d'attractions, puis par les festivals de lumière, mais aussi [...] dans la scénographie théâtrale. (Stella, 2019, p.68 )

Le livre *Au-delà de l'écran : le vidéomapping*, qui a été publié en 2019, m'a permis de cerner quelques composantes conceptuelles du vidéomapping. Labadz y affirme que le vidéomapping repose sur la suppression de l'écran plat et rectangulaire et que « [...] désormais, tout objet peut devenir un écran [...] » (Labadz, 2019, p.48 ). Et Stella d'ajouter que « la projection n'est plus délimitée par un cadre standardisé, mais par les contours des objets réels » (Stella, 2019, p.65 ). Cette dernière précise que le vidéomapping

[...] consiste donc en une action, réalisée à l'aide d'un projecteur et d'un logiciel, qui crée des correspondances entre une vidéo et la forme d'un objet. Les caractéristiques techniques du projecteur, ainsi que le choix du logiciel, sont déterminantes dans la réalisation du dispositif. (Stella, 2019, p.59 )

Pour ma part, le fait de projeter sur des formes volumétriques ou dans un cadre n'est pas de la plus grande importance. Ce qui m'intéresse, c'est de sortir le cinéma de la salle et de permettre une circulation, une déambulation dans l'espace public avec nos films. J'aime cette idée de *cinéma de rue* et de la ville qui « devient l'objet à contempler » (Stella, 2019, p.59 ). Dans cette vision de cinéma de rue, Leleu-Merviel avance que le vidéomapping « [...] fait renaître une pratique en recul, celle de la déambulation et du spectacle de rue » (Leleu-Merviel, 2019, p.2 ).

Stella fait aussi mention de cette possibilité de déambulation du spectateur qui est une distinction d'une projection cinématographique en salle. Cette mobilité du spectateur crée dès lors un regard qui devient « erratique, *balayant* : donc plutôt passif ou bien *réactif* à la surface et à sa couche cachée. Ce regard erratique, scanning, ou encore, regard nomade, est une réaction aux nombreux inputs visuels [...] » (Stella, 2019, p.67 ). C'est ainsi qu'en plus d'avoir un public en mouvance, on a aussi une prise en considération de son regard qui devient, du même coup, nomade. De plus, ce regard, comme au cinéma, est collectif, et se déploie « [...] dans un espace qui invite à partager l'expérience » (Stella, 2019, p.68 ). De la sorte, « le mapping agit comme un outil politique, rassemblant la collectivité dans les espaces publics et faisant surgir une nouvelle sensibilité, un nouveau rapport à l'environnement ainsi qu'au regard » (Stella, 2019, p.70 ).

Il est d'ailleurs important de mentionner cette critique de Labadz face au vidéomapping qui « représente la domination du culte de l'espace, avec une esthétique et des discours idéologiques placés en arrière-plan, entrant ainsi dans la vision critique du simulacre de Baudrillard » (Labadz, 2019, p.54 ). Celle-ci ajoute que le vidéomapping qui est

« limité au simple “montage d’attractions” réduit considérablement l’impact sur les spectateurs qui recherchent un contenu réel qui leur permettrait de se souvenir des visualisations qu’ils ont observées et de leurs messages pendant plus longtemps » (Labadz, 2019, p.54 ).

C’est d’ailleurs cette envie de s’éloigner du montage d’attractions qui m’interpelle dans ce projet de recherche-crédation. Comment sortir les courts métrages de la salle sans devoir créer des œuvres avec des effets visuels spectaculaires ? Comment s’approcher du réel et s’éloigner du simulacre avec une proposition de déambulation et de vidéomapping ?

Dans ce même ordre d’idée, Stella ajoute que « la question qui se pose est de savoir si le rapport au “spectaculaire” est l’une des caractéristiques fondamentales du mapping ou si, par sa propagation et par l’adhésion à d’autres milieux, un nouveau rapport entre la projection et le spectateur s’instaurera » (Stella, 2019, p.69 ).

Dans cette idée de proposer une expérience de déambulation cinématographique qui n’a pas à être spectaculaire, je citerai la théoricienne Dagmar Brunow qui a présenté, en 2018, un article portant sur le collectif AWIAS dans la revue *Necsus* dont le titre s’intitule : *Mobile cinema as an archive in motion : A Wall is a Screen and urban memories*. Son article commence ainsi :

Hundreds of people following a person with a megaphone through deserted city centres at night. A political demonstration? A secret society? No, this is A Wall is a Screen (AWIAS), a mobile outdoor cinema, cinematic city walk, and pop-up film festival all in one, which – as its name suggests – uses walls of buildings as screens. (Brunow, 2018)

Le collectif AWIAS fait de la projection sur des murs d’immeubles qu’il utilise comme écrans. Il s’insère dans la tradition du *cinéma mobile* associé à des initiatives comme

le « ciné-train » soviétique. Brunow atteste le fait qu'AWIAS présente des courts métrages qui sont peu distribués et qui permettent de rejoindre de nouveaux publics. Elle affirme que ce collectif peut être vu comme une intervention dans la mémoire de la ville :

Based on the idea that films work differently in public space than in the cinema, AWIAS creates a tension between the short film screened and its geographical surrounding. Specifically chosen for the screen (wall) it is projected onto, the films interact with the building and its neighbouring city space. (Brunow, 2018)

Pour cette chercheuse, l'effet du film sur le spectateur sera différent entre l'expérience vécue en salle et celle vécue dans la rue, car le milieu urbain aurait une influence sur la réception de l'œuvre. De la sorte, le choix des films présentés, ainsi que des édifices sur lesquels ils sont projetés, devient partie prenante de cette expérience cinématographique. Elle ajoute aussi que ce type d'expérience permet de découvrir des parties de la ville qui sont peut-être moins connues du public :

[...] playing with the audience's imagination: what is going on behind these walls? [...] it allows audience members to look at 'their' area from a new perspective by having them discover new urban spaces or by uncovering hidden stories. (Brunow, 2018)

Elle affirme également qu'AWIAS permet aussi de se réappropriier des espaces commerciaux pour une expérience non marchande :

AWIAS [...] carves out spaces of accessible cultural practice within privatised city spaces. It repurposes commercialized urban spaces for a non-commercial endeavour. AWIAS points at gentrification processes in areas of urban reconstruction by projecting film images that bring back the past, triggering memories connected to buildings and the surrounding areas. (Brunow, 2018)

Enfin, elle mentionne l'importance de la mémoire collective, parfois oubliée des citoyens du quartier et qui se trouve réactualisée avec ce type d'expérience : « In performing acts of memory on the surfaces of the city, the members of AWIAS act as archivists, memory workers, historians, sociologists, architecture and design critics, flaneurs, urbanists, and cultural theorists » (Brunow, 2018).

Ce cadre théorique que je propose ici me permet de mieux délimiter mon travail de recherche-crédation exposé dans ce chapitre. En effet, ce qui me captive du vidéomapping n'est pas sa proposition esthétique conventionnellement spectaculaire, mais plus spécifiquement cette possibilité d'une projection extérieure sur des immeubles et dans des endroits qui sont peut-être oubliés du public, le tout permettant de réactualiser la mémoire avec le cinéma — cette idée de *cinéma de rue* — composé de regards nomades.

#### 5.4 Premier cycle : colloque international *Cinéma et portabilité* à l'Université de Montréal et projet *Au feu !* dans le Vieux-Terrebonne

Avant même d'avoir participé à cette performance d'AWIAS en septembre 2017, j'avais déjà entamé des analyses sur la projection de courts métrages à l'extérieur de la salle conventionnelle. J'avais en effet quelques expériences de diffusion dans les parcs, car j'organise ce type d'activité depuis plus de cinq ans dans la région de Lanaudière. Même lors du laboratoire de Kinomada au Nicaragua en 2011, nous avons aménagé la projection de la soirée de clôture sur une plage. D'ailleurs, cet engouement pour la projection de films en extérieur remonte à fort longtemps. À l'époque de Kino640, au début des années 2000, j'ai mis sur pied une projection *guérilla*, en mode ciné-parc éphémère, en présentant le long métrage documentaire *Le confort et l'indifférence* de Denis Arcand sur les murs extérieurs d'un cinéma commercial à Terrebonne.

#### 5.4.1 Première étape : questionnement

Avant de débiter ce cycle de recherche-création, j'ai élaboré quelques questions qui ont orienté mon travail :

- Est-ce qu'on peut proposer une nouvelle expérience de projection d'œuvres cinématographiques ?
- Comment sortir le cinéma de la salle sans que l'expérience ne soit qu'une projection de films dans un parc ?
- Du point de vue du spectateur, qu'elle est le type d'expérience qui est proposé par le collectif AWIAS ? Quelles seraient les distinctions entre une projection en salle et une projection en extérieur, dans le cadre d'un déambulatoire ?
- Quelles configurations d'équipements peuvent nous permettre de faire des projections extérieures dans les espaces urbains ?

#### 5.4.2 Deuxième étape : exploration

##### *Colloque Cinéma et portabilité*

Mon collègue Martin Bonnard et moi avons fait une présentation conjointe au mois de mai 2017 au colloque *Du « direct » au numérique : archéologie et nouvelles perspectives des pratiques cinématographiques légères dans le monde*   l'Université de Lausanne en Suisse. Notre conférence s'intitulait : *Le Kabaret Kino comme lieu de réappropriation de la production cinématographique*.

Après ce colloque, et sachant que nous ferions une nouvelle activité dans le cadre du colloque *Cinéma et portabilité*   l'Université de Montréal, nous avons voulu réfléchir à notre future participation afin d'y inviter des artistes au sein d'une table ronde et d'y présenter leurs Œuvres (Jeudi 19 octobre 2017, <http://technes.org/membres/table-ronde-radhanath-gagnon-et-martin-bonnard-portabilite-forme-collective-et-projection-mobile/>).



Figure 31 — Image de l'affiche du colloque international *Cinéma et portabilité*

Nous y avons invité trois artistes qui ont participé à des regroupements dont le mode de production cinématographique se rapprochait du thème de ce colloque *Cinéma et portabilité* : Yannick Nolin, directeur artistique de l'organisme Kinomada, Martine Asselin, longtemps membre de Kino'00 à Montréal, ainsi que la réalisatrice Mélanie Lumsden, associée à Wapikoni Mobile.

### *Élaboration d'un dispositif de projection mobile*

Au cours de la même période, je travaillais avec l'organisme Art Partage à la mise en place du projet *Au feu !*, un déambulatoire théâtral avec de la projection vidéo sur une dizaine d'édifices du Vieux-Terrebonne.



Figure 32 — Photographie de Olivier Lamarre.

C'est ainsi que nous avons développé plusieurs itérations d'un dispositif mobile de projection vidéo. Ce dispositif devait absolument être suffisamment robuste pour y transporter d'imposantes batteries, un onduleur, un ordinateur, une console de son et un projecteur. Il fallait aussi qu'il soit assez maniable pour qu'une seule personne puisse le faire circuler, et assez petit afin de pouvoir se déplacer sur les trottoirs. Une autre particularité du dispositif de projection mobile est sa capacité à faire face à différentes intempéries. C'est pourquoi une vitre de plexiglas a été placée à l'avant du chariot et que l'ensemble du dispositif est recouvert d'un tissu imperméable. Ainsi, peu importe le climat extérieur, nous sommes en mesure d'opérer la diffusion.

Voici deux images représentant l'agencement de divers instruments pour constituer notre chariot.



Figure 33 — Photographies de Radhanatha Gagnon.

### *Choix des surfaces de projection pour le colloque*

Dans le cadre du colloque *Cinéma et portabilité*, nous avons opté pour que toutes les surfaces de projections puissent se situer au sein même du campus de l'université. De la sorte, nous avons effectué une première visite des lieux, de jour, en vue de choisir les façades de projection possible, puis une seconde promenade à la noirceur afin de confirmer le tout. Ensuite, une sélection de courts métrages a été finalisée et nous sommes retournés sur place, avec le chariot, afin de faire des essais de projections sur différentes surfaces pressenties. Nous avons éliminé certains choix et réalisé l'importance de faire ce type d'essais de projection, car cela nous a permis, par exemple, de choisir une surface pyramidale pour l'un des films.

