

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POURQUOI JAMAIS : LES TRÉFONDS DU VÉCU
PAR LA CRÉATION ARTISTIQUE EN COLLECTIF

THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR
ISABELLE CARON

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). 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

L'expression de mon entière reconnaissance s'adresse aux personnes formidables qui composent le collectif artistique Pourquoi jamais. Votre rencontre, votre accueil et votre générosité auront marqué non seulement mes trajectoires universitaire et artistique, mais aussi mon parcours personnel sans commune mesure.

Mes premiers remerciements vont à Louis-Claude Paquin, mon directeur de thèse. Merci pour ta rigueur intellectuelle, pour nos discussions propulsives et surtout pour ta grande humanité. Bénéficier de ton appui et de ta confiance pendant toutes ces années aux cycles supérieurs aura été un privilège inouï. J'espère vivement renouveler l'expérience d'une collaboration avec toi en de nombreuses occasions.

Merci à mes amies, amis et complices : Mireille, Caro, Julie L, Jean-Philippe, Camille, Julie A, Tiphaine, Marie-Eve, Anne, Jörn, Audrey, Julie V, Chloé, Séb, Claudia, Éric, Myann, Françoise, Guillaume, Louis-Philippe, Gab, Jérôme, Annabelle, Damien, Myriam, Sophie, Max, Francis P, Ianick, Amélie-Myriam et Francis G. Merci pour tous les moments festifs, les voyages inoubliables, les soupers légendaires, les conversations passionnantes et pour l'entraide illimitée durant toutes les étapes de mon parcours doctoral.

Merci infiniment aux artistes de collectifs rencontrés en cours de thèse : notamment à Pierre Allard et Annie Roy de l'ATSA, à Johanne Chagnon et Norman Nawrocki d'Engrenage noir, aux membres de l'ALV du projet Rouage, à Lorenzo Romito de Stalker, Gérard Paris-Clavel et Isabel de Bary de Ne pas Plier, Sandy Kaltenborn et Pierre Maite de Image-Shift, Mariana Calo de Piso Group, Elsa Ossart de KOM.POST, Ion Sørvin de N55 et Mads Høbye de Illutron.

Merci à mes consœurs et confrères de thèse, collègues et complices du monde académique. Je pense notamment à Joëlle, Fabien, Mélanie, Catherine, Nicolas et Aurélie : pour nos

discussions stimulantes, et, surtout, pour les personnes formidables que vous êtes. Vous côtoyer m'aura véritablement inspirée tout au long de ces études.

Merci à Michèle-Isis Brouillet pour les riches et généreuses discussions que nous avons eues dès les débuts du projet de thèse : ton influence aura marqué mes travaux de recherches. Merci à Mazel Bidaoui, pour la confiance et l'appui indéfectible.

Un chaleureux merci à vous, Julie A et Véronique, pour vos précieuses relectures lors des derniers milles de la rédaction. Et merci à toi, Marie, pour la traduction.

Un merci du fond du cœur à ma famille : Diane, Michel et Louis-Philippe ; ainsi qu'à ma belle-famille ; Carole, Pierre, Yan et Jamye. Merci pour votre soutien immense, votre générosité inépuisable et l'accueil remarquable de notre nouvelle recrue dans vos vies.

J'ai une reconnaissance illimitée envers Daryl et Gaspar, qui m'ont accompagnée dans les méandres du processus de l'écriture. Vous êtes mes amours et mes véritables complices de tous les instants. Daryl, ma gratitude à ton égard est indicible. Merci pour ta confiance inébranlable (surtout lorsqu'il en fallait pour deux), pour ta générosité, pour ta rigueur et ta fabuleuse intelligence, merci pour tout ce que tu es. Gaspar, ton arrivée dans ma vie, il y a bientôt un an, me place au beau milieu d'un bonheur sans nom. Avoir le privilège inouï de découvrir la personne que tu es, chaque jour, me comble immensément.

À plusieurs moments du parcours doctoral, j'ai pu constater à quel point une thèse est un travail collectif. Si je suis enfin à la ligne d'arrivée, c'est grâce à votre solidarité, et de vous savoir à mes côtés me procure une force insoupçonnée.

Enfin, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'octroi de la bourse Joseph-Armand-Bombardier qui m'aura permis de me consacrer à mes travaux de recherches dans des conditions propices.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE — LES FONDEMENTS	6
CHAPITRE I MISE EN CONTEXTE	6
1.1 Collectif de création & création collective	6
1.2 Survol historique des collectifs engagés socialement	10
1.3 Le collectif de création Pourquoi jamais	13
1.4 Le projet Les disparitions d'Erika Weisz	15
CHAPITRE II PROBLÉMATISATION ET QUESTIONNEMENTS DE RECHERCHE	16
CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE	20
3.1 Recherche-création & cycles heuristiques	22
3.2 Posture autoethnographique & observation participante	25
3.3 Posture phénoménologique	27
3.3.1 Méthode d'analyse phénoménologique : entretiens & réduction	31
3.4 Échantillon des membres de Pourquoi jamais pour les entretiens	35
3.4.1 Déroulement des entrevues individuelles	37
3.4.2 Bilan des entrevues individuelles	37
3.4.3 Déroulement de l'entretien de groupe	38
3.4.4 Points de vue des membres sur l'entretien de groupe	39
3.5 Entretien auto-ethnographique sous hypnose	40
3.6 Sommaire	41
CHAPITRE IV CADRAGE CONCEPTUEL	43
4.1 Le groupe (le collectif)	44
4.1.1 Quelques définitions	45

4.1.2 Les rouages du groupe	48
4.1.3 De l'individuel au collectif	50
4.2 Le projet créatif	52
4.2.1 Les conduites à projet	52
4.2.2 La créativité au sein du projet	59
4.2.3 Art & collaboration	61
4.3 Le sens	64
4.3.1 Construction de sens (sense-making)	65
4.3.2 Changer le monde par la création en collectif	67
SECONDE PARTIE — RÉCIT DE PRATIQUE	73
CHAPITRE V INTRODUCTION	73
5.1 Projet d'écriture créative	73
CHAPITRE VI HISTORIQUE DU COLLECTIF	77
6.1 Les prémices du collectif	77
6.1.1 Le Cadeau	78
6.1.2 Lorsque la création crée le collectif	86
6.1.3 Choisir un nom : Pourquoi jamais	87
6.2 Le désir de changer le monde au fondement du collectif	89
6.3 Préparer l'avenir : Fondation de l'organisme Pourquoi jamais (OBNL)	93
CHAPITRE VII LES DISPARITIONS D'ERIKA WEISZ : PROCESSUS ET CYCLES DE LA CRÉATION	97
7.1 La praxis & processus créatif à l'œuvre	97
7.2 Les cycles de créations du projet Les disparitions d'Erika Weisz	97
7.2.1 L'enjeu de l'autorité des auteures et auteurs	103
7.2.2 La performance	105
7.3 Premier cycle de création : Erika Weisz disparue à Phenomena 2012	106
7.3.1 Bilan des membres de la première itération du projet Erika Weisz	107
7.3.2 Actualisation de la création collective	108
7.3.3 Sommaire du 1 ^{er} cycle de création	111
7.4 Second cycle de création : Pour signaler une disparition à Phenomena 2013	113

7.4.1 Bilan des membres de la seconde itération du projet Erika Weisz	116
7.4.2 Sommaire du second cycle de création	121
7.5 Troisième cycle de création : Pour signaler une disparition à Art souterrain 2015	121
7.5.1 Bilan des membres de la troisième itération du projet Erika Weisz	123
7.6 Le Recueil perpétuel	125
7.7 Passage vers la troisième phase : la croisée des chemins	128
CHAPITRE VIII IDENTITÉ DU COLLECTIF : INTROSPECTION & EXTRAVERSION	130
8.1 Le nous : « Là où le nous naît »	130
8.1.1 La définition des objectifs de Pourquoi jamais	131
8.2 Quête identitaire du collectif : Comment le groupe se perçoit-il ?	135
8.2.1 Description de Pourquoi jamais : incubateur à projets	139
8.3 La communication entre les membres	147
8.3.1 Dynamique interpersonnelle	149
8.3.2 L'architecture (ou la structure)	155
8.4 Le sens que les membres donnent à leur pratique	159
8.4.1 Le désir de changer le monde, aujourd'hui	167
8.4.2 L'art collectif ou le temps politique	171
8.5 L'extraversion, la destination : l'œuvre	174
8.5.1 Contenu et propos de l'œuvre : comment le collectif décrit-il ses projets ?	175
8.5.2 Perception des membres des œuvres de Pourquoi jamais	180
8.6 Passage vers la quatrième phase	184
CHAPITRE IX LE DEVENIR DU COLLECTIF	185
9.1 Pourquoi jamais : incubateur à projets et à liens sociaux	185
9.1.1 Coopérative l'Esperluette	186
9.1.2 Coop Sésames	187
9.1.3 Rouage : le Manifestival de l'ALV	188
9.2 Nouvelles formes du faire-œuvre ensemble : Processus de création à l'essai	190
9.3 La primauté de l'amitié	192
9.3.1 La puissance de la communauté	193

9.4 Aspirations des membres du collectif pour l'avenir de Pourquoi jamais	195
9.4.1 Créer toujours plus de liens	197
9.4.2 Perception des membres sur cette recherche doctorale	199
CONCLUSION : CONTRIBUTIONS ET DÉFIS	203
10.1 Contribution	203
10.2 Les angles morts	213
10.3 Pour les recherches à venir	214
ANNEXE A Photographies des projets	218
ANNEXE B Documentation vidéo : Les disparitions d'Erika Weisz	232
ANNEXE C Exemple d'une grille d'entrevue	233
ANNEXE D Certificat éthique	234
ANNEXE E Formulaire de consentement remis aux personnes participantes	235
BIBLIOGRAPHIE	239

RÉSUMÉ

Cette thèse de recherche-crédation a pour projet d'exposer les coulisses des expériences vécues de la création au sein d'un collectif artistique – nommé Pourquoi jamais – auquel je prends part activement. Mon terrain a consisté en une immersion prolongée de sept années au sein de ce groupe artistique transdisciplinaire et engagé socialement. J'aborde ici plus précisément le processus de création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* – l'un des projets majeurs réalisés durant cette période – et en analyse les différentes phases à partir de la question centrale de cette recherche : « *Quel sens les personnes participantes donnent-elles à leur expérience du collectif de création ?* »

J'envisage la recherche-crédation telle une approche chargée de potentiel tout au long de son déroulement plutôt qu'exclusivement orientée vers un résultat (Chapman et Sawchuk, 2012). En ce sens, la recherche à partir de la création ne tend pas uniquement à développer des projets artistiques autonomes, mais envisage diverses pratiques expérimentales comme étant susceptibles de générer des données pouvant faciliter la compréhension des différentes dynamiques à l'œuvre lors de la création. (*Ibid.* p. 16) Ainsi, cette thèse s'intéresse à ce qui motive les créateurs à agir en groupe. Elle vise à révéler le sens que les membres donnent à leur expérience. Mon projet de recherche-crédation s'intéresse donc prioritairement à la recherche *sur* la création et à l'*activité* artistique (au sein d'un collectif) dont la trajectoire nécessite un passage *par* la création (afin d'en éprouver le processus créatif).

Le choix de m'engager dans une pratique artistique et de m'y immerger s'est posé depuis l'amorce de la thèse. De cette position découle mon assemblage méthodologique qui repose sur trois postures coexistantes. D'abord, les cycles heuristiques pour la réalisation des artefacts issus de la recherche-crédation (les trois itérations du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*). Puis, une enquête qui croise mon autoethnographie à une ethnographie basée sur une observation participante prolongée, des entretiens semi-dirigés individuels et un entretien de groupe, et des témoignages des membres du collectif. Enfin, l'analyse s'inspire d'une approche phénoménologique et les résultats sont livrés sous forme d'un récit de pratique.

L'analyse se situe à l'intersection des processus communicationnels et créatifs au sein du groupe, des relations interpersonnelles, des pratiques sociales et de l'engagement artistique citoyen comme agent de changement social. Même si elles sont souvent reléguées à la marge, les pratiques de la création en collectifs *autonomes* ou *autogérés* gagnent à être connues et reconnues. L'expérience de la collaboration, à l'image de la création collective, est une invitation à bousculer nos certitudes. Par l'échange, l'interaction et le dialogue, elle nous invite à revisiter nos manières de créer.

Mots clés :

Collectif de création, création collective, processus communicationnel, processus créatif, relations interpersonnelles, changement social par l'art, recherche-crédation.

ABSTRACT

Title: *Pourquoi jamais* : the depths of the lived experience of collective artistic creation

This research-creation dissertation sets out to expose the behind-the-scenes lived experiences of creation in an artist collective named *Pourquoi jamais* in which I take an active part. A prolonged seven-year immersion in this transdisciplinary and socially engaged art group has formed the basis of my fieldwork. I specifically address the creation process of one of the major projects during that period, *Les disparitions d'Erika Weisz*, and analyze each of its phases through the lens of the central question of this research: “*What meaning do participants ascribe to their experience of the creative collective?*”

I take research-creation to be an approach imbued with potential even as it is being conducted rather than being directed exclusively toward achieving a result (Chapman & Sawchuk, 2012). To that extent, research-from-creation does not simply tend toward developing “art projects that then stand on their own,” but also considers a variety of experimental practices as having the potential to generate “research data that can then be used to understand different dynamics” at work during the creative process (*Ibid.* p. 16). Hence, this dissertation is concerned with what drives creators to act as a group. It aims to uncover the meaning that members ascribe to their experience. My research-creation project therefore focuses primarily on research *about* creation and on artistic *activity* (within a collective), that necessarily passes *through* creation (to experience the creative process).

I chose at the very beginning of the dissertation to participate and to immerse myself in artistic practice. My methodological blend stems from this standpoint and rests on three coexisting stances. First, the heuristic cycles of the production of the artefacts born out of the research-creation (the three iterations of the project *Les disparitions d'Erika Weisz*). Second, an inquiry in which my autoethnography is mapped against an ethnography based on prolonged participant observation, semi-structured individual interviews and one group interview as well as testimonies from the members of the collective. Third, the analysis has been inspired by phenomenology, and the results are delivered in a practice-based narrative.

The analysis lies at the intersection of the communicative and creative processes within the group, interpersonal relationships, social practices and artistic civic engagement as an agent of social change. Often relegated to the margins, the practices of artistic creation in *autonomous* or *artist-run* collectives deserve to be known and recognized. As with collective creation, the experience of collaboration is an invitation to challenge what we believe to be certain. We are invited through exchange, interaction and dialogue to revisit the ways we create.

Keywords:

Creation collective, collective creation, communicative process, creative process, interpersonal relationships, social change through art, research-creation.

INTRODUCTION

— Pourquoi maintenir ton implication à Pourquoi jamais ?
— Je ne me suis jamais demandé pourquoi.

Une membre de Pourquoi jamais

Je vois de l'art de plus en plus,
là où ça n'est pas fait exprès.

Ghislain Mollet-Viéville

Poser les prémisses

La collaboration peut souvent sembler oubliée, niée ou désavouée. Elle n'en demeure non moins à l'origine des relations humaines, tel le degré zéro au fondement même de la vie humaine. « On ne peut comprendre la personne humaine sans la concevoir comme un "être de relation". » (St-Arnaud, 2004, p. 89) Toute personne appartient d'abord à une famille, à une communauté : elle y partage une langue, et, plus largement, une culture.

La relation interpersonnelle est à ce point vitale que le fait fondamental de l'existence, ce n'est pas l'individu, ce n'est pas non plus l'ensemble des hommes qui constituent l'humanité, mais c'est « [l'être humain] avec [l'être humain] », c'est-à-dire la relation interpersonnelle. (*Ibid.*)

Le désir de nouer des liens avec les autres peut prendre une multitude de formes ou de modalités. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est lorsque des personnes, artistes ou néophytes, se rallient en collectif pour créer des œuvres. Cela donne lieu à un ensemble de relations interpersonnelles pour parvenir à la réalisation espérée : de la mise en branle du projet à l'engagement des personnes entre elles pour concrétiser une réalisation artistique commune. Réfléchir sur les collectifs artistiques, c'est non seulement se situer à « contre-courant des aspirations individualistes qui sont caractéristiques de l'entrée dans le XXI^e siècle » (Autant-Mathieu, 2013, p. 13), mais c'est aussi revendiquer le partage des démarches

consacrées à la création, à l'échange d'expériences et à la collaboration, « voire le don de soi à l'œuvre commune » (*Ibid.*).

Il y a, chez certaines personnes, un sentiment d'impuissance ou d'isolement par rapport à un environnement sociopolitique qui, en apparence, semble immuable. Le collectif artistique peut, parfois, sembler évoquer un phénomène marginal qui reflète de « vieilles aspirations hippies ou communistes dépassées ». Dans un contexte de compétitivité, de culte de l'individualité, de narcissisme et de « chacun pour soi » (Aubert, 2010), serait-il plus juste de penser le collectif telle une condition indispensable et inhérente à notre vie en tant qu'individu et en tant qu'humanité ? Il y a des gens qui, en ce sens, choisiront de se regrouper et de s'organiser collectivement pour lutter contre ces injustices et ces excès ayant pénétré tous les recoins de leur vie incluant l'art, l'éducation et les temps libres (Rancière, 2008 ; Stimson et Sholette, 2007). Ces personnes croient qu'il est de leur devoir d'essayer de changer l'ordre des choses.

Il existe diverses manières d'aspirer à « changer le monde » et une multitude de stratégies pour agir sur celui-ci. L'actualité témoigne de l'engagement grandissant des citoyennes et des citoyens impliqués dans différentes causes au sein de mouvements sociaux, au cœur de mobilisations et d'organisations sociopolitiques. Pensons aux mobilisations contre l'austérité entourant la tarification et la privatisation des services publics (Nguyen, 2015) ou aux mobilisations contre le projet d'oléoducs traversant le Québec en 2016. Pensons aux actions politiques que de nombreuses personnes mènent à l'international : le rassemblement politique de la marche des femmes de janvier 2017 au lendemain de l'investiture de Donald Trump comme 45^e président des États-Unis, la résistance devant l'austérité qui aura mené à la crise en Grèce, les luttes antiracistes à Baltimore ou les multiples soulèvements du Brésil jusqu'à l'Inde contre la culture du viol et de l'asservissement des femmes depuis 2015. Pensons également au mouvement d'ampleur historique de *No DAPL* à Standing Rock en 2016 et de *Idle No More* issu des Premières Nations des États-Unis et du Canada, à la lutte étudiante de 2012 contre la hausse des droits de scolarité et au mouvement populaire des casseroles au Québec qui s'en est suivi (Millette *et al.*, 2012). Pensons au mouvement social des Indignés de 2011, « les 99 % » en Espagne, qui a gagné pas moins de 950 villes réparties dans 80 pays

à travers le monde dont Montréal, Québec et New York (Supertino, 2011). Ces quelques exemples ne sont qu'un infime aperçu des mobilisations quotidiennes confirmant l'ampleur des solidarités et des collaborations qui se tissent partout à travers le monde pour aspirer à une société plus juste, solidaire et égalitaire.

Ces luttes sociales nous révèlent des façons inédites de manifester un désaccord face aux élites politiques et financières. Elles revêtent une pluralité de tactiques hautement inventives, solidaires et parfois même profondément créatives (Lemoine et Ouardi, 2010). Certains individus choisiront la désobéissance civile, d'autres opteront pour l'arène politique, d'autres encore pour les œuvres de bienfaisance et caritatives. Certaines personnes préféreront se regrouper en collectif de création pour réaliser des projets de nature artistique : une option qui m'interpelle particulièrement. Lorsque nous demandons aux membres de tels collectifs artistiques les raisons pour lesquelles ils se rallient pour créer, la réponse est quasi unanime : « pour changer le monde ». Rien de moins.

Portées par un projet d'émancipation [les utopies révolutionnaires] mêlent art et vie dans un processus de libération et de créativité qui vise par un engagement résolu à changer, à régénérer, à réenchanter le monde par l'art. (Paquin, 2014a, p. 12)

Thèse de recherche-crédation

Le projet derrière cette thèse de recherche-crédation est de rendre compte des vécus des processus de la création collective. Son terrain a consisté en une immersion de sept années dans un collectif de création transdisciplinaire et engagé socialement nommé Pourquoi jamais. Un terrain où j'ai pu prendre activement part au processus de création des différents projets. L'objectif poursuivi est de dévoiler le sens que les membres donnent à leur expérience de la création au sein du collectif. Ainsi, l'objet de cette recherche est de comprendre de l'intérieur comment la créativité prend forme et comment le collectif lui-même émerge et s'actualise au travers les interactions de ses membres. La parole des protagonistes, soit celle des membres de Pourquoi jamais, est mobilisée tout au long du récit de pratique pour exposer les coulisses des processus créatifs au sein du groupe. Elle y dévoile

un projet encore plus grand que l'œuvre en train de se faire : l'actualisation et l'existence du collectif même.

J'aborde la recherche-crédation à l'aide d'une observation participante prolongée (sept années de cocrédation au sein du collectif Pourquoi jamais), d'une ethnographie, d'entretiens semi-dirigés individuels et un entretien de groupe, ainsi que d'un volet autoethnographique. Interpelée par le concept « [d']art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » pour qui l'art « ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création » (Wright, 2006), j'aborde le processus créatif au sein du collectif tel un élément qui prime sur le résultat de l'œuvre. (Michinov, 2006) C'est d'ailleurs à partir de la méthodologie par émergence des *cycles heuristiques* (Paquin, 2014c) que la recherche-crédation prend forme.

Le cycle se termine par l'écriture d'une synthèse qui articule les découvertes et leur compréhension [et] fera l'objet d'un prochain cycle heuristique [...] jusqu'à ce que les objectifs du projet soient atteints » (Paquin, 2014c). La recherche-crédation se conçoit ainsi comme un cheminement vers l'inconnu... (Paquin, 2014b, p. 23)

Structure du document

La première partie de la thèse a pour objectif de dégager la problématique de la recherche, la structure conceptuelle et méthodologique aux fondements de mon projet de thèse de recherche-crédation (les chapitres I à IV). En guise d'introduction aux termes employés tout au long du document, il sera d'abord question de la distinction entre la création collective et les collectifs de création. Ensuite, un survol historique des principales caractéristiques des collectifs artistiques sera fait pour situer la pratique du collectif Pourquoi jamais dans la lignée de ses prédécesseurs. Puis, la problématisation de l'objet de recherche, le cadrage conceptuel et la méthodologie seront détaillés.

En seconde partie de la thèse (chapitres V à IX), je développerai un récit de pratique entourant les processus de création du collectif et mettrai en relation les observations issues

du terrain de recherche et les concepts du cadrage conceptuel. De même, mon étude portera sur le projet *Les disparitions d'Erika Weisz* – l'un des projets majeurs réalisés durant cette période – et sur l'analyse de ses différentes phases de réalisation. Les vécus de la création au sein du collectif Pourquoi jamais, révélés par ce récit de pratique, permettent d'appréhender la manière dont naît le collectif et dont celui-ci s'actualise au travers la réalisation de ses projets.

L'analyse se situe à l'intersection des processus communicationnels et créatifs au sein du groupe, des relations interpersonnelles, des pratiques sociales et de l'engagement artistique citoyen comme agent de changement social. L'expérience de la collaboration, à l'image de la création collective : par l'échange, l'interaction et le dialogue – qui est d'ordinaire soustrait aux regards extérieurs – est également une invitation à bousculer nos certitudes et à revisiter nos manières de créer.

PREMIÈRE PARTIE — LES FONDEMENTS

CHAPITRE I MISE EN CONTEXTE

1.1 Collectif de création & création collective

Et ce pavé, c'était bien la preuve que l'art se trouvait partout : dans la rue, dans la révolution, dans un geste de dégoût, dans le fait d'être révolutionnaire, d'être ensemble, d'être tout simplement. L'art était dans la vie et la vie était l'art.

Jane Baldwin, Jean-Marc Larrue & Christiane Page

Une précision s'impose quant aux termes employés pour parler de « création collective » et des « collectifs de création ». En effet, ces deux concepts sont en apparence similaires sans toutefois renvoyer directement à la même chose, d'où l'importance d'en exposer les nuances. Toujours est-il qu'on ne veut aboutir à une définition figée ni de l'un ni de l'autre, mais bien trouver une appellation commune afin d'éviter les confusions.

La création collective a grandement marqué l'histoire du théâtre et des arts des années 1960 à aujourd'hui. Celle-ci peut être perçue de façon minimale telle une façon de créer qui réunit (de manière éphémère ou durable) plusieurs personnes autour d'un projet de création. Baldwin, Larrue et Page présentent six critères qui permettent de mieux cerner la création collective (2008, p. 15). Ils identifient d'abord la création collective comme un terreau fertile, c'est-à-dire que la création collective a laissé des œuvres marquantes et originales qui ont enrichi, notamment, la dramaturgie contemporaine. Pensons au Living Theater de New York (fondé en 1947), au Bread and Puppet Theatre (fondé en 1962), aux happenings et au concept du spectateur participant qui devint alors libre de prendre part à la création. En second lieu, ils soulignent l'importance de reconnaître la création collective comme méthode de création

qui a radicalement renouvelé la façon de créer, et par le fait même, de concevoir l'acte créateur en ayant recours (notamment en théâtre, en musique et en danse) à l'improvisation et en adoptant un mode de décision rassembleur, voire consensuelle. « En création collective on arrive au texte, dans une création traditionnelle on part du texte. » (*Ibid.* p. 16) Le troisième critère énoncé par les auteurs est de concevoir la création collective comme méthode de formation qui comporte d'importantes vertus pédagogiques qui traversent les frontières entre les disciplines, elle forme notamment des acteurs créateurs et bouleverse la position traditionnelle des publics face aux œuvres en les transformant en spectateurs participants. Puis, ils soulignent l'importance de la création collective comme mode de fonctionnement, puisqu'elle rejette les vieux modèles de répartition des rôles hiérarchiques traditionnels (en théâtre, au cinéma) et provoque une nouvelle dynamique égalitaire de l'acte créateur ainsi qu'un partage a priori équitable des responsabilités et des tâches. L'avant-dernier critère est la reconnaissance de la création collective comme mouvement subversif : « son objectif n'est pas seulement de redéfinir la pratique artistique en rejetant des vieilles formules, mais elle participe également à un vaste projet collectif dont l'un des fondements est l'affirmation identitaire, collective comme individuelle. » (*Ibid.* p. 15) Puis, finalement, reconnaître la création collective à l'instar d'une révolution esthétique. Elle propose une conception nouvelle de la relation acteur-spectateur et de ce que Ursula Meyer qualifiait de « désublimation de l'art » (*Ibid.* p. 16) qui tend à sortir la création de la notion élitaires d'une culture normative de l'art, considéré comme « grand art » ou encore la remise en cause de la centralité des « industries culturelles » traditionnelles ou dominantes (instances muséales, scènes nationales, grandes entreprises privées, galeries d'art). La création collective revêt une forme de protestation contre l'académisme, le mercantilisme et le vedettariat. Elle instaure d'autres règles pour servir d'autres buts tel celui de cultiver l'amitié plutôt que la compétition agressive (Autant-Mathieu, 2013, p. 17) et de participer à l'émancipation citoyenne.

Ces quelques critères constituent une base sur laquelle nous pourrions nous appuyer pour la suite. Il ne faut toutefois pas occulter une part essentielle de la création collective, sa multiplicité, et qui est, tel que précisé par les auteurs,

un mouvement global engagé sur des multiples fronts. Tout y est interconnecté : les conflits interpersonnels au sein du groupe, la conjoncture politique (du lieu même où

il s'active), les choix esthétiques et l'appui du milieu, la nature du militantisme et le financement, la présence ou le rejet de l'auteur, etc. (Baldwin, Larrue & Page, 2008, p. 16-17)

La création collective réunit parfois ses protagonistes sous la forme d'un collectif de création, concept apparenté, mais à nuancer.

On peut constater de visu qu'il y a une inversion dans les mots utilisés pour les décrire (*collectif* précède maintenant *création*), l'accent est mis non plus sur la création en tant que telle, mais sur le collectif en tant qu'entité. Bien qu'il soit difficile de ne pas sombrer dans une définition limitative du terme, le collectif de création (aussi désigné collectif artistique) est en pratique un groupe qui réunit des personnes autour de projets de création artistique communs. Il agit sur une plus longue période, voire des décennies, et sous un nom dont les membres du groupe se sont dotés. Le but intrinsèque de la réunion des personnes au sein du collectif est non seulement la création collective, mais aussi la vie même du groupe : la survie du groupe devient un objectif en soi. Un collectif de création sous-entend un groupe formé, organisé et, dans la plupart des cas, ses membres sont en situation de co-présence. La communication interpersonnelle est essentielle pour établir une réalité commune entre les membres du collectif. Puisqu'elle constitue un élément crucial dans la réussite des rapports avec autrui, la communication permet qu'une relation s'établisse entre les membres du collectif en vue de produire une création collective. Bien souvent, ces groupes « se revendiquent ou se sont revendiqués sous une identité commune, ce qui exclut des œuvres résultant de collaborations occasionnelles ou des œuvres participatives qui n'auraient pas été initiées par un collectif. » (Soyez-Petithomme, 2011, p. 30) Le collectif sous-entend aussi, dans une certaine mesure, une pérennité du groupe dans le temps et des aspirations communes qui motivent la mise en commun de la créativité de chacun, de son temps, de ses énergies, pour qu'un projet de nature artistique puisse prendre forme. Bref, les collectifs de création adoptent comme méthodologie la création collective, mais l'inverse n'est pas nécessairement vrai : toute création collective ne sous-entend pas *ipso facto* un collectif de création, au sens durable du terme.

Dans le contexte des collectifs de création, tout comme en création collective, la question des droits d'auteurs et de la signature collective du projet artistique est un enjeu d'importance.

Soyez-Petithomme précise que :

c'est l'agir-à-plusieurs qui s'est coagulé dans un objet, signé collectivement. Ce qui compte est bien cette signature et ce nom qui circule avec l'œuvre, avec ses reproductions ou différentes pièces d'archives qui la documentent. C'est l'invention et l'avènement d'une nouvelle personnalité artistique supra-individuelle que nous avons tenté de donner à voir – en montrant le collectif, avec toute l'ambiguïté inhérente à une telle démarche, puisque ce que nous montrons, ce sont les œuvres, alors que ce qui compte tout autant (voire bien davantage qu'elles), ce sont les effets de production, de développement, de réorientation d'un agir-ensemble, lequel demeure par lui-même invisible. (*Ibid.* p. 32)

Il y a une trajectoire identitaire, au travers la collaboration artistique, qui change les identités individuelles qui existent derrière les œuvres, qu'elles soient construites, fictives, déguisées ou absentes. Cela nous guide vers la question qui occasionne moult débats sur « l'autorité » derrière la création : comment signer (ou ne pas signer) un projet, pour quelles raisons le faire ainsi et que signifie cette « désintégration de la stabilité de l'autorité de l'artiste » ? (Green, 2001, p. 188) À partir des collectifs de création émergent des collaborations artistiques qui impliquent des modèles d'autorité non orthodoxes. En règle générale, à même leur démarche, les collectifs de création incarnent une rupture en se positionnant *a contrario* à tout ce qui pourrait correspondre à une définition limitative de ceux-ci. Ils ne sont pas « qu'un manifeste » (bien qu'il ne soit pas rare qu'ils en rédigent), ils ne sont pas « un mouvement » (bien qu'ils s'y inscrivent), avec eux, il n'est nullement question d'un ou d'une « leader » unique. Néanmoins, les collectifs de création connaissent un critère ou un dénominateur commun : celui de se proclamer collectif !

Fondamentalement, la création collective est une création qui résulte de la participation de plusieurs personnes sans qu'il ne soit nécessaire que celles-ci soient en situation de co-présence ou qu'il y ait un lien organisationnel ou même un dialogue engagé entre les collaborateurs (pensons, par exemple, aux cadavres exquis). Il existe des créations collectives spontanées, improvisées, éphémères. Tandis que, généralement, les collectifs de création sont des groupes formés qui connaissent une certaine pérennité dans le temps et dont le travail

s'effectue en co-présence, dans un processus de communication continu qui, la plupart du temps, prend la forme d'un dialogue. Bref, la création collective ne nécessite pas *de facto* un groupe uni, ou organisé, ou, du moins, cela peut être un collectif éphémère qui se dissout dès que l'œuvre ou le projet est réalisé.

Afin que mes propos soient sans équivoque, je précise que mes recherches se penchent sur la vie au sein du collectif et les modalités d'existence de ce dernier. Évidemment, chaque groupe, à l'instar des individus qui le composent, est unique. Les dynamiques interpersonnelles au sein de ceux-ci varient. Ces recherches vont bien au-delà d'un « intérêt de recherche » détaché sur lequel je pose un regard qui se voudrait distancié, rempli d'une illusoire objectivité. Au contraire, elles se campent de manière concrète et quotidienne dans la vie d'un collectif, Pourquoi jamais, au sein duquel je participe activement depuis 2009.

1.2 Survol historique des collectifs engagés socialement

Au cours des vingt dernières années, une abondance de formes de pratiques artistiques qui utilisent l'art pour influencer la dynamique sociale ont vu le jour, celles-ci font certainement partie d'une trajectoire historique beaucoup plus longue qui croise celle des avant-gardes du début du XXe siècle. Bien qu'il connaisse une recrudescence depuis les vingt dernières années, ce désir de s'organiser autour d'un projet collectif ayant une vocation artistique n'a rien de nouveau. Plusieurs groupes par le passé ont fait le choix de se réunir pour créer et collaborer. Parmi les précurseurs des arts participatifs (concept défini au chapitre IV), les plus importants se trouvent les « cabarets dadas » du début des années 1920. (Bishop, 2006) Toutefois, nous pouvons retracer, depuis le début de la modernité, divers mouvements qui revendiquaient une vision commune et un statut artistique discordant de celui légué par leurs prédécesseurs : c'est la rupture de l'art moderne avec l'académisme d'abord initié par le groupe des impressionnistes (de 1874 à 1886) (Stimson et Sholette, 2007). Nous n'avons qu'à penser à tout le cortège historique des mouvements artistiques en « istes » du début du XXe siècle, comptant parmi eux les futuristes (vers 1909), les cubistes (de 1907 à 1914), les suprématistes (vers 1915), les constructivistes (de 1917 à 1922), les dadaïstes (de 1916 à

1922), les surréalistes (1917), les automatistes ici au Québec (de 1945 à 1954), les signataires du refus global en 1948, les lettristes (1945), l'internationale situationniste (début en 1957), et plusieurs autres encore.

Sholette et Stimson (*Ibid.*) proposent de considérer l'évolution du collectif artistique du point de vue élargi des relations entre l'art et le collectivisme. Ils font remonter la généalogie du collectif aux avant-gardes des années 1920, plus particulièrement aux constructivistes russes tandis que, parmi ces groupes, Bishop identifie la période dada comme étant celle qui aura le plus influencé l'art participatif (2006). Quant à lui, Green (2001) affirme que la collaboration artistique a joué un rôle crucial dans la transition des arts modernes vers les arts post-modernes. Pour ces auteurs, la pratique collective (ou collaborative) subjugué la signature individuelle et cela a pour conséquence de remettre en cause le paradigme de la production artistique tel qu'envisagé jusqu'à tout récemment.

Bref, depuis le début des années 1950, nous sortons du paradigme plus traditionnel de la circulation de l'œuvre dans un réseau allant de l'atelier artistique vers un établissement officiel (galerie, musée, ou encore biennale) jusqu'à l'acquisition marchande de l'œuvre, pour favoriser et intégrer à même l'œuvre la participation du public (Ardenne, 2009 ; Bourriaud, 2001). Pensons aux « Happenings » des années 1970, lors desquels de nombreux éléments, dont la participation du public, sont hors du contrôle des artistes : l'art participatif dépend de la créativité du public qui interagit avec l'œuvre, et surtout de son choix de participer ou non. Les notions de décision et de volonté sous-tendent un rapport de pouvoir particulier et contingent entre l'« artiste » et le « public ».

Depuis plus récemment, ces projets collaboratifs qui débordent des catégories plus traditionnelles des arts visuels et des arts de la scène portent la nomenclature de pratiques sociales¹ (Bishop, 2006). Ces créations jaillissent de divers milieux et pratiques où l'on dénote une volonté d'agir sur le monde : de l'activisme, en passant par l'urbanisme, le politique et le communautaire

¹ Plus généralement connus sous leur appellation anglaise «Social Practice».

Ces formes d'art émergent d'un contexte social où est ressenti un état de crise identitaire dans une société éprouvée par le vide culturel laissé par nos médias de masse, la prolifération de la publicité ou des « représentations qui se représentent elles-mêmes » dans un environnement pauvre et désincarné (Baudrillard, 2009). Ce vide culturel, dénoncé vivement en 1967 par Debord dans son essai sur *La société du spectacle*, serait imputable à l'aliénation de la société de consommation. En filiation avec la pensée de Marx, Debord émet une critique radicale où il dénonce la domination de la marchandise sur la vie. Le spectacle étant observé sous le rapport d'une modalité de reproduction de la société fondée sur la prolifération des marchandises, « toujours plus nombreuses et plus semblables dans leur variété » (Debord, 2008). Cette même société est marquée par une crise de confiance de la population envers ses élites. Ce désenchantement est partagé par plusieurs penseurs qui proposent une analyse sur ce qu'ils nomment l'« hypermodernité » (Aubert, 2010). Face à ce constat, l'une des réactions est de se regrouper et de s'organiser pour ne pas entreprendre seul ce qui peut prendre les apparences d'un combat contre Goliath. Nombre de manifestations et d'actions artistiques s'organisent par des collectifs de création ou sont issues de l'initiative de citoyen-nes qui manifestent leurs désaccords envers l'ordre des choses.

Désormais, plusieurs artistes choisissent de quitter le mépris et l'exclusion de la culture d'élite, non seulement des siècles passés, mais aussi de celle plus contemporaine du capitalisme et de la marchandisation de l'art. Ils préfèrent embellir notre quotidien plutôt que d'enfermer leurs œuvres dans des musées, dans des collections privées ou dans des bureaux de chefs d'entreprises. Ces artistes s'opposent à l'art des experts pour forger une expérience alternative de l'art élaborée en commun. Et cela se traduit par le décroisement des disciplines artistiques, la mise en commun des créativité et le ralliement autour d'un projet collectif.

Être plusieurs pour faire front est une nécessité dans une société ultra spécialisée, ultra surveillée et ultra communicationnelle. L'art comme la contestation sont contraint de prendre en compte cette complexité. Dans ce sens, la transdisciplinarité de l'artivisme n'est pas qu'un choix, elle est une quasi-obligation qui impose l'organisation collective. (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 171)

1.3 Le collectif de création Pourquoi jamais

En guise d'introduction au collectif dans lequel ma recherche-création s'enracine, je présenterai brièvement le collectif de création montréalais Pourquoi jamais.

Créé à l'automne 2008 autour du projet *Le Cadeau*, le collectif se décrit tel un « microlaboratoire expérimental et inclusif, il cherche à insuffler et à promouvoir la création artistique dans une perspective interdisciplinaire, collective et engag e socialement » (Pourquoi jamais, 2011). Pourquoi jamais regroupe des artistes de divers horizons, professionnels et amateurs,  ouvrant tant dans les domaines des arts visuels, littéraires, performatifs, audio vidéos et interactifs.

Le collectif a connu plusieurs périodes particulièrement prolifiques. Plus d'une quarantaine de projets ont été réalisés depuis sa fondation, ce qui a mobilisé des centaines de personnes autour de projets inclusifs, sociaux et participatifs. Il a notamment réuni vingt-trois membres qui participent activement à la réalisation de projets artistiques. Ces nombreuses formes de collaboration ont permis d'exp rimer et de faire des explorations pratiques entourant les processus de création en grand groupe. Plusieurs citoyens et artistes extérieurs se sont également joints aux projets de Pourquoi jamais. Au courant de l'année 2013, le collectif porte simultanément quatre projets artistiques, dont deux de plus grande envergure qui ont été développés sur plus d'une année. L'un d'eux s'inscrit dans une démarche d'art communautaire activiste et le second dans le cadre du festival *Phénomena* qui prend vie dans le quartier Mile-End.

Le collectif est devenu, depuis 2010, un organisme à but non lucratif du même nom (l'OBNL Pourquoi jamais). En plus de son site Internet et de son blogue, il rejoint plus de 150 sympathisants avec un bulletin qui prend la forme d'une infolettre. D'autre part, le collectif est membre d'une coopérative de solidarité du quartier Parc-Extension (le café l'Artère) et plusieurs membres du groupe ont fondé une coopérative d'habitation (l'Esperluette), ainsi qu'une coopérative de travail dans le secteur culturel (Coop Sésames).

La vocation originelle derrière le collectif est multiple : il y a notamment la volonté de développer des espaces de création artistique et citoyenne permettant d'agir, de se réseauter, de questionner et de critiquer les enjeux de société, entrelacée d'un désir viscéral de concevoir des projets expérimentaux, interdisciplinaires et participatifs.

Le collectif développe des outils et processus de création à plusieurs et propose une vision artistique en constante évolution. Les membres interagissent entre elles et eux, se forment, cultivent et partagent leurs bagages disciplinaires. Le collectif se base sur la conviction profonde qu'il est dans les pouvoirs de chaque personne de participer à l'émancipation de sa collectivité. (Pourquoi jamais, 2012) Développant fréquemment de nouvelles collaborations au niveau local, Pourquoi jamais organise et participe régulièrement à plusieurs ateliers, 5 à 7 et soirées. Sa volonté d'engagement social se concrétise par des participations et soutiens aux projets d'autres organismes : le CDHAL (Comité des droits humains en Amérique latine), l'ALV (Associations des locataires de Villeray), les Compagnons de Montréal et l'Esperluette (projet de coopérative d'habitation). (2013)

Dès les balbutiements du collectif Pourquoi jamais, sa pratique et sa démarche artistique se sont affichées en opposition avec la culture néolibérale qui favorise une marchandisation de l'art. En signant ses œuvres sous une appellation qui englobe le travail de tous les artistes ayant participé au projet, et ce, en dépit de la nature et de la quantité de leur contribution, Pourquoi jamais cherche à briser la tradition qui veut que la paternité d'une œuvre, si complexe et élaborée soit-elle, revienne au seul individu qui l'aurait soi-disant imaginée, pensée, conceptualisée et dirigée. En choisissant d'accorder une importance primordiale au processus de création et en refusant que le résultat final soit réalisé au profit de la qualité de ce processus. Pourquoi jamais contribue à une démocratisation de l'art. Il favorise la collaboration dans ses projets de création sans jamais chercher la compétition sous aucune forme.

Depuis ses débuts, Pourquoi jamais a créé divers projets, cherchant toujours à tisser des liens avec des acteurs locaux. Prenant appui sur quatre valeurs centrales, soient la démocratie participative, la coopération, la justice sociale et la responsabilité envers l'environnement, il

s'est d'ailleurs impliqué à maintes reprises dans des dossiers sociopolitiques. En dehors de leur implication au sein de Pourquoi jamais, beaucoup de membres s'investissent en tant que citoyen-nes et travailleuses et travailleurs dans des causes qui leur tiennent à cœur. Enfin, certains membres du collectif participent à des échanges nationaux et internationaux pour alimenter les recherches autour de la création collective et interdisciplinaire.

1.4 Le projet Les disparitions d'Erika Weisz

La recherche-création dont il est question dans cette thèse se concentre sur la création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, imagin e et r alis e par les membres du collectif Pourquoi jamais, dont la création s'est d eroul e sur une p eriod e d'un peu plus de trois années consécutives. Entam ees depuis 2011, les prémices du projet ont été révélées au public pour une première fois d'abord sous la forme de performance *in situ* dans l'espace public (du 19 au 26 octobre 2012) sous le nom d'*Erika Weisz disparue* lors du festival Phénomena, mis sur pied par *les Filles  lectriques*. La suite de ce projet a pris la forme d'une installation interactive dans l'espace public, intitulée *Pour signaler une disparition*, qui a fait partie de la programmation 2013 du même festival (du 21 au 25 octobre 2013). L'installation fut revisitée et revamp ee pour être présentée à nouveau au public lors du festival Art Souterrain du 28 février au 15 mars 2015.

La réalisation de ces projets qui constitue le travail de recherche-création sera — en seconde partie de cette thèse — l'objet d'un récit de pratique et d'une analyse approfondie. Avant de poursuivre, penchons-nous d'abord sur ce qui pose problème (au chapitre II) afin de déterminer l'orchestration d'une stratégie méthodologique (chapitre III) puis d'établir un cadrage théorique (chapitre IV) permettant de baliser et de préciser l'objet d'étude.

CHAPITRE II

PROBLÉMATISATION ET QUESTIONNEMENTS DE RECHERCHE

En création, que ce soit au sein d'une pratique collective ou dans l'intimité d'une démarche personnelle, il y a des moments de lumière et des parts d'ombre. Certaines personnes nomment ces périodes d'obscurité le « chaos créateur » (Deschamps, 2002). Ces moments sont des périodes constitutives de la démarche et du processus créatif. (Anzieu, 1986 ; Runco et Albert, 1990) Bien que l'on puisse idéaliser les instants forts et lumineux² de la créativité au sein des collectifs de création, dans les faits, ce qui est vécu comporte aussi ses parts d'opacités, de défis et parfois même de souffrances³. Dans mon parcours, j'ai appris que si le collectif de création se fonde la plupart du temps sur des complicités, cela n'est pas sans être au prix d'inexorables (mais sans doute nécessaires) tensions entre les aspirations créatives individuelles et le devenir collectif de l'œuvre, soit, mais aussi entre les volontés individuelles et le devenir ensemble des personnes réunies pour le collectif.

Dans la littérature, les mécanismes de création de l'artiste seul ont été analysés abondamment. Par contre, la question des processus créatifs en collectif a peu été abordée. L'« art collectif », ou la « création collective », restent largement inexplorés en tant qu'objet scientifique, comme le soulignent Larrue, Baldwin et Page (2008). Cet intérêt pour la créativité ayant une dimension essentiellement collective est relativement récent, alors que, classiquement, les auteurs se sont intéressés aux mécanismes de la création individuelle (Anzieu, 1986 ; Csikszentmihalyi et Farny, 2009 ; Deschamps, 2002 ; Runco et Albert, 1990). En particulier, plusieurs auteurs ont mis l'accent sur les processus cognitifs associés à la créativité individuelle (Glăveanu, 2011, p. 473), mais des voix se sont élevées pour dénoncer

² On pourrait identifier certains moments lumineux qui se traduisent par l'atteinte du « flow » (Csikszentmihalyi, 1990) ainsi que la conception holistique que « le tout est supérieur à la somme de ses parties ».

³ Ces parts d'ombres se manifestent de diverses façons à divers moments, telles que faire le deuil des idées qui nous étaient chères lorsque le groupe les rejettent, des difficultés interpersonnelles et de dynamique groupale, des rôles à négocier, des débats qui semblent s'éterniser sur des questions de procédures, etc. Celles-ci peuvent être perçues de manière diamétralement opposée d'une personne à l'autre, ce qui complexifie d'autant plus la question.

le « mythe du génie créateur » (lone genius myth), dénotant son biais exagéré envers l'individu en tant que source de créativité (Montuori et Purser, 1995). Un certain nombre de recherches ont été faites sur la créativité des groupes et, parmi les rares auteurs s'y étant attardés, plusieurs ont été sceptiques, voire négatifs, vis-à-vis l'apport des groupes dans les processus créatifs (Glăveanu, 2011, p. 474). Une exception, cependant, vient d'une approche nommée « socioculturelle » dans la littérature qui s'éloigne des approches sociocognitives ayant prévalu jusqu'à tout récemment dans les études sur la créativité (*Ibid.*). Cette approche est caractérisée par un intérêt particulier pour le concept de « créativité collaborative » (Sawyer et DeZutter, 2009), mettant l'accent sur la collaboration comme étant le véritable moteur de la créativité (Sawyer, 2006). La créativité est donc conçue comme un phénomène essentiellement interactionnel, qu'il est possible d'étudier par des méthodes qualitatives permettant de comprendre les pratiques qui caractérisent les dynamiques de groupe. Avec ce projet de recherche-crédation, j'ajoute ma voix au débat en cours dans la littérature entourant la créativité et le processus créatif comme étant ancrés dans la dynamique de groupe (Glăveanu, 2011 ; O'Donnell, 2013 ; Sawyer, 2006 ; Sawyer et DeZutter, 2009 ; Sullivan, 2010).

Au cours de la dernière décennie, il y a eu un nombre grandissant d'écrits portant sur les pratiques de l'art engagé (souvent désignées « Social Practice » ou « Art participatif ») et abordant également la question du collectif dont nous pouvons observer la présence de plus en plus importante sur la scène artistique. Les auteurs Kester (2011), Bishop (2006, 2012a), Stimson et Sholette (2007) ont joué un rôle essentiel en fournissant des réflexions sur la façon dont ces pratiques prennent forme, le contexte historique d'où elles émergent et les enjeux esthétiques qu'elles soulèvent. Cependant, il y a peu de recherches dans le domaine des arts ou de la communication qui portent plus précisément sur le sens que les personnes participantes donnent à leur expérience du collectif de création, et notamment sur les motivations des créateurs d'agir en collectifs artistiques et sur leur expérience vécue des processus interpersonnels et créatifs qui sous-tendent ces pratiques collectives.

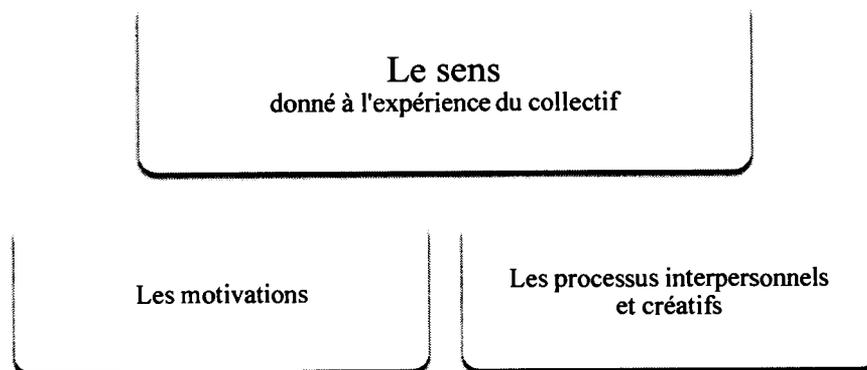
Le moteur de cette thèse de recherche-crédation est donc d'ausculter le fonctionnement interne du collectif de création à partir de l'expérience vécue de ses membres (racontée sous la forme

d'un récit de pratique⁴). Ce désir d'approfondir la compréhension du collectif s'articule autour de la question centrale à cette recherche : « Quel sens les personnes participantes donnent-elles à leur expérience du collectif de création ? », ainsi que les questions sous-jacentes entourant les motivations des créateurs d'agir en collectifs artistiques et les processus interpersonnels et créatifs qui sous-tendent ces pratiques collectives :

Les motivations des créateurs d'agir en collectifs artistiques : « Au-delà des difficultés vécues dans le processus créatif collectif, qu'est-ce qui motive les individus à se rassembler et à s'organiser en collectif de création ? Que cherchons-nous dans le collectif de création ? Et qu'y trouvons-nous ? »

Les processus interpersonnels et créatifs qui sous-tendent ces pratiques collectives : « Quels sont les étapes charnières ou les moments clés qui font avancer la création en collectif ? Quels moments du processus de la création en collectif apparaissent plus faciles, ou se vivent plus difficilement ? Comment se dénouent les tensions entre les aspirations créatives individuelles et le devenir collectif des œuvres ? »

Récit de pratique



⁴ Il en est question dans la section portant sur la méthodologie (chapitre 3)

Cette thèse de recherche-création a pour projet principal d'exposer les coulisses des expériences vécues de la création au sein d'un collectif dont le processus se fonde sur des principes de prises de décisions communes visant le consensus, d'horizontalité et en situation de coprésence des acteurs et actrices. L'objectif poursuivi par ces travaux est de témoigner d'une pratique assez répandue, mais (  quelques exceptions près) souvent confin e à la marge et peu document e dans la littérature savante. De plus, au cours des dix dernières années, à la lumière d'entrevues tenues avec plus d'une douzaine de collectifs de cr ation⁵, d'expériences intimes et extensives vécues de manière soutenue au sein de trois collectifs artistiques⁶ et des rencontres impromptues avec une multitude d'artistes-chercheurs engagés socialement⁷, j'ai remarqué un intérêt grandissant provenant des milieux artistiques et militants pour la question du collectif. Les individus et groupes rencontrés s'intéressent notamment aux contextes d'émergence du collectif, aux conditions qui sont propices à sa survie et aux conditions qui favorisent la création collective en son sein. Les questions de recherche abord es dans cette thèse amènent également à explorer des pistes de solutions relatives à ces interrogations.

J'espère ainsi que l'ensemble des questions soulev es dans cette thèse interpellera les milieux concernés et contribuera à approfondir les connaissances sur le vaste sujet qu'est la création au sein d'un collectif.⁸

⁵ Parmi les collectifs rencontrés, il y a : Stalker (Rome), Ne pas plier (Ivry-sur-scène), ATSA (Montréal), KOM.POST (Berlin), Image Shift (Berlin), Open Design City (Berlin), I Wish I Could Describe It To You Better (Berlin), Workstation (Berlin), N55 (Copenhague), Illutron (Copenhague), Broken City Lab (Windsor, ON), Engrenage noir (Montréal), P ristyle nomade (Montréal)

⁶ Dont, bien sûr, le collectif Pourquoi jamais 2009-2016, mais aussi le collectif Lebovitz (2013-2016) et le collectif CriArt (2003-2008)

⁷ Steve Lambert, Johanne Chagnon, Norman Nawrocki, Justin A. Langlois, Catherine Lalonde-Masecar, etc.

⁸ Les fondements théoriques relatifs aux questions de recherche (notamment sur la question du « sens donné à l'expérience ») sont approfondis dans le chapitre 4 portant sur le cadrage conceptuel.

CHAPITRE III MÉTHODOLOGIE

Une méthode dessine un parcours, un chemin, une voie. Où
allons-nous, d'où partons-nous et par où passons-nous,
questions à poser pour connaître et pour vivre, de théorie
ou de pratique, de tribulations et d'amour.

Michel Serres

Les phases de création au sein du collectif Pourquoi jamais se sont déroulées en parallèle au travail de recherche doctoral. Le collectif évolue au gré de ses créations qui se succèdent les unes aux autres (au moment d'écrire ces lignes, dans la pièce d'à côté, on discute du scénario du prochain projet du collectif). La création au sein du collectif se déploie dans un continuum, connaissant parfois des périodes plus lentes, d'autres fois avec plus de quatre projets menés de front. Cette thèse couvre une période de six années de création (de 2009 à 2015) au sein du collectif Pourquoi jamais. En ce qui me concerne, en tant que membre toujours active au sein du groupe, il s'agit d'un terrain de recherche qui connut un début (à l'amorce de mes études doctorales), mais point de fin (mon implication se poursuit au-delà de la thèse). J'ai dû délimiter une période de création dont les processus allaient être dévoilés. J'ai donc choisi de me pencher sur la création des *disparitions d'Erika Weisz* qui s'est échelonnée sur une longue période, de 2011 à 2015.

La création *Les disparitions d'Erika Weisz* a été fertile tant pour la recherche que pour la création puisqu'elle correspondait à l'arrivée d'un nombre important de nouvelles personnes au sein du collectif. Le collectif s'était fixé l'objectif d'entamer la création d'un nouveau projet à partir d'une page blanche. Tout était à concevoir, à décider (et à négocier), puis à réaliser ensemble, dans un esprit d'horizontalité propre à la philosophie du collectif (j'y reviens de manière approfondie dans le récit de pratique). Cette immersion prolongée au sein du groupe et une importante cueillette de données m'ont permis de développer les idées

entourant les vécus de la création au sein du collectif et mettre à découvert les processus intimes de ceux-ci. J'en expose les méthodes et le parcours dans les lignes qui suivent.

Aux fins d'élaborer la trajectoire de la stratégie méthodologique qui me permet de parcourir le terrain à l'étude et d'approfondir la réflexion autour de la question de recherche centrale, un assemblage de méthodologies tel que proposé par Prasad (2005) m'a semblé indispensable pour rendre compte des réalités et vécus pluriels issus du terrain de recherche. La méthodologie repose donc sur le paradigme de l'assemblage et elle s'enracine autour d'un récit de pratique à partir de trois postures coexistantes : d'abord la recherche-création mise en pratique avec une démarche des *cycles heuristiques* (axés sur les processus de création au sein d'un collectif) (Paquin, 2011), ensuite *autoethnographique* (grâce à l'observation participante accomplie lors des cycles heuristiques et au cours des six années de création au sein du groupe), puis, *phénoménologique* (basée sur des entrevues et témoignages des membres du collectif). Tel que mentionné précédemment, le choix déterminant d'un travail engagé dans une pratique artistique et immergé au sein d'un collectif de création s'est posé depuis l'amorce de mon projet. Les méthodes qui découlent de la recherche qualitative se sont dès lors avérées propices pour guider mes analyses.

Voyons maintenant plus en détail les composantes et particularités de l'assemblage méthodologique que j'ai mis en place pour traduire les vécus, y compris le mien, de la création au sein du collectif de façon à dévoiler le sens que les membres donnent à leur pratique.

3.1 Recherche-création & cycles heuristiques

*L'œuvre fait souvent écran à l'activité artistique*⁹

Stephen Wright

Je d buterai par une clarification sur le choix de l'angle de recherche-création adopté pour cette thèse. Celle-ci est parfois d sign e en tant que « practice-based research », « art-based research », « studio-based inquiry », « practice-led research », « practice as research », « performative research » (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 10) ou encore « artistic research » (Borgdorff, 2012). Ce qu'il est crucial de retenir est que la recherche-création est envisag e telle une approche charg e de potentiel tout au long de son déroulement plutôt qu'exclusivement orient e vers un résultat (Chapman et Sawchuk, 2012), c'est pourquoi cette thèse s'intéresse particulièrement aux processus à l'œuvre lors de l'élaboration de la recherche-création en collectif. Je partage indubitablement l'avis des auteurs qui soulignent que la recherche-création peut agir en tant que forme d'analyse culturelle innovante qui remet en question l'idée reçue que les livres, thèses, et essais, seraient les seules formes valides d'expression des idées, des concepts et des résultats des recherches. Celle-ci permet d'articuler et de matérialiser des nouvelles formes de connaissances aux potentiels critiques et innovants féconds. (*Ibid.* p. 7)

Chapman et Sawchuk (2012) présentent quatre grandes catégories relatives à la pratique de recherche-création : « research-for-creation », « research-from-creation », « creative presentation of research » et « creation-as-research ». En m'inspirant de leur grille d'analyse, la manière dont la création et la recherche s'articulent dans cette thèse correspond à la seconde famille dont ils parlent, soit « Research-from-creation [la recherche à partir de la création] ».

⁹ (Wright, 2006, p. 2)

Chapman et Sawchuk soulignent que la « recherche à partir de la création » — « Research-from-creation » — ne tend pas uniquement à développer des projets artistiques autonomes, mais que ses diverses pratiques expérimentales sont susceptibles de générer des données de recherches qui peuvent aider à comprendre différentes dynamiques à l'œuvre lors de la création. (*Ibid.* p. 16) Dans cette optique, des informations sont recueillies tout au long d'un projet de création, l'ensemble du travail est donc envisagé telle une source importante de données qui permet de bâtir et de faire évoluer le projet en question, tout en alimentant ceux à venir. Cette perspective propose de procéder de manière itérative ce qui permet d'éprouver une création en cours (devant une audience, par exemple), d'y réunir une quantité d'informations qui ultimement permettent d'enrichir la création lors de cycles de création subséquents. Nous verrons à l'instant que cette manière de considérer la recherche-crédation correspond à celle des cycles heuristiques. Mon projet de recherche-crédation s'intéresse donc prioritairement à la recherche *sur* la création et à l'*activité* artistique (au sein d'un collectif) dont la trajectoire nécessite un passage *par* la création.

En regard de leur apport à la production de connaissance, les méthodes de recherche-crédation peuvent être employées comme moyen pour susciter une conscientisation critique et étendre le travail académique à un plus large public. Elles sont notamment favorables au travail identitaire : elles peuvent donner une voix aux perspectives autrement peu entendue et promouvoir le dialogue. Voilà pourquoi les projets de recherche-crédation peuvent fournir des formes puissantes d'introspection et d'intervention. (*Ibid.* p. 12)

Les cycles heuristiques

La recherche-crédation dont il est ici question consiste en un processus en marche et constant, ce qui a pour effet de déplacer l'accent qui est généralement mis sur l'œuvre achevée vers la temporalité de sa réalisation (Wright, 2006). Louis-Claude Paquin (2011) nomme cette manière d'aborder la recherche-crédation les « cycles heuristiques ». Il s'agit d'une approche processuelle de la recherche-crédation qui s'effectue en plusieurs cycles de créations. C'est-à-dire qu'un cycle est initié par une question de recherche-crédation dont la réponse est cherchée

par la pratique en atelier : il y a un premier plongeon dans le monde de la recherche, puis dans la création, un retour sur cette création est ensuite effectué à partir duquel le vécu de la création est articulé avec le monde des concepts (sous la forme d'un journal de bord et/ou d'un récit de pratique). Suite à une évaluation, de nouvelles questions sont soulevées qui sont à la base des cycles subséquents. Cela permet de poursuivre vers un nouveau cycle en mettant à l'épreuve ce qui est ressurgi lors du premier cycle, et, à nouveau, les mêmes étapes que celles du premier cycle sont effectuées. Les « cycles heuristiques » constituent une boucle récursive d'allers-retours entre le terrain, l'atelier, le laboratoire et la théorie. Par exemple, voici en quoi la recherche-création au sein du collectif Pourquoi jamais a été envisag e à partir d'une posture cyclique. Après avoir vécu une première période de création (*Erika Weisz disparue*, 2012) incluant une diffusion publique, un bilan avec les membres du groupe, puis une théorisation (concluant le premier cycle), j'ai effectué un second cycle avec le collectif (*Pour signaler une disparition*, 2013) et un troisième cycle complet (2015)¹⁰.

Tout comme la « recherche à partir de la création » de Chapman et Sawchuk (2012), cette posture favorise l'analyse des processus de création pour se focaliser sur l'activité artistique plutôt que de concentrer l'entière attention sur l'œuvre finale. Cette idée de la valeur accord e à la dimension processuelle de la recherche-création et de la création artistique est partag e par nombre de penseurs et critiques de l'art contemporain. Nous verrons dans le chapitre suivant que Wright se penche sur les conditions des possibilités d'un « *art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur* » (2006).

Par «  uvre », on désigne aujourd'hui aussi bien des objets matériels qu'immatériels. Mais on désigne toujours implicitement une proposition achev e. La notion d'œuvre implique, en effet, une causalité et une hiérarchie entre processus et finalité, une différence entre deux étapes, dont la première est subordonn e à la seconde. Et c'est précisément cette temporalité, propre à l'œuvre, qui est de plus en plus mise à mal. *L'art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création ; sa finalité est coextensive au processus. Par cette attention soutenue au devenir artistique du projet, aux dépens de son*

¹⁰ Ces différentes phases du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* sont convoqu es dans la thèse, et pr sent es sous forme de documentation.

aboutissement, l'art actuel s'inscrit davantage dans le temps, que dans l'espace, interrogeant implicitement la notion du temps public. (Ibid.) (Je souligne)

3.2 Posture autoethnographique & observation participante

L'ethnographie signifie littéralement «“ écriture des cultures ”, mettant en jeu une articulation ténue entre le visible et l'écriture de ce visible. » (Depraz, 2012, p. 139) La démarche autoethnographique est, quant à elle, une méthode d'investigation centrée sur l'expérience personnelle et notre propre vécu. Il s'agit d'une autonarration qui est source de réflexivité principalement axée sur le vécu singulier de l'individu (Rondeau, 2011). Elle est à la fois une méthodologie de recherche et d'écriture, « un genre autobiographique qui met en lumière diverses couches de la conscience de l'expérience, ralliant le personnel au culturel ». (Rondeau, 2011, p. 52 ; Spry, 2001, p. 710) Ce qui distingue l'autoethnographie de l'approche ethnographique est avant tout le fait que l'étude est axée sur l'expérience de la chercheuse ou du chercheur qui devient partie prenante de l'objet de recherche (Rondeau, 2011, p. 52). La méthode autoethnographique permet de mettre en lumière les multiples couches de la conscience en effectuant des allers-retours entre les relations de l'expérience personnelle et les dimensions culturelles et sociales afin de les mettre en résonance avec la part intérieure et sensible du soi, et pour rendre compte de la complexité vivante de son histoire personnelle au sein de la recherche-création. (Paquin, 2011) Le point de départ de la démarche autoethnographique est la narration proprement subjective du chercheur en relation avec le terrain de recherche qui correspond au champ de l'expérience vécue. Il y a un passage par le vécu et les émotions qui n'implique aucune distance et qui fait appel à l'écriture de soi (impliquant son ressenti, ses observations et les données recueillies).

Dans ce projet de recherche-création, l'autoethnographie s'est concrétisée au travers une observation participante au cours des différentes phases des cycles heuristiques et la rédaction d'un journal de bord. L'observation participante a été préconisée puisqu'il s'agit d'une approche fondamentalement humaine, fondée sur l'observation, l'enquête de longue durée et, surtout, l'appartenance au groupe étudié qui permettent de témoigner de l'expérience vécue

d'un point de vue légitime. Les données recueillies tout au long de la création correspondent à la collecte d'artéfacts qui témoignent de moments vécus à l'intérieur du collectif et de certaines étapes charnières (notes et esquisses lors des rencontres de création, procès-verbaux, photographies, échanges de courriels, synopsis, bilans, etc.).

Le journal m'a permis à la fois une introspection, une rétrospective et un témoignage de divers moments (forts et/ou banals) de la création, pour croiser le vécu, le ressenti, le sens donné à l'expérience et l'observation. D'ailleurs, le récit évocateur par la parole intimiste d'un journal de bord vise avant tout cette cohérence, au-delà de l'exactitude. Il s'agit donc, tel que décrit par Livet en parlant de la rétrospective, d'accepter la confusion « entre l'intention en cours de définition et l'intention reconstruite dans une tentative rétrospective de justification, ou encore que nous acceptons le réalisme de l'intention. » (Livet, 1994, p. 174) Le but premier est la cohérence dans l'interprétation du sens accordé aux événements plutôt que l'impossible objectivité et exactitude absolue dans la narration d'expériences vécues passées.

L'expérience vécue est une caractéristique fondamentale de l'observation participante. Ses critères de validité sont fondés sur la distanciation entre recherche active et travail théorique, la quotidienneté et spécialement, la longue durée. (Diaz, 2005) La multiplication des expériences de terrain et le changement d'activités à des positions et responsabilités différentes, une alternance entre des phases d'observation, de réflexion et d'action sont caractéristique de la manière dont j'expérimente mon double rôle d'artiste et de chercheure au sein du collectif Pourquoi jamais. Diaz spécifie qu'au sein du terrain étudié,

c'est la variable temps, à travers notamment des écrits, des rencontres, des expériences qui vont donner une légitimité à la recherche et de ce fait, les bases à un climat de confiance. Au fil de la recherche, le chercheur qui acquiert de l'expérience, de la connaissance devient de moins en moins extérieur au milieu qu'il étudie. Son réseau de connaissance s'agrandit, moins « naïf », son questionnement devient plus pertinent et par là même plus légitime. (*Ibid.*)

Lors de l'observation participante, la subjectivité du chercheur constitue une base de travail sur laquelle ses recherches se fondent. La cueillette de données est également primordiale à

cette approche méthodologique, où une attention particulière est portée aux moindres détails, à la dimension symbolique de la situation observée et aux couches de significations multiples et souvent contradictoires. (Paquin, 2016) Compte tenu de la subjectivité spécifique à l'observation participante (le chercheur teinte, voire contamine, inévitablement le terrain étudié), la congruence de mes observations et interprétations est validée et complétée en ayant recours à une deuxième approche méthodologique, la phénoménologie, par le biais d'entretiens auprès des membres du collectif et la rédaction d'un récit de pratique. D'ailleurs, la phénoménologie, en réservant une place prépondérante aux personnes cochercheuses indispensables, permet de réunir des données qui ne pourraient être recueillies par la seule posture autoethnographique.

3.3 Posture phénoménologique

[L]a perception n'est pas une science du monde, ce n'est même pas un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux.

Maurice Merleau-Ponty

En constatant la place importante que les artistes réservent au processus créatif pour façonner leur travail, autant ceux qui œuvrent en collectif que ceux dont la démarche artistique est individuelle, il est possible d'envisager les enjeux soulevés par la narration du processus créateur. Si le processus créatif est un processus significatif, qui produit du sens et des significations, il m'apparaît fondamental de rendre la parole à ses protagonistes, les membres du collectif Pourquoi jamais. Ainsi, à travers cette recherche-création, je cherche à dévoiler le vécu des personnes participantes qui permet au collectif d'exister et en dégager le sens qu'elles et ils donnent à leur expérience du collectif de création. Pour y parvenir, le choix d'une approche d'inspiration phénoménologique et immanente a eu préséance pour que la création au sein du collectif soit appréhendée non pas pour elle-même, en soi, mais plutôt à partir de l'angle de ses protagonistes, par la manière dont les membres la ressentent et la vivent au travers l'expérience vécue.

La phénoménologie est une science des phénomènes qui prend pour point de départ la description des vécus de l'expérience subjective, c'est pourquoi il s'agit d'une posture méthodologique qui permet des analyses riches et fécondes de la subjectivité puisqu'elle en constitue l'enjeu central (Deschamps, 1993). Depraz souligne que la phénoménologie est avant tout « une épreuve expérientielle ainsi que son compte-rendu descriptif par un sujet singulier. » (2012, p. 9)

La position, au cœur du monde de l'expérience vécue (le *lebenswelt*) permet d'explorer le phénomène étudié en offrant une proximité de l'expérience dans le lieu intime du contexte où elle se livre. Meyor décrit la phénoménologie tel un « duo uni », elle est non seulement une *méthode*, mais elle est aussi, simultanément, une *pensée* dédiée à la subjectivité. Elle est porteuse de l'enjeu majeur de « montrer la subjectivité en acte ». (2005, p. 130) À cet effet, la phénoménologie est préconisée pour travailler et saisir le monde à partir de ce qui est autour du corps : de manière incarnée. C'est à partir du vécu et du rapport que le corps entretient avec le monde que le sens peut surgir. Cette posture rend possible l'exploration de l'origine des significations. Ainsi, nous entretenons un rapport de continuité avec les choses qui nous entourent en cultivant « une conscience plus aiguë de notre enracinement en elles. » (Da Silva-Charrak, 2005)

Dans la pratique, la phénoménologie nécessite de poser son attention sur l'expérience en train de se vivre, en s'efforçant, souligne Depraz, de « développer le moins de projections, de préjugés ou de présuppositions à son endroit, de façon à la laisser apparaître pour elle-même dans sa fraîcheur native. » (2012, p. 16) C'est cette posture qui conditionne la démarche phénoménologique et, pour ce faire, nécessite l'adoption d'une attitude d'ouverture face à l'instant présent : « une capacité à ouvrir nos habitudes sédimentées à l'inattendu. » (*Ibid.* p. 16) Cette exigence requiert du chercheur et de ses cochercheuses et cochercheurs (soit les personnes participantes du terrain de recherche, les membres du collectif de création) la capacité de reconnaître et de saisir la signification telle que l'expérience se livre dans leur vécu. C'est pourquoi Deschamps (1993) souligne l'importance de travailler ensemble et sous le mode dialogique d'une interdépendance dans l'exploration d'un phénomène, c'est-à-dire

que les personnes cochercheuses se tiennent à proximité du phénomène qui se révèle à leur conscience.

La phénoménologie s'accorde au processus de recherche-crédation, tel qu'explicité précédemment, puisqu'il n'existe pas de rapport de mise à distance entre la chercheuse ou le chercheur, son terrain et les données. D'ailleurs, la phénoménologie s'amalgame bien à la posture autoethnographique puisqu'elle inscrit le corps du chercheur en tant que site principal de la fabrication du sens (Spry, 2001, p. 710). Au cœur de cette méthode, la position du chercheur est celle d'une immersion prolongée dans les données, il y a par conséquent une relation d'intimité vis-à-vis ces dernières. Il va sans dire qu'au fil des années, depuis le début de mes recherches, l'intimité partagée avec les membres du collectif est devenue fort significative : elle représente des relations amicales, amoureuse et familiale. Diaz (2005) souligne que la variable du temps dans la méthodologie de longue durée donne un questionnement plus légitime puisqu'il offre une posture informée privilégiée par la connaissance en profondeur des dynamiques et interactions au sein du groupe en question.

J'adopte donc une posture inspirée de l'approche phénoménologique puisqu'en termes d'expérience, elle apporte des informations riches et substantielles. Lorsque je parle de l'expérience des personnes participantes du collectif, mes cochercheuses, je peux également soulever l'interrogation de comment s'exprime un sujet collectif au niveau de l'expérience ? Il s'agit d'une originalité puisque généralement, lorsque nous parlons d'expérience vécue, nous faisons référence à l'expérience vécue des individus uniquement (on ne pense pas à l'expérience vécue par le collectif). Alors, qu'en est-il de la subjectivité d'un groupe, d'une communauté ? Attendu que la subjectivité de chacun des membres composant le collectif est constitutive du collectif, il m'apparaît incontournable de m'intéresser aux subjectivités des individus : il s'agit de ma porte d'entrée vers l'expérience vécue du groupe. Cependant, c'est au croisement de ces subjectivités qu'apparaît le groupe : elles l'actualisent et le rendent effectif. On parlera donc d'intersubjectivité.

L'intersubjectivité

Je suis tout ce que je vois, je suis un champ intersubjectif, non pas en dépit de mon corps et de ma situation historique, mais au contraire en étant ce corps et cette situation et tout le reste à travers eux.

Maurice Merleau-Ponty

Faire appel à des personnes participantes au sein d'une démarche phénoménologique sous-entend la rencontre de la subjectivité de chaque personne impliquée au cœur du projet (collaborateurs, collaboratrices et chercheure). Dans une perspective phénoménologique, « le chercheur s'applique essentiellement à comprendre le vécu de la conscience dans son rapport au monde, traiter du travail de collaboration entre le cochercheur et le chercheur revient à poser la question de l'intersubjectivité » (Deschamps, 1993, p. 47)

L'intersubjectivité est un concept qui considère l'expérience humaine comme étant celle d'un être en rapport avec d'autres qui n'est jamais isolé et coupé du monde. Le terme intersubjectivité introduit par la phénoménologie « évoque l'idée qu'il existe un rapport antérieur et préalable à la définition des sujets et que ceux-ci sont unis par leur subjectivité réciproque, c'est-à-dire par la subjectivité qui est liée au corps du sujet et au monde dans lequel il vit » (*Ibid.* p. 32-33) En phénoménologie, ce qui est au fondement de toute expérience possible, c'est « la communication des consciences ». (Manon, 2007) Selon la définition que Husserl donne de l'intersubjectivité, chaque conscience reconnaît l'existence des autres consciences de manière immédiate dans « un sentiment originaire de coexistence. [...] Le sujet se constitue et constitue son monde dans et par sa relation aux autres. » (*Ibid.* 2007)

C'est à la rencontre des subjectivités des personnes cochercheuses que la recherche-crédation prend forme, par une relation signifiante entre chacune et chacun. Dans le cas du terrain à l'étude, au fil du temps et des créations élaborées ensemble, cette relation de confiance s'est tissée entre les personnes participantes du collectif. Deschamps met en évidence que c'est par « le mode dialogique d'une interdépendance, où tout est fonction d'un travail de

collaboration » que se base la démarche phénoménologique dans un contexte de collaboration (1993, p.48). La phénoménologie favorise cette démarche de coopération décrite tel un mode d'interdépendance entre les personnes cochercheuses. Ces dernières se comportent comme des véritables alliées travaillant dans l'ouverture à l'autre afin de comprendre un phénomène donné. (*Ibid.* p.51) La désignation même de « cochercheur » témoigne de la considération envers la personne qui contribue à la recherche, « c'est-à-dire un collaborateur personnellement désireux d'explorer une expérience vécue en compagnie d'un chercheur avec qui, dans un élan concerté et réciproque, il partagera le fruit de sa compréhension. » (*Ibid.* p.48-49) Cette relation entre les personnes cochercheuses du projet de recherche-crédation est indispensable tant pour la conduite de la création au sein du collectif que pour les recherches portant sur celle-ci. Si l'on veut connaître le sens que les membres accordent aux différents vécus de la création en collectif, il est nécessaire que ces derniers s'approprient cette quête et que cela devienne une visée commune.

3.3.1 Méthode d'analyse phénoménologique : entretiens & réduction

Entretiens des membres du collectif

La phénoménologie expérientielle me permet à la fois d'éprouver le terrain de recherche au cœur des processus de création en collectif, mais aussi de partager les dimensions subtiles des différents vécus de la création au sein du collectif (Depraz, 2012). La phénoménologie « est d'abord une épreuve expérientielle ainsi que son compte rendu descriptif par un sujet singulier. » (*Ibid.* p.9) Les recherches de Depraz se penchent sur la relation de la phénoménologie à la vie intime de la pratique, et portent plus spécifiquement sur la mise en pratique de l'attitude phénoménologique lors d'entretiens (2012). Ses écrits sont éclairants, particulièrement dans le cadre de cette recherche qui se base sur le vécu des membres d'un collectif et qui accède à ce vécu par des entretiens des membres. Depraz souligne que :

mettre au premier plan des expériences limites (la mort d'un proche, la naissance d'un enfant, le mariage d'amis) [...] des catastrophes familiales ou sociales, des fêtes communautaires, des commémorations, apercevoir la dimension historique,

communautaire et politique d'une épreuve sinon purement individuelle, *tous ces phénomènes n'ont de sens que dans le contexte de pratiques sédimentées et réactivables.* (Ibid. p. 11) (Je souligne)

Cette façon d'entrevoir l'expérience pratique « sédimentée », c'est-à-dire après un certain temps de recul, les particules se déposent, mais à la fois « réactivable », par le biais d'entrevues en profondeur sur les vécus de la création en collectif. L'image d'une boule à neige me vient à l'esprit (cette sphère de verre qui contient de l'eau et des particules qui représentent de la neige et lorsqu'on la retourne il neige à l'intérieur). Le contenu de l'expérience qui se prête à l'analyse phénoménologique peut être multiple. C'est par le truchement d'entrevues en profondeur que l'expérience vécue des membres et le sens qu'elles et ils lui accordent sont en quelque sorte réactivés.

L'analyse phénoménologique qui s'enracine ici dans un récit de pratique se fonde en majeure partie sur les entretiens en profondeur réalisés avec les membres du collectif, mes cochercheurs et cochercheuses. Les entretiens individuels ont été conduites pour déterminer les points de concordance entre mes perceptions, captées dans les écrits du journal de bord, et les perceptions des personnes avec lesquelles je participe à la création. Les catégories de sujets abordés ont été choisies de façon émergente à partir d'informations recueillies auprès de divers collectifs artistiques internationaux initialement rencontrés dans une première phase de la recherche. Tel que mentionné en introduction, un dialogue a été établi avec des artistes fondateurs de collectifs bien établis tels que Stalker à Rome, Ne pas plier à Paris, Broken City Lab à Windsor (Ontario), des collectifs KOM.POST et Image Shift à Berlin, N55 et Illutron à Copenhague. Des questions sur les motivations derrière l'implication des membres de ces collectifs ainsi que les défis rencontrés au gré de leurs existences avaient été détaillées et me poussaient à approfondir auprès des membres en quoi la création au sein de Pourquoi jamais était assez significative pour s'y investir plusieurs années durant. Les témoignages recueillis auprès des divers groupes m'auront donc servi à la fois de guide et de périphérie pour délimiter le terrain de recherche-crédation à expérimenter et établir l'éventail des catégories qui m'apparaissaient dignes d'intérêt dans le but d'acquérir une meilleure compréhension des vécus de la création au sein d'un collectif.

L'entretien était de type semi-structuré, c'est-à-dire que la chercheuse engage une discussion avec la ou le cochercheur à partir de questions ouvertes qui encouragent à commenter abondamment le récit des événements vécus. (Deschamps, 1993, p. 56-62) Ces entretiens m'ont permis d'accéder aux perceptions individuelles qui, autrement, ne sont pas directement observables. Les entretiens devaient éclaircir les questions relatives aux motivations qui lient les membres du collectif. « Au-delà des difficultés vécues dans le processus créatif collectif, qu'est-ce qui motive les individus à se rassembler et à s'organiser en collectif de création ? Que cherchons-nous dans le collectif de création ? Et qu'y trouvons-nous ? » (Voir Annexe C la grille des entretiens individuels) Les entretiens individuels ont été suivis d'un entretien de groupe afin de poursuivre la démarche de collaboration entre les membres cochercheurs et de solliciter un échange des perceptions de chaque personne en vis-à-vis autour des réponses recueillies lors des premières entrevues. Cela permet de mettre en commun et d'éclairer nos compréhensions respectives en regard des questions abordées sur la création au sein du groupe. Ces questions tentent de saisir ce qui s'est passé durant divers moments du processus créateur en collectif, pour décortiquer les différentes phases de la création et recueillir le ressenti des diverses phases de la création en collectif, lors des diffusions publiques. J'ai demandé aux membres du collectif d'identifier et de décrire ce qui s'est produit lors de différents moments clés de la création et comment elles et ils les ont vécus.

La cueillette des témoignages a donc été réalisée par les entretiens individuels approfondis semi-structurés auprès de sept membres du collectif et un entretien de groupe avec ces mêmes personnes. Les retours et bilans en groupe m'ont permis d'effectuer la réduction et la validation des données.

Réduction phénoménologique

La méthode d'analyse phénoménologique s'appuie sur une phase cruciale de « réduction ». La réduction phénoménologique (*l'épochè*, tel que spécifié par Deschamps) correspond à la phase où le monde des connaissances théoriques est mis entre parenthèses afin de refuser de tenir pour acquis les présupposés que la chercheuse ou le chercheur a du phénomène afin d'appréhender le phénomène tel qu'il apparaît à la conscience. (1993, p. 16) Pour Husserl, la réduction est employée dans le sens de « ramener à l'essentiel », celle-ci est « appelée “phénoménologique” parce qu'elle saisit le monde comme un phénomène, c'est-à-dire comme quelque chose qui se montre ou qui apparaît à la conscience. » (*Ibid.* p. 30) Fink, qui travaillait aux côtés de Husserl, parlait « d'un étonnement devant le monde ». Merleau-Ponty souligne que « la réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous relient au monde parce qu'elle le relève comme étrange et paradoxal » (*Ibid.* p.30-31), c'est-à-dire la traduction de l'objet étudié en termes intentionnels et l'analyse de cet objet pour en extraire la structure générale (voire essentielle) du phénomène. (Meyor, 2007, p. 105)

La méthode d'analyse phénoménologique a été élaborée par Giorgi, qui se divise en quatre phases. « 1) tirer un sens général de l'ensemble de la description du phénomène ; 2) identifier les “unités de signification” qui émergent de la description dans la perspective du phénomène considéré ; 3) développer le contenu des “unités de signification” du phénomène dans le processus d'analyse ; 4) réaliser une synthèse de l'ensemble des développements des “unités de signification” dans le respect du phénomène tel qu'il est vécu et livré par le collaborateur. » (Deschamps, 1993, p. 63)

L'analyse des données recueillies (écrits personnels, échanges de courriels, photographies, scénarios, bilans, etc.) se réalise selon les principes de la réduction phénoménologique afin d'être en mesure de témoigner du vécu de la création en collectif par les personnes participantes, de ses processus créatifs et du sens que chaque personne donne à son expérience. Dans le cadre de cette recherche-crédation, voilà concrètement comment je me suis approprié cette démarche pour la mettre en pratique : à partir des observations du terrain et des entretiens avec des collectifs à l'international, à la suite des cycles de création au sein

du collectif Pourquoi jamais (tel que décrit dans la section portant sur les cycles heuristiques), un sens général s'est dégagé. Cela a permis d'identifier la problématique de ma recherche.

Par des entretiens individuels et un entretien de groupe au sein du collectif Pourquoi jamais, j'ai pu identifier des « unités de signification », c'est-à-dire les constituants, les thématiques qui ressortaient du phénomène observé à travers la description des vécus des personnes participantes. En effet, suite aux entretiens qui ont été enregistrés, une transcription de ceux-ci a été réalisée. Une fois les écrits des entrevues réunis, j'ai procédé à la codification en recoupant par thématique chacun des passages qui ressortaient des témoignages et qui apportaient réponse aux grandes interrogations soulevées par cette recherche. Pour codifier, j'ai eu recours à un logiciel (QDAminer) qui me permet de monter une importante base de données, de regrouper les concepts saillants qui émergent des données pour en analyser les récurrences thématiques. C'est par la lecture des données suivie de l'analyse par regroupement de ceux-ci sous des unités de signification (réduction) que se dégage la structure du phénomène (Meyor, 2005, p. 27).

À travers un récit de pratique, j'ai approfondi, décrit et analysé les données issues de l'observation participante et des entretiens permettant de conjuguer les différentes approches méthodologiques entre elles (cycles heuristiques, autoethnographique et phénoménologique). Une synthèse des grandes thématiques analysées a été réalisée entourant le sens accordé aux vécus de la création au sein du collectif. Après avoir fait ressortir ces grands thèmes et motifs resurgissent lors des entretiens individuels, j'ai réuni les membres pour un entretien de groupe afin que se croisent les récits des expériences vécues de chacune et chacun. Il s'agit pour Meyor de l'étape de la validation. J'aborderai maintenant l'organisation derrière la tenue de ces entretiens, qui sont véritablement le cœur du récit de pratique.

3.4 Échantillon des membres de Pourquoi jamais pour les entretiens

Puisque Pourquoi jamais regroupe plus d'une vingtaine de membres, la sélection d'un échantillon du collectif pour des entrevues en profondeur s'imposait. Cette sélection s'est

consolidée autour de critères déterminants, le principal étant d'avoir participé¹¹ à l'un, sinon à tous les cycles de création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*. Un critère primordial était de démontrer un intérêt pour une réflexion sur les motifs de sa propre participation au sein du collectif. Un autre critère s'appuyait sur le fait d'accepter de partager cette introspection lors d'un entretien individuel, puis un entretien de groupe. Aussi, j'ai sciemment fait appel à quelques membres fondateurs ainsi qu'à des membres qui ont joint le collectif plus tard dans son évolution. De plus, j'ai voulu interroger quelques membres du conseil d'administration de l'OBNL pour connaître leurs points de vue sur le déroulement des différentes étapes de création du projet. Bien sûr, l'objectif derrière cet échantillonnage était de recueillir une variété de perspectives sur les différents vécus des processus de création en faisant appel à des membres s'impliquant dans diverses instances du collectif. L'échantillon sélectionné comptait sept membres. À leurs témoignages s'est ajoutée ma propre entrevue sous hypnose dont il sera question plus loin.

En abrégé, les critères de sélections regroupaient :

- Intérêt pour une réflexion sur le sens de sa pratique au sein du collectif ;
- Participation à la création et/ou à la diffusion du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* ;
- Désir de participer à un entretien individuel et de groupe (sans rémunération) ;
- Disponibilité pour les entretiens.

Au sein de l'échantillon, je souhaitais compter sur la présence de :

- Plus d'un membre fondateur ;
- Plus d'un membre arrivé après la fondation du collectif ;
- Plus d'un membre du CA de l'OBNL de *Pourquoi jamais* ;
- La mixité de genre.

¹¹ Au sein de *Pourquoi jamais*, la participation à chaque projet est ouverte et se fait sur une base volontaire, un noyau de membre du collectif se forme alors autour de chacun des projets.

3.4.1 Déroutement des entrevues individuelles

Les sept entretiens individuels se sont échelonnés sur une période d'un mois, pendant la troisième diffusion publique du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* à *Art souterrain*. Chaque entretien fut d'une durée d'environ cinquante minutes, allant parfois jusqu'à deux heures au total. Ce fut l'occasion d'aborder en profondeur le vécu de chaque participante et de chaque participant. La plupart des entrevues se sont déroulées dans un café de quartier ou à l'appartement de la personne interrogée. Après avoir expliqué la teneur de l'entrevue et obtenu le consentement écrit de la personne rencontrée, chaque entretien était enregistré puis transcrit. Étant donné que j'ai pris part au processus de création aux côtés des membres interrogés et que ces personnes sont devenues au fil des ans des amies et amis proches, les entretiens se transformaient assez rapidement, au fil des questions, en échanges familiers, enthousiastes et animés. Les captations audio témoignent de ces discussions chaleureuses, ponctuées de rires entre l'interlocutrice que j'étais et la personne participante rencontrée.

3.4.2 Bilan des entrevues individuelles

À maintes reprises, les membres ont signifié leur satisfaction suite à l'entrevue. Ils ont dit apprécier avoir pris le temps de faire le point sur ce que le collectif représentait pour eux puisque cela leur permettait de se positionner et de redéfinir leurs objectifs envers celui-ci. Elles et ils ont pu s'exprimer sur les attentes qui les avaient incités à rejoindre le collectif et sur ce qu'elles et ils espèrent aujourd'hui pour Pourquoi jamais. Cet échange représentait un temps d'introspection en regard de l'implication de chacune et chacun au sein du collectif et un moment pour se positionner et redéfinir ses objectifs personnels en regard de cet engagement. Dans le feu de l'action, on ne s'accorde pas toujours ce temps de recul réflexif pour faire le point sur le sens et la portée de nos implications.

3.4.3 Déroulement de l'entretien de groupe

Plusieurs thématiques et questionnements ont été soulevés lors des entretiens individuels. Parmi eux figurent : l'identité du groupe, les caractéristiques qui entourent le collectif et ses créations, nos forces et limites en tant qu'organisation, nos espoirs et nos aspirations pour le collectif, les idéaux derrière le groupe, nos différents processus de création, la prise de décision consensuelle, la portée sociale de nos projets, etc. Les réflexions des participantes et des participants sur ces thèmes avaient été préalablement compilées dans un document afin de guider, avec souplesse, l'entretien de groupe¹².

L'entretien de groupe fut enregistré et se déroula dans notre local de création polyvalent aménagé au sous-sol de l'appartement où je vis avec trois autres membres du collectif. Tel qu'en témoigne la captation sonore, l'entretien de groupe se déroula avec fluidité dans une ambiance agréable et chaleureuse, tous étant motivés par le désir d'approfondir une réflexion partagée. Nos rencontres sont souvent conviviales et, pour l'occasion, nous avons pris le temps de partager un repas avant de nous pencher sur des questions de fond telles que l'identité du collectif, notre vécu de celui-ci, nos attentes et nos motivations à son égard. Puis, nous avons périlleusement entrepris de définir l'organisme par et pour lequel nous sommes ralliés.

Ce qui s'est dégagé de cette rencontre est un besoin affirmé de maintenir les activités de création au sein du collectif, tout en demeurant flexibles et en cultivant le plaisir de faire œuvre commune. Les souhaits d'aménager des moments pour nous présenter nos démarches et projets personnels respectifs, ainsi que pour partager des références communes (par le visionnement de films artistiques en groupe, par la visite d'expositions, ou encore en assistant à des performances ou à des conférences) ont été formulés. De nombreux désirs ont été évoqués : s'accorder du temps de création artistique sur de plus longues périodes (lors de chalets de création, des résidences d'artistes à l'extérieur de Montréal ; ou même dans notre

¹² Pour consulter le document de préparation de l'entrevue de groupe se référer à l'Annexe C

atelier). L'envie de tisser des liens avec d'autres collectifs de création, d'ici comme de l'étranger, est ressortie avec force. C'est tout un programme qui a été discuté en amont des sujets abordés, et comme bien souvent lorsque nous nous réunissons, des idées neuves pour des projets ont été lancées. Cela est tout à fait typique de nos rencontres, même lorsqu'à caractère introspectif, même lorsque plus procédurales ou plus formelles, elles demeurent fondamentalement une source intarissable d'idées de projets à ébaucher, puis à mettre en œuvre.

3.4.4 Points de vue des membres sur l'entretien de groupe

Les membres ont exprimé, à l'instar des entretiens individuels, leurs appréciations de l'entrevue de groupe qui fut l'occasion de faire le point sur leur engagement au sein du collectif et de réfléchir à une vision commune de Pourquoi Jamais. Ce fut l'occasion de prendre en considération ce que chacune et chacun entrevoit pour son propre avenir au sein du collectif. Aussi, ce fut un moment tout désigné pour exprimer tant nos espoirs que nos soucis en regard de l'organisation, ce qui nous permet de demeurer au fait des attentes et envies de tous. Plusieurs ont souligné leurs appréciations d'avoir pu entendre et partager les points de vue sur le collectif et, de ce fait, participer à la définition des objectifs du groupe. Toutes ces réflexions permettent de creuser plus en profondeur la question identitaire du groupe. Il est inhabituel que nous nous réunissions pour parler exclusivement de l'existence du collectif en abordant significativement des thèmes et questionnements introspectifs tels que : Qui est-ce « nous » ? Où allons-nous en tant que groupe de création artistique ? Quel sens accordons-nous à notre pratique ? Quelle est la dimension engagée du collectif ? Pourquoi le faisons-nous ?

Le caractère particulier de cette entrevue de groupe est qu'elle était vouée exclusivement à la réflexion autour de ce que le collectif représente en tant que tel. Autrement dit, il est peu habituel de se réunir pour réfléchir uniquement à *Pourquoi jamais* et à l'importance que notre implication dans ce collectif prend dans notre vie. La coutume est de nous réunir autour de projets en cours à consolider. Prendre le temps de se questionner sur le grand projet que

représente le collectif, sur la manière dont celui-ci s'actualise et s'enracine plus fermement dans le vécu de chacune et chacun d'entre nous, fut révélateur à bien des égards. Ce sont ces révélations qui sont données à voir dans le récit de pratique.

3.5 Entretien auto-ethnographique sous hypnose

Tel que préconisé dans l'ensemble de ma méthodologie, afin de compléter les entretiens et pouvoir bénéficier d'une base de données issue de mon expérience personnelle et de mon propre vécu, je me suis prêtée au jeu de répondre aux mêmes questions adressées préalablement aux membres par l'entremise d'une entrevue sous hypnose.

Le temps venu de compléter mon récit de pratique avec ma propre expérience de création au sein du collectif, j'ai été confrontée au fait qu'il était difficile de mettre en suspens le regard analytique que je portais sur l'ensemble des données rassemblées durant les six années précédentes. À dessein de me livrer à ma propre introspection, de m'étonner moi-même et de sortir de ma zone de confort, vint l'idée d'expérimenter l'hypnose. Pour ce faire, je suis allée à la rencontre d'une psychothérapeute pratiquant l'hypnose pour lui demander de me poser les mêmes questions que j'avais pu explorer avec les autres membres précédemment. À la différence près que, de mon côté, j'ai répondu à ces questions en étant profondément plongée dans un état hypnotique. C'était pour moi, soulignons-le, une première expérience d'interaction sous hypnose. Quelques passages des transcriptions de cette entrevue auto-ethnographique se retrouvent dans les pages du présent récit de pratique.

Après avoir écouté maintes fois l'entretien avec la psychothérapeute, après avoir lu et codifié les transcriptions de cette entrevue ; je constate que ce fut une méthode efficace pour me livrer aisément et de manière extrêmement détendue. De cet espace avoisinant sans doute les premières phases du sommeil, j'ai pu aller sans détour vers les réponses aux questions qui m'habitent.

Bien que cette démarche soit à tout de moins originale, j'ai été étonnée de ne pas être davantage surprise, à un détail près, par mes propos. Cela me laisse croire que je suis tellement « habitée » par ce projet de thèse qu'il m'est en quelque sorte très peu inexploré. Le détail surprenant concerne des révélations à mots découverts au sujet d'aspects plus intimes de ma vie, telle ma relation amoureuse avec l'une des personnes du collectif (un sujet que je n'aborderai pas spécifiquement dans le contexte de cette thèse). Bien sûr, je ne peux dissimuler le fait que ce terrain de recherche-crédation est devenu plus qu'une part importante de ma vie. Je le partage avec celles et ceux qui sont devenus de véritables complices de mon quotidien. Le collectif compte des amis de longue date qui se sont joints au groupe, des personnes avec lesquelles j'ai habité ou avec lesquelles j'habite encore aujourd'hui, et des membres de ma belle-famille. De nos rencontres est née une relation significative et qui m'est chère. Voilà qui clôt une parenthèse plus intime mais nécessaire au sujet de mes liens au sein du collectif.

3.6 Sommaire

En somme, dans le cadre de cette recherche-crédation, j'adopte la posture des « cycles heuristiques » qui consiste en une boucle récursive d'allers-retours entre le terrain, l'atelier et la théorie. Cette dernière favorise l'analyse des processus de création. De plus, j'ai recours à l'assemblage de deux autres méthodologies : l'une autoethnographique, l'autre phénoménologique. Pour l'approche autoethnographique, je sollicite mon ressenti, mes observations au cours des différentes phases des cycles heuristiques et rédige un journal de bord. Pour l'approche d'inspiration phénoménologique, je fais appel à des entretiens individuels approfondis auprès de sept membres du collectif, d'un entretien de groupe avec ces mêmes personnes ainsi que de transcriptions et de codification de ces entretiens. Je me suis d'ailleurs prêtée au jeu de répondre aux questions adressées aux membres au courant d'une entrevue sous hypnose. L'analyse se fait sous forme de réduction qui consiste à regrouper les concepts saillants qui émergent de ces données.

L'ensemble des observations et des données issues de ces différentes approches se cristallise sous forme d'un récit de pratique qui vise à approfondir la connaissance sur le sujet d'étude. Tel que souligné par Depraz, la description correspond à une approche transversale à de nombreuses disciplines. Elle est le propre de l'analyse phénoménologique et ethnographique (et de l'autoethnographie aussi, bien entendu). (2012, p. 139)

Cette recherche-crédation s'appuie d'ailleurs sur un assemblage qui m'a semblé indispensable pour rendre compte des réalités et vécus pluriels issus du terrain de recherche. En m'appuyant sur une approche des cycles heuristiques, autoethnographique et d'inspiration phénoménologique, j'effectue un retour sur l'expérience vécue que je présente par l'entremise d'un récit de pratique qui analyse dans le détail chacune des étapes des trois cycles de création vécus au sein du collectif.

Voilà qui dresse le portrait méthodologique de la mise en œuvre, ou plutôt, de la mise à l'écrit du projet de recherche-crédation qui explore les tréfonds des vécus de la création au sein du collectif Pourquoi jamais.

CHAPITRE IV

CADRAGE CONCEPTUEL

Tel qu'explicité préalablement, la problématique investie est issue du monde, c'est effectivement à partir de la réalité du terrain qu'émerge la question de recherche et que sont retenus les concepts à examiner. Il s'agit donc de consolider une réflexion théorique qui sera mise en dialogue avec l'analyse d'inspiration phénoménologique des données recueillies par le biais d'entretiens en profondeur et des observations issues de l'autoethnographie. C'est avec cet objectif en tête que je me penche maintenant sur les concepts qui permettent de mettre en lumière différentes facettes de l'objet à l'étude, pour ensuite les articuler avec les idées prédominantes issues du récit de pratique.

Le cadrage théorique que j'ai construit s'articule autour de trois axes conceptuels : premièrement celui du groupe, du collectif en tant qu'organisation, et ses dynamiques internes : ensuite, celui du projet en tant que liant pour la motivation et la créativité groupale comme mode opératoire du collectif ; puis finalement, celui de la construction du sens (*sense-making*) que les personnes accordent à leur expérience d'implication au sein du groupe.

Rappelons que la question centrale à ma recherche-crédation se formule ainsi : « Quel sens les participant-es donnent-ils-elles à leur expérience vécue du collectif de création ? » Les questions de recherche abordées dans cette thèse amènent également à explorer le contexte d'émergence du collectif, les conditions qui sont propices à sa survie et qui favorisent la création collective en son sein.

4.1 Le groupe (le collectif)

Il n'est pas plus malaisé de concevoir qu'un groupe est plus que la somme de ses membres que d'accepter l'idée qu'une horloge est plus que la somme des rouages nécessaires à sa construction.

Wilfred Ruprecht Bion

Le processus groupal implique la communication. Que ce soit par l'entremise du dialogue à plusieurs ou par la mise en commun des idées, les désirs de création et les idéaux des membres d'un groupe se croisent par celle-ci : les membres sont mus par le désir de créer et cette création naît par la communication et l'entrechoc des idées. Il s'agit d'un élément constitutif des collectifs de création, puisque c'est elle qui rend possible la création et l'existence même du groupe.

Souvent, les collectifs vont se positionner publiquement par l'entremise d'un manifeste, qui est d'ailleurs une forme privilégiée d'énonciation des idées d'un groupe, celui-ci est principalement formulé pour situer la pratique d'un collectif et pour communiquer avec le reste du monde.

Le manifeste contient, détient un certain pouvoir de produire l'événement qu'il désigne. C'est un acte performatif qui invente une nouvelle forme d'action. Sans manifeste, aucun collectif n'aurait acquis cette force discursive de légitimation, littéraire et artistique, sociale et politique qui lui permet tout à la fois de s'inscrire dans son histoire, son époque, son temps, et de rompre avec son propre contexte sociohistorique. (Margel, 2013)

Qu'importe le moyen utilisé par le collectif (ou groupe de création) pour communiquer — manifeste, œuvre d'art, projet artistique, action médiatique, mobilisation sociopolitique — un élément qui est crucial est qu'il émet un message au dehors, il s'affirme et par le fait même, existe dans un contexte précis.

Dans cette section, je me pencherai sur les processus communicationnels internes de la création en collectif (St-Arnaud, 2008). Les membres d'un groupe apprennent à se connaître

au travers de l'expérience des diverses négociations qui pavent leur chemin. Il s'agit d'un processus par étapes itératives : du vécu toujours à valider et à concrétiser (Landry, 2007).

Initialement, j'aborderai quelques définitions qui sont intimement liées au groupe (Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008, 2009). Ensuite, je traiterai des rouages du groupe, c'est-à-dire de ce qui relève de son fonctionnement pratique, de sa mécanique interne et des dynamiques pouvant être observées, tels qu'envisagés avec les approches psychosociales de la communication. Enfin, j'aborderai des pistes de réflexion autour de la relation entre l'individuel et le collectif.

4.1.1 Quelques définitions

L'étymologie du groupe

Pour esquisser une réponse à la question : « Qu'est-ce qu'un groupe ? », je débiterai par définir les concepts propres à celui-ci.

L'étymologie du mot « groupe » est particulièrement récente dans la langue française, elle provient du terme italien *gruppo*, issu du vocabulaire artistique, qui désigne un « ensemble d'individus peints ou sculptés formant un sujet ». Ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle que le terme de « groupe » désigne une réunion de personnes. La notion de groupe était avant cela évoquée par les termes de « village », « horde » ou « corporation ». Bref, il s'agissait alors de termes liés à des ensembles sociaux. (Robert *et al.*, 1993, p. 1181) Les linguistes, quant à eux, rapprochent le terme *gruppo* de celui de « nœud, assemblage » et supposent qu'il dérive du german *kruppa* qui évoque « une masse arrondie ». L'étymologie fournit donc deux images liées à la notion de groupe : le nœud au sens du lien de cohésion entre les membres et le rond au sens d'une réunion, d'un cercle de personnes. (*Ibid.*)

Le groupe restreint

Le petit groupe dont les membres partagent un certain idéal est perçu comme le ferment social par excellence.

Didier Anzieu

Il existe plusieurs sous-divisions et classifications des groupes, le groupe restreint correspond au groupe de création collective étudié dans le cadre de cette thèse. Les groupes restreints ont une réalité et des motivations tout autres que celles de la foule, par exemple. Généralement, au sein de la foule, il y a une absence ou un faible niveau de contact social et de relation humaine entre les individus. L'expression « groupe restreint » peut être comprise tel un « synonyme de “petit groupe” utilisé pour distinguer celui-ci d'une dyade ou d'un ensemble trop grand [telle la foule] pour que les personnes réunies puissent s'adresser directement les unes aux autres. » (St-Arnaud, 2008, p. 160) La définition de Landry énonce plus précisément qu'un « groupe restreint est un système psychosocial composé de trois à environ vingt personnes qui, en coprésence, agissent et interagissent ensemble, leur action étant soutenue par le partage d'une visée plus ou moins précise qui leur est commune. » (Landry, 2007, p. 63.)

Pour Landry, le groupe restreint est un groupe concret et un ensemble structuré porté par une visée commune. (*Ibid.* p. 40) Il ne s'agit pas d'un *groupe abstrait*, qui n'a d'existence que dans le monde conceptuel ou symbolique et qui est dépourvu de structure concrète. Communément, la notion même de groupe recouvre un grand nombre de catégories abstraites, de gens partageant des caractéristiques communes sans nécessairement interagir directement entre eux. Bref, le caractère *restreint* de ce type de groupe rend possible que chacun connaisse les autres membres du groupe. Dans de telles conditions, les interactions en face à face sont favorisées et, du même coup, la possibilité qu'une relation personnelle se tisse est renforcée.

Le groupe restreint suppose également l'existence d'un projet commun, une « visée commune » solidarisant ses membres. La solidarité qui se crée au sein du groupe conduit les

membres à accepter un certain nombre de contraintes ou de règles. La visée du groupe est sa cible commune, ce pour quoi il existe. (*Ibid.* 108) La visée commune est sans doute la caractéristique la plus fondamentale qui permet de déterminer si le petit regroupement peut être qualifié de groupe restreint ou non, car elle est la raison d'être du groupe.

Simone Landry, dans son ouvrage sur les groupes restreints (2007), dresse la liste des caractéristiques essentielles de ceux-ci. Voici comment elle le schématise :

- Présence d'une visée commune
 - Petit nombre de membres (3 à + - 20)
 - Durée allant de plusieurs heures à plusieurs années
 - Existence d'une frontière entre le groupe et son environnement
 - Coprésence et interaction immédiate entre les membres
 - Interdépendance des membres
 - Structuration de l'organisation et de la division du travail ; du réseau des relations affectives ; de la structure du pouvoir
 - Émergence d'une culture groupale
 - Différenciation
- (*Ibid.* p. 43)

Par ailleurs, la notion de « système » est bel et bien au cœur de l'approche psychosociale pour définir le groupe. Il s'agirait en effet « [d'u]n tout perçu comme un ensemble d'éléments qui se tiennent ensemble parce qu'ils s'affectent continuellement les uns les autres dans le temps et opèrent en fonction d'un but commun. » (Senge, Kleiner, Roberts, Ross et Smith, 1994, p. 90. Cité par St-Arnaud, 2008, p. 162)

4.1.2 Les rouages du groupe

St-Arnaud souligne que deux éléments sont requis pour considérer la désignation appropriée du terme « groupe » : « l'interaction de chaque personne avec une cible commune et l'interaction entre les membres en fonction d'une cible commune. » (St-Arnaud, 2008, p. 3) Le groupe est dépeint telle une réalité psychosociale autonome. En règle générale, il est comparé à un organisme vivant : celui-ci naît, croît, atteint la maturité et meurt. Deux éléments essentiels de la constitution d'un groupe sont la perception d'une cible (ou visée, terme préféré par Landry [2007]) commune et l'établissement de relations entre les personnes. (St-Arnaud, 2008, p. 3)

La genèse du groupe

Dans leurs ouvrages respectifs, St-Arnaud et Landry présentent la genèse du groupe restreint, de sa naissance jusqu'à sa maturité. Tout d'abord, la naissance du groupe restreint s'effectue lorsqu'au moins trois personnes perçoivent une cible commune et commencent à interagir entre elles en fonction de cette cible. (*Ibid.* p. 3) Ensuite, parmi les étapes de croissance que connaît le groupe, il y a la production d'un travail commun ainsi que l'entretien des relations à l'égard de la visée commune. Bien entendu, le développement du groupe n'est pas uniforme, la succession des étapes peut donc s'avérer rapide et imprévisible. Pour parvenir à maturité, l'organisation du « groupe optimal » requiert un ensemble de facteurs en relation.

Groupe optimal & cohésion groupale

Le modèle du « groupe optimal » de St-Arnaud est décrit tel un « [s]ystème ouvert constitué d'un champ psychosocial produit par l'interaction de trois membres ou plus, réunis en situation de face-à-face dans la recherche, la définition ou la poursuite d'une cible commune ». (*Ibid.* p. 160) Ces personnes sont en interaction entre elles ainsi qu'avec une cible commune. Le terme « optimal » est donc employé comme un qualificatif pour distinguer

l'idéal, « ce que l'on peut faire de mieux dans un cas particulier. Pour le praticien, l'expression signifie que, sur le terrain, il faut habituellement renoncer à l'idéal et composer avec les particularités de chaque groupe » (*Ibid.* p. 161) en vue d'obtenir le meilleur rendement possible entre les résultats produits par le groupe et les ressources dont il dispose. C'est donc, en quelque sorte, un modèle de l'idéal à atteindre en tant que regroupement. Alors que St-Arnaud traite du « groupe optimal », Landry, de son côté, se penche sur la « cohésion groupale », qui est signe de maturité du groupe et dont l'un des effets les plus prégnants est le plaisir ressenti par ses membres.

Cette expression se prête bien, à mon avis, à la création collective, puisque la cohésion est en effet de mise pour laisser libre cours à la créativité de manière décomplexée et désinvolte au sein d'un groupe. Landry explique que, dans un groupe réellement cohésif, l'information et les différentes opinions circulent librement. On y perçoit des sentiments de confiance, de sécurité, d'appartenance au groupe, d'affection grandissante entre les membres du groupe, qui, ensemble, suscitent la solidarité et l'engagement au sein de ce dernier. Si la cohésion est fondée sur des bases réelles, les confrontations seraient outrepassées et le groupe en ressortirait plus fort. (2007, p. 296)

Un point non négligeable de la formation du « groupe optimal » est évidemment sa composition (St-Arnaud, 2008, p. 54). Deux facteurs sont également inhérents au bon fonctionnement du groupe, soit le lien que chaque membre établit avec la visée commune et la relation que chacun entretient avec les autres personnes réunies. Évidemment, la coopération participe grandement à l'atteinte de la maturité d'un groupe. Celle-ci prend appui sur trois éléments : « priorité à la cible commune, reconnaissance de la compétence de chacun et partage du pouvoir dans les décisions. » (*Ibid.* p. 159) En définitive, c'est à chaque groupe de coordonner ses efforts pour « créer des conditions qui favorisent la performance de l'équipe [...] [en] prenant soin de laisser amplement d'espaces aux [membres] pour qu'ils développent leur propre style de comportement et leurs propres stratégies de fonctionnement. » (*Ibid.* p. 54)

4.1.3 De l'individuel au collectif

Abordons maintenant des pistes de réflexion qui allient davantage l'individuel au collectif. À ce sujet, Deneault (2016) aborde la question de l'individualisme qui, souligne-t-il, est une « conception de soi, qui n'émane pas de soi et ne va pas de soi », et qui « tend à produire un sujet s'essayant forcément à se sauver lui-même en cultivant le narcissisme de la petite différence ». L'auteur parle de l'individualisme telle une pathologie de l'esprit. Il s'agit d'un conformisme : l'individualisme serait le fruit d'une intention idéologique. Cela s'explique de manière fort simple : « lorsque l'on se conçoit comme individu, on se conçoit, forcément, comme impuissant, atomisé, seul et dépendant. Alors que l'histoire nous montre que les avancées se font toujours sur un plan social, collectif. » Pour l'auteur, nous devons « réapprendre à penser collectivement, à nous penser sur le mode d'un nous qui n'est pas un nous ethnique, pas un nous national, pas un nous fermé, pas un nous de classe, mais un nous social. » (*Ibid.*)

En abordant la question de la relation à l'autre lors de l'entretien phénoménologique, Depraz souligne qu'« autrui est une personne avec laquelle je construis une relation singulière, mais jamais isolée des autres relations que je construis avec d'autres personnes. La ligne de crête de pertinence de l'être ensemble tout à la fois relationnel et personnel est ainsi très fragile ». (2012, p. 217) De ce point de vue, la relation entretenue avec l'autre est elle-même toujours en relation avec les relations construites avec les autres.

Nous pouvons entrevoir le groupe de création collective telle une communauté de partage, où dans les mots de Depraz,

chacun est coparticipant de la totalité, tout en étant situé et inscrit à sa place. On a donc affaire à un être-relationnel dynamique, toujours enclin à permettre à chaque personne de se dépasser à partir d'elle-même, et affranchissant chacun de sa tendance à se replier sur soi-même. [...] Il y a donc une force relationnelle qui dépasse les individus, et qui les relie pourtant de façon très personnelle les uns aux autres. (*Ibid.* p. 217)

Ces termes résonnent en ce qui a trait à la création collective, où chaque personne a sa place et par l'entremise de sa participation, contribue à donner une force au groupe.

Pour le philosophe Livet (1994), le collectif est un potentiel qui est le « résultat collectif » des interactions entre ses membres. La communication y est appréhendée sous l'angle de la coordination des intentions d'action. Le collectif est donc à coordonner, pour maintenir cette potentialité, supporter la pratique entre les individus et le groupe. Les coordinations collectives se fondent sur des données à la fois limitées et en constante mouvance (telles que les attentes et intentions individuelles). C'est pourquoi, pour l'auteur, les communautés humaines sont essentiellement virtuelles. (*Ibid.*) L'articulation entre l'individuel et collectif est pour Livet la suivante : « nous ne faisons référence à des collectifs que dans la mesure où nous acceptons l'indécidabilité de certaines exigences de la communication individuelle. » (*Ibid.* p. 160) Ainsi, le lien qui relie l'individuel au collectif se fonde sur l'acceptation d'une communication individuelle imprévisible, parfois sommaire et changeante. Cette articulation entre l'individuel et le collectif doit permettre de concilier visée commune et visée personnelle.

Ainsi, les petits groupes peuplent littéralement nos vies. Les modèles proposés par St-Arnaud (2008) et Landry (2007) visent à comprendre le groupe restreint afin de tendre vers le « groupe optimal » (ou une cohésion groupale selon les termes de Landry). Ces modèles sont particulièrement utiles dans le contexte de la création en collectif pour déceler ce qui est à l'œuvre et ce à quoi les membres participent, de manière consciente (et inconsciente), par leur présence au sein du groupe de création.

D'autre part, soulignons l'importance de l'apport des approches psychosociologiques qui mettent l'accent sur le fait que chaque personne est inéluctablement reliée au monde dans lequel elle vit et interagit. Ce monde est avant tout un ensemble d'éléments en relation qui ne sont pas séparés. « Ce monde est organisé et nous ne pouvons en isoler des éléments pour les étudier séparément qu'au prix d'une violence qui rompt des liens, qui défigure, qui scotomise une partie de la complexité de l'organisation de la vie et qui nous laisse aux prises avec un monde éclaté, en "lambeaux". » (Bateson, 1995) C'est la relation qui est première, et cela

nous conduit à concevoir le monde avant tout comme un réseau d'interdépendances plutôt que comme une collection d'individus.

Puisque le groupe est porteur d'un projet, et que c'est au sein de celui-ci que se déploie la créativité, penchons-nous maintenant sur le paradigme du projet (Boutinet, 2005) qui en dit long sur la société dans laquelle nous vivons.

4.2 Le projet créatif

Le projet est le brouillon de l'avenir. Parfois
il faut à l'avenir des centaines de brouillons.

Jules Renard

Les pratiques individuelles et sociales ancrées autour du projet sont d'une actualité non négligeable. Le projet abonde dans notre culture langagière, il jouit la plupart du temps d'une connotation positive, il est valorisé et apparaît comme naturellement bon. Le projet est plus qu'un concept, il est un paradigme qui, pour Boutinet, n'est ni plus ni moins qu'une figure emblématique de notre modernité. (*Ibid.* p. 6) Aborder celui-ci nous éclaire afin de mieux saisir le projet créatif derrière le collectif de création.

4.2.1 Les conduites à projet

Dans une société où les organisations et individus carburent aux projets, on peut se demander s'il existe un groupe sans projet. Difficile à imaginer. Et s'il en existe, ces groupes sont communément considérés *sans raison d'être apparente* par les membres de la collectivité. Pour répondre à ce questionnement à savoir pourquoi la société valorise à ce point cette illusion opératoire autour du concept de projet, Boutinet propose :

la meilleure façon de s'adapter à ce temps prospectif est d'anticiper, de prévoir l'état futur. S'ébauche alors le projet, qui devient pour tous une nécessité, c'est-à-dire, malgré ses ambiguïtés, un mode d'adaptation privilégié qui évite aux individus de tomber dans l'une ou l'autre des formes de marginalité que secrètent les fonctionnements sociaux de l'ère postindustrielle : la situation de « sans-projet » ou encore celle de hors-projet. (*Ibid.* p. 6)

Cette quasi-nécessité du projet semble outrepasser la volonté des protagonistes et renvoie à un environnement qui le suscite et, de ce fait, favorise l'émergence de ce que Boutinet appelle « les cultures à projet ». (2010) Les conduites à projet semblent s'imposer tels des incontournables de nos jours et cela s'explique par « l'individualisation croissante des comportements dans nos sociétés » (2005, p. 8). De plus, la fragilisation du temps vécu, souligne l'auteur, apparaît comme un autre fait tout aussi incontestable : « la rupture d'avec l'héritage passé, le caractère transitoire des engagements, la culture de l'immédiat en sont des traits saillants entre autres indicateurs. » (*Ibid.* p. 8). Ces cultures à projet sont faites simultanément de « volontarisme et [d']anticipation [qui] se mