

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRÉATION COLLECTIVE MULTIMÉDIA CHEZ LES JEUNES À RISQUE :
UN MOYEN POUR AIDER À PASSER À TRAVERS LES COUPS DURS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ISRAËL DUPUIS

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un projet de création collective tel que celui-ci ne pourrait avoir été mené à bien sans le précieux partenariat que j'entretiens depuis plusieurs années avec l'organisme Dare Every Soul To Achieve (DESTA). À tous les niveaux, l'organisme a tenté de faciliter mon travail et je leur en suis infiniment reconnaissant. J'aimerais remercier plus particulièrement, pour leur précieuse collaboration, la directrice de l'organisation, Frances Robertson et l'intervenante jeunesse Chantale Marulaz.

Je remercie aussi ma directrice de mémoire, Margot Ricard, d'avoir cru en mon projet malgré la durée prolongée de cette maîtrise, ainsi qu'à Jean-François Renaud et Éveline Le Calvez, d'avoir cordialement accepté de se joindre à mon jury de projet.

Je dois aussi remercier toute l'équipe du Centre for Digital Arts de l'Université Concordia (CDA). Ils ont généreusement permis un accès gratuit pour les participants de DESTA à leurs locaux et ressources.

Je remercie ma conjointe Sonia Lessard pour sa patience, son aide et son soutien durant toutes mes années à jongler entre famille, travail et études. Je remercie aussi ma mère, Marianne Thibaudeau. Par son travail avec les jeunes à risque, elle a toujours été un modèle et une inspiration.

Enfin, c'est grâce à l'intérêt des jeunes de DESTA, leurs talents et leur créativité que je peux déposer aujourd'hui ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| RÉSUMÉ | vi |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1, CADRAGE ET POSTURES | 4 |
| 1.1 Ancrage dans la contemporanéité | 4 |
| 1.1.1 Le théâtre forum | 4 |
| 1.1.2 Design de proximité | 5 |
| 1.1.3 Le chantier numérique | 6 |
| 1.1.4 Bilan des expériences | 7 |
| 1.2 Objectif du mémoire | 7 |
| 1.3 Cadrage théorique | 8 |
| 1.3.1 Posture du chercheur créateur | 9 |
| 1.3.2 Posture de l'intervenant artiste | 12 |
| 1.3.3 La posture de l'artiste plasticien | 16 |
| CHAPITRE 2, CORPUS D'ŒUVRES | 20 |
| 2.1 Le film ethnographique et sociologique | 21 |
| 2.1.2 Jean Rouch | 22 |
| 2.1.3 L'œuvre du point de vue du film ethnographique | 24 |
| 2.2 Le cinéma direct | 25 |
| 2.2.1 Chronique d'un été (1960) | 25 |
| 2.2.3 Les Raquetteurs (1958) | 26 |

| | |
|---|--------|
| 2.2.4 À Saint-Henri le cinq septembre (1962)..... | 27 |
| 2.2.5 À Saint-Henri le 26 août (2011) | 28 |
| 2.2.6 L'œuvre du point de vue du direct | 30 |
| 2.3 Originalité de l'œuvre..... | 31 |
| CHAPITRE 3, RÉALISATION DE L'ŒUVRE | 33 |
| 3.1 Présentation des participants | 33 |
| 3.2 Travailler le projet avec les participants..... | 34 |
| 3.2.1 Élaboration du scénario..... | 35 |
| 3.2.2 Ateliers libres de vidéo | 36 |
| 3.2.3 Tournage du vidéoclip et du collage vidéo | 37 |
| 3.2.4 Tournage sur écran vert..... | 37 |
| 3.2.5 Tournage de nuit | 39 |
| 3.2.6 Tournage en studio avec Dean | 39 |
| 3.2.7 Tournage à l'extérieur avec Beat | 40 |
| 3.2.5 Coupure dans le scénario | 40 |
| 3.2.6 Effets vidéo | 41 |
| 3.2.7 Conception de l'arrière-plan | 41 |
| 3.2.8 Montage du vidéoclip..... | 41 |
| 3.2.9 Montage du collage vidéo | 42 |
| 3.3 Diffusion de l'œuvre..... | 43 |
| CHAPITRE 4, RETOUR SUR LES POSTURES | 46 |
| 4.1 Retour sur les trois postures..... | 46 |
| 4.1.1 Retour sur le chercheur créateur | 46 |
| 4.1.2 Retour sur l'intervenant artiste..... | 47 |

| | |
|---|----|
| 4.1.3 Retour sur l'artiste plasticien | 48 |
| 4.2 Écosophie sociale et création vidéo | 49 |
| CONCLUSION | 52 |
| ANNEXE 1 | |
| Contenu du DVD 1 | 55 |
| ANNEXE 2 | |
| Contenu du DVD 2 | 55 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 56 |

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose de développer une approche de création collective par les arts numériques dans un contexte d'intervention avec des jeunes à risque.

Pendant une durée de 15 semaines, l'auteur a rencontré chaque semaine un groupe de jeunes criminalisés du quartier défavorisé de la Petite-Bourgogne à Montréal. Ils ont réalisé ensemble une pièce musicale puis un vidéoclip à partir de celle-ci. L'œuvre présentée dans le cadre de ce mémoire est un collage vidéo qui illustre l'ensemble de ce processus de création.

L'auteur est un chargé de cours au département de design et arts numériques de l'Université Concordia depuis 2002. Il est responsable du cours *Design de proximité*. Ce dernier explore diverses avenues d'intervention sociale à l'aide des arts numériques. Le mémoire est une expérimentation qui sert à développer et valider son approche par une saisie de pratique.

Trois postures ont été adoptées pour mener à bien cette recherche création :

- En regard de la position d'observateur et de l'utilisation de la caméra, la posture du chercheur créateur. Elle emprunte le point de vue de l'anthropologie postmoderne, la méthode de l'observation participante et la technique du film ethnographique;
- En regard des aspects d'intervention liés au rôle du travail de proximité, la posture de l'intervenant artiste. Elle utilise l'éthique et les méthodes de l'art-thérapie dans une approche liée à la Gestalt-thérapie;
- En regard de l'élaboration d'un processus de création, la posture de l'artiste plasticien. Elle utilise le cadre conceptuel de l'art contextuel et plus spécifiquement de l'esthétique relationnelle. Ceci se décline dans la réalisation d'un collage vidéo s'apparentant au genre du cinéma direct.

Mots-clés :

Création collective – Travail de proximité – Arts-thérapie – Film ethnographique
– Cinéma direct

INTRODUCTION

Dans le contexte de ce mémoire création, j'ai réalisé un collage vidéo autour du processus de la création collective d'un vidéoclip avec un groupe de six jeunes afro-américains criminalisés âgés de 18 à 25 ans. Ils fréquentent l'organisme communautaire DESTA situé dans le secteur défavorisé du quartier de la Petite-Bourgogne à Montréal.

Le vidéoclip de 3 min 22 s se nomme *Getting Through The Struggle*. Il a été fait à partir de la chanson RAP du même nom, écrite et enregistrée par des participants au début du projet. Le vidéoclip met en image les paroles de la chanson et aborde des sujets soulevés lors d'une série de discussion avec les participants de DESTA. Les principales thématiques développées sont : les injustices et les disparités sociales liées à la pauvreté et au racisme, le décrochage scolaire et la criminalisation.

Les jeunes de l'organisation DESTA ayant participé activement au projet sont : Mathew Ruesta, Patrick Stellar, Ziggy Jones, Sunnah Powel (Blake), Ismail Davis (Dean), Thom Bell (Beat)¹. Ils ont été impliqués avec moi à toutes les étapes du projet : de l'écriture du scénario, à la création musicale, comme acteurs, au niveau technique lors des prises de vue, ainsi qu'à la réalisation et au montage.

J'ai également eu l'aide de deux de mes étudiants de premier cycle pour le soutien technique (caméra, éclairage, régie et logistique). Ces étudiants, Meryam Joobeur et Derek Branscombe, étaient inscrits au cours *Design de proximité* durant l'année scolaire 2012-2013. Ils ont été présents aux rencontres hebdomadaires avec les jeunes de DESTA durant les tournages.

¹ Pour des raisons de confidentialité, des noms fictifs seront utilisés.

Le collage vidéo se nomme *Indignato Va Versum*² et fait 48 min 36 s (incluant le vidéoclip *Getting Through The Struggle*). Je l'ai réalisé à partir de séquences filmées par les participants de DESTA, mes étudiants de Concordia ou moi lors de la production du vidéoclip ou en amont de celle-ci. On y entend la musique des chansons que les participants de DESTA ont enregistrées pendant la durée du projet. Le collage est composé d'une série de portraits filmés « in situ », caméra à l'épaule, sans mise en scène. J'ai voulu réaliser une œuvre qui témoigne de mon expérience d'immersion dans le milieu des jeunes à risques. Ce film tente de faire vivre au spectateur les interrelations humaines vécues lors de ce contexte de création qui s'est étendu d'octobre 2012 jusqu'à la fin d'avril 2013.³

Indignato Va Versum a été présenté pour la première fois lors du vernissage de l'exposition de fin d'année du cours *Design de proximité*⁴ dont j'ai la charge à l'Université Concordia.

J'explore depuis plusieurs années diverses avenues d'intervention sociale à l'aide des arts numériques. Ce mémoire création est donc une saisie de pratique. Dans les prochaines pages, je ferai un ancrage du projet dans la contemporanéité à l'aide d'un bilan de mes expériences et d'un cadrage conceptuel. Trois postures y seront dégagées pour comprendre les enjeux liés à ma position d'observateur, d'intervenant et d'artiste dans ce projet de création.

L'œuvre que je propose semble en marge des modèles de création et des productions diffusées dans les médias de masse. Elle s'inscrit néanmoins dans une mouvance ayant sa place depuis plusieurs années. Pour le démontrer, un corpus d'œuvres constitué de films ethnographiques et de productions utilisant les techniques du

² *L'indignation amène le vers*, Parabole attribuée au grec Juvénal (autour de 90 av. J.C.), *Le Petit Larousse Illustré*, Édition Larousse, 1996, p. 1438.

³ La technique et l'esthétique sont développées plus en détails dans le chapitre 2 (corpus d'œuvres).

⁴ Le cours DART 481 *Design de proximité (Design Outreach)* fait partie du curriculum du diplôme du programme de premier cycle de design et arts numériques à l'Université Concordia. Nous définirons plus bas les objectifs de ce cours.

cinéma direct y sera analysé. Seront, de plus, dégagés plusieurs aspects esthétiques et méthodologiques qui s'apparentent à ce projet.

Ce mémoire veut proposer une structure permettant d'encadrer des projets de création similaires dans l'avenir. Il aura ainsi pour effet de favoriser l'émergence d'autres projets impliquant la création collective, les arts numériques et le travail de proximité dans la communauté. Afin que cela soit possible et que d'autres intervenants adoptent ce modèle, sa faisabilité doit en être démontrée par des exemples concrets tirés de la pratique. Voilà pourquoi j'ai consacré une grande partie de ce mémoire à la description exhaustive du contexte de réalisation de l'œuvre.

Un retour sera fait et les données recueillies durant le processus de création seront mises en relation avec notre cadre conceptuel. Enfin, suivant une analyse des impacts de la diffusion et de la réception de l'œuvre, nous serons en mesure de conclure par la proposition de nouveaux axes de recherche.

« Consciemment ou non, les artistes suivent le *connais-toi toi-même* de Socrate. Consciemment ou non, ils se tournent de plus en plus vers cette essence dont leur art va faire surgir leur création; ils la scrutent, ils en pèsent les impondérables éléments. » *Wassily Kandinsky*

CHAPITRE I

CADRAGE ET POSTURES

Inévitablement « l'art fait *tenir ensemble* des moments de subjectivité liés à des expériences singulières »⁵. La première partie de ce chapitre inscrit *Indignato Va Versum* vis-à-vis mon parcours personnel. J'y développe ensuite l'objectif du mémoire pour pouvoir enfin, en dresser le cadrage conceptuel.

1.1 Ancrage dans la contemporanéité

Comme en tirant sur le fil d'Ariane, dans un premier temps, je dresserai un portrait des expériences qui m'ont amené à la création d'*Indignato Va Versum*.

1.1.1 Le théâtre forum

Augusto Boal définit son théâtre comme une « pratique de la révolution »⁶. Dans diverses représentations publiques, la troupe met en scène une problématique vécue dans le contexte d'intervention. Les représentations tentent de mettre en scène les différentes pistes de solution. Ainsi, pour un problème de maltraitance dans une usine, les acteurs de Boal joueront le rôle des patrons. Les employés tenteront d'agir naturellement. De multiples improvisations seront mises en scène autour des problématiques vécues. Dans ces diverses « mises en scène du réel », on essaiera de faire émerger la meilleure solution pour régler les conflits. Basée sur cette approche, j'ai fondé en 1994, la troupe communautaire « Banlieus'arts » qui incitait les jeunes à

⁵ BOURRIAUD, Nicolas (2008). *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, p. 20.

⁶ BOAL, Augusto (2007). *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte.

risque à s'exprimer par les arts de la scène. À cette époque, j'étais intervenant jeunesse à la Maison des jeunes de Deux-Montagnes et je m'impliquais dans des ateliers d'improvisation théâtrale. Les représentations étaient données dans des milieux tels que les pénitenciers, les maisons des jeunes, les centres communautaires et commerciaux, les lieux publics et les festivals.

1.1.2 Design de proximité

J'ai complété en 2002 mon baccalauréat en Beaux-Arts avec une majeure en design et arts numériques. Lors de mes études de premier cycle, j'ai développé un projet de création collective en partenariat avec l'Université Concordia et l'organisme Dans la rue⁷. Dans le cadre d'une activité extra curriculum organisée par la professeure P.K Langshaw, les participants de l'organisme Chez Pops visitaient l'Université Concordia pour des ateliers de création dans les laboratoires d'informatique. En plus d'être un des formateurs, j'y ai édité un livre regroupant les créations réalisées par les participants et les élèves de Concordia. J'ai obtenu à l'époque le prix étudiant de l'Institut de Design de Montréal (IDM) pour cette réalisation. Ces ateliers inspirèrent la création du cours DART 481 *Design de proximité*⁸, et j'en suis le chargé de cours depuis sa création en 2002.

Les étudiants universitaires y réalisent, avec des participants fréquentant des organismes communautaires, des projets divers où les arts numériques sont utilisés en contexte de développement et d'intervention sociale. Voici un résumé du descriptif de cours :

⁷ L'organisme « Dans la rue » a été fondé par le Père Emmett Johns (Pops) en 1988. Il vient principalement en aide aux jeunes de la rue dans l'Est de Montréal. Chez Pops est le nom du centre où les jeunes peuvent avoir accès aux services. DANS LA RUE (Page consultée le 1 juin 2013). Site de Dans la rue, [en ligne], <http://www.danslarue.com>

⁸ Le cours s'est d'abord appelé DART 491 *Special project in design (Concordia dans la rue)*. Il faut entendre par travail de proximité (ou travail de rue) un travail visant les espaces de proximité marqués par une image stigmatisée. Dans des espaces communautaires et des centres d'aide, on y sera en contact avec les populations à risque tels les travailleurs du sexe, les jeunes de la rue et les itinérants. Mustafa Poyraz, *Les interventions sociales de proximité*, éd. Harmattan 2012.

Pour le département de design et arts numériques de l'Université Concordia, être « dans la rue » se décrit par la mise en pratique des directives philosophiques du programme, et ce, tout en s'engageant envers la communauté montréalaise. L'objectif de ce projet est d'offrir un modèle d'expression personnel et d'enseigner la base de l'environnement numérique aux personnes en besoin.

Ce cours met les étudiants de la faculté des beaux-arts de l'Université de Concordia en contact chaque semaine avec 35 à 40 participants des centres d'aide Dans la rue, DESTA et Mission Bon Accueil. Ils enrichiront leurs connaissances informatiques à travers de nombreuses créations digitales. Les étudiants et les participants doivent collaborer afin de créer diverses productions (livre, site internet, musique, photographie, peinture, dessin, imprimé, etc.)⁹

1.1.3 Le chantier numérique

En 2010, j'ai occupé une charge d'enseignement en intégration sociale et socioprofessionnelle à la Commission scolaire des Laurentides. J'étais actif au Centre de formation générale des Cimes dans le programme *Le chantier numérique*. Ce programme tente de favoriser l'intégration de la clientèle souffrant de troubles envahissant de la personnalité en utilisant le travail numérique. Les participants peuvent réaliser divers travaux en partenariat avec les industries locales comme la numérisation de documents, la conception d'imprimés et la réalisation de site internet. En accord avec les directives du ministère de l'Éducation du Québec, j'ai réalisé un programme de e-portfolio¹⁰ et d'apprentissage du multimédia. Au travers de la création de blogues (e-portfolio), les participants consignaient le bilan de leurs réalisations académiques et personnelles. Le but était de pouvoir leur permettre une approche introspective par la médiation de l'outil numérique. Outre le transfert de compétences et d'habiletés de travail, le projet favorisait une meilleure image de soi à travers la réalisation de projets infographiques simples.

⁹ Extrait du plan de cours DART 481 *design de proximité*.

¹⁰ Dans sa définition éducationnelle, un e-portfolio peut être défini comme un portfolio «Collection des travaux d'un élève qui fait foi de sa compétence montrant des traces pertinentes de ses réalisations» sur support numérique (par exemple sur un site internet). Ministère de l'Éducation du Québec (Page consultée le 4 mars 2013). *Site du MELS*, [en ligne], <http://www.mels.gouv.qc.ca/drd/tic/pdf/portfolio.pdf>

1.1.4 Bilan des expériences

Depuis le début de ma pratique comme intervenant social par le multimédia, j'ai pu observer plus de 300 participants (approximativement 200 du centre Chez Pops, 70 de l'organisation DESTA, 30 de la mission Bon Accueil, 10 au Centre des Cimes) répartis sur 1100 heures d'activité.

Parmi toutes ces expériences :

- Les participants étaient en marge de la société soit par leur handicap physique/psychologique, soit par leur condition sociale/culturelle;
- J'ai fourni un prétexte de création, ainsi que l'enseignement des notions pouvant permettre au participant de mener à terme une création à l'aide des outils numérique;
- Une ambiance agréable et légère favorisait l'ouverture des participants. Faisant usage de l'humour, je sortais avec les participants pour prendre des pauses. Nous organisions des dîners ou des visites à l'extérieur. Laissant de côté leurs réflexes de défense, les participants arrivaient à acquérir, dans cet environnement, la confiance nécessaire pour pouvoir créer librement sans crainte d'être jugé;
- Au cours des dix dernières années, j'ai été témoin de plusieurs exemples concrets d'intégration sociale réussie : Lucas, un des participants de Ballieus'arts est maintenant comédien et se produit au théâtre. Jonathan, un jeune du centre des Cimes s'est trouvé un emploi dans un atelier d'informatique, travail qu'il occupe encore à ce jour. Puis il y a Maurice, un jeune de Chez Pops, qui a fait un DEP en imprimerie.

1.2 Objectif du mémoire

Ma position est celle d'un artiste aidant à l'émergence d'œuvres dans un milieu d'intervention. C'est ici que réside l'innovation du projet. La création collective est

une pratique artistique documentée, entre autres, par l'étude en art contemporain de mouvements tels que l'art contextuel et de groupes comme Fluxus.

Toutefois, peu d'artistes ont tenté l'aventure de la création collective en milieu d'intervention. On trouve plusieurs exemples dans le champ des art-thérapies, mais le rôle du thérapeute y est généralement situé hiérarchiquement au-dessus du patient. Celui-ci ayant comme mission d'amener le patient à exécuter des pratiques artistiques dans le but de favoriser sa guérison.

Je crée depuis plusieurs années des œuvres de création collective. Ma position de créateur réside dans le fait que je suis le pivot du groupe de personnes à risque qui crée avec moi des œuvres dramatiques, picturales ou médiatiques. L'objectif de ce mémoire est de fournir un exemple où l'on pratique les arts avec les participants dans l'intention de les sensibiliser aux pratiques de la création, de les amener à créer une œuvre avec l'artiste et de développer une confiance en leur capacité de création.

Ainsi positionné, dans l'avenir, il me sera possible de suivre cette démarche de création et la faire valoir davantage. Je pourrai l'exploiter comme artiste pluridisciplinaire autant dans un milieu à risque qu'avec d'autres collaborateurs.

1.3 Cadrage théorique

Le contexte dans lequel je me suis placé et la nature du projet *Indignato Va Versum* m'ont demandé de faire appel à plusieurs postures différentes.

Premièrement, je me suis inséré dans un milieu culturellement différent du mien à plusieurs égards; je suis un Québécois, blanc, francophone issu d'une famille de la classe moyenne alors que les participants sont des jeunes Noirs et criminalisés issus de milieux défavorisés. Je me suis aidé dans cette posture du chercheur créateur par la méthode de l'observation participante et de l'anthropologie postmoderne.

De plus, comme j'impliquais avec moi des jeunes à risque, je me plaçais dans une posture d'intervenant artiste. J'ai dirigé mes interventions à l'aide de la méthode propre au courant de la Gestalt dans l'art thérapie¹¹.

Enfin, comme il s'agissait d'abord et avant tout de la création d'une œuvre, ma posture d'artiste plasticien a été inspirée par les théories de l'art contextuel et de l'esthétique relationnelle.

1.3.1 Posture du chercheur créateur

L'anthropologie du 19^e siècle est dominée par l'évolutionnisme et les théories de Darwin. On y considère que l'objectivité scientifique confère au chercheur un statut particulier qui le place au-dessus de l'objet observé.

En réaction à cette vision de la recherche, l'anthropologue Bronisław Malinowski développe la méthode de l'observation participante. Lors de son étude des indigènes des Îles Trobriandaise en Nouvelle-Guinée (1914), plutôt que de les observer de l'extérieur, comme cela est d'usage, il vit selon leurs règles et se conforme à leurs traditions. À son retour, il publie des carnets de voyage qui font le récit subjectif de son expérience. Malinowski est un des premiers qui avance l'hypothèse que le chercheur qui veut vraiment comprendre une société doit s'y immerger complètement.¹²

Les travaux de Malinowski contribuèrent à l'élaboration d'une science des pratiques de l'observation des cultures, l'ethnographie, ainsi que d'une discipline chargée d'en étudier les résultats, l'ethnologie.

¹¹ Voir THONG, S.A. (2007). *Redefining the Tools of Art Therapy* paru dans *Art Therapy: Journal of the American Art*, 2007 et RUBIN, A. J. (2001). *Approaches to Art-Therapy*, New-York, Brunner Routledge.

¹² MALINOWSKI, Bronisław (1985). *Journal d'ethnographie*, Seuil.

Le terme sociologie [peut-être] pris dans son acception, encore courante dans plusieurs pays d'Europe y compris la France, de réflexion sur les principes de la vie sociale et sur les idées que les hommes ont entretenues et entretiennent à ce sujet. [Alors que] l'ethnographie consiste dans l'observation et l'analyse de groupes humains considérés dans leur particularité (souvent choisis, pour des raisons théoriques et pratiques, mais qui ne tiennent nullement à la nature de la recherche [...]), et visant à la restitution, aussi fidèle que possible, de la vie de chacun d'eux; tandis que l'ethnologie utilise de façon comparative (et à des fins qu'il faudra déterminer par la suite) les documents présentés par l'ethnologue. »¹³

Les grandes décolonisations du 20^e siècle sont un point tournant qui marquent le développement pour l'intérêt envers l'ethnologie des cultures locales et du quotidien.¹⁴ Cette façon de considérer la recherche comme une immersion plutôt que comme une observation s'est radicalisée à l'intérieur du courant de l'anthropologie postmoderne.¹⁵

Un exemple d'anthropologie postmoderne qui m'a beaucoup inspiré est celui de l'ethnologue Nigel Barley. Ses carnets de voyage sont entièrement rédigés du point de vue de son expérience. On y suit ses voyages de leurs préparations jusqu'à ses démêlés et ses intrigues avec la population locale. Il y ajoute beaucoup d'humour et très peu de références scientifiques. On peut les lire un peu comme on lirait un roman.¹⁶

¹³ LEVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie Structurale*, Paris, Librairie Plon.

¹⁴ Pour saisir la position immersive et le renouveau d'intérêts pour les cultures locales, voir ABÉLÈS, Marc et BOUVIER, Pierre (1996). *Socio-anthropologie du contemporain*, vol. 36, n° 138, L'Homme p. 153-154.

¹⁵ Pour une définition de l'anthropologie postmoderne en tant que courant théorique, voir BARNARD, Alan et SPENCER, Jonathan (2010). *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, New York, Routledge, p. 562.

¹⁶ Voir entre autre BARLEY, Nigel (2001) *L'Anthropologie n'est pas un sport dangereux*, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs.

« L'humour est un trait proprement humain. Vous savez, les anthropologues ont des tas de théories pour expliquer le système des blagues parmi les communautés humaines : jusqu'à quel point peut-on choquer, quelle est la fonction des blagues à teneur sexuelle? Mais au fond, si l'homme plaisante, se moque de lui-même et des autres, n'est-ce pas tout simplement pour s'amuser, pour rendre la vie moins ennuyeuse? Ça m'est déjà arrivé : vous travaillez dans un village et vous étudiez les interactions entre les gens, vous essayez de comprendre ce qui se passe, vous observez, vous cherchez une théorie qui explique tout, vous n'y arrivez pas, et puis le grand prêtre sort de sa tente, il fait un pas, se prend les pieds dans la natte et, patatras, s'étale de tout son long par terre. Alors on éclate tous de rire. Il n'y a plus de barrières. On s'est tous compris. »¹⁷

Le film *Indignato Va Versum* peut être considéré comme un récit au même titre que les carnets de Malinowski ou le livre de Barley. J'ai adopté, tout au long du processus, la méthode de l'observation participante. Je me suis immergé dans le milieu des participants et j'ai créé avec eux dans un rapport d'égalité. En regard de la création, j'ai considéré mes idées et mes jugements de valeur esthétiques comme étant aussi valables que les leurs.

En anthropologie, il faut toujours spécifier un moyen de collecte de données. J'ai saisi des données sous forme d'enregistrements effectués lors des rencontres hebdomadaires avec les jeunes de l'organisme DESTA. À chaque rencontre, un micro a été ostensiblement déposé sur la table pour enregistrer les discussions.

Un autre outil de collecte de données est mon journal de création. J'y ai documenté les rencontres quotidiennes avec les jeunes de DESTA, les discussions, les réflexions des étudiants, ainsi que mes propres réflexions. Des photos et autres documents médiatiques (vidéo, musique) y ont été également déposés et commentés.

De façon à rendre mes intentions de recherche plus transparentes, les participants ont eu à signer un formulaire de consentement pour que leurs témoignages et leurs créations fassent l'objet d'étude et soient présentés dans le cadre de ce projet.

¹⁷ BARLEY, Nigel (Page consultée le 1 avril 2013). Site du monde.fr, [en ligne], http://www.lemonde.fr/voyage/article/2006/07/01/nigel-barley_1338266_3546.html

1.3.2 Posture de l'intervenant artiste

On pourrait définir ainsi le rôle des intervenants sociaux qui travaillent, comme ce fut mon cas, dans un contexte de proximité :

Le travail de proximité requiert un ensemble de techniques d'intervention sociale [...] Le processus d'intervention adopté se réfère aux diverses approches enseignées en intervention sociale et aux processus de résolutions de problèmes : créer un lien de confiance avec la personne, sa situation globale, établir la priorité relativement à ses besoins et ceux de son entourage, aborder un problème spécifique et accompagner la personne dans sa prise en charge.¹⁸

Ainsi, pour susciter l'intérêt des jeunes et l'accord de l'administration du centre, il fallait que l'activité puisse être populaire auprès des participants sans entrer en conflit avec l'horaire des événements déjà offerts. Dans ce cas-ci, je savais que plusieurs jeunes faisaient déjà de la musique eux-mêmes. Je savais qu'ils seraient attirés par l'accès à un espace d'enregistrement professionnel, bien encadré et gratuit. J'avais aussi remarqué leur intérêt pour les vidéoclips (qu'ils regardaient en boucle sur internet lors de mes ateliers).

Faire la promotion d'une activité auprès des jeunes exige une étroite collaboration avec l'administration et l'équipe d'intervention. Un jeune adhérera davantage s'il entend parler de l'activité par un intervenant en qui il a confiance. Depuis plusieurs années, les intervenants de DESTA emmenaient leurs participants à l'Université Concordia tous les mardis de 13 h 30 à 17 h 30 pour participer à mon cours *Design de proximité*. C'était la première fois que je leur proposais de venir seul animer une activité dans leurs locaux. J'ai présenté le projet comme une série d'ateliers de production vidéo. J'ai soumis une grille de planification. Plusieurs domaines y étaient abordés tels que la composition photo, l'éclairage, le maniement de caméra, l'écriture de scénario et le montage vidéo. Au travers de ces ateliers, nous ferions la création collective d'un vidéoclip. Des thèmes tels que la criminalisation, le racisme et le

¹⁸ CADRE DE REFERENCE POUR LE TRAVAIL DE PROXIMITE AU SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN (Page consultée le 5 janvier 2013). Site du réseau Santécom, [en ligne], <http://www.santecom.qc.ca/bibliothequevirtuelle/hyperion/9782921247641.pdf>

décrochage scolaire pourraient y être traités. De plus, il a été décidé que du temps serait alloué à la fin des ateliers pour la réalisation de projets personnels des participants.

Auprès de la Direction, j'ai dû m'informer des règlements qui encadraient l'équipe des intervenants et des limites que devait prendre mon implication avec les jeunes. À savoir si je pouvais les rencontrer en dehors de l'activité. Comment réagir aux comportements agressifs? À qui se référer en cas de confidences?

Pour me permettre d'accomplir la création collective *Indignato Va Versum*, l'organisation DESTA a accepté de me donner de l'espace dans leurs locaux tous les mardis de 11 h à 13 h pour une période de 15 semaines. Il était statué que les échanges devaient se limiter au contexte d'intervention et que je devais travailler en tandem avec les acteurs communautaires. Mon activité s'inscrivait dans le programme *Skills for living and learning*¹⁹. Mes ateliers leur permettraient d'acquérir une meilleure estime de soi en réalisant un projet valorisant à leurs yeux. Ils pourraient, en plus, y acquérir des compétences professionnelles. La création collective d'un vidéoclip d'action était également intéressante pour l'organisation DESTA, car il pourrait être utilisé comme outil de sensibilisation auprès de la communauté.

Ce n'est pas tout de pouvoir attirer les jeunes dans une activité, il faut maintenir leur intérêt. C'est la partie la plus difficile dans une démarche d'intervention. Pour y arriver, les objectifs doivent être clairs et l'intervenant doit dégager une réelle autorité. Si les participants sentent qu'ils doivent délimiter eux-mêmes le cadre de l'intervention, la direction en deviendra floue et la possibilité d'un échec minera leur confiance en ce projet. Toutefois, si le contenu en est entièrement imposé, le jeune ne se sent pas investi et son intérêt initial baisse à chaque rencontre.

¹⁹ Ce parcours d'activités planifié par le centre DESTA vise à réinsérer les jeunes dans le marché du travail.

Ici, comme il s'agit d'une création collective, je devais fournir une direction suffisamment ferme pour qu'une œuvre puisse aboutir à la fin de notre série de rencontres. J'y suis arrivé en proposant, au début de chaque rencontre des objectifs précis (ex. : il faut aujourd'hui finir d'écrire le scénario ou de filmer telle scène).

Il était important que chaque jeune puisse développer assez de motivation pour être capable de formuler ses intuitions artistiques. Il fallait aussi qu'il puisse avoir suffisamment confiance en ses idées pour pouvoir les défendre auprès du groupe et de moi-même. Ainsi, à chaque rencontre je proposais toujours les concepts initiaux que j'ouvrais par la suite à la discussion (ex. : le vidéo doit démontrer qu'il existe des inégalités sociales. Avez-vous des exemples d'inégalités sociales qui feraient une bonne histoire pour le clip?). J'exécutais par la suite séparément les parties techniques plus difficiles comme l'écriture définitive et le montage. Puis, à la rencontre suivante, les résultats étaient critiqués en groupe (ex. : visionnement de montage que j'effectuais à partir de scènes réalisées en groupe). Donner des responsabilités et des rôles aux participants leur permettait également de s'approprier le projet (ex. : monter le fond de scène avant les rencontres, ajuster l'éclairage, manier la caméra, etc.).

Pour en venir à développer cette méthode de travail, je me suis beaucoup inspiré de l'art-thérapie. L'approche qui s'est révélée être le plus près de ma pratique personnelle est celle d'Edith Kramer avec la Gestalt-thérapie.

Celle-ci avance le concept de la « troisième main »; celle du thérapeute qui aide le processus créateur sans être intrusif ni imposer d'idées ou d'images au patient. L'art-thérapeute doit dans cette approche être un artiste compétent en plus d'un psychothérapeute.

Elle met l'emphase sur l'idée de l'art comme une thérapie plutôt que sur une psychothérapie qui utiliserait les arts. Le geste de faire de l'art est en soi la thérapie.

Parce qu'il y est complètement absorbé, le patient qui pratique les arts abandonne pour un moment ses réflexes et ses mécanismes de défense. Il accède alors à certaines parties très tendues ou figées de son organisation mentale. La suite du travail se fait alors seule. Le patient doit lui-même apprendre à accepter ses angoisses. Le rôle du thérapeute est d'encadrer l'activité et d'encourager le patient dans sa démarche.²⁰

Depuis des années, dans ma pratique, les arts visuels me permettent, par le biais d'activités telles que le photomontage, l'illustration et le montage vidéo de faire vivre aux participants ce type de processus. L'outil informatique m'est particulièrement utile puisqu'il me permet de leur faire pratiquer un art dont la technique est simple si on la compare aux outils traditionnels. Par exemple, avec quelques explications, au bout d'une à deux heures de pratique, la majorité des participants arrive généralement à faire un photomontage simple ou une petite vidéo.

L'utilisation de la musique dans un studio d'enregistrement est également très efficace, car le participant arrive à y verbaliser ses angoisses. Toutefois, pour que cette démarche soit efficace, elle demande un apprentissage plus long et la présence d'une aptitude pour le chant. Lorsqu'on intervient avec des jeunes qui ont des problèmes d'estime d'eux même, il faut agir avec beaucoup de délicatesse et éviter d'insister si la tentative apparaît trop décourageante pour le participant.

Dans le cas des jeunes de DESTA, la majorité des participants avait déjà été participants à l'Université Concordia au cours *Design de proximité* pendant au moins un an. Les autres avaient déjà un bagage en production musicale. Ils avaient donc tous développé assez de compétences pour qu'ils puissent s'intéresser à mon projet et réussir à créer une œuvre qui serait valable à leurs yeux.

²⁰ THONG, S.A. (2007). *Redefining the Tools of Art Therapy* paru dans *Art Therapy: Journal of the American Art*, 2007 et RUBIN, A. J. (2001). *Approaches to Art-Therapy*, New-York, Brunner Routledge.

1.3.3 La posture de l'artiste plasticien

Comme beaucoup d'artistes contemporains, ma démarche cherche à questionner la forme que devrait prendre une œuvre d'art. J'ai trouvé des échos de ma pratique notamment dans la théorie de l'art contextuel (Paul Ardenne) et dans celle de l'esthétique relationnelle (Nicolas Bourriaud).

Paul Ardenne, l'art contextuel

L'art contextuel entend rendre compte de l'homme dans son cadre matériel d'existence. Pour arriver à de telles préoccupations, l'art devait d'abord passer par le deuil des préoccupations religieuses. Il s'agit selon Ardenne d'une continuation de l'époque du réalisme, mais qui aurait dépassé la banale contemplation.

En analysant l'œuvre de plusieurs artistes (Duchamp, Fred Forest, Christo et Jeanne-Claude, etc.), il en déduit qu'en art contemporain l'interrogation du contexte devient un enjeu déterminant. Selon lui, les musées enferment l'œuvre d'art hors de son contexte d'émergence. C'est pourquoi plusieurs de ces artistes laissent leurs œuvres dans leur contexte de création. Elles continuent d'y évoluer et finissent par influencer à leur tour leur environnement.

Un exemple très intéressant est celui de la Lady Rosa of Luxembourg. L'artiste Sanja Ivekovic, commissionnée par la ville de Luxembourg au printemps 2001, a créé une copie grandeur nature de la statue de la Gëlle Fra. Elle fut exposée en face de son originale durant quelques semaines. Gëlle Fra rend honneur aux soldats luxembourgeois morts lors de la Première et Seconde Guerre mondiale. Lady Rosa of Luxembourg rend hommage à Rosa Luxembourg, une juive allemande ayant lutté pour le socialisme et contre la guerre. De plus, la sculpture est manifestement

enceinte (contrairement à l'originale). Sanja Ivekovic se réapproprie un symbole pour en reformuler le sens²¹. Elle utilise le contexte pour donner un sens à son œuvre.

Une œuvre classique, réalisée en atelier, peut se corriger. Une œuvre produite en *contexte réel* dépend au contraire de la réalité, la forme en est déterminée par les aléas qui sont ceux du monde réel en mouvement, monde où *l'accidentel*, pour citer Paul Klee, tend à prendre rang d'*essence*.²²

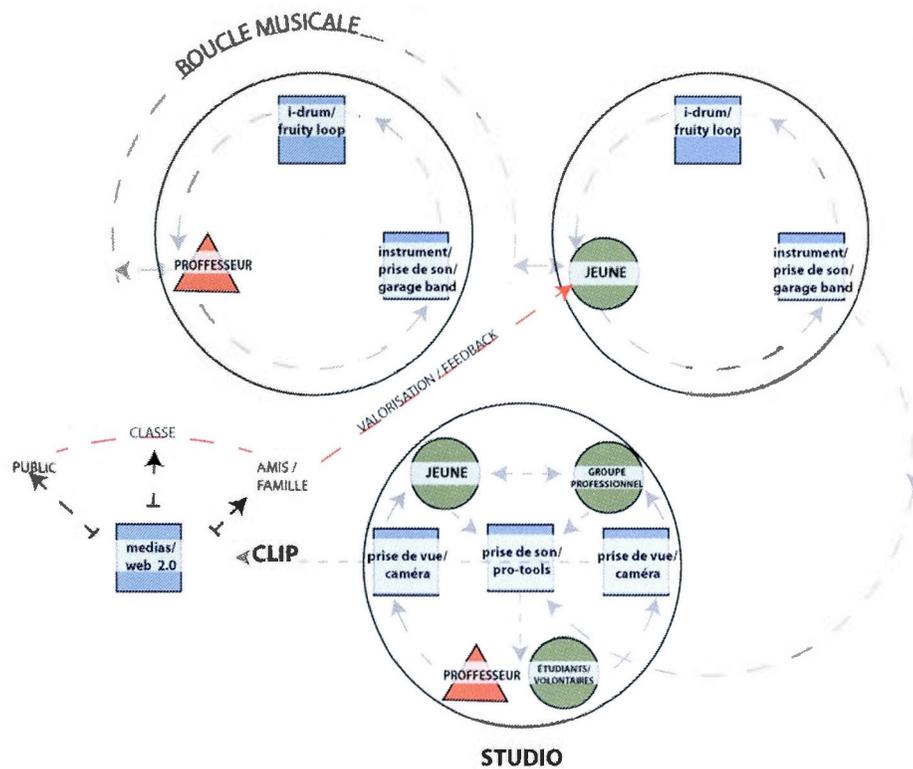
Ainsi, dans ma pratique, l'œuvre est inspirée par les participants, les rencontres de groupes et leurs aboutissements. On ne peut prévoir leur issue. C'est cette spontanéité qui est à l'« essence » même de l'œuvre.

Toutefois, au contraire d'Ardenne, je prévois un après pour l'œuvre. Celle-ci devrait en effet s'inscrire dans le réel afin de renforcer le rapport de valorisation. Voilà pourquoi j'ai décidé de diffuser l'œuvre lors d'une exposition et fait la mise en ligne du vidéoclip sur le site d'échange vidéo YouTube.

²¹ Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, édition Flammarion, Paris, 2002, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 50.

L'œuvre dans son contexte



Ce schéma illustre la diffusion de l'œuvre en même temps que mon processus de création.

On y voit que moi (le professeur), j'élabore avec les jeunes (groupe de DESTA) différentes créations musicales et vidéo qui sont ensuite diffusées sur le web par le biais des médias sociaux. Le feedback vient valoriser le jeune.

Nicolas Bourriaud et l'esthétique relationnelle

Dans la genèse que fait Bourriaud, l'art était essentiellement mythologique à l'antiquité, religieux au moyen âge et se contentait de simulacre pendant la

Renaissance. Il s'est individualisé durant le modernisme et de nos jours l'objet principal de l'art est la relation.

« Un art relationnel est un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé. »²³ Dans ce paradigme de création, l'intersubjectivité devient l'essence de la pratique artistique. La relation n'est donc plus qu'un sujet exploité par l'artiste, elle devient son médium.

Un exemple est celui de Rirkrit Tiravanija et de son œuvre *Pad Thai* (1990) au Paula Allen Gallery à New York. Le soir du vernissage, seule une grande table était placée au milieu d'une galerie dont les murs étaient vides. L'artiste avait fait la cuisine (du *Pad Thai*²⁴) pour les visiteurs. Les restes du repas et la vaisselle sale constituaient l'exposition.

Ou encore, avec l'exposition *les ateliers du Paradis* de Pierre Joseph et Philippe Parreno à la galerie Air de Paris : Chacun des participants avait un t-shirt différent, illustrant un principe (la peur, le gothique, etc.). Le jeu des relations tissées entre les visiteurs devenait un scénario écrit en direct par la scénariste Marion Vernoux et projeté sur l'ordinateur de la galerie.

Dans l'œuvre que je présente pour cette maîtrise, je veux que le spectateur puisse comprendre et imaginer la relation. Autrement dit, rendre une œuvre d'esthétique relationnelle autonome en évoquant son contexte à l'intérieur même de son texte. Le recours aux différentes techniques du cinéma direct, tel que j'en ferai la démonstration dans le prochain chapitre, a été un des moyens de parvenir à rendre cette esthétique vivante.

²³ BOURRIAUD, Nicolas (2008). *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, p. 14.

²⁴ Le *Pad Thai* est un plat de nouilles thaïlandais typiquement réservé au touriste.

« Aussi devrait-il en aller, avec ces cartographies, comme en peinture ou en littérature, domaines au sein desquels chaque performance concrète a la vocation d'évoluer, d'innover, d'inaugurer des ouvertures prospectives, sans que leurs auteurs puissent se prévaloir de fondements théoriques assurés ou de l'autorité d'un groupe, d'une école, d'un conservatoire ou d'une académie... Work in progress! » *Félix Guatarri*

CHAPITRE 2

CORPUS D'ŒUVRES

J'ai choisi comme cadrage théorique pour ma posture de chercheur créateur l'anthropologie postmoderne. Comme je l'ai expliqué, celle-ci m'a guidé au niveau méthodologique, notamment à l'aide de l'observation participante.

Dans la mouvance du changement et des remises en question ayant mené à l'anthropologie postmoderne, certains ethnographes ont décidé d'employer la caméra plutôt que le traditionnel carnet de notes. D'abord utilisés comme simple instrument de documentation, les films ainsi réalisés devinrent des œuvres autonomes à part entière que l'on regroupe aujourd'hui sous le genre des films ethnologiques. Séduits par l'authenticité de ce type de cinéma, plusieurs cinéastes s'intéressèrent à cette technique et cela donna place au cinéma direct.

Particulièrement fertile en exemples de réalisations très près de l'œuvre que je propose, j'ai choisi cette approche pour constituer un corpus d'œuvres avec lequel comparer *Indignato Va Versum*. Parce que le tandem entre art visuel et sciences humaines a été le moteur de mon processus créateur, je me suis intéressé au lien entre le film ethnographique et le cinéma direct. Tout au long de cette démonstration, je présenterai des films avec lesquels je ferai des parallèles vers la création de *Indignato Va Versum*. Le but de cette réflexion n'est pas d'enfermer l'œuvre dans un genre.

C'est plutôt d'arriver à comprendre les stratégies, techniques et réflexions qu'elles ont suscitées chez leur créateur et ses contemporains.

2.1 Le film ethnographique et sociologique

Pour Marcel Mauss, un des pères de l'ethnologie moderne, « la caméra était une mémoire visuelle qui devait enregistrer la totalité du phénomène, accumuler les archives filmées desquelles on pourrait éventuellement à des fins économiques, tirer un court métrage documentaire ».²⁵

Depuis les années 60, l'utilisation de la caméra s'est généralisée dans la pratique des sciences humaines. Plusieurs scientifiques se sont longuement interrogés sur la place que pouvait occuper le film dans leurs champs d'études. Luc de Heusch, ethnologue, fut un des premiers à investiguer sérieusement cette question dans son rapport dédié à l'UNESCO *cinéma et sciences sociales*. Il y étudie plus de 300 films réalisés autant par des scientifiques que par des cinéastes entre 1916 et 1962.

Ces films font partie, dès lors, de la cinémathèque idéale des facultés vouées à l'enseignement des sciences sociales. À condition qu'ils soient judicieusement commentés, à condition qu'ils soient présentés aux étudiants comme autant d'ouvertures sur des problèmes sociologiques concrets, ces films permettraient d'aiguiser le sens de l'observation, que l'Université abandonne trop facilement aux chercheurs des sciences dites exactes ou naturelles.²⁶

Heusch propose plusieurs classifications et recoupements avec les sciences sociales pour les films qu'il étudie. Nous en avons retenu deux. Le film sociologique, qui a « le souci d'exprimer, dans son authenticité, certains aspects de la vie sociale »²⁷. Puis, plus près de notre objet d'étude, le film ethnographique pouvant « s'attacher

²⁵ MARSOLAIS, Gilles (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, p. 130.

²⁶ DE HEUSCH, Luc (1962). *Cinéma et sciences sociales*, Paris, organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture, p. 65.

²⁷ *Ibid.*, p. 16.

soit à donner un tableau général de la culture d'un peuple, soit à décrire un secteur limité de son activité. »²⁸.

2.1.2 Jean Rouch

L'étude des productions de Jean Rouch permet de bien comprendre l'évolution du film ethnographique et son développement vers le cinéma direct.

Au début de sa carrière d'ethnographe, dans l'intention d'utiliser la caméra pour documenter ses terrains d'étude, il réalise de nombreux films dont *Au pays des mages noirs* (1947), *Initiation à la danse des possédés* (1949) et *Les Maîtres fous* (1954).

Dans ces premiers films, la caméra est le plus souvent non-participative envers les individus filmés « Puisqu'elle n'a aucune prise et qu'elle est sans effet sur eux, qu'elle n'influence pas le cours de l'action »²⁹. Ceci est d'autant plus vrai que ces films représentent des rituels ou les gens, souvent dans un état second, finissent par oublier complètement qu'ils sont filmés.

Ce procédé permet à Rouch de dresser un portrait vivant de son terrain de recherche. « En ethnographe consciencieux, Jean Rouch enregistre un phénomène et essaye de communiquer le plus directement possible le fruit de ses observations à des gens qui appartiennent à une autre culture »³⁰. Volontairement, il y a absence de scénarisation et le réalisateur semble n'être que témoin de ce qu'il filme.

Pour faire reconnaître ce nouveau genre de cinéma et pour faire reconnaître le travail de précurseurs tels que Baldwin Spencer et Robert Flaherty³¹, il fonde avec Luc de Heusch en 1952, le comité international du film ethnographique et sociologique³².

²⁸ *Ibid.*, p. 18. Comme nous le verrons au prochain point, ces notions étaient déjà employées par certains ethnologue et sociologue dont, notamment, Jean Rouch et Edgar Morin.

²⁹ MARSOLAIS, Gilles (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, p. 175.

³⁰ *Ibid.*, p. 176.

³¹ Baldwin Spencer fut un des premiers ethnologues à utiliser la caméra dans la documentation de ces recherches sur les danses des aborigènes d'Australie en 1901. Robert Flaherty, ethnologue américain, est reconnu pour avoir développé la technique de la

Plus tard, d'autres films de Jean Rouch, tels que *Moi, un noir* (1958) et *Jaguar* (1967) se développent dans des univers de fiction. Une mise en scène ainsi qu'un scénario structuré ont précédé les tournages. La seule différence avec un film « traditionnel » de fiction c'est qu'il ne s'agit pas d'acteurs professionnels, mais d'individus présents sur place qui y jouent leurs propres rôles.

Pendant 6 mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leurs propres rôles, ou ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé ce film.³³

Dans ce genre de film, on constate souvent que la caméra est participante. Elle fait partie du jeu et l'individu n'est plus alors qu'observé par elle, il interagit avec elle « les hommes deviennent les acteurs bénévoles de leur propre condition : ils s'expriment sous la forme d'un jeu sérieux, spontané ou contrôlé ». ³⁴ Rouch a qualifié cette deuxième vague de film ethnographique d'ethno fiction³⁵.

Within the space of five years, Rouch opened up a new and distinctive field -- anthropological cinema. In Beating together these two different traditions, Rouch was not seeking to express the concerns of traditional ethnographic enquiry through a visual form; rather, he was creating something new. He united the humanist impulse of anthropology with the transformative power of cinema, and in doing so he transcended the limitations at the heart of each project. Rouch has not only created what he calls 'ethno-fiction' or 'sciencefiction', thereby subverting the conventional divisions within anthropology between description and imagination; but also within cinema itself, he found a way of transcending a division which has run deeply from the very beginning -- namely, he found a way of fusing the realism of Lumière with the fantasy of Méliès.³⁶

caméra participante et du docu-fiction. On lui doit entre autre *Nanook of the North* (1922) et *Man of Aran* (1934). BEGAN, Ronald (2001). *The film book*, DK ADULT, p. 94 et BARNARD, Alan et SPENCER, Jonathan (2010). *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, New York, Routledge, p. 292.

³² Ce comité avait été fondé sous l'initiative de l'UNESCO et est encore aujourd'hui actif sous le nom *comité du film ethnographique* source: COMITE DU FILM ETHNOGRAPHIQUE (Page consultée le 16 juin 2013). *Site web de l'ACRIF*, [en ligne], <http://www.siteacrif.org/fr/document.asp?rubid=11&docid=25>

³³ Extrait du film. *MOI, UN NOIR*, (Page consultée le 12 avril 2013). *Site Édition Montparnasse*, [en ligne], <http://www.editionsmontparnasse.fr/p1145/Jean-Rouch-Moi-un-Noir-VOD-Location-72-h>

³⁴ La technique de la caméra participante a été développée par Robert J. Flaherty au début 1900. Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales*, p. 76.

³⁵ On associe à la démarche de Rouch et Flaherty le développement du docu fiction et du docudrame. Ces catégories font toutefois encore aujourd'hui l'objet de débat que, par souci d'économie, nous éviterons ici. Voir Marsolais (1997), p301-307 sur « Les mots (maux) de la tribu (l'attribut) ».

³⁶ GRIMSHAW, Anna (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, 2001, p. 118.

2.1.3 L'œuvre du point de vue du film ethnographique

Le vidéoclip tourné avec les jeunes est une ethno fiction. Comme dans les films du genre, la caméra est participante et influence le cours de l'action. Le film est basé sur une mise en scène bien définie et les individus participants y jouent leur propre rôle.

Mais, pour le collage *Indignato Va Versum*, le fait que je m'intéresse à une culture (la minorité noire d'un quartier défavorisé de Montréal) me rapproche du film ethnographique. Toutefois, documenter des problèmes sociaux tels que la pauvreté et le racisme relèveraient plutôt du cadre du film sociologique.

S'il fallait trancher, à cause des méthodes employées (observation participante), du cadrage théorique choisi (anthropologie postmoderne) et de ma formation universitaire en anthropologie, *Indignato Va Versum* se rangerait du côté des films ethnologiques. Il s'agit en effet de l'enregistrement d'un phénomène, celui de la création collective d'un vidéoclip par un groupe d'individus partageant la même culture. La caméra y est généralement non-participante et elle n'est que le témoin de l'action sans l'influencer.

Lors du tournage de *Indignato Va Versum* il y avait toujours un minimum de deux caméras. Une, participante, servait à capter l'action qui constituerait le vidéoclip. L'autre, non-participante, présente également lors des discussions, servait à enregistrer la mise en scène de la création. Cette dernière, discrète, mais non dissimulée, finissait à la fin par se faire oublier et capter sur le vif le naturel des participants. Ceux-ci étaient au courant de ce double dispositif. Comme je leur disais, « J'ai besoin, pour ma maîtrise, d'un vidéoclip bien fait et d'un collage vidéo qui sera comme un « Making of » de la création du vidéoclip ».

2.2 Le cinéma direct

Les différents médias de diffusions de masse ont eux aussi connu un éclatement des genres au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. Les arts ne se contentent plus aujourd'hui de représenter le réel, mais ils se permettent de le questionner, de le remettre en question. Popularisé dans les années 60, le cinéma direct (d'abord appelé cinéma vérité), fait partie de cette « nouvelle vague »³⁷ de film.

Le terme « cinéma direct » est maintenant adopté par tous. Comme son nom l'indique, il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen d'un matériel de prise de vue et de son synchrone (alors de format 16mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner « sur le terrain » la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'évènement au moment même où il se produit. Il s'agit d'un cinéma qui tente de coller le plus possible aux situations observées, allant même jusqu'à y participer, et de restituer honnêtement à l'écran la « réalité » des gens et des phénomènes ainsi approchés.³⁸

2.2.1 Chronique d'un été (1960)³⁹

Réalisé par Jean Rouch, le sociologue Edgar Morin et le cinéaste Michel Brault, ce film est un de ceux qui initient le genre du cinéma-vérité. « Ce film n'a pas été joué par des acteurs, mais vécu par des hommes et des femmes [...] qui ont donné des moments de leur vie à une expérience nouvelle de cinéma-vérité⁴⁰ ». On y suit, pendant un été, des Français « normaux ». C'est essentiellement une série de discussions sur des thèmes variés (travail, chômage, amour, racisme...) où Rouch et Morin posent cette question aux participants : « Comment faites-vous avec la vie? ».

Jean Rouch fait ici encore figure de précurseur avec *Moi un noir*, d'une part, et *Chronique d'un été*, d'autre part (ce dernier film fut tourné en collaboration avec le sociologue Edgar Morin). Dans cette orientation nouvelle du *film de recherche* Rouch et Morin transgressent audacieusement toutes les consignes prématurées,

³⁷ La « nouvelle vague », au début des années 60, qualifie un renouveau du cinéma, particulièrement en France, qui remet en question les traditions filmiques (scène en plein air, montage abrupt, caméra à la main...). Parmi les cinéastes les plus connus du genre: François Truffaut, Jean-Luc Godard et Claude Chabrol. Began (2001), p. 42.

³⁸ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, p. 12.

³⁹ ROUCH, Jean (1960). CHRONIQUE D'UN ETE, (Visionné le 26 avril 2013). Site boutique arte.tv [Vidéo en ligne], 90 min, <http://boutique.arte.tv/chroniquedunete>

⁴⁰ Extrait du film (prologue), *ibid.*

formulées par les premiers théoriciens du film ethnographique. Ils tentent d'explorer la réalité intérieure, voire l'imaginaire, inaugurant un nouveau cinéma-vérité.⁴¹

Si le film veut traduire une apparence de réalité, on sent bien que tout n'y est pas spontané. Par exemple, quand Marceline entre chez Mehdi pour la première fois du film, cette dernière n'affiche aucune surprise. On devine bien qu'une mise en situation a été faite avant que la scène soit filmée (n'importe quelle personne normale qui verrait une caméra arriver dans son appartement réagirait autrement).

En contrepartie, le film possède de très belles images et un excellent rythme. Les participants sont attachants et les discussions sont intéressantes et sincères. On y confronte plusieurs préjugés et tabous, comme lorsqu'un jeune immigrant est invité à table et qu'on demande à Marceline si elle pourrait être amoureuse d'un Noir.

2.2.3 *Les Raquetteurs* (1958)⁴²

Les films semblables au cinéma-vérité, au Québec, ont été regroupés sous la classification de cinéma direct. Les cinéastes québécois qui ont voulu produire des films du genre ont, dès le début, été soutenus par l'ONF. Parmi ceux-ci Michel Brault fait figure de pionnier.

Dans son film *les Raquetteurs*, l'image est capturée sur le vif, « in situ », sans artifice ni mise en scène, dans la réalité des gens. La technique est minimale et il est entièrement tourné caméra à l'épaule. Les gens ne jouent pas de rôles, mais ils sont tout simplement saisis dans leur quotidien.

Le film commence sur une compétition de raquettes sur neige, puis se succède une suite de scènes qui se déroulent dans la foule et de discours filmés sur les lieux de l'événement. L'originalité de ce film est l'absence complète de narration. Le réalisateur est en effet complètement transparent, afin de laisser toute la place au

⁴¹ Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales*, p. 23.

⁴² BRAULT, Michel et GROULX, Gilles (1958). *LES RAQUETTEUR*, (Visionné le 12 février 2013). Site de L'ONF [Vidéo en ligne], 14 min 37 s, http://www.nfb.ca/film/raquetteurs_en

sujet. Les regards des gens sont très rarement portés vers la caméra ce qui favorise l'aspect immersif de ce film. Le spectateur est tout simplement témoin de la compétition, comme s'il s'y promenait. On pourrait presque croire à une caméra invisible.

2.2.4 À Saint-Henri le cinq septembre (1962)⁴³

Il s'agit d'une création collective réalisée par 28 cinéastes différents « trente touristes, caméra en bandoulière »⁴⁴ dont Hubert Aquin, Jacque Godbout, Michel Brault, Don Owen, Claude Fournier et Claude Jutra. Une série de scènes tirées du quotidien des gens de Saint-Henri s'y enchaînent en coupe franche. Tout se déroule au rythme d'une même journée, celle de la rentrée scolaire le cinq septembre 1962. On y filme le petit-déjeuner du matin en famille, la route vers l'école avec les mères, les pères allant travailler à l'usine ou aux chantiers, les adolescents et les chômeurs marchant dans les rues l'après-midi, les hommes se retrouvant le soir, à la taverne, les jeunes et les amoureux, la nuit, dans les cabarets... La musique Jazz omniprésente s'accorde au propos constant du narrateur (Jacques Godbout). Si on filme souvent de longs plans-séquences, on s'attarde aussi aux personnages. On ne le fait toutefois pas sur le mode de l'entrevue, mais plutôt comme si on observait leur réalité de loin. Ceux-ci ne regardent d'ailleurs que très rarement et directement la caméra.

Le grand nombre de participants apparaissant en rafale nous empêche d'ailleurs de nous attacher particulièrement à l'un d'entre eux. Il s'agit d'un « film à thèse » qui, au travers de la narration de Jacques Godbout, présente, sous un certain angle, l'histoire du quartier de Saint-Henri et la réalité socioéconomique des gens qui l'habitent.

⁴³ AQUIN, Hubert (1962). À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE (Visionné le 12 février 2013). Site de L'ONF [Vidéo en ligne], 41 min 41 s, http://www.onf.ca/film/a_saint-henri_le_cinq_septembre

⁴⁴ Extrait du film, *ibid.*

Le décor hors des taudis bien filmés devient joli et supportable. Et pour éviter de tomber dans le paupérisme, nous n'avons pas rapporté d'image de fond de cours, de mouches, d'immondice. Il y en a, c'est tout ce qu'il faut savoir. Il ne devrait pas y en avoir, c'est tout ce que nous voudrions qu'on en sache.⁴⁵

De nombreuses remarques similaires s'enchaînent et on pourrait croire à un film ethnographique, dédié au public français, qui leur ferait découvrir le peuple québécois. On s'y interroge sur la pauvreté en faisant de nombreux parallèles entre la pauvreté en Europe et au Canada. Parfois, on y déplore les conditions de vie des habitants de Saint-Henri, puis dans la scène suivante on envie leur pouvoir d'achat. Par exemple, juste après la scène citée précédemment, pendant qu'une dame magasine un chapeau, on entend la narration suivante :

Un chômeur peut ici posséder un chalet d'été et une voiture de l'année [...]. Qui habite Saint-Henri n'habite pas le paradis. Mais si les classes sociales se différencient par les biens de consommation qu'elles acquièrent, les habitants de ce quartier sont les bourgeois de l'univers prolétariens.⁴⁶

Dan Owen, qui est un des 30 réalisateurs à avoir travaillé sur le film à l'époque, lui reproche son manque de clarté et le ton très directif de la narration. Il objecte le manque « d'espace » pour que le spectateur puisse interpréter ce qu'on lui présente.⁴⁷

2.2.5 À Saint-Henri le 26 août (2011)⁴⁸

Dirigés par Shanon Walsh, 16 cinéastes y passent une journée complète à filmer Saint-Henri. Comme dans le film d'Hubert Aquin, il s'agit du jour de la rentrée scolaire, mais le 26 août 2011. Le film s'ouvre aussi le matin sur un le même long plan-séquence au bord du Canal Lachine avec la même chanson de Raymond Lévesque « On rit aussi à Saint-Henri ». Puis c'est aussi le discours de bienvenue à l'école.

⁴⁵ Extrait du film, *ibid.*

⁴⁶ Extrait du film, *ibid.*

⁴⁷ OWEN, Dan (2005). *Note on a filmmaker an his culture*, Steve Gravestock, p112.

⁴⁸ WALSH, Shanon (2011). *À St-Henri, le 26 août*. (Visionné le 12 avril 2013). *Boutique iTunes*, [Vidéo en ligne], 75 min, <https://itunes.apple.com/ca/movie/st-henri-the-26th-of-august/id520481758?l=fr>

Par la suite, le film prend sa direction propre. Présentant un traitement de l'image très léché, la musique contemporaine et très absorbante est composée par Patrick Watson. La première participante est Doris, une assistée sociale qui se promène dans le quartier pour chercher des bouteilles consignées dans les ordures. Ensuite, on rencontre un livreur de marchandise. Le dépanneur du coin tenu par un Asiatique, deux jeunes qui cherchent des vers pour pêcher et une coiffeuse haïtienne. En soirée, on rencontre un couple de jeunes amérindiens gays anglophones. La nuit, on suit un jeune graffiteur, un groupe de motards, une dame qui marche dans les égouts et un groupe de jeunes punks qui se rendent à un concert underground.

Il n'y a vraisemblablement aucune mise en scène et les réalisateurs ne semblent même pas avoir donné de mise en situation aux participants avant de filmer⁴⁹. Ainsi, quand Doris cogne chez son amie pour la première fois, celle-ci demande « C'est qui eux autres », ou quand le petit garçon qui cherche des vers de terre pour pêcher demande à son frère « Qu'est-ce qu'elle veut la madame? ».

Les différents individus, cadrés en gros plans, répondent directement à la caméra. Toute la place leur est laissée même si on entend, à deux ou trois reprises, la voix hors champ d'un des cinéastes leur poser une question. Les mêmes participants reviennent souvent, on les suit lors de longs plans-séquence ou pour des courtes entrevues. Cela permet au spectateur de s'y attacher et donne un rythme au film.

Contrairement au film d'Hubert Aquin, il n'y a pas de narration dans le film de Shanon Walsh. Bien que la musique suggère toute une gamme d'émotions, le spectateur est libre de penser ce qu'il veut des scènes qu'on lui présente. « This was not meant to be a reality show about St-Henri; this was merely a version of what it is.

⁴⁹ Une mise en scène contient des indications détaillées élaborées sur la base d'un scénario. Alors qu'une mise en situation, parfois employés dans le direct, se limite à quelques indications données aux participants ex : Lorsque je filmerais vous marcherez sur le trottoir en vous tenant la main. Voir BOILY, Caroline (2010). *La représentation du réel dans le cinéma direct: à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal.

We tried to give people lots of room to talk about their own lives and let the viewers experience their world for a brief moment »⁵⁰.

2.2.6 L'œuvre du point de vue du direct

Suite à la lecture du roman d'Hubert Aquin *Prochain épisode* (1965), j'ai visionné le film *Saint-Henri le cinq septembre* (1962). J'étais alors à la fin de mon diplôme collégial en sciences humaines et je m'inscrivais en Anthropologie « dans le but d'apprendre à faire des films ethnographiques ».

Malgré le propos très lourd, il s'agit pour moi du témoignage direct d'une autre époque. Ce film m'a beaucoup influencé autant par l'approche caméra à la main que par son montage en coupe franche. Il constitue un passage intéressant entre le film ethnographique ou sociologique et le cinéma direct.

J'ai visionné le film de Shannon Walsh après la création de *Indignato Va Versum*. Par rapport au film original d'Aquin, elle met en relief plusieurs des contrastes que je voulais représenter dans *Indignato Va Versum*, surtout par rapport au développement social et territorial.

Le quartier Saint-Henri/Petite-Bourgogne forme, avec Griffintown, Côte-Saint-Paul et Pointe-Saint-Charles, l'arrondissement Sud-Ouest de la ville de Montréal. Selon les dernières données⁵¹, 50 % des ménages y étaient considérés comme à « faibles revenus » et la démographie est constituée à plus de 50 % de « minorités visibles » (sic).

La Petite-Bourgogne d'aujourd'hui représente sûrement pour moi ce que Saint-Henri représentait à l'époque pour Hubert Aquin. La démographie a changé et les

⁵⁰ À ST-HENRI, LE 26 AOÛT (Page consulté le 15 juin). *Site de Nightlife*, [en ligne], <http://www.nightlife.ca/arts-culture/st-henri-le-26-aout-director-shannon-walsh-journeys-montreal-s-cultural-imaginary>

⁵¹ Les données proviennent du recensement de 2006 et ont été publiées par Statistique Canada en 2010. PROFIL DE QUARTIER, PETITE BOURGOGNE, (Page consulté le 2 mai 2013). *Site de la ville de Montréal*, [en ligne], http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/PROFIL_PETITE-BOURGOGNE.PDF

Québécois francophones ne sont plus les seuls en bas de l'échelle sociale. Il faudra bien s'en rendre compte, il existe aujourd'hui une minorité pauvre à Montréal qui est immigrante et anglophone. À cause de leur langue et de la couleur de leur peau, ils sont plusieurs à vivre l'exclusion et ont un grand besoin d'aide. Mon oeuvre cherche à leur donner une voix. Choisir le direct était pour moi, la meilleure façon de dévoiler, en filmant des jeunes à risques, la situation telle qu'elle est vécue dans ces milieux tout en favorisant ainsi l'éveil des consciences.

J'ai aussi choisi, comme Shannon Walsh, de ne pas utiliser de narration. Un peu comme Brault dans *les Raquetteurs*, le fait de ne pas expliquer ce qui se passe me permet de diminuer encore plus la couche qui sépare le spectateur de la réalité montrée dans le film. Cet aspect immersif me semble la meilleure façon de stimuler une réflexion véritable parce que c'est le spectateur qui en vient lui-même à ses propres conclusions.

À la manière de *Chronique d'un été*, je voulais que mon collage vidéo soit un miroir pour les problématiques sociales. Si Brault demande dans son film « Comment faites-vous avec la vie? » ma question était « How do you manage to get through the struggle? ». Cette question était au centre de toutes nos discussions et elle a été le moteur de la création pour tourner le vidéoclip *Get through the struggle*.

2.3 Originalité de l'œuvre

Au fil des années, en travaillant avec les jeunes de DESTA, j'ai été témoin de nombreux exemples d'injustices liées au profilage racial. Quand j'ai commencé à intégrer les jeunes de DESTA dans mes ateliers à l'Université Concordia, même les intervenants, habitués aux jeunes itinérants, ont manifesté de la crainte à l'égard de ces jeunes.

Pourtant les jeunes DESTA sont polis, agréables et je n'ai jamais été victime de vol ni témoin d'un comportement agressif.

Mon intention, lors des scènes d'entrevues et en action sur les plateaux de tournage était de montrer l'humour, le talent et l'immense potentiel créatif de ces jeunes. Cela visait, entre autres, à atténuer les préjugés et les craintes que certains pourraient avoir envers eux. Il fallait toutefois éviter à tout prix une lecture du film qui aurait pu confirmer les stéréotypes. J'ai choisi pour cela de les présenter en action et de leur faire accomplir, devant la caméra, quelque chose de positif.

La création d'un vidéoclip a servi, tout au long du projet, de prétexte à l'amorce d'un processus de création collective. L'originalité de mon œuvre est de filmer ce processus « in situ », par les auteurs, les jeunes. C'est dans cette perspective, empruntée à l'esthétique relationnelle, qu'*Indignato Va Versum* démontre qu'on peut utiliser l'intersubjectivité comme « essence » de la pratique artistique en création vidéo.

En laissant volontairement l'image telle quelle avec ses maladresses techniques, je tiens à ce que l'on sente, par un jeu de caméra participante, que c'est le jeune qui manie la caméra. Cette subjectivité est également renforcée par des hors champ où l'on voit les autres participants filmer celui qui filme.

Ceci fournit au spectateur, ainsi qu'aux participants, une preuve qu'ils (les jeunes) peuvent se mettre en action et accomplir des projets complexes. Afin de démontrer qu'ils ont évolué et beaucoup appris à l'intérieur des ateliers, j'ai placé les scènes les moins bien filmées au début du film et celles les mieux réussies à la fin du montage.

Le développement de l'estime de soi était important dans ce processus. Tout en essayant de choisir les meilleures scènes, j'ai utilisé les contributions de chacun lors du montage du vidéoclip. J'ai, de plus, fait apparaître chacun des participants dans les rôles où ils ont été le plus performant et dans les aspects les plus positifs de leurs participations : Ziggy à la réalisation, Patrick au montage, Cédric et Blake à la caméra, Dean dans le studio, Beat en train de chanter.

« Les immigrants y pensent/ Que c't'une question raciale/
Mais c't'une question de ratio/ Au bas de l'échelle
sociale. » *Manu Militari*

CHAPITRE III

RÉALISATION DE L'ŒUVRE

Ce chapitre vise à décrire le processus créatif de *Indignato Va Versum*. Pour y arriver, il est nécessaire de compléter le portrait des participants que l'organisation communautaire DESTA m'a aidé à recruter. Je serai ensuite en mesure d'expliquer chaque étape ayant mené à la réalisation de la création collective de *Indignato Va Versum*.

3.1 Présentation des participants

Le noyau du groupe de jeunes de DESTA est constitué de Mathew, Patrick, Dean, Blake, Ziggy et Tristan. Malgré leurs nombreux retards, ils ont été présents à presque toutes les séances. D'autres jeunes comme Jasmine, Tricia, Eric, Terence et Sebastian n'ont assisté qu'à un ou deux ateliers. Tous ont entre 18 et 25 ans.

Lors des rencontres, plusieurs m'ont confié avoir eu des travaux communautaires à effectuer suite à des délits mineurs tels que des amendes impayées. D'autres ont subi des peines de prison ou sont actuellement sous enquête pour des délits plus graves liés principalement au gangstérisme.

Quelques jeunes font partie de programmes d'employabilité et reçoivent une majoration de leur prestation d'aide sociale pour participer aux ateliers de production vidéo ou venir à l'Université Concordia assister au cours *Design de proximité*. La majorité y assiste par simple plaisir ou intérêt personnel.

Le fait d'avoir participé avec certains d'entre eux à un projet de création dans le passé avait créé des liens de confiance entre ces jeunes et moi⁵². Ces liens ont fortement favorisé leur adhésion, le démarrage du projet, l'enthousiasme et la confiance qu'ils m'ont accordée dès le début.

3.2 Travailler le projet avec les participants

J'ai présenté au groupe le projet de créer un vidéoclip comme un moyen pour eux d'exprimer à la société leurs différences et d'exposer les injustices dont ils se sentent victimes. J'ai également mis souvent l'emphase sur le fait que cette activité de création devait m'aider à obtenir mon diplôme de maîtrise. J'ai expliqué que ce document était essentiel pour moi si je voulais enseigner plus de cours à l'université.

Je leur ai dit qu'ils auraient accès à du matériel professionnel lors des ateliers. J'ai mis en relief le fait que Dereck et Meryam étaient des étudiants de cinéma. Je leur ai garanti qu'ils pourraient utiliser ces ressources non seulement pour le clip, mais également pour leurs projets personnels.

J'ai observé dans mon travail qu'il était important, dès le départ, d'expliquer aux participants les intérêts de mon implication. Les abus dont sont victimes ces jeunes dès l'enfance les rendent méfiants à l'égard d'attentions qui leur seraient portées « gratuitement ».

L'accès au matériel et le soutien technique sont aussi des facteurs déterminants pour motiver ces jeunes. Dans ce groupe, tous font partie d'un groupe de musique. Ils doivent faire appel à leurs économies pour s'offrir du temps de studio avec des techniciens compétents. Dans ce contexte, l'accès aux ressources pour des projets personnels joue un grand rôle de motivation.

⁵² Lors du cours com7111 séminaire de recherche-production sur le son de l'automne 2010 avec Simon Pierre Gourd, j'ai réalisé une œuvre musicale avec quatre jeunes fréquentant l'organisation sociale DESTA (Dean, Mike, Patrick et Eric). Ils participaient tous au cours *Design de proximité*. La vidéo est disponible à cette adresse <http://www.youtube.com/watch?v=nO7uFwpou1A>

3.2.1 Élaboration du scénario

Mon intention au départ était d'écrire un scénario avec les participants. Toutefois, ceci s'avéra plus difficile que je ne l'imaginai. Dès l'étape de la rédaction du synopsis, je me suis rendu compte qu'ils avaient tous de la difficulté à extraire un concept d'histoire de manière abstraite. Par exemple, au lieu de penser à un scénario, ils parlaient d'effets qu'on pourrait faire avec la caméra ou demandaient s'il était possible de tourner à tel ou tel endroit.

J'ai aussi demandé aux participants d'écrire des petites histoires entre les ateliers, mais aucun n'a été capable de faire ce devoir.

Pour stimuler la créativité des participants, j'ai commencé par organiser des discussions autour du thème de la différence. Je leur demandais ce qui, selon eux, faisait qu'un individu grandisse sans histoire alors que son voisin avait des problèmes graves. Pourquoi l'un avait-il un bon travail alors que l'autre était en prison? Quelque chose devait bien s'être passée, quelque chose de déterminant? Y avait-il des expériences qui changeaient la vie ou est-ce que cela arrivait par accident?

Dean et Blake parlaient beaucoup du fait qu'à l'école, les sujets abordés ne reflétaient pas leur réalité ni leurs intérêts. Ainsi, l'histoire était toujours vue du côté des blancs : on parle de la découverte de l'Amérique, mais on ne parle pas de l'histoire des Noirs. Il était aussi mentionné que de retour à la maison, le support était difficile à obtenir avec les parents qui ne comprenaient pas bien ou ne valorisaient pas ce qui avait été fait à l'école.

Une histoire que Ziggy a racontée lors d'une discussion illustre bien le choc des réalités auquel j'ai été confronté. Il mentionnait qu'un soir où il rentrait dans un bar de strip-tease, il a reconnu une de ses amies d'enfance. Celle-ci était très tranquille à

l'école et il était surpris de la voir danser nue. En lui parlant, il découvrit qu'elle venait juste de commencer à le faire. C'était pendant le temps des Fêtes. Elle était seule pour élever son petit garçon. Elle trouvait cela difficile financièrement, et voulait pouvoir lui acheter ce qu'il voulait pour Noël. « You know, it is Christmas time. Who wants to present himself at Christmas with old clothes and no gift. I'm telling you, people would do all sort of crazy shit at this time of the year. »⁵³.

Le scénario auquel j'ai alors pensé devait mettre en scène cette jeune fille lorsqu'elle n'était encore qu'à l'école. Elle serait studieuse et sage. De l'autre côté, il y aurait l'histoire d'un étudiant qui essaie de suivre à l'école, mais qui est découragé, car les sujets qui sont traités dans les cours ne le concernent pas. À la fin, on verrait ce jeune homme rencontrer la fille timide d'autrefois devenue danseuse nue. Le jeune homme, découragé, trouverait refuge dans la musique où il arrive à s'exprimer.

3.2.2 Ateliers libres de vidéo

Le processus d'écriture du scénario devait s'étaler sur les cinq premières rencontres. Toutefois, les jeunes commençaient à perdre leur intérêt dans l'activité après la deuxième semaine de discussion.

Voilà pourquoi, dès la troisième semaine du projet, j'ai commencé à organiser des plateaux de tournage. Je leur ai dit qu'ils devaient apprendre à se servir de la caméra pour le projet. Je leur ai aussi dit que le concept n'était pas complètement figé et que nous pourrions toujours insérer ces scènes, filmées au hasard, à l'intérieur du clip.

J'ai donc donné quelques notions de base en maniement de caméra et en composition photo. Nous sommes sortis filmer dans le voisinage et cela semblait réellement les motiver et stimuler leur créativité. Ils aimaient nous parler de leur quartier qu'ils appelaient « Little Burgandy », « The Burg » ou « the Hood ». Nous avons beaucoup parlé de l'histoire des Noirs dans nos discussions. Ils étaient fiers de nous dire

⁵³ Ziggy Jones, extrait de discussion à DESTA le 28 novembre 2012 (quatrième semaine d'ateliers).

qu'Oscar Peterson et Olivers Jones étaient nés ici et que le *Negro Community Center*, aujourd'hui fermé, luttait depuis 1929 pour faire valoir leurs droits. J'avais des caméras et des micros en nombre suffisant et, tour à tour, chacun parlait devant la caméra, filmait ou prenait des photos.

3.2.3 Tournage du vidéoclip et du collage vidéo

Suite à ces nombreux tournages plus libres, nous sommes revenus à la septième semaine d'activité, au tournage du vidéoclip autour de mon idée de scénario et de la chanson *Getting Through the Struggle*⁵⁴. Maintenant que je sentais l'intérêt des jeunes dans le projet, je pouvais utiliser une approche plus directive et structurer chaque atelier avec des objectifs précis.

À ce moment, le jury de mémoire création m'avait orienté vers la création d'un collage vidéo en plus du vidéoclip. Je ne savais pas comment leur annoncer mon intention de documenter la création du vidéoclip. C'est par hasard, avant que j'aborde ce sujet, que Blake suggéra de faire un « Making of ». Cela m'a grandement facilité la tâche de leur annoncer que je ferais un « Making of » sous forme d'un collage vidéo pour ma Maîtrise (*Indignato Va Versum*).

J'ai aussi clarifié le fait que tout le matériel filmé appartenait au groupe. Qu'eux aussi pouvaient réaliser des projets personnels à partir des scènes réalisées en groupe.

3.2.4 Tournage sur écran vert

La première scène du scénario se déroule dans une salle de classe, elle devait montrer en quoi le système de l'éducation n'avait pas répondu aux attentes de ces jeunes. Je leur ai donc demandé comment ils réagissaient lorsque le sujet ne les intéressait pas à l'école. Puis je leur ai demandé de personnaliser cette attitude en les filmant devant un écran vert.

⁵⁴ La chanson *Getting Through the Struggle* a été écrite par Dean et Beat au début du projet. Ils l'ont enregistré dans les studios de l'Université Concordia dans le cadre du cours *Design de proximité*.

J'ai choisi l'écran vert, car je voulais qu'ils puissent laisser libre cours à leur imagination sans contraintes par rapport au lieu de tournage. Je leur répétais qu'il s'agissait d'un film *trippy*⁵⁵ et que, par la suite, nous pourrions dessiner le décor et fixer l'ambiance en postproduction. Cela nous permettait de ne pas se soucier de trouver le bon lieu ou les bons accessoires. Ils seraient ajoutés après avec l'infographie et le tout aurait un « look » bande dessinée. Je crois que si nous avions procédé autrement, ces contraintes auraient été un trop grand frein à la créativité et nous auraient empêchés d'avancer et de produire l'œuvre.

Lors des premiers tournages, les jeunes étaient assez gênés de jouer devant la caméra. Pour les encourager, j'ai commencé par jouer moi-même le professeur, en exagérant mes gestes et en n'ayant pas peur du ridicule. Puis, Meryam a joué la jeune fille timide. Cela a donné le coup d'envoi et nous avons par la suite pu filmer les passages où Patrick dessine et où Blake fait des bêtises dans le fond de la classe et où Ziggy est mécontent de la matière enseignée.

Au deuxième tournage sur écran vert (dixième semaine), j'ai demandé aux jeunes de prendre des rôles plus actifs sur le plateau. Ainsi, Ziggy a été nommé metteur en scène et Patrick, Mathew et Tristan manipulaient les caméras à tour de rôle.

Ils se sont rapidement approprié le plateau. Ziggy, qui, lors des derniers tournages, était rivé à son téléphone, prenait maintenant son rôle très au sérieux. Il nous faisait même reprendre des scènes et donnait des instructions très claires et posées (comme j'ai voulu le montrer dans le collage vidéo).

⁵⁵ Pour citer Patrick « we can do what we want because it is a trippy movie ». Dans le sens où il ne s'agit pas d'un film sérieux mais d'un vidéoclip Rap avec une approche du style de celle d'une bande dessinée.

3.2.5 Tournage de nuit

Entre les scènes tournées sur l'écran vert, j'avais proposé d'insérer des scènes filmées dans la communauté pour illustrer la réalité de chaque jour en opposition à l'approche très exagérée des scènes de la salle de classe.

Suite au tournage sur écran vert, Ziggy, Blake, Mathew ainsi que Dereck et Meryam se sont donnés rendez-vous pour réaliser un tournage sur les lieux de travail de Blake. J'avais écrit cette scène suite à une discussion où Blake expliquait qu'il devait faire des travaux exigeants de nettoyage et travailler de nuit pour arriver. Il avait été aussi convenu que cette scène illustrerait bien la phrase de la chanson « I got a nine to five to get through the struggle »⁵⁶.

3.2.6 Tournage en studio avec Dean

Entre les scènes et tout au long du clip, j'avais également prévu de filmer un jeune qui chantait la chanson en studio. Au niveau narratif, j'aurais voulu que ce jeune soit le même qui, dans le scénario, était insatisfait de la matière enseignée dans la classe (ici Ziggy).

Toutefois, lorsque j'ai proposé le scénario au groupe, celui-ci était unanime sur le fait qu'il refusait de chanter sur les paroles d'un autre. Dean et Beat, qui chantaient originalement sur la chanson, devaient être filmés en studio.

Rendu à ce moment (onzième semaine), Dean ne fréquentait plus beaucoup les ateliers. Il m'avait confié que ses affaires n'allaient pas très bien. Il apparaissait très déprimé et je me doutais bien que cela avait beaucoup à voir avec ses démêlés avec la justice.

⁵⁶ J'avais confondu cette phrase avec « I got a ninety-five to get through the struggle ». Je croyais qu'un ninety-five était un type de fusil (95mm). Cette confusion a fait bien rire le groupe et j'ai voulu la mettre dans le collage pour illustrer les préjugés qu'on peut parfois avoir envers cette clientèle.

Il a toutefois accepté de venir dans les studios de Concordia, en après-midi, pour qu'on puisse le filmer en « synchro » avec la chanson.

Mathew et Blake filmaient avec moi pendant que Dean chantait. Après plusieurs semaines d'ateliers, les jeunes participants ont fait d'énormes progrès techniques. Ils savaient utiliser un trépied et soignaient leurs cadrages. Blake a même pensé à placer une enveloppe en guise de filtre pour soigner l'éclairage qui était trop direct sur Dean.

3.2.7 Tournage à l'extérieur avec Beat

Beat fréquente le cours *Design de proximité* depuis plusieurs années. Cette année, il a été accepté dans un programme d'insertion socioprofessionnelle avec la station de Radio CKUT⁵⁷. Comme il interprète la deuxième partie de la chanson *Getting Through the Struggle*, il était normal pour les jeunes qu'il vienne interpréter la chanson en synchro pour le vidéoclip. Il a donc passé l'après-midi de la treizième semaine à l'Université Concordia. Les jeunes m'avaient donné rendez-vous à CKUT, mais finalement, Beat est allé à Concordia où Meryam, Mathew et Ziggy ont réalisé un certain nombre de scènes. Une en particulier, a été réalisée sur le toit de l'université. Il avait été mentionné lors d'une discussion qu'une scène sur un toit avec vue sur le centre-ville serait intéressante pour le vidéoclip.

3.2.5 Coupure dans le scénario

À partir de la douzième semaine du projet, nous avons réalisé que nous approchions de la fin de ce parcours. En groupe, nous avons décidé de raccourcir le scénario que j'avais écrit et de le limiter à l'histoire tournée dans la classe. Après le tournage à l'extérieur avec Beat, nous commencerions le montage.

⁵⁷ Radio étudiante de l'Université McGill de Montréal.

3.2.6 Effets vidéo

Jusqu'alors j'avais fait le montage seul. Je leur apportais les résultats de mon travail et leur demandais leurs avis. Il avait ainsi été décidé que les scènes tournées en classe seraient traitées avec un effet de bande dessinée obtenu à l'aide du logiciel Adobe After-Effects. Les scènes tournées à l'extérieur et en studio garderaient le plus possible un look réaliste. Vers la fin du projet (quatorzième et quinzième semaines), les jeunes ont commencé à m'aider dans le montage. Toutefois, mis à part l'ajout de fondu, je n'ai pas eu le temps de leur expliquer comment appliquer des effets vidéo.

3.2.7 Conception de l'arrière-plan

Le problème de l'écran vert demeurerait car nous n'avions pas eu le temps de préparer du matériel à mettre dans l'arrière-plan. Lors d'un test, j'avais mis un tableau d'école avec des barbeaux de craie dessus. Les jeunes ont bien aimé l'idée.

Ainsi, lors d'une discussion à la semaine onze, j'ai demandé aux participants d'écrire sur un tableau les sujets qui les avaient démotivés et fait décrocher de l'école. Après avoir découpé les scènes filmées avec un écran vert, j'ai placé ce tableau en arrière-plan.

3.2.8 Montage du vidéoclip

Lors des deux dernières semaines, nous avons travaillé exclusivement le montage vidéo tous ensemble à l'Université Concordia de 11 h jusqu'à 17 h. Je leur ai d'abord donné la théorie nécessaire pour couper et déplacer des séquences vidéo dans le logiciel Adobe Première.

Ensuite, j'ai donné à chacun une copie du fichier du vidéoclip et des « rushs » que nous avons filmé. Ils devaient travailler chacun de leur côté et proposer des idées sur la façon d'organiser le reste du montage.

Je leur avais aussi donné la possibilité de travailler sur des projets personnels à partir du même matériel. J'avais également offert que les clips qu'ils produiraient chacun de leurs côtés puissent être intégrés au collage vidéo.

Au final, Patrick et Cédric ont travaillé sur le vidéoclip alors que Blake et Ziggy ont travaillé sur des clips indépendants avec leur musique.

Lors des deux dernières séances, Patrick a complètement refait mon montage. C'est à peu de chose près, le montage final que j'ai présenté dans le vidéoclip.

Ziggy a de son côté, fait un superbe vidéoclip avec une chanson qu'il a enregistré avec Blake *Burn some, Sell some*. Il a principalement utilisé les scènes tournées de nuit avec le groupe dans son montage. Il y a travaillé sans cesse les deux dernières semaines et le résultat est vraiment surprenant.

Meryam a aussi eu comme idée d'enregistrer la voix de Ziggy sur un poème de Charles Burkowski *Blue Bird*. Le résultat final, *Lemonade out of Limes*, est magnifique et vraiment très touchant.⁵⁸

3.2.9 Montage du collage vidéo

J'ai fait le montage du collage vidéo seul à partir du matériel filmé par les jeunes de DESTA, mes étudiants et moi. Il est arrangé comme une série de portraits où je présente tour à tour chacun des participants du groupe à un moment où il s'est le plus illustré durant le processus de création du vidéoclip. Par exemple, j'essaie de montrer Patrick et Mathew à la caméra, Ziggy à la réalisation ou Blake comme acteur.

Dès que j'introduis un portrait d'un des membres de l'équipe, je fais jouer une des créations musicales réalisées lors des ateliers de production de vidéo ou dans le cours *Design de proximité*.

⁵⁸ JOOBEUR, Meryam (2013). *Lemonade out of Lime* [Vidéoclip], Montréal, 2 min 01 s et ROBERTSON, T'nias (2013). *Burn some Sell some* [Vidéoclip], Montréal, 4 min 17 s. Je les ai intégrés dans le collage vidéo et ils sont disponibles sur le DVD 2 placé en annexe 2 de ce mémoire.

J'ai ajouté deux autres scènes au collage vidéo, dont celle de Terence, un jeune immigrant nouvellement arrivé de Trinidad. Il n'a assisté qu'à un seul atelier au cours duquel il m'a accordé une entrevue. Il y explique qu'il a participé à d'autres ateliers similaires aux miens, dont la prise de photo et la rédaction d'un article de journal. Il y explique que cela a facilité son intégration.

We went like Viau... the complex on Viau... the Olympic stadium at Viau. We went there, we took a few shots. Whe did one almost like this. It is just something to make you think better and... you get a better flow of Montreal... you get to know the place way better.⁵⁹

J'ai décidé de présenter cette entrevue au début du collage, car je trouve très positive l'attitude qu'il affiche. En plus de se montrer très facile d'approche, Terence démontre l'utilité d'être créatif dans le développement d'initiatives sociales pour les nouveaux arrivants.

L'autre scène ajoutée est celle de Barkley, qui a fréquenté pendant cinq ans mes ateliers. Son parcours a été difficile mais il réussit aujourd'hui à faire vivre sa famille avec l'entreprise de transport qu'il a développé lors du cours de *Design de proximité*. Il n'a pas participé aux ateliers de production vidéo cette année, toutefois je trouvais important de présenter l'entrevue qu'il m'a accordée. Celle-ci est un exemple de succès que je souhaiterais pour chacun des jeunes qui ont participé au projet *Indignato Va Versum*.

Tout au long du collage, je dévoile peu à peu le vidéoclip. Pour finir sur une note positive, je le projette en entier juste avant le générique. Cela permet au spectateur de partager notre sentiment d'achèvement et de satisfaction.

3.3 Diffusion de l'œuvre

Le collage vidéo et le vidéoclip ont été présentés le 12 avril à 17 h 30 durant le vernissage de l'exposition *Connexion* à l'Université Concordia. Lors de cet

⁵⁹ Extrait de *Indignato Va Versum*.

événement, les travaux du cours *Design de proximité* étaient exposés. On pouvait y voir des projets de graphisme (affiches, cartes postales, photographies, sérigraphies) réalisés avec les participants de Chez Pops, DESTA et Mission Bon Accueil. Des jeunes du village de Kangiqsujuaq au Nunavik⁶⁰, étaient également présents pour l'occasion afin de recevoir des livres produits par mes étudiants de design à partir d'un échange de photos à l'aide des réseaux sociaux.

En plus des participants et travailleurs de Chez Pops, de Kativik, de la mission Bon Accueil et de DESTA, plusieurs étudiants et professeurs de l'Université Concordia ainsi que des membres du public étaient présents. Éveline Le Calvez, chargée de cours à l'UQAM et membre de mon jury ainsi que Joanna Berzovska, directrice des départements de Design de Concordia, ont assisté à l'exposition et à la projection.

Les jeunes du Grand Nord servaient de l'omble de l'Arctique qu'ils avaient pêché pour l'occasion. Mes étudiants avaient préparé un buffet chaud et froid. La musique produite par les participants de DESTA et Chez Pops jouait en fond d'ambiance.

Lors de la projection du film, au début de la soirée, le lieu d'exposition était plein. Plus d'une cinquantaine de personnes assistaient à l'événement. La majorité de la salle a maintenu son attention pendant les 15 premières minutes du collage vidéo. Par la suite, les visiteurs échangeaient avec les participants et mes étudiants. J'étais moi-même très sollicité par tous les invités. Vers la fin de la projection, j'ai demandé l'attention pour la projection du vidéoclip. Tout le monde a écouté jusqu'au bout et a applaudi. Les participants étaient très fiers du projet et j'ai souligné leur implication.

Patrick, Chris et Cédric de DESTA étaient présents. Toutefois, Ziggy et Blake avaient oublié la date et ne sont pas venus. Ismail, dans les jours précédant l'exposition, avait été condamné par la justice et emprisonné.

⁶⁰ J'ai élaboré ce partenariat avec la commission scolaire Kativik.

J'avais préparé un DVD du collage vidéo ainsi que du vidéoclip pour chaque participant. J'ai aussi mis le vidéoclip *Getting Through The Struggle* en ligne sur Youtube⁶¹. J'ai communiqué l'adresse à l'organisation DESTA pour qu'elle puisse la faire circuler parmi les jeunes et pour que Dean puisse le voir depuis la prison. J'ai également diffusé le lien via des réseaux sociaux grâce à mon Facebook personnel ainsi que via la page Facebook et le blogue associé au cours *Design de proximité*⁶².

J'ai également prêté à l'organisation DESTA un disque dur contenant toutes les scènes filmées pendant le projet. Je croyais que cela était important de remettre le matériel au groupe pour qu'il sente la paternité qu'il a sur le projet. Ce geste permettra, selon moi, d'assurer une continuité pour l'année prochaine. Il sera également possible pour les jeunes de DESTA d'utiliser ce matériel pour leurs projets personnels.

Le collage vidéo en entier est gravé sur DVD en annexe de ce document⁶³. Parce qu'il contient des aspects plus personnels de la vie des jeunes, j'ai décidé de ne pas le rendre disponible sur les réseaux sociaux.

⁶¹ Le vidéoclip est disponible à cette adresse web, GETTING THROUGH THE STRUGGLE, DESTA, CONCORDIA, UQAM (Page consultée le 1 juillet 2013). Site Youtube, [en ligne], <http://www.youtube.com/watch?v=vv17B-DxjAY>

⁶² Le blogue du cours design de proximité est accessible à cette adresse web, CONCORDIA DANS LA RUE (Page consultée le 1 juillet 2013). Site du cours design de proximité, [en ligne], <http://danslarue.concordia.ca>

⁶³ Sur le DVD 1 en annexe 1 de ce mémoire, DUPUIS, Israël (2013). Indignato Va Versum [Collage vidéo, création collective], Montréal, 48 min 36 s.

« Au lieu de refléter un ordre extérieur aux hommes (cosmique ou religieux), l'œuvre d'art va devenir, dans les sociétés modernes, l'expression de la personnalité d'un individu, certes hors du commun, *génial*, mais néanmoins humain. » *Luc Ferry*

CHAPITRE 4

RETOUR SUR LES POSTURES

Tout au long de la création de *Indignato Va Versum* ainsi que durant sa diffusion, des enregistrements audio et vidéo révèlent le processus de création. Un journal de bord a également été rédigé, j'y ai inclus les prises d'écran des différentes vidéos ainsi que des renvois aux enregistrements audio.

En considérant ce matériel, je ferai d'abord un retour sur chacune de mes postures en regard de mon expérience de création et des résultats de sa diffusion. Je formulerai ensuite une question de relance articulée autour du paradigme de l'écophilosophie de Felix Guattari

4.1 Retour sur les trois postures

Au premier chapitre, j'ai énoncé trois postures qui m'avaient été nécessaires pour diriger cette création collective. Ayant maintenu ces postures tout au long de la création, voici ce que j'ai pu observer.

4.1.1 Retour sur le chercheur créateur

J'ai dû emprunter la posture du chercheur créateur, le point de vue de l'anthropologie postmoderne et l'observation participante pour approcher un milieu culturellement différent du mien. Cette posture était essentielle pour pouvoir établir des points de rencontre avec les participants sans commettre d'erreur. Elle m'a en effet permis d'établir un lieu propice à l'observation sans trop de distance ni de proximité.

En contexte de création, cette approche a eu un retour positif en influençant l'esthétique du montage en fonction du corpus du film ethnologique et du cinéma direct.

Mathew et Patrick étaient visiblement très fiers de présenter l'œuvre devant un public. Lorsque j'ai dit à Mathew que je leur laissais le disque de leur travail, il m'a repris « our work Israël ». Il m'a demandé si le projet revenait l'an prochain, car il avait réellement aimé l'expérience. Il avait découvert qu'il aimait faire de la vidéo et aimerait poursuivre son apprentissage. Ces témoignages sont, pour moi, une preuve non seulement de la réception positive de l'œuvre, mais également une validation des choix esthétiques que j'ai mis de l'avant lors de la réalisation de l'œuvre dans son ensemble. De plus, le fait que des participants souhaitent rejoindre le projet l'an prochain démontre que mon rôle de chercheur n'a pas été subi comme un envahissement du territoire du groupe de jeunes et de leur communauté.

4.1.2 Retour sur l'intervenant artiste

Ce milieu étant celui d'un centre d'aide pour jeunes à risque, des règles d'éthique et un code de travail existaient déjà avant ma venue. Pour mener mon projet à terme dans le respect de ce milieu, de l'institution, des autres travailleurs et des participants, je devais me placer dans une posture d'intervenant artiste. J'y ai dirigé mes interventions selon la méthode propre au courant de la Gestalt dans l'art thérapie. Elle m'a permis de proposer des activités qui répondaient aux besoins des participants tout en étant conformes à la pratique de l'intervention sociale et de la mission de l'organisation DESTA.

Lors de la dernière semaine du projet, Ziggy s'est beaucoup impliqué dans le montage d'une vidéo personnelle, *Burn some, Sell some*. À un certain moment, il voyait que l'heure de la fin arrivait et qu'il aurait de la difficulté à monter son projet. Il se plaignait de la lenteur de l'ordinateur et m'a demandé s'il n'y en avait pas un

plus rapide. J'ai été capable de lui réserver une salle de montage et il a pu finir sa vidéo. Ziggy a de la difficulté à s'insérer dans le marché du travail et maintenir un emploi. Il était clair qu'il était fier d'avoir terminé cette production et d'être allé jusqu'au bout. Il m'a témoigné qu'il avait beaucoup appris et qu'il se trouvait très bon dans ce qu'il avait accompli cette année.

Ce témoignage m'a démontré que mon projet fournissait un contexte d'apprentissage apprécié des jeunes. La présence soutenue d'un noyau de jeunes aux ateliers est un témoignage encore plus révélateur de cet aspect du projet.

En voyant la façon dont je travaillais avec les jeunes durant les ateliers de production, Chantal, une intervenante jeunesse à DESTA, a eu l'idée d'organiser un atelier de photos ouvert à tous dans le cours *Design de proximité*. Plusieurs participants de DESTA ont assisté à cet atelier de portrait photo. Chantal était vraiment satisfaite et m'a témoigné souvent qu'elle était très heureuse de travailler en équipe avec moi. Ce témoignage est une indication que mes interventions se déroulent et s'insèrent bien dans leur milieu de travail. Il est également clair que, plutôt que de les encombrer, cette approche a inspiré de nouveaux projets d'intervention.

4.1.3 Retour sur l'artiste plasticien

Le résultat de chaque rencontre est allé bien au-delà de l'intervention sociale. Des productions audio et vidéo ayant une valeur esthétique distincte ont été produites. Pour mesurer le poids de cette valeur et diriger la création à chaque rencontre, je me suis servi des standards de l'art contextuel et de l'esthétique relationnelle. Cette approche m'a permis de « juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent ».⁶⁴

Lors de l'exposition *Connexion* à l'Université Concordia, j'ai laissé le collage vidéo jouer en boucle. Après deux heures de diffusion, j'ai décidé de l'arrêter pour pouvoir

⁶⁴ BOURRIAUD, Nicolas (2008). Esthétique relationnelle, Dijon, Les presses du réel, p. 117.

diriger l'attention des visiteurs sur les autres œuvres exposés. Trente minutes plus tard, un des jeunes participants de DESTA, Ali⁶⁵ est venu me demander de le remettre et de monter le volume. Il semblait aimer le film et vouloir participer l'an prochain « It is really good. The others were talking about those workshops. They were saying that you really did learn how to make movies. Now, I see it. It is really good. I should participate next year. »

Ce témoignage, en plus des applaudissements et des nombreux « j'aime » reçu sur Facebook, témoigne de la valeur esthétique et sociale de l'œuvre.

Lors du visionnement, il y eut un temps d'arrêt d'une quinzaine de minutes, puis le collage vidéo s'est fondu à l'ambiance de l'évènement. Les individus présents échangeaient, discutaient et mangeaient tout en considérant le film comme faisant partie de l'évènement. Ce type de présence et le jeu des interrelations entre les jeunes de DESTA, Dans La Rue, Bon Accueil et les jeunes du Grand Nord durant le visionnement font partie intégrante de la création. Selon le paradigme de l'esthétique relationnelle, l'œuvre, dans son contexte de diffusion, est donc un succès, car elle a su générer et entretenir des interrelations humaines.

4.2 Écosophie sociale et création vidéo

Felix Guattari élargit le concept d'écologie environnementale à celui d'écologie de l'esprit et du social. Ces trois écologies étant interdépendantes, une écologie de l'esprit « malade » aurait des conséquences sur le social et l'environnement. « Moins que jamais la nature ne peut être séparée de la culture et il nous faut apprendre à penser *transversalement* les interactions entre écosystèmes, mécanosphère et univers de référence sociaux et individuels? »⁶⁶

⁶⁵ On voit Ali à quelques reprises dans le videoclip et le collage vidéo. Mais il n'a jamais participé à mes ateliers.

⁶⁶ GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Mayenne, Galilée, p. 34.

Il avance que notre modèle de pensée est aujourd'hui « malade » à cause des impératifs de la société capitaliste. Parce que ceux-ci se réduisent à la recherche aveugle du profit, le système social et l'environnement sont en crise. Selon lui, il pourrait s'agir, à la base, d'un problème de subjectivité.

Et si la crise politique n'était, à son terme ultime, qu'une crise des modèles, expression d'un capitalisme psychotique conduisant au désastre, tout à la fois, la division sociale du travail, les finalités productives et l'ensemble des modes de sémiotisation de l'échange et de la distribution, tout ça en même temps?⁶⁷

Il propose l'écosophie, une philosophie globale des milieux de vie. Il appartiendrait à l'écosophie sociale de produire des « modules de subjectivation » qui pourraient nous permettre de repenser les rôles sociaux en prenant compte des impacts qu'ils ont sur la subjectivité humaine et l'environnement. Cette démarche devrait être « éthico-esthétique » puisque la pensée scientifique s'est enfermée dans des carcans trop épais pour pouvoir se remettre en question.

Nicolas Bourriaud, dans sa théorie de l'esthétique relationnelle, poursuit cette réflexion. Comme Guattari, il considère que l'art a un rôle important à jouer dans cette reconstruction « Rien de moins naturel que la subjectivité. Rien de plus construit, élaboré, travaillé. On crée de nouvelles modalités de subjectivation au même titre qu'un plasticien crée de nouvelles formes à partir de la palette dont il dispose »⁶⁸.

Bourriaud nous rappelle que Guattari voit dans la contemplation esthétique un processus de « transfert de subjectivation ». En fait, « Duchamp, Rauschenberg, Beuys, Warhol, tous ont bâti leurs œuvres sur un système d'échange avec les flux sociaux »⁶⁹.

⁶⁷ GUATTARI, Félix et ROLNIK, Suely (2007). *Micropolitiques*, Les empêcheurs de penser en rond, p. 270.

⁶⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 92.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

Au terme de ma recherche, je propose une question de relance qui inscrit l'art-thérapie dans la réception autant que de la production artistique : Serait-ce possible que le visionnement d'une œuvre soit thérapeutique?

Les médias de masse ne proposent actuellement, selon Guattari, que des modèles artificiels et normalisés. Ceux-ci ne sont le reflet d'aucune réalité sociale. Ils ne font que véhiculer un système de valeur aussi doctrinal qu'artificiel. Peut-être que s'ils étaient plus près de la réalité des gens, en particulier pour les classes marginalisées, les productions culturelles auraient le pouvoir d'encourager l'acceptation sociale. N'est-ce pas par la connaissance de l'autre qu'on peut en diminuer la crainte?

Espérons à tout le moins qu'*Indignato Va Versum* réussisse, par son esthétique et par les jeux des relations et des modèles qu'elle met en scène, à démontrer que cette aide peut être attribuée dans un contexte de création avec des jeunes à risque. Peut-être arriverons-nous à motiver d'autres artistes à produire des œuvres semblables, aussi pleines d'espoirs pour des jeunes qui en ont bien besoin.

Stimuler l'empathie par la création d'une œuvre à l'esthétique relationnelle pourrait alors être une motivation à créer aussi importante que celle de stimuler l'admiration en regard de la maîtrise d'une technique et de l'atteinte d'une esthétique normalisée.

CONCLUSION

Lorsque j'ai entamé cette maîtrise, j'étais chargé de cours à l'université et au CÉGEP depuis déjà plusieurs années. Je voulais me donner un espace de création en marge de mon travail. J'avais reçu une formation en art et il semblait que je m'en éloignais toujours un peu plus. Les expositions que j'organisais étaient toujours pour les autres. C'était toujours mes élèves que j'entraînais dans la création. J'aimais mon travail mais je sentais qu'une partie de mon moi artistique était oubliée.

En me familiarisant avec les théories de l'art contextuel, j'ai vraiment compris qu'une œuvre pouvait être autre chose qu'une toile qu'on accroche au mur. Avec l'esthétique relationnelle, j'ai appris à articuler une démarche de création collective qui mettait au cœur de son processus le jeu des interrelations humaines. L'art thérapie m'a permis d'en tirer une pratique d'intervention auprès des jeunes à risque. L'anthropologie postmoderne et le film ethnologique m'ont amené à pouvoir donner une forme à cette curiosité sous les couverts du cinéma direct.

Le plus important est qu'au travers de la recherche effectuée pour cette maîtrise, j'ai réussi à définir une démarche artistique qui n'était pas opposée à mon travail, mais qui s'y intégrait parfaitement. Plutôt que de m'être senti en discontinu, mon cheminement m'est apparu comme cohérent et logique.

Cette année, en réalisant ce collage vidéo et ce vidéoclip, j'ai réussi à créer une œuvre qui me correspondait parfaitement. J'espère que son pouvoir d'évocation pourra transcender le processus, la méthode et les ancrages théoriques ayant mené à son achèvement.

Cette méthode aura tout de même défini une pratique qui est claire, documentée, et dont je peux partager le processus, les résultats et les ancrages théoriques.

M'être impliqué personnellement dans la création aida à réduire la distance qui me séparait de mes étudiants et des participants du cours *Design de proximité*. Me voyant ainsi investi, mes étudiants universitaires ont été beaucoup plus indépendants et impliqués eux aussi. Ainsi les participants ont été plus que jamais motivés et présents. Mon partenariat avec l'organisation DESTA s'en est également trouvé renforcé et le terrain de cette année est certainement un miroir et un gage de succès pour les prochaines années.

Évidemment, l'implication auprès des milieux à risque comporte toujours sa part de désillusion. L'emprisonnement de Dean m'attriste toujours. Je m'inquiète pour Blake qui a des pensées suicidaires et qui risque, lui aussi, de retourner en prison. J'espère que Ziggy, Patrick et Mathew ne feront pas de gaffes. Je n'ai pas, non plus, la naïveté de croire que mes seuls projets pourront les en préserver.

J'espère tout de même contribuer à leur permettre de gagner la confiance nécessaire pour les encourager à retourner à l'école et se sortir de la criminalité. Le témoignage de Barkley qui clôture ma vidéo est pour cela très encourageant :

« I fell that program like digital literacy and program like DESTA are a must. They are absolutely necessary. Whose to said what would Barkely be doign if it wasn't for those experiences... One of the key's that I feel was vital for me, was to be able to come to Concordia and be around individuals that are not in the same world that I'm in. It very much help to broad in your thinking... It culture's you, it gives you other perspectives. You become more open to everything. »⁷⁰

J'ai aussi appris dernièrement que Blake et Ziggy avaient été admis pour participer à un programme d'intégration sociale organisé par les jardins de Métis. Ils doivent y créer des productions cinématographiques s'harmonisant avec les arrangements floraux. Frances Robertson, la directrice du centre, me disait que les ateliers de productions vidéo avaient eu sur tous les participants un immense impact positif. Pour la citer « It had a huge impact! Now they realy own the skills. ».

⁷⁰ Extrait (en finale) de *Indignato Va Versum*.

Au hasard la chance, souhaitons que d'autres projets puissent venir améliorer leur parcours de vie et ceux d'autres jeunes comme eux. Aussi pour le plaisir que j'ai eu à faire cette expérience, il y aura certainement, pour moi d'autres ateliers de production vidéo, d'autres créations collectives. J'ai l'impression en déposant ce projet d'amorcer une toute nouvelle pratique. Mon seul regret est que j'aurais dû entreprendre cette démarche il y a bien longtemps!

ANNEXE 1

Contenu du DVD 1

DUPUIS, Israël (2013). *Indignato Va Versum* [Collage vidéo, création collective],
Montréal, 48 min 36 s.

ANNEXE 2

Contenu du DVD 2

DUPUIS, Israël (2013). *Getting Through The Struggle* [Vidéoclip, création
collective], Montréal, 3 min 22 s.

DUPUIS, Israël (2013). *In the Alley* [Vidéoclip], Montréal, 3 min 18 s.

JOOBEUR, Meryam (2013). *Lemonade out of Lime* [Vidéoclip], Montréal, 2 min 1 s.

ROBERTSON, T'nias (2013). *Burn some Sell some* [Vidéoclip], Montréal,
4 min 17 s.

BIBLIOGRAPHIE :

Monographie

ABÉLÈS, Marc et BOUVIER, Pierre (1996). *Socio-anthropologie du contemporain*, vol. 36, n ° 138, L'Homme.

ARDENNE, Paul (2009). *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.

BARLEY, Nigel (2001) *L'Anthropologie n'est pas un sport dangereux*, Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs.

BARNARD, Alan et SPENCER, Jonathan (2010). *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, New York, Routledge.

BEGAN, Ronald (2001). *The film book*, DK ADULT.

BOAL, Augusto (2007). *Théâtre de l'opprimé*, La Découverte.

BOILY, Caroline (2010). *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal.

BOURRIAUD, Nicolas (2008). *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Mayenne, Galilée.

GUATTARI, Félix et ROLNIK, Suely (2007). *Micropolitiques*, Les empêcheurs de penser en rond.

GEERTZ, Clifford (1986). *Savoir local, savoir global*, Les lieux du savoir, PUF.

GRIMSHAW, Anna (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge University Press, 2001.

DE HEUSCH, Luc (1962). *Cinéma et sciences sociales*, Paris, Organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture.

LEVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon.

MALINOWSKI, Bronisław (1985). *Journal d'ethnologue*, Seuil.

MARSOLAIS, Gilles (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups.

FULLUM-LOCAT, Geneviève (2007). *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal.

HAMEL, Jean-François (2005). *Hubert Aquin et la perspective des singes*, Contre-jour : cahiers littéraires, Numéro 8.

HERVOCHON, Sonia (2007). *Comment comprendre et évaluer le potentiel constituant des expérimentations artistiques relationnelles pour la vie quotidienne?* Mémoire de master 2, master 2 parcours métiers des arts et de la culture département de Sociologie/Anthropologie Université Lyon 2.

OWEN, Dan (2005). *Note on a filmmaker an his culture*, Steve Gravestock.

POYRAZ, Mustafa (2012). *Les interventions sociales de proximité*, édition Harmattan.

RUBIN, A. J. (2001). *Aproaches to Art-Therapy*, New-York, Brunner Routledge.

SERAIOTTO, Nadia (2009). *Positions historiques de Fluxus : projets et objets artistiques à travers quelques études de cas*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal.

THONG, S.A. (2007). *Redefining the Tools of Art Therapy* paru dans *Art Therapy: Journal of the American Art*, 2007.

Médiagraphie

AQUIN, Hubert (1962). *À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE* (Visionné le 12 février 2013). *Site de L'ONF* [Vidéo en ligne], 41 min 41 s,
http://www.onf.ca/film/a_saint-henri_le_cinq_septembre

BRAULT, Michel et GROULX, Gilles (1958). *LES RAQUETTEURS*, (Visionné le 12 février 2013). *Site de L'ONF* [Vidéo en ligne], 14 min 37 s,
http://www.nfb.ca/film/raquetteurs_en

GETTING THROUGH THE STRUGGLE, DESTA, CONCORDIA, UQAM

(Page consultée le 1^{er} juillet 2013). Site Youtube, [en ligne],

<http://www.youtube.com/watch?v=vv17B-DxjAY>

ROUCH, Jean (1970). *MOI, UN NOIR*, (Visionné le 12 avril 2013). *Site Édition*

Montparnasse, [Vidéo en ligne], 59 min,

<http://www.editionsmontparnasse.fr/p1145/Jean-Rouch-Moi-un-Noir-VOD-Location-72-h>

ROUCH, Jean (1960). *CHRONIQUE D'UN ETE*, (Visionné le 26 avril 2013). *Site*

boutique arte.tv [Vidéo en ligne], 90 min, <http://boutique.arte.tv/chroniquedunete>

WALSH, Shannon (2011). *À St-Henri, le 26 août*, (Visionné le 12 avril 2013).

Boutique iTunes, [Vidéo en ligne], 75 min, <https://itunes.apple.com/ca/movie/st-henri-the-26th-of-august/id520481758?l=fr>

Documents électroniques

À ST-HENRI, LE 26 AOÛT (Page consulté le 15 juin). *Site de Nightlife*, [en ligne],

<http://www.nightlife.ca/arts-culture/st-henri-le-26-aout-director-shannon-walsh-journeys-montreal-s-cultural-imaginary>

BARLEY, Nigel (Page consultée le 1 avril 2013). Site du monde.fr, [en ligne],

http://www.lemonde.fr/voyage/article/2006/07/01/nigel-barley_1338266_3546.html

CADRE DE RÉFÉRENCE POUR LE TRAVAIL DE PROXIMITÉ AU SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN (Page consultée le 5 janvier 2013). *Site du réseau Santécom*, [en ligne],

<http://www.santecom.qc.ca/bibliothequevirtuelle/hyperion/9782921247641.pdf>

COMITÉ DU FILM ETHNOGRAPHIQUE (Page consultée le 16 juin 2013). *Site web de l'ACRIF*, [en ligne],

<http://www.siteacrif.org/fr/document.asp?rubid=11&docid=25>

Ministère de l'Éducation du Québec (Page consultée le 4 mars 2013). *Site du MELS*, [en ligne], <http://www.mels.gouv.qc.ca/drd/tic/pdf/portfolio.pdf>

CONCORDIA DANS LA RUE (Page consultée le 1^{er} juillet 2013). Site du cours *Design de proximité*, [en ligne], <http://danslarue.concordia.ca>

PROFIL DE QUARTIER, PETITE BOURGOGNE (Page consulté le 2 mai 2013). *Site de la ville de Montréal*, [en ligne],

http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/

PROFIL_PETITE-BOURGOGNE.PDF