Pour ce colloque, nous avons demandé à une troisième personne de nous offrir un coup de main à la technique, principalement à ce qui a trait au transport des haut-parleurs. Après notre table ronde, nous avons invité les personnes présentes, ainsi que nos trois invités, à se rendre en extérieur pour déambuler avec nous – cette performance se rapprochait de l’expérience proposée par AWIAS. Voici quelques images prises lors de la soirée.

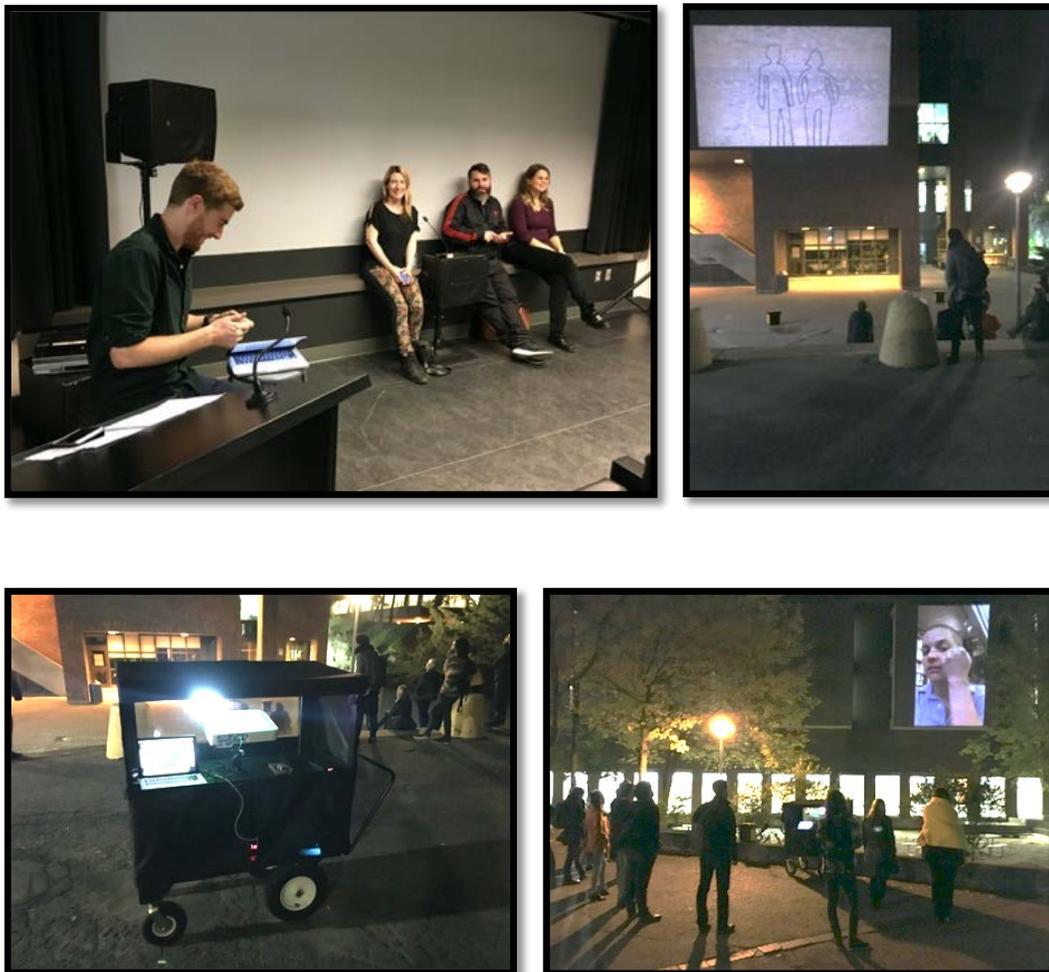


Figure 34 — Photographies de Radhanatha Gagnon.

*Éléments marquants de cette performance lors du colloque Cinéma et portabilité*

À la suite de cette première expérimentation avec le dispositif de projection mobile que nous avons construit, j'ai dressé une liste d'éléments qui auront un impact sur mes prochains cycles d'expérimentation.

Tout d'abord, il faut retourner sur le site, la nuit tombée, afin de réévaluer les surfaces préalablement choisies de jour et de repérer les éclairages nocturnes qui auront un impact sur les projections. Par la suite, nous devons demander une autorisation pour éteindre ces sources lumineuses problématiques, ou choisir une autre façade. Il faut ensuite y retourner avec les équipements de projection mobile dans le but de faire des essais sur différentes surfaces présélectionnées. De toute évidence, plus la surface est pâle, plus elle sera favorable à la projection des films. Aussi, les fenêtres peuvent être problématiques, car la lumière du projecteur y est absorbée. En conséquence, plus une surface possède de fenêtres, plus il faudra s'y limiter, à moins d'avoir les ressources nécessaires afin de couvrir chacune d'elle. Il faut aussi se laisser du temps afin d'expérimenter sur des façades qui n'auraient pas été pressenties lors du premier repérage.

Deux autres éléments à retenir : l'heure et la durée de la performance. À mon avis, au Québec, ce type d'exercice peut avoir lieu entre les mois de mai et d'octobre, ce qui nous offre une période d'environ six mois. En dehors de cet intervalle, la température froide devient un enjeu autant pour le public que pour le matériel utilisé. Plusieurs des équipements avec lesquels nous travaillons demandent à être employés à des températures supérieures à 0 degré Celsius, et plus il fait froid, moins le public est enclin à rester à l'extérieur pour de longs laps de temps. Il nous est aussi apparu essentiel de garder la durée de la projection, incluant le temps de déplacement entre les différentes surfaces, sous les deux heures. Il faut également considérer qu'au Québec, aux mois de juin et juillet, le soleil n'est généralement pas couché avant 21 h, ce qui

implique que le déambulatoire ne peut démarrer avant cette heure. Ainsi, le début du mois de septembre nous offre les meilleures périodes pour les déambulateurs, si nous prenons en compte la température extérieure et l'heure à laquelle nous pouvons commencer l'activité.

Contrairement au collectif AWIAS, qui travaille avec le système d'exploitation Windows et le logiciel VLC, nous avons sélectionné un logiciel qui est davantage utilisé au théâtre. Ce logiciel QLab (<https://qlab.app/>) est seulement disponible sur les ordinateurs de la marque Apple. Le grand avantage de QLab est qu'il offre de sauvegarder les ajustements effectués aux proportions de l'image vidéo pour chacune des surfaces de projection, ce qui permet de faire au préalable toutes les mises au point avec le projecteur. De plus, nous pouvons agencer l'ordre de présentation de tous les films dans ce logiciel, facilitant ainsi le déroulement de la performance.

Comme pour toute soirée de projection de courts métrages, il y a un travail de programmation qui doit être opéré. Par conséquent, nous devons choisir les films à présenter et certains seront plus propices en regard de la surface de projection. Il faut aussi penser à une juste association entre tous ces films. Il y a donc un travail de commissariat qui doit être effectué pour la sélection des courts métrages. Ensuite, des démarches doivent être faites auprès des ayants droit et souvent, auprès de différents distributeurs de films.

Pour mettre en place un déambulatoire, il faut également contacter tous les propriétaires des immeubles sur lesquels nous effectuons les projections et penser à la sécurité des participants. En fin de compte, la mise en place de ce type de déambulatoire m'a beaucoup fait réfléchir au travail qui doit être effectué par une équipe de théâtre. Il faut penser, pour chaque station, à l'installation du dispositif de projection : à quel endroit allons-nous le poser ? Celui-ci n'a pas à être devant la surface : nous pouvons le positionner dans un certain angle et ensuite ajuster la perspective de l'image avec un

logiciel comme QLab. La même réflexion est à mener avec l'emplacement du public, afin de nous assurer que l'image et le son soient optimaux. De ce fait, un travail de mise en scène devient important pour chaque lieu, pour chaque surface, et nous pourrions même travailler avec un scénographe afin de concevoir les déambulateurs cinématographiques.

*« Au feu ! » dans le Vieux-Terrebonne<sup>1</sup>*

Tout en préparant le déambulateur à l'Université de Montréal, je travaillais à la création du spectacle *Au feu !* qui consistait en un parcours théâtral relatant l'un des événements les plus marquants de l'histoire de Terrebonne, soit le grand incendie du 1<sup>er</sup> décembre 1922.

L'objectif de ce projet était de développer le volet multimédia / art numérique d'un parcours théâtral qui était organisé dans les rues du Vieux-Terrebonne. Notre but était de revoir plusieurs aspects de ce spectacle, tant au niveau de la mise en scène que de la conception sonore, de la réécriture des textes, de l'éclairage et de la scénographie.

Nous avons aussi choisi d'incorporer des projections vidéo sur plusieurs immeubles de la ville de Terrebonne. Cependant, nous n'avions pas les moyens financiers nécessaires afin d'installer des projecteurs devant toutes les surfaces sur lesquelles nous souhaitions faire nos projections. Peu importe, dans les dernières années, grâce à mon appui au niveau technique auprès de la compagnie Samsara Théâtre et de l'organisme

---

<sup>1</sup> J'ai co-réalisé, avec Gabriel Bissonnette, une émission de cinq épisodes de trente minutes sur le projet *Au feu!*. Le contenu est accessible à partir de l'adresse suivante : <http://artpartage.ca/emission-au-feu/>

Art Partage, j'ai pu développer un savoir-faire avec les projections vidéo sur la scène, faisant en sorte que ce manque de moyens n'ait affecté en rien le projet.

### *Mise en scène*

Liliane Boucher a mis en scène tout le spectacle. De la sorte, c'est avec elle que nous avons fait les choix des emplacements d'équipements, de la régie et des haut-parleurs mobiles, du public et des comédiens.

### *Aspect technique : projecteur vidéo*

J'ai acheté un luxmètre afin de tester la luminosité réelle des projecteurs, car lorsque nous faisons des projections sur des immeubles, l'un des facteurs clés est le nombre de lumens offerts par le dispositif. Au fil du temps, j'ai essayé des projecteurs de marque Barco, Christie, Mitsubishi, Epson, etc. Pour le projet *Au feu!*, nous avons transporté, dans les rues de Terrebonne, un projecteur commercial de 9000 lumens (Barco DP2K-10S) afin de le comparer avec notre projecteur Homecinema 1450 de Epson, doté d'une puissance de 4200 lumens.

Une caractéristique importante de ce type d'équipement est le poids. D'ordre général, plus un projecteur est lumineux, plus il est lourd. Par exemple, notre projecteur Barco DP2K-10S nécessite deux ou trois personnes pour simplement être déplacé. Un autre aspect à prendre en considération est que plus un projecteur est lumineux, plus celui-ci consomme de l'électricité, or, celui de la marque Barco fonctionne seulement avec du courant de 220 volts.

Nous avons testé les deux projecteurs dans l'environnement du Vieux-Terrebonne, et n'avons pas observé une grande différence de luminosité lorsque nous présentions des

vidéos en couleurs sur les immeubles. Au final, nous avons opté pour le projecteur Homecinema 1450 de Epson.

Au niveau des projections, nous avons travaillé avec François Mercier, un artiste qui a notamment collaboré sur *Le Moulin à images* de Robert Lepage. D'autres artistes, dont Stéphanie Lagueux et Jonathan L'Écuyer, ont œuvré avec nous à la création de cartes projetées sur de grandes toiles afin d'exposer l'évolution du feu dans les rues du Vieux-Terrebonne en 1922.

#### *Aspect technique : le son*

Pour le projet *Au feu!*, nous avons travaillé avec Michel Smith, compositeur et concepteur sonore. Nous avions de multiples trames sonores pour toutes les stations ainsi que lors des déplacements du public. Nous devions avoir un dispositif de son mobile et autonome au niveau de l'énergie. J'ai fait plusieurs recherches afin de trouver les meilleures options pour un dispositif sonore mobile. De la sorte, nous avons choisi des haut-parleurs avec un système de batterie intégré à même ceux-ci. Nous aurions pu installer des haut-parleurs sur le chariot, toutefois, nous souhaitons que le son puisse être diffusé en avant des spectateurs. Et pour les projections, nous devions d'ordre général positionner le chariot à l'arrière du public. Ensuite, afin d'avoir une plus grande mobilité, j'ai mis en place un émetteur FM (qui respectait les normes minimales de puissance sur la bande FM). De la sorte, sur le chariot, j'émettais toutes les pistes de son sur une fréquence FM et les haut-parleurs étaient positionnés à cette même fréquence. Pour chaque haut-parleur, il y avait une personne qui était responsable de le déplacer d'une station à l'autre.

*Aspect technique : autonomie énergétique*

Sur le chariot mobile, nous avons le projecteur vidéo, l'ordinateur Macbook Pro, une console de son ainsi qu'un émetteur FM à alimenter. Nous avons acheté quatre batteries au plomb, utilisées normalement dans une voiture. Ces batteries étaient très lourdes et nous devions en interconnecter deux pour obtenir environ une heure et trente minutes d'autonomie sur tous nos équipements. Étant donné le fait que nous avons deux représentations par soir, je devais remplacer les deux batteries entre les séances. Avec quatre batteries, je disposais d'une autonomie d'environ trois heures. J'avais un onduleur qui permettait de transformer le courant de 12 volts des batteries en 120 volts nécessaires à nos équipements, avec un maximum de 2000 watts de puissance. Puisque je possédais un chargeur de trente ampères, après chaque représentation, je devais m'assurer de remplir d'énergie mes quatre batteries.

Je conclurai ce premier cycle heuristique avec plusieurs constats qui m'ont permis d'aborder le prochain cycle avec une plus grande confiance. En effet, ce premier cycle m'a autorisé, d'une part, à mettre en pratique cette idée d'une performance de projection de films dans un déambulateur. D'autre part, j'ai été en mesure de confirmer tous les aspects techniques, principalement avec la création d'un dispositif de projection mobile. De la sorte, le prochain cycle va me permettre d'aborder l'idée du déambulateur au sein même d'un laboratoire d'expérimentation cinématographique et d'évaluer les possibilités de créer des œuvres originales pour chaque surface de projection.

## 5.5 Deuxième cycle : déambulateur de Québec en 2018



Figure 35 — Affiche et visuel créé par David Pouliot.

C'est suite à l'expérience de visionnement du collectif AWIAS, à ma participation au colloque *Cinéma et portabilité* et finalement au projet *Au feu !* que cette réflexion s'est étendue et concrétisée. Disons que l'année 2017 fut l'année de recherche et création, et l'année 2018 fut l'année d'expérimentation.

### 5.5.1 Première étape : questionnement

- À la lumière des expérimentations effectuées dans le cadre du colloque *Cinéma et portabilité* et du déambulatoire théâtral *Au feu !*, comment mettre en pratique ces nouvelles connaissances dans le cadre d'un laboratoire ?
- Est-il possible de créer des œuvres originales, pour chacune des surfaces de projection, dans le délai restreint d'un laboratoire, soit une période de moins de dix jours de création ?
- Avons-nous les moyens de créer des œuvres originales qui pourraient s'adapter aux formes des édifices sur lesquels nous ferons la projection des œuvres médiatiques ?

### 5.5.2 Deuxième étape : exploration

Afin de concrétiser un premier projet de déambulatoire cinématographique au sein d'un laboratoire, j'ai approché Kinomada pour évaluer la possibilité de faire l'activité avec eux. Ensuite, j'ai cogné à la porte du Festival de cinéma de la Ville de Québec, sachant que l'organisation avait déjà invité le collectif AWIAS. La principale distinction avec ce qu'a proposé AWIAS était l'idée de créer des œuvres spécifiquement pour un déambulatoire cinématographique. De la sorte, chaque œuvre serait façonnée par les artistes sur une période de dix jours, permettant ainsi d'avoir des créations originales qui prendraient en considération les différentes formes des surfaces sur lesquelles elles seraient projetées.

#### *Le choix du parcours*

Un élément qui a été déterminant fut la sélection du parcours pour ce déambulatoire cinématographique. Par conséquent, je devais choisir les façades qui pouvaient être

propices pour y faire de la projection vidéo. Suite à mes expériences précédentes, j'ai voulu proposer des façades composées de matériaux assez clairs en tentant d'éviter celles ayant plusieurs fenêtres.

Je suis allé à quelques reprises dans le Vieux-Québec afin d'y faire une présélection de surfaces et j'ai choisi une vingtaine d'entre elles, que j'ai présentées aux autorités de la Ville, puis j'ai finalisé le choix en fonction de la distance de marche du déambulateur. Sachant que l'espace de création du laboratoire se tiendrait dans un local de l'Auberge Internationale de Québec, située dans le Vieux-Québec, nous avons sélectionné plusieurs murs dans un rayon d'environ 1,2 km. Le parcours allait démarrer à partir du Palais Montcalm, avec un total de neuf stations, pour se terminer dans un stationnement extérieur avec une très grande surface de mur peinturé en blanc. J'ai contacté les propriétaires de chaque immeuble sur lesquels nous allions faire des projections afin d'avoir leurs autorisations.

Pour le choix des surfaces, nous devons penser à la présence du public : ne sachant pas combien de personnes seraient présentes, nous avons évalué le public à une centaine d'individus. Nous avons aussi réussi à fermer, le temps du déambulateur, la rue Delphine, soit la principale artère du parcours.

Voici une carte qui présente chaque arrêt ainsi que les différents tableaux qui composaient ce déambulateur.

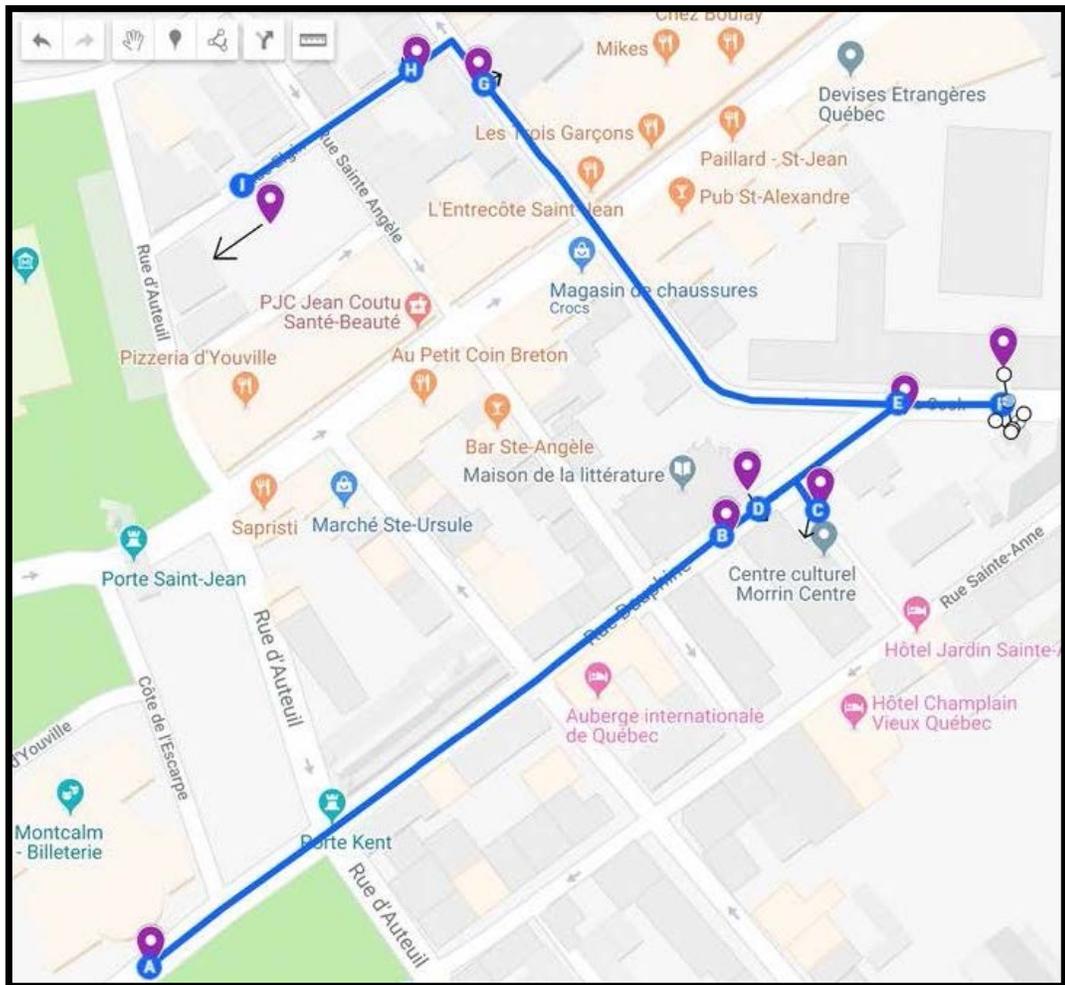


Figure 36 — Capture d'écran présentant le parcours du déambulateur.

Nous avons fait des projections sur le Palais Montcalm, la Maison de la littérature, le Morrin Centre (deux surfaces différentes), l'édifice du MAMOT, St. Andrew's Presbyterian Church, le Conservatoire de musique et d'art dramatique de Québec, un bâtiment privé et sur un mur de stationnement extérieur.

*Le processus de création*

Pour ce laboratoire, j'ai choisi huit artistes de Québec qui allaient créer des œuvres pour les huit premiers tableaux. Comme exposé dans le premier chapitre de cette thèse, un laboratoire d'expérimentation cinématographique est composé de dizaines d'artistes. Pour ce laboratoire, nous avons une trentaine de participants. Tous les artistes qui n'avaient pas accès aux huit premiers tableaux du déambulatoire allaient présenter leurs films au neuvième tableau, soit sur cette immense surface prévue pour convier le public à une projection extérieure à la fin du parcours.

La présélection des huit artistes professionnels québécois a été effectuée avant le début du projet. Pour les huit premiers tableaux, nous avons fait une pige pour choisir ceux qui allaient être attribués aux artistes. Une fois cette distribution effectuée, les artistes ont commencé leur processus créatif. La majorité des artistes ont créé une œuvre spécifiquement en prenant en compte les formes des surfaces de leur tableau. Puisque cette contrainte de création était nouvelle dans la plupart des cas, nous avons dû, à plusieurs reprises, faire des essais de projection sur ces surfaces au cours des dix jours du laboratoire.

La température fut idéale lors de la soirée de présentation, faisant en sorte qu'un grand nombre de spectateurs, plus du double espéré, furent présents pour assister à ce dévoilement. Le déambulatoire s'est très bien déroulé, et on sentait une grande fébrilité chez les artistes qui ont dévoilé des projets de création inédits. La captation intégrale de ce déambulatoire cinématographique est disponible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/305390946>

### 5.5.3 Troisième étape : synthèse

#### *L'importance de la mobilité des équipements*

Puisque nous travaillons avec des équipements qui n'existent pas sur le marché commercial, nous avons dû adapter et ajuster ceux-ci en fonction de nos besoins pour ce projet. La base du système est un chariot d'une dimension de deux pieds de large par quatre pieds de long, comme vu précédemment.

L'élément majeur qui a été repensé pour le chariot fut le système d'autonomie énergétique. Sachant que nous devons faire des vérifications de projections avec les artistes, nous avons choisi de nous doter de nouvelles batteries au lithium (nous avons opté pour l'achat de deux batteries au lithium de douze volts d'une capacité de cent ampères chacune). Ces batteries offrent une autonomie de projection d'environ six heures, soit une autonomie supérieure à celle des batteries conventionnelles utilisées dans les véhicules lourds ou dans les voitures (avec un poids deux fois moins lourd). Le projectionniste, mobile, doit se déplacer dans l'espace public et transporter du même coup tous les équipements nécessaires pour le déambulatoire, de là l'importance de diminuer le poids des batteries.

#### *L'importance du rôle du projectionniste*

Pendant les dix jours du laboratoire, j'ai offert ma disponibilité tous les soirs afin de faire des essais de projection sur chacune des surfaces. Cela permettait aux réalisateurs de tourner leurs images, de faire une partie du montage et de venir sur place afin de visualiser la projection vidéo et faire les ajustements en conséquence. Ainsi, des allers-retours ont été faits presque tous les soirs avec certains artistes.

D'ordre général, dans le cadre du laboratoire, le projectionniste n'est présent que lors de la dernière soirée. Son travail vise à s'assurer de la qualité technique de la projection

dans la salle sombre. Néanmoins, pour un déambulateur, celui-ci doit être présent presque tous les soirs afin de pouvoir se déplacer avec les artistes et faire des essais de projection avec eux.

### *Choix des tableaux*

Comme exposé précédemment, le choix des tableaux fut un élément déterminant du projet. Je ferai ici une brève description des contraintes des surfaces à s'approprier afin d'inspirer les œuvres à créer. Tout d'abord, le tableau localisé à la Maison de la littérature de Québec, qui est une ancienne église avec de grandes vitres verticales, a inspiré l'artiste à faire son œuvre en respectant la forme de celle-ci, comme on peut le voir sur l'image ci-dessous.

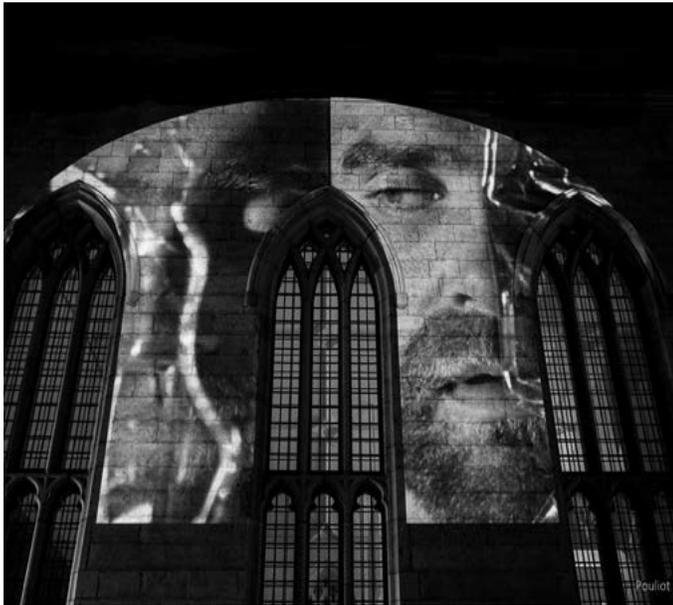


Figure 37 — Photographie de Johanne Pouliot.

Un autre tableau, localisé sur l'immeuble du Morrin Centre, força le réalisateur à projeter sur deux murs perpendiculaires. Ainsi, il a choisi d'utiliser une fenêtre afin de faire apparaître l'un des personnages du film.



Figure 38 — Photographie de François Guay.

Une autre surface située sur une grande porte de garage carrée a inspiré la réalisatrice à créer un film respectant certaines conventions de l'époque du cinéma muet, dont le ratio de format carré.



Figure 39 — Photographie de Johanne Pouliot.

Un autre tableau devait être projeté sur la devanture d'une église : le réalisateur a choisi de présenter les vitraux de l'intérieur sur la surface extérieure de celle-ci.

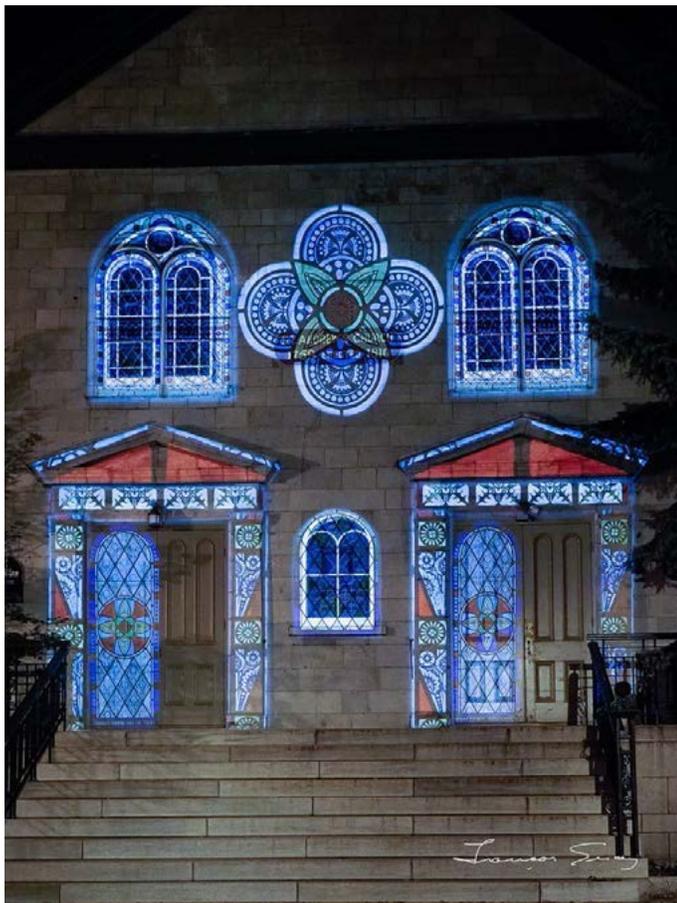


Figure 40 — Photographie de François Guay.

Un autre réalisateur a préféré s'inspirer des formes de la devanture du Théâtre du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Il a choisi de faire apparaître des comédiens, dont deux ayant étudié au Conservatoire, et de leur faire réciter plusieurs textes issus de l'univers théâtral.



Figure 41 — Photographie de François Guay.

Ainsi, les contraintes associées aux surfaces de chaque tableau sont devenues des sources d’inspirations pour les artistes. Un résumé de chaque station avec quelques photographies se trouve dans l’annexe A de cette thèse.

### *Éléments marquants de ce cycle*

Pour créer le parcours d’un déambulatoire cinématographique, comme mentionné auparavant, un travail de mise en scène est essentiel, car pour chaque surface, on doit penser aux emplacements du chariot de projection, des responsables du son, de l’animateur ainsi que du public. Le projectionniste devient primordial dans ce parcours performatif puisqu’il se déplace avec le public et doit s’ajuster pour chaque surface de projection, ce pour quoi il est nécessaire de faire une répétition générale.

Ce qui m’a semblé ardu avec ce projet fut d’expliquer nos intentions créatives à tous les acteurs impliqués (partenaires et répondants de la Ville de Québec). Ensuite, il a fallu avoir toutes les autorisations pour mettre sur pied le déambulatoire : celles de la Ville et de la police, ainsi que

celle de chaque propriétaire des immeubles sur lesquels nous avons fait les projections des courts métrages.

L'un des aspects les plus satisfaisants de ce cycle fut l'implication de chaque artiste dans son travail de création de court métrage. Ce projet a en effet permis d'offrir aux différents artistes de travailler un nouveau médium, soit la projection architecturale. J'étais fort ravi du résultat de l'évènement, de la présence du public et de la réussite technique, même si celle-ci fut complexe.

## 5.6 Conclusion

Mon travail pour l'avancement de ce chapitre a été marquant pour moi, autant pour mes recherches doctorales que pour mes intérêts artistiques : ma participation à la proposition performative du collectif A Wall is a Screen ; la création d'un dispositif de projection mobile qui nous a permis d'amener les œuvres cinématographiques en extérieur, dans les rues ; mon apprentissage de l'importance de faire la sélection de surfaces afin de mettre en valeur des œuvres déjà créées en respectant leur ratio (comme pour la proposition de AWIAS) ou en offrant des surfaces qui deviendront les sources d'inspiration pour de nouvelles œuvres, comme dans le déambulatoire de Québec en 2018.

Être à l'extérieur de la salle de cinéma nous ramène à considérer et repenser divers aspects, comme la mise en scène. Cela amène aussi une complexité technique beaucoup plus grande, mais qui permet de créer une expérience cinématographique hors du commun. Le concept de théâtre de rue est assez courant : ici, nous sommes dans de nouvelles expérimentations du *cinéma de rue*.

Après ces expérimentations à Québec, j'ai mis en place un projet semblable à Mascouche qui a aussi suscité beaucoup d'intérêt, autant chez les artistes participants qu'auprès du public qui fut aussi fort nombreux.

J'ai aussi adapté le concept de déambulateur avec un organisme communautaire Le Phare (<https://www.ocflephare.com/>), avec qui j'ai donné des ateliers de création médiatique en collaboration avec l'artiste Stéphanie Lagueux. Les œuvres produites par des adolescents ont été présentées sur une dizaine d'immeubles du quartier. Ainsi, les personnes qui ont participé à ce projet ont présenté leurs films dans un déambulateur qui a connu un franc succès. Cette proposition de déambulateur cinématographique peut être faite par des artistes professionnels, mais aussi comme activité de médiation culturelle et sociale avec les habitants d'un quartier.

Ce dernier cycle heuristique clôt ainsi cette thèse de recherche-crédation. Pour chaque cycle, j'ai abordé le travail en ciblant un agrégat du laboratoire d'expérimentation cinématographique que je souhaitais revisiter. Pour ce cycle, c'est la dernière étape du laboratoire qui a été repensée, soit la projection des œuvres devant public. Je crois que le déambulateur cinématographique devient une nouvelle possibilité à mettre en place par les artistes ou les organisateurs d'événements, mais vu sa complexité technique, je ne crois pas qu'elle s'imposera au sein de la majorité des laboratoires.

## CONCLUSION

Afin de clore cette thèse, je propose de revoir le modèle type du laboratoire afin d'y inclure les trois composantes revues suite à des cycles heuristiques. Après quoi, j'ai rédigé un exemple de la participation fictive d'un artiste à un laboratoire qui aurait été repensé pour intégrer les résultats des études menées lors de cette thèse. Et pour finaliser, je vais exposer de quelles façons ces recherches ont des impacts au sein de projets de création que je mène en ce moment.

Dès le premier chapitre de cette thèse, j'ancre mon objet au sein d'un cadre conceptuel composé en partie sur les études cinématographiques et sur des notions liées à l'espace. Dans mon deuxième chapitre, je présente un bricolage méthodologique pour l'élaboration de cette thèse de recherche-crédation, avec une méthodologie systémique et une méthode par cycles heuristiques pour revisiter certaines composantes des laboratoires. Au troisième chapitre, afin de comprendre l'environnement du laboratoire d'expérimentation cinématographique, je complète un modèle type de celui-ci, en ciblant les agrégats qui le composent. Comme artiste, organisateur et chercheur de ce type de laboratoire, trois composantes de l'agrégat de la création me semblaient importantes à revisiter : l'écriture des récits, le travail avec les comédiens et la diffusion des œuvres produites.

J'ai voulu repenser la composante associée à l'écriture des récits pour les courts métrages à la suite de l'observation d'une union quelque peu décevante d'un scénariste et d'un réalisateur dans le cadre d'un laboratoire. J'ai été grandement stimulé par l'approche de création proposée par Louis-Dominique Lavigne qui permet l'écriture d'une pièce de théâtre sur une période de dix jours. Cette méthode est basée sur des

exercices d'écriture courts, généralement d'environ une heure, qui est demandée aux artistes. Ce procédé permet de construire les récits, étape par étape et sans s'en rendre compte nous sommes dans une dynamique d'écriture particulièrement efficace. Avec mes recherches, le constat c'est que cette formule d'écriture en collectif peut être mis en place dans les laboratoires en limitant à dix le nombre d'artistes participants. Pour faire face à cette contrainte, nous devons avoir plusieurs animateurs ou sinon nous devons limiter l'exercice à certains artistes.

Pour les explorations qui ont été effectuées pour la composante du travail avec les comédiens, l'objectif était de trouver une façon de co-crée avec ceux-ci. C'est pourquoi j'ai collaboré avec trois professionnels qui proposent des méthodes de travail lié à l'improvisation ainsi qu'au concept d'acteur-créateur où il faut voir le comédien comme ayant en lui tout le potentiel pour faire émerger des situations et des récits dans divers exercices de jeu. Davantage d'activités de recherche devraient être effectuées afin d'évaluer comment intégrer plus d'un projet dans des explorations avec les comédiens. Par exemple, chaque réalisateur participant au laboratoire pourrait travailler avec l'approche des Cycles Repères. En ce moment, ma proposition est de limiter à quelques heures cette partie avec les comédiens, toutefois dans un contexte hors du laboratoire, il sera avantageux de prendre plus de temps pour faire ce type de travail.

Finalement, j'ai reconsidéré l'agrégat de la création avec la composante de la diffusion des œuvres. Pourrions-nous penser la projection des films autrement que dans la salle sombre? Et pourquoi ne pas faire du « cinéma de rue », en clin d'œil à la formule du « théâtre de rue »? Et pour y arriver, nous avons dû construire un dispositif de projection mobile. Cette nouvelle proposition a été explorée avec un laboratoire Kinomada présenté au Festival de cinéma de la ville de Québec en 2018. Voici certains constats de cette initiative d'un déambulatoire cinématographique. Tout d'abord, nous devons penser à la durée de ce type d'expérience à l'extérieur de la salle. J'estime

qu'une période idéale devra être en dessous de deux heures, incluant les déplacements du public et le visionnement des œuvres. En conséquence, je juge que d'avoir entre six et dix surfaces de projections serait souhaitable, ce qui implique la production de six à dix œuvres médiatiques, comparativement à une diffusion en salle, où nous présentons aisément vingt courts métrages en une même soirée.

Je n'ai pas encore été en mesure d'explorer ces agrégats qui furent repensés dans un même laboratoire. Je souhaite réaliser cet exercice au cours de l'automne 2021, en créant des récits en collectif, en travaillant avec des comédiens dans une série de cycles d'improvisation et en proposant une expérience de déambulatoire de courts métrages dans un milieu urbain.

*Revoir le modèle du laboratoire avec l'approche systémique de Le Moigne*

Je propose, dans cette section, de revoir le modèle type du laboratoire à la suite de mon travail de recherche. Avant de dévoiler des ajustements au modèle du laboratoire d'expérimentation cinématographique, revoici celui qui a été présenté dans le troisième chapitre.

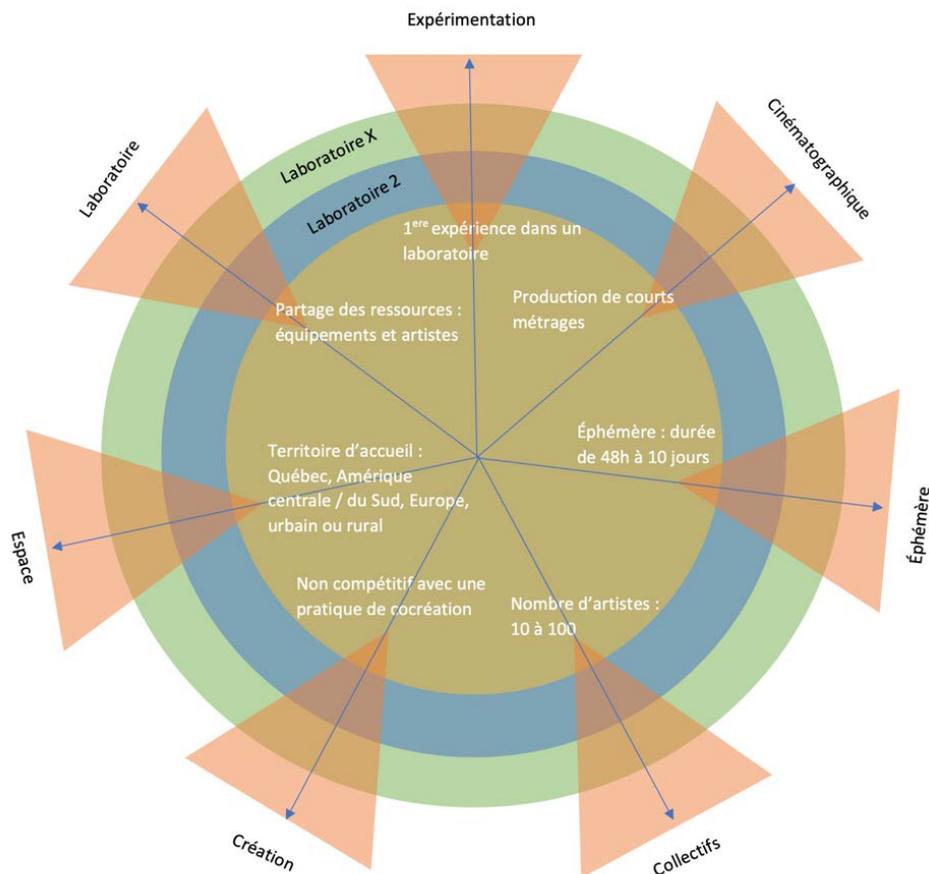


Figure 42 — Cartographie du laboratoire d'expérimentation cinématographique

J'ai renouvelé quelques éléments descriptifs dans la présentation du modèle présenté plus bas. Sous l'agrégat « cinématographique », j'ai précisé que le cadre rectangulaire n'est plus respecté d'emblée. Ainsi, un artiste pourra, s'il le souhaite, modifier celui-ci afin d'adapter son œuvre à la surface de projection extérieure. Au niveau de la durée, j'estime que dix jours sont nécessaires, incluant le travail d'écriture collectif et les explorations avec les comédiens.

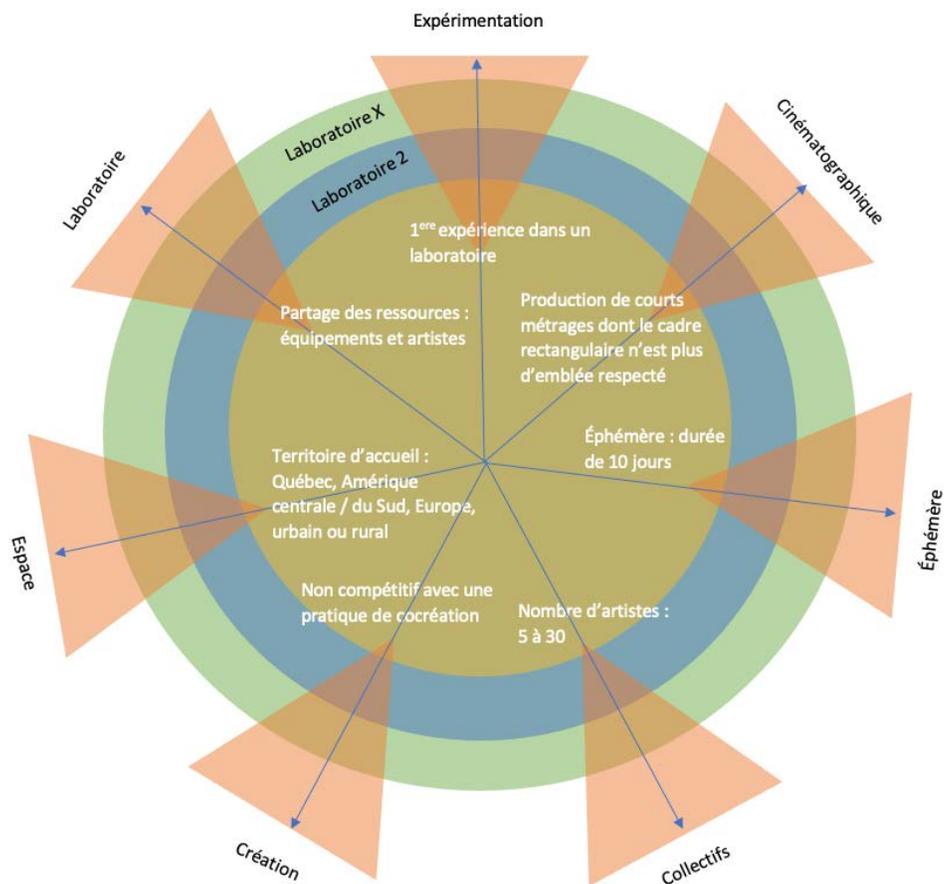


Figure 43 — Cartographie du déambulateur d'expérimentation cinématographique

Les composantes de l'agrégat du laboratoire sont tout de même semblables à celles que j'avais proposées dans la première version du modèle.

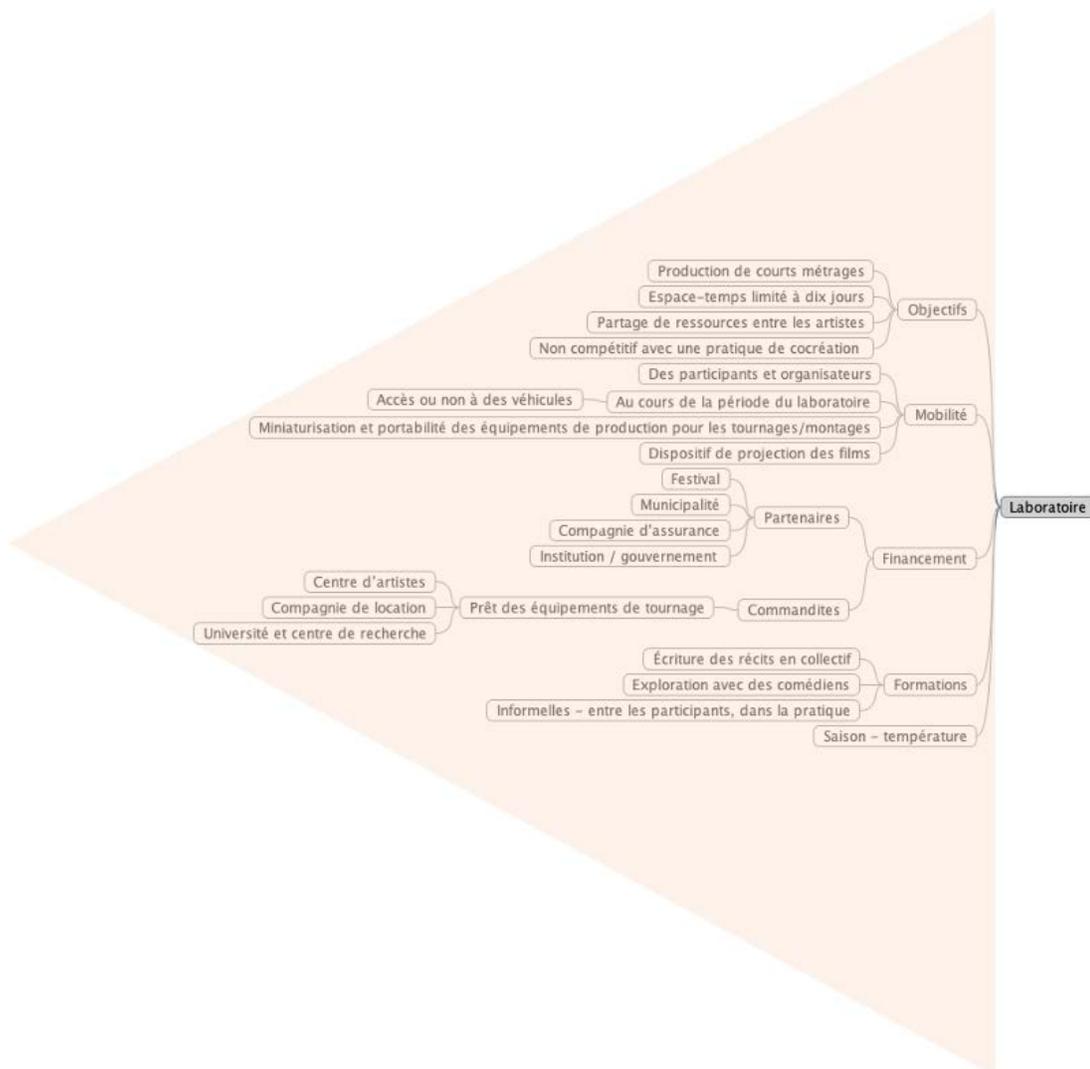


Figure 44 — Schéma de l'agrégat du Laboratoire et de ses composantes

Les modifications apportées au schéma plus haut sont l'ajout du *Dispositif de projection des films* sous *Mobilité*. De plus, sous *Formations*, j'ai ajouté *Écriture des récits en collectif* et *Exploration avec des comédiens*.

J'ai aussi fait quelques ajustements dans l'agrégat de la création, principalement au niveau des composantes des *étapes de production des films*. Voici une modélisation réalisée à la suite de mes explorations.

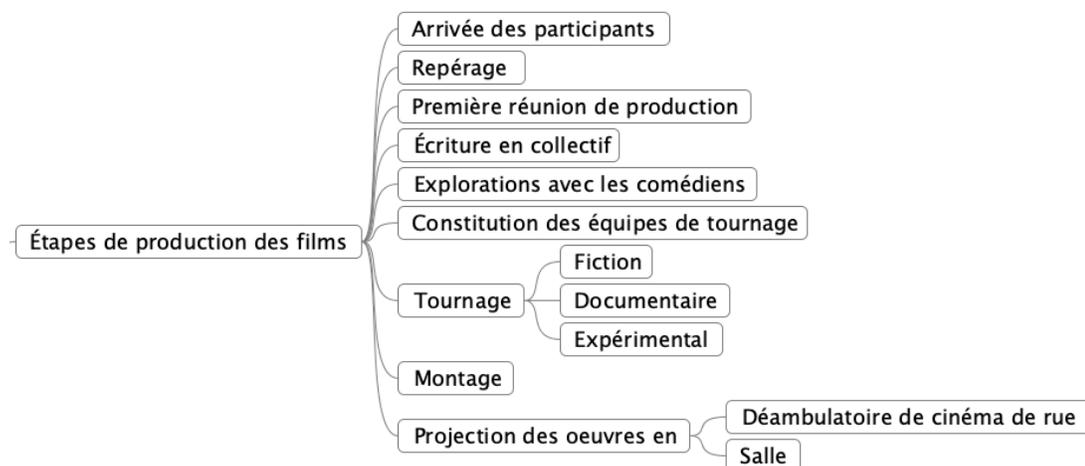


Figure 45 — Schéma de la composante « Étapes de production des films », issu de l'agrégat de la création.

Ainsi, j'y intègre *l'écriture en collectif*, les *explorations avec les comédiens* et finalement, la diffusion des films dans un *déambulateur de cinéma de rue*. Je proposerai aussi, dans la prochaine section, une expérience fictive d'un artiste participant au laboratoire d'expérimentation cinématographique repensé à la suite des cycles heuristiques complétés dans le cadre de cette thèse.

#### *Expérience fictive d'un artiste participant au laboratoire composé de nouveaux agrégats*

Nous sommes dans la ville de Namur, en Belgique. J'ai été choisi parmi plusieurs candidats afin de participer à une nouvelle proposition de création de Kinomada. Nous sommes quatre artistes du Québec et quatre de la Belgique qui allons créer des œuvres

qui seront diffusées sur des surfaces extérieures dans le cadre d'un déambuloire de projection cinématographique. Je suis très stimulé par cette participation, ayant déjà, par le passé, contribué à d'autres laboratoires proposés par Kinomada.

C'est la première fois que je prends part à un laboratoire avec une formule de déambuloire. J'appréhende quelque peu la création d'une œuvre cinématographique dont la projection se fera sur un immeuble. Ma démarche d'artiste en art cinématographique a toujours honoré un ratio rectangulaire pour la majorité des films que j'ai produits. Je ne suis pas certain encore si je vais, pour ce projet, respecter un cadre typiquement associé au cinéma, ou si je vais tenter de le faire éclater pour que les images tournées puissent s'intégrer à l'architecture de la surface de projection. Nous avons dix jours pour réaliser cette œuvre et je me sens accompagné à toutes les étapes de création du projet. J'ai su que nous aurions une période d'écriture en groupe, suivi d'une séance d'exploration avec des comédiens, pour compléter l'écriture de nos œuvres.

C'est la première fois que je viens en Belgique et je connais très peu la ville de Namur. Dès notre arrivée, une visite est organisée afin que l'on puisse découvrir l'histoire de ce territoire. En soirée, nous marchons sur le parcours du déambuloire et les organisateurs nous présentent les huit surfaces choisies sur lesquelles nous projeterons nos œuvres. Une pige au sort est ensuite effectuée et la surface qui m'est attribuée est une tourelle de l'époque médiévale du nom de *Beffroi de Namur*.



Figure 46 — Photographie de Ad Meskens / Wikimedia Commons

Je suis très heureux de cette surface, car elle me pousse à repenser la forme de la projection. Le Belfroi de Namur est une grande tour : au niveau esthétique, j'aimerais beaucoup réfléchir à la réalisation d'une œuvre qui prendrait en considération cette forme haute et arrondie.

Avant de me coucher, je lis un peu sur le bâtiment en question. Je m'intéresse particulièrement au rôle que jouait cette tour, soit de marquer le temps et de rythmer le quotidien des habitants. Un ancien procédé qui ponctuait le quotidien d'une collectivité. Est-ce que je pourrais reprendre cette symbolique d'une technique qui marque le temps pour la création de mon court métrage ?

La journée suivante, nous participons à un atelier d'écriture collective. Plusieurs exercices de rédaction sont réalisés et j'ai un texte qui émerge à la suite d'un travail sur l'angoisse. Dans cet exercice, je me suis penché sur l'appréhension du temps qui passe.

J'y ai construit un personnage qui développe une obsession sur la gestion de son temps, au quotidien, avec de multiples outils technologiques : des applications sur son téléphone, des avertissements sur son ordinateur, des messages venant de sa montre intelligente, des notifications sur son application d'entraînement...

La journée suivante, j'ai la chance de faire quelques expérimentations de jeu avec trois comédiens, deux femmes et un homme, et je suis toujours accompagné par un animateur qui propose quelques activités avec les comédiens afin d'approfondir certains thèmes que je souhaite développer. De la sorte, nous pouvons travailler le concept du temps et des marqueurs de temps. Après cette demi-journée de travail avec les comédiens, je me mets à finaliser le scénario de mon projet. Demain, c'est la réunion de production et nous allons présenter nos idées aux autres artistes présents.

Le soir, je retourne sur place devant le bâtiment en question. Il est très grand et je réalise que c'est vraiment une belle surface de projection. J'aime l'idée que nous soyons si petits devant cette grande structure. J'y vois des images d'horloges et de cloches, un ensemble qui représente le temps, mais aussi une autorité qui dicte des actions aux personnages. Peut-être que je peux transformer cette tour en un immense serveur ? Ou une application qui parle et ordonne des instructions, voire un algorithme qui a une influence sur les décisions de mon personnage principal ? Est-ce que mes personnages seraient prisonniers de cette tour ? Je mets au point le scénario du film.

Kinomada et le partenaire de Namur ont aussi fait appel aux artistes locaux. De la sorte, au sein de la réunion de production, il y a des gens qui souhaitent être comédiens dans les films, tandis que d'autres aspirent à y participer au niveau technique. Nous sommes une cinquantaine de personnes dans la salle. Quand vient mon tour de parole, je présente un résumé de mon synopsis ainsi que le bâtiment sur lequel je présenterai mon œuvre.

La réunion de production a été fort bénéfique. J'y ai trouvé des comédiens pour le tournage de mon court métrage. Une partie sera filmée dans un appartement de Namur, quelques plans le seront en extérieur et les dernières séquences seront produites sur un fond vert. J'ai demandé les conseils d'un autre artiste qui est fort doué avec les effets spéciaux afin de me donner un coup de main. Je tournerai mon film dans vingt-quatre heures, et d'ici là, je dois finaliser quelques éléments de la production.

J'ai aussi préparé quelques images que j'aimerais tester en projections sur la surface du Beffroi de Namur. Ce soir, un technicien ira faire des essais avec le dispositif de projection mobile sur certaines surfaces. J'apporte des séquences filmées d'une horloge, d'une cloche qui sonne, d'une chandelle qui fond, d'une montre intelligente.

Avec le résultat des essais de projection de la nuit dernière, je choisis de faire de gros plans sur des objets qui représentent le temps qui passe. Je finalise l'horaire des deux prochains jours pour le tournage avec les deux comédiens principaux, un homme âgé d'une cinquantaine d'années et sa fille âgée d'une vingtaine d'années. Le tournage se passe très bien, et certaines scènes ont été pensées en laissant un peu d'espace pour du jeu improvisé.

Il reste trois jours avant la diffusion, alors je me concentre à finaliser le montage. Tous les soirs, je vais tester les séquences que j'ai éditées dans la journée avec le responsable des projections. Ce dernier se rend disponible chaque soir pour effectuer des essais avec les artistes qui en ressentent le besoin. Nous pouvons seulement procéder aux essais vers 21h, car le soleil se couche en ce moment à Namur vers 20h30.

Ma surface de projection est dans un format qui s'étire davantage sur la hauteur que conventionnellement sur la largeur. Cette hauteur fait justement référence à nos écrans de téléphone cellulaire. De plus, il y a la surface arrondie de la tour qui a un impact sur l'aspect esthétique de l'œuvre que je souhaite produire.

Ce soir, soit la veille de la projection devant public, nous faisons une générale technique. Les organisateurs nous ont demandé de présenter nos œuvres et nous pourrions y apporter les ajustements nécessaires au cours de la dernière journée. Je suis fort heureux du résultat, et je réalise que certains effets que j'ai voulu appliquer dans la vidéo devront être ajustés.

Nous sommes à la dixième journée du laboratoire. Le public se rassemble devant la première surface de projection : il est 20h45, le tout débute dans quinze minutes, nous sommes près de deux cents personnes. Nous sommes choyés, car c'est une belle soirée, un peu fraîche, mais je me suis habillé en conséquence.



Figure 47 — Photographie de Schneider Jean-Marc / Wikimedia Commons

C'est parti ! J'ai vraiment apprécié la première œuvre présentée sur le Palais provincial de Namur. Le public en redemande, ce qui me motive à présenter mon court métrage.

Lorsqu'on arrive devant le Beffroi de Namur, quatrième surface de projection dans ce parcours, l'animateur me demande de venir présenter mon court métrage au public. J'explique le rôle que jouait cette tour dans le passé, avec ses cloches, soit de normaliser

le rythme de vie des gens qui habitaient le quartier. C'est ce qui m'a inspiré dans l'atelier d'écriture et j'ai pu confirmer mes intuitions avec les improvisateurs. Mon film commence avec un grand cadran projeté sur toute la surface de la tour ; celui-ci fait un décompte. Une alarme se fait entendre, suivie d'un gros plan sur le visage de mon personnage principal qui court dans une rue de Namur, il est pressé, puis le plan s'arrête sur le visage de sa fille qui le regarde par la fenêtre. Mais qu'est-ce qui le presse autant ?

J'étais très heureux de la réaction du public pendant et à la fin de la projection. Il sera difficile pour moi de reprendre l'œuvre que je viens de dévoiler, car j'ai choisi d'adapter celle-ci à la surface du Beffroi de Namur. Disons que ce film est un cadeau que j'offre à la communauté namuroise. Une équipe de tournage capte toutes les œuvres au cours du déambulatoire. On termine cette expérience après une heure trente de déplacements et de visionnement. Le public, les artistes et les organisateurs semblent très heureux du résultat.

Dans deux jours, je retournerai au Québec, gardant en tête que cette expérience de création aura été fort bénéfique pour moi. Comme artiste, j'ai apprécié le fait d'avoir eu carte blanche pour la création de mon œuvre, tout en me sentant bien accompagné à plusieurs étapes du projet. Nous étions huit artistes avec les mêmes conditions de production, en plus d'avoir eu le soutien de plusieurs dizaines de collaborateurs. À bientôt, mes amis belges, c'était un vrai plaisir de venir créer chez vous, avec vous !

En faisant cette description fictive d'un artiste participant à un projet de création issu du travail de recherche de ce doctorat, j'ai voulu faire un lien avec l'introduction de cette thèse où j'ai brossé le portrait de ma participation au laboratoire de Kinomada à Lafayette. Dans la prochaine partie, je présenterai comment ces recherches créent des impacts au sein de mes projets de création.

*Impacts au sein de mes projets de création*

J'estime que la diffusion, dans le cadre d'un déambulatoire cinématographique, doit être pensée comme une activité spécifique du laboratoire, sans venir remplacer complètement l'expérience de diffusion en salle. Par exemple, avec Kinomada, un laboratoire sera mis en place à l'automne 2021 à Québec, avec un volet déambulatoire et un volet de projection en salle. Les artistes choisis pour la création des œuvres du déambulatoire ne seront pas les mêmes que ceux qui participeront à la projection en salle. Des pourparlers sont aussi en cours afin d'organiser un déambulatoire cinématographique dans les rues de Namur, en Belgique, ainsi qu'à Lafayette en Louisiane. Cette idée de cinéma de rue semble plaire autant aux artistes qu'aux responsables culturels de plusieurs localités.

J'accompagne aussi un projet de scénarisation d'un long métrage produit par Kinomada et soutenu par la Ville de Québec. L'idée fut d'inviter six réalisateurs à écrire six parties qui seront par la suite incorporées dans le scénario du long métrage. Chaque artiste doit développer un scénario d'une durée d'environ dix à quinze minutes. Je les accompagne actuellement en abordant l'approche d'écriture déployée dans cette thèse. Ensuite, nous aurons des séances d'improvisation avec des comédiens afin de repenser certaines parties du scénario.

Pour conclure cette thèse de recherche-création, je dois dire que j'ai le sentiment d'avoir été en mesure de bien saisir les composantes de l'agrégat de la création cinématographique qui m'étaient importantes d'explorer. J'ai surtout eu la chance d'avoir fait, dans ce parcours académique, des rencontres avec d'autres créateurs et chercheurs pour qui ces questionnements sont tout aussi importants, même si j'ai le sentiment d'avoir ouvert une boîte de Pandore contenant beaucoup de possibilités d'exploration. Je suis comblé de créer à une époque qui fait penser à celle de la première naissance du cinéma avec tout son bric-à-brac, son hybridation et son métissage.

## ANNEXE A

ÉCRITURE CRÉATIVE AVEC DE LA VIDÉO – EXPÉRIENCE DE CRÉATION  
DANS LE LABORATOIRE CINÉMATOGRAPHIQUE DU CHACALAB AU  
CHILI.

Vidéo accessible à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/182738849>

- F : Montre-moi tes images.
- G : Quelles images ?
- F : Celles de ton laboratoire du Chili.
- G : Là ? On est en train de manger... pis je suis sur mon Facebook... Je « like » des « posts » des autres participants.
- F : Justement, au lieu de te regarder jouer avec ton Facebook, montre-moi donc tes images.
- G : Tu veux voir le film que j'ai fait ou plutôt les images du lab ?
- F : Je veux surtout voir les 50 heures de tournage que tu as captées avec ta GoPro.
- G : Eh bo-boy... 50 heures, c'est assez long à présenter.

– F : Fais juste me montrer vite le projet... je ne veux pas voir les 50 heures. Pis pourquoi en as-tu filmé autant ?

– G : En fait, quand je participe à un laboratoire de création cinématographique, je suis tellement pris dans le processus de création que je n'ai pas le temps de prendre du recul. Et si je veux « comprendre » ce phénomène de création collective, je dois y participer, créer avec les autres. J'ai déjà pris une posture plus distancée, avec de la prise de notes, mais je n'avais pas réussi à me « sentir » dans le processus de création avec les autres participants.

– F : Et les autres, ils ne trouvent pas ça bizarre que tu filmes tout le temps avec ta caméra ?

– G : Je dois avouer qu'ils oublient très rapidement la caméra. Surtout qu'elle est installée sur mon torse, alors elle n'est pas trop « intrusive ».

– F : Et tu vas faire quoi après avec toutes ces images ?

– G : Pour être honnête, je ne suis pas encore certain. J'ai déjà utilisé certaines images pour un projet dans un séminaire sur la mobilité, mais je me questionne toujours. Et pourtant, lorsque je visualise les images, je suis toujours fasciné par des comportements ou des actions que j'ai — ou que les autres ont — commises sans tout à fait réaliser leur impact. Je pense expérimenter avec les « pratiques analytiques créatives » proposées par Richardson, mais avec le médium de la vidéo au lieu d'utiliser le médium écrit.

– F : Ah oui ! As-tu des exemples à me montrer ?

- G : En fait, lorsque je participe à un laboratoire, je n'ai aucune idée des projets sur lesquels je vais collaborer ou même du film que je vais tourner. Par exemple, au Chili, j'ai coréalisé un film avec Johnny, un participant de Santiago, et Liliane Boucher, une participante du Québec.
  
- G : Regarde, voici la première fois que nous nous sommes rencontrés.
  
- F : Et pourquoi as-tu voulu faire un film avec ces participants ?
  
- G : En fait, suite à un atelier d'écriture que j'ai donné avec Liliane, j'ai demandé à Johnny s'il voulait que nous coréalisions son scénario. Au départ, il n'avait même pas l'intention de faire ce film.
  
- F : Et combien de gens ont participé au Chacalab ?
  
- G : Nous étions environ dix Québécois, quelques Européens, des Mexicains et une trentaine de participants chiliens.
  
- F : Et tu connaissais déjà tout le monde ?
  
- G : Non, en fait, je ne connaissais pas beaucoup de participants. Les gens du Québec et quelques Chiliens du comité organisateur seulement. Et c'est à mon avis la beauté de ce type d'expérience de création : nous créons des collectifs éphémères avec des étrangers, dans un pays et une ville que nous ne connaissons pas. Nous sommes dans la spontanéité, dans l'improvisation, dans l'urgence de créer.
  
- F : Et c'est quoi la différence entre produire un court métrage dans ce type de laboratoire et produire d'une façon plus conventionnelle ?

– G : Pour moi, le laboratoire est un espace expérimental qui nous permet d’essayer des modes de création qui peuvent être quelque peu différents de ce que nous expérimentons. Ce mode de création est assez différent d’une production cinématographique qui possède une structure de financement — celle-ci se veut plus « lourdes » avec le producteur, le réalisateur, le directeur photo, l’ingénieur de son, etc. Dans ce type de structure, la hiérarchie est très importante. Cependant, dans un mode de production de court métrage avec peu ou pas de financement, cette hiérarchie dans l’équipe de production est plus flexible. Sans complètement abolir la structure hiérarchique, le laboratoire permet aux participants d’expérimenter de nouvelles positions. Étant donné la courte durée et les ressources humaines limitées, plusieurs participants viennent aider aux différents tournages. Ainsi, à la fin d’un laboratoire, il n’est pas rare que des participants aient donné de leur temps sur 4-5 projets de court métrage.

– F : Parle-moi un peu de la manière dont vous avez créé votre film au Chili.

– G : En fait, l’idée du film est relativement simple. C’est l’histoire d’un père qui habite seul avec son fils. Un jour, son fils quitte l’école et son père part à sa recherche. Le père cherche un peu partout son enfant et il le retrouve en soirée, dans un parc, observant tranquillement la ville de Val Paraiso.

– F : Et comment vous avez fait pour trouver les comédiens ?

– G : Dans la rue... en marchand ! Johnny a rencontré un homme avec son garçon, il leur a demandé s’ils pouvaient jouer dans notre film. Le monsieur a dit que nous devions en parler avec la mère du garçon. La journée suivante, nous avons rencontré la mère qui semblait un peu hésitante. Elle était accompagnée d’un ami et celui-ci semblait intéressé à participer au projet. Nous lui avons demandé s’il avait un garçon, il nous a dit oui. C’est ainsi que nous avons trouvé nos deux comédiens principaux.

- F : Et pour les lieux de tournage ?
  
- G : Il y avait un restaurant en face de notre auberge, et nous avons discuté avec le propriétaire, un Américain. Celui-ci connaissait bien Montréal, alors il nous a donné feu vert pour tourner dans son restaurant. Nous avons ensuite trouvé une école et un endroit en hauteur pour observer la ville, de nuit. Et finalement, une des participantes de Valparaiso nous a permis de filmer dans son appartement.
  
- F : Avez-vous eu des problèmes avec la production de votre court métrage ?
  
- G : En fait, c'est aussi la beauté de ce type d'expérience de création. Nous devons sans cesse être très flexibles, car nous devons chercher continuellement des solutions. Ainsi, le scénario peut se modifier au cours du tournage. Nous avons rencontré des défis pour trouver les comédiens, les lieux de tournage, la composition de l'équipe de production et lors du montage. La production de notre film n'a pas été de tout repos !
  
- F : Mais pourquoi aimes-tu tant ce type d'exercice si ça semble si exigeant ?
  
- G : Ce que je trouve beau du laboratoire, c'est toute cette énergie qui est concentrée dans un seul objectif : réaliser des films. Et voir tous ces gens venir d'un peu partout, en voiture, en bus, en avion, pour se rassembler dans un même espace ! Ces gens, qui pour la plupart ne se connaissent pas et qui choisissent de travailler avec des inconnus, dans des pays méconnus. Des réflexions sur la mobilité des participants, sur ce qu'est le cinéma en référence aux écrits de Gaudreault ou Casetti, sur les réflexions en lien avec la littérature mineure de Deleuze, sur l'Espace de Lefebvre, sur les médias alternatifs de Cardon et Granjon lorsqu'ils affirment que les médias alternatifs doivent en partie s'inspirer que cette phrase « think globally, act locally ». Et c'est à tous ces niveaux que je trouve si important le processus de création au sein du laboratoire.

- F : Et c'est pourquoi tu veux documenter les laboratoires avec ta GoPro.
  
- G : En fait, je pense que c'est principalement pour garder une trace de l'expérience collective...

## ANNEXE B

### PRÉSENTATION DES SURFACES DU DÉAMBULATOIRE DE QUÉBEC 2018

1er tableau : Palais Montcalm — Pamela Bisson

Native de Québec, Pamela Bisson s'implique dans le milieu cinématographique de la Capitale depuis près de 10 ans. Sa démarche artistique s'oriente vers le jeune public et ses expériences l'ont menée à fonder le « Machin Club » en 2015. Ses créations ont été diffusées dans plusieurs festivals pour enfants à travers le monde, notamment au Brésil, au Mexique, en Inde, en Afrique du Sud, en Colombie et en Ukraine.



Figure 48 — Photographies de François Guay

## 2e tableau : Maison de la littérature — Alexandre Berthier

Alexandre Berthier est un artiste visuel d'origine française vivant à Québec. Sa pratique évolue au sein de trois domaines : les arts visuels, les arts médiatiques et les arts de la scène. Il réalise des œuvres vidéo et audio pour divers commanditaires, compagnies de danse, centres d'art... Il collabore régulièrement avec des compagnies telles que le Théâtre Rude Ingénierie, l'Orchestre d'Hommes Orchestres, Code Universel. On fait régulièrement appel à lui pour des conceptions vidéo live pour différents événements : Carrefour international de théâtre, MNBAQ, Manif d'Art, FCVQ, Festival d'été de Québec, OSQ, Mois Multi...



Figure 49 — Photographies de Johanne Pouliot

3e tableau : Morrin Centre (devanture) — Jimmy Pettigrew

Jimmy G. Pettigrew est un réalisateur de Québec. Bousculé entre le réel et l'animation, il met en scène depuis près de 10 ans des histoires cauchemardesques et pittoresques. Ses films ont été vus dans de multiples festivals et il vient de gagner deux prix au festival Fantasia pour son court métrage « Beurre noir ».



Figure 50 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay

4e tableau : Morrin Centre (côté) — Franie-Éléonore Bernier

Franie-Éléonore est une réalisatrice de la ville de Québec qui vient de compléter un programme à L'Inis en réalisation. Elle souhaite faire sourire les gens tout en les amenant à réfléchir sur eux-mêmes. Avec son cinéma elle désire célébrer l'absurdité du monde.



Figure 51 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay

5e tableau : Édifice du ministère des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire — Clarissa Rebouças

Clarissa Rebouças est brésilienne et habite au Québec depuis novembre 2015. Elle a réalisé et écrit une dizaine de courts métrages dans différents pays. Elle a aussi écrit deux séries TV au Brésil et, en ce moment, elle réalise une websérie ici à Québec.

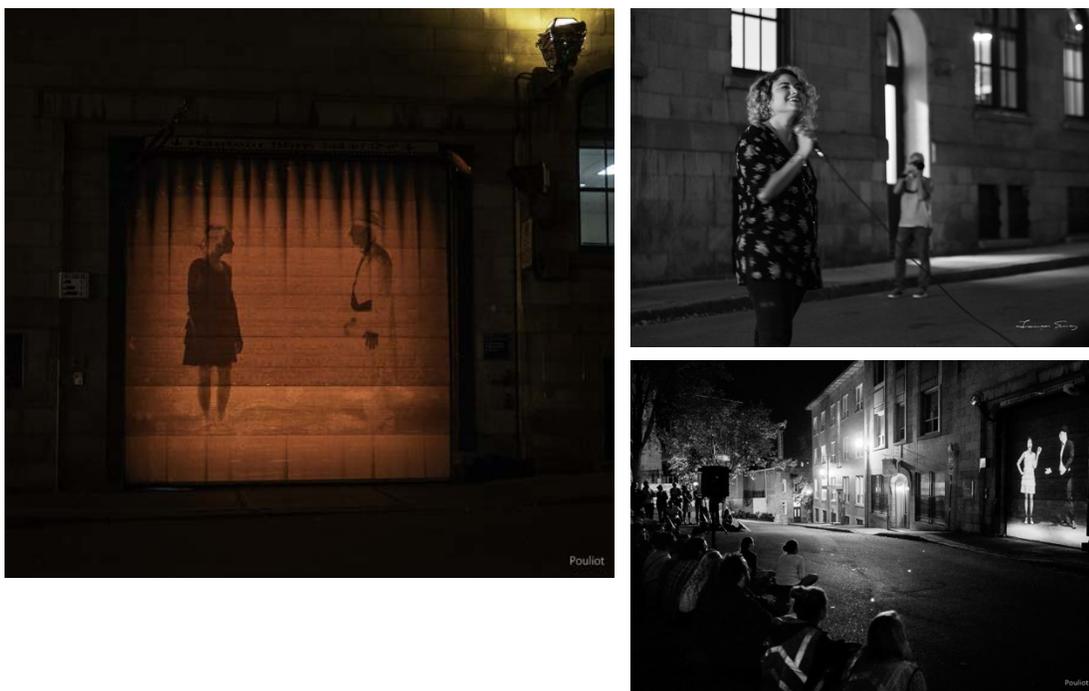


Figure 52 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay

## 6e tableau : St. Andrew's Presbyterian Church - Marco Dubé

Marco Dubé était des débuts de la cellule Kino à Québec, en 2001. En production vidéo depuis une vingtaine d'années, il est ce qu'on pourrait appeler un artiste *tout terrain*. À la caméra, au montage, à la postproduction en tout genre, tous les défis du domaine l'intéressent. Comme réalisateur, il se passionne pour les projections de spectacle, théâtre, musique, poésie.



Figure 53 — Photographies de François Guay

## 7e tableau : Conservatoire d'art dramatique de Québec — François Mercier

Motion-designer, animateur 2D, monteur et amateur de pâte d'amandes. Réalisateur prolifique au sein du mouvement Kino, il a fait partie de l'équipe de création du *Moulin à images* de Robert Lepage. Il travaille comme pigiste pour diverses boîtes de communication dans la belle et magnifique ville de Québec. Co-créateur de la *Revengeance des Duchesses*, ex-champion provincial de Air Guitar et futur super-héros intergalactique, il a la conviction profonde de pouvoir s'exprimer avec son art tout en faisant réfléchir avec humour et intelligence.



Figure 54 — Photographies de François Guay

## 8e tableau : Maison privée — Julie Anne Bautista Beauchesne

Julie Anne Bautista Beauchesne est une cinéaste québéco-philippine installée à Montréal. D'un héritage mixte, elle a toujours été intriguée par les questions d'identité et le mélange des cultures. Elle explore les thèmes du multiculturalisme dans ses films. Elle puise son inspiration des nombreuses expériences qui l'ont formée pendant son enfance en Asie et au cours de son travail avec de jeunes créateurs autochtones avec Wapikoni mobile et Musique Nomade. Elle revient du Mexique où elle a remporté le prix du meilleur court métrage documentaire au festival d'Hidalgo.



Figure 55 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay

## 9e tableau — Stationnement du Vieux-Québec

## Projection collective des artistes du laboratoire de création Kinomada Québec 2018



Figure 56 — Photographies de Johanne Pouliot et François Guay

## BIBLIOGRAPHIE

Andersson, L. Sundholm, J. (2012). Editorial: Film Workshops in Europe. *Studies in European Cinema*, (8), 167-170.

André, E., Jost, F., & Lioult, J.-L. (2009). *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*, Aix-en-Provence.

Archibald, D. Miller, M. (2011). The Film Festivals dossier: Introduction. *Screen*. 52(2): 249-252.

Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil, 149 p.

Bachelard, G. (2005, [1957]) *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 214 p.

Belzil, P. (2015). Lavigne, Louis-Dominique. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*. Repéré à <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/lavigne-louis-dominique>

Boal, A. (1980). *Théâtre de l'opprimé* (Ser. Petite collection maspero). F. Maspero.

Bouchard, V. (2012). *Pour un cinéma léger et synchrone ! : invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.

Bourdon, L. (2013). Vidéographie 70. *24 images*,(165), 10–17.

Bourdon, L. Gajan, P. (2013). Les 50 ans de l'art vidéo. *24 images*. 6-17.

Brewer, J. Dourish, P. (2008). Storied spaces: Cultural accounts of mobility, technology, and environmental knowing. *International Journal of Human Computer Studies*. DOI: 10.1016/j.ijhcs.2008.03.003.

Brunnberg, L. Frigo, A. (2012). Placemaking in the 21st-century city: introducing the funfair metaphor for mobile media in the future urban space. *Digital Creativity*, 23:2, 113-125, DOI: 10.1080/14626268.2012.709943

Brunow, B. (2012). Before YouTube and Indymedia: Cultural memory and the archive of video collectives in Germany in the 1970s and 1980s. *Studies in European Cinema*, 8:3, 171-181.

Brunow, B. (2018). Mobile cinema as an archive in motion: A Wall is a Screen and urban memories. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Jg. 7 (2018), Nr. 1, S. 255–262. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3426>.

Casetti, F. (2007). Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. *Cinémas Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 17(2-3), 33.

Certeau, M.d. (1990) *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 347 p.

Chapman, O. B., & Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and “Family Resemblances.” *Canadian Journal of Communication*, 37(1). <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>

Cresswell, T. (2006). The Production of Mobilities: An Interpretive Framework’. *On the Move: Mobility in the Modern Western World*. New York: Routledge: 1-24.

Crozat, D. et S. Fournier (2005). De la fête aux loisirs : évènement, marchandisation et invention des lieux. *Annales de géographie*, no 643, p. 307-328.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.

De Souza e Silva, A., Frith (2010). Mobile Social Networks: Mapping Communication and Location in Urban Spaces. *Mobilities*, 485-505.

De Valck, M. Loist, S. (2009). Film Festival Studies: An Overview of a Burgeoning Field. Edited by Dina Iordanova and Ragan Rhyne, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit.*, St. Andrews, UK: St. Andrews Film Studies.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.

Déotte, J.-L. (2007). *Qu'est-ce qu'un appareil ? : Benjamin, Lyotard, Rancière*. Paris : L'Harmattan.

Doré Marc. (2011). De l'improvisation et de la tactique du jeu : essai (Ser. Collection didascalies, 3e). Dramaturges éditeurs.

Ellis, R. (2005). *Kino: intertextualité, appropriation, parodie* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Elsaesser, T. (2004). The New Film History as Media Archaeology. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, vol. 14, no 2-3, p. 75-117.

Elsaesser, T., Hagener, M. (2011). *Le cinéma et les sens : théorie du film*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Ethis, E. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin.

Farman, J. (2011). *Mobile Interface Theory : Embodied Space and Locative Media*. New-York : Routledge.

Fischer, A. (2009). *Conceptualising Basic Film Festival Operation: An Open System*

Frangne, P-H. Mouëllic, G. Viart, C. (2013). *Filmer l'artiste au travail*. Presses Universitaires de Rennes.

Frith, J. (2012). Splintered Space: Hybrid Spaces and Differential Mobility, *Mobilities*. 7(1): 131 – 149.

Gardies, A. (1993). *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Gaudreault, A. Marion, P. (2013). *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.

Genosko, G. (2015). « Félix Guattari and Minor Cinema ». Dans *European Visions: Small Cinemas in Transition*, J. Blankenship et T. Nagl (dir.), p. 337-49. Bielefeld, Allemagne: transcript.

Gitelman, L. (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.

Guattari, F. (2012 [1977]). *La révolution moléculaire*. Paris : Les prairies ordinaires.

Houssa, E. (2011). *Les images documents : l'art et l'acte documentaire au quotidien*. (Thèse de doctorat). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/4052/>

Johnstone, K. (1979). *Impro: improvisation and the theatre*. Faber and Faber.

- Kino00. (s.d.). Un torrent de films Kino au festival Fantasia. Repéré à <http://www.kino00.com/nouvelles/un-torrent-de-films-kino-au-festival-fantasia/>
- Kino00. (2011). Kabaret de Montréal 2011 vos impressions. Repéré à <http://www.kino00.com/blogue/2011/10/25/kabaret-de-montreal-2011-vos-impressions/>
- Kinodok. (2013). *Kinodok Kinokabaret Special Documentaire*. Repéré à <http://www.gsara.tv/fatp/2013/evenements/workshop-2/kinodok-kinokabaret-special-documentaire/>
- Kinomada. (s.d.). Kinomada?. Repéré à <http://www.kinomada.org/3.html>
- Fortin, S. Houssa, E. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche : une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*. Vol. 31(2), pp. 52-78.
- Labadz, J.W. (2019). La « spatialisation » du regard avec le dispositif vidéomapping. Dans D. Schmitt, M. Thébault et L. Burczykowski (dir.), *L'image au-delà de l'écran. Le vidéomapping*. (p. 43-54). ISTE Editions.
- Laplantine, F. L. J.-L. (2007). *Leçons de cinéma pour notre époque : politique du sensible*. [Paris]; [Caen]: Téraèdre ; Revue "Murmure.
- Langlois, M. (1998). « Les 25 ans de Vidéographe ». *Ciné-Bulles*, vol. 17, no 1, printemps 1998, p. 28-31.
- Leblanc, G., & Thouard, S. (2012). *Numérique et transesthétique*.
- Lefebvre, H. (2000 [1974]). *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 485 p.
- Leleu-Merviel, S. (2019). Préface. Dans D. Schmitt, M. Thébault et L. Burczykowski (dir.), *L'image au-delà de l'écran. Le vidéomapping*. (p. 1-4). ISTE Editions.
- Le Moigne, J-L. (2006 [1977]). *La théorie du système général*. Collection Les classiques du réseau intelligence de la complexité. Repéré à <http://www.mcxapc.org/inserts/ouvrages/0609tsgtm.pdf>
- Maccarone, E. M. (2010). Ethical Responsibilities to Subjects and Documentary Filmmaking. *Journal of Mass Media Ethics*, 25(3), 192-206.
- Massey, D. (2005), *Unpromising associations and Space/representation*. Sage. p.9-33.
- Mathews, V. (2010). Set appeal: film space and urban redevelopment, *Social & Cultural Geography*, 11:2, 171-190, DOI: 10.1080/14649360903514400

- Off-Courts. (s.d.). *Historique*. Repéré à <http://www.off-courts.com/historique/historique-off>
- Paquin, LC. (2015). Méthodologie de la recherche création - Notes de cours - Approche systémique. Repéré à [http://lcpaquin.com/metho\\_rech\\_creat/systemique/approche\\_systemique.html](http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/systemique/approche_systemique.html)
- Paquin, LC. (2019). La question de la méthode et de la méthodologie en recherche qualitative et en recherche-création. Repéré à : [http://lcpaquin.com/Ecriture/Ecriture\\_metho.pdf](http://lcpaquin.com/Ecriture/Ecriture_metho.pdf)
- Paquin, LC. (2021). Faire de la recherche-création par cycles heuristiques. Manuscrit fourni par l'auteur.
- Santos, M. (1998). *La nature de l'espace*. Paris, L'Harmattan, 1997, 275 p.
- Stella, M. (2019). Le vidéomapping : une nouvelle forme symbolique ?. Dans D. Schmitt, M. Thébault et L. Burczykowski (dir.), *L'image au-delà de l'écran. Le vidéomapping*. (p. 57-71). ISTE Editions.
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: Fabrique éditions.
- Rhodes, J. D., & Gorfinkel, E. (2011). *Taking Place: Location and the Moving Image*: University of Minnesota Press.
- Richardson, L. (2000). New writing practices in qualitative research. *Social sciences journal*, 17(1), 5-19.
- Richardson, L., & St. Pierre, E. A. (2005). Writing: A Method of Inquiry. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (p. 959–978). Sage Publications Ltd.
- Roy, I. (1995). *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*. Thèse, Université Laval.
- Sheller, M. Urry, J. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning A*, Vol. 38(2): 207-226.
- Vignaux, V., et Turquety, B. (dir.) (2017). *L'amateur de cinéma: un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institutions*. Paris: AFRHC
- Vinogradova, M. (2012). "Between the State and the Kino: Amateur Film Workshops in the Soviet Union", *Studies in European Cinema*, vol. 8, no 3, p. 211-225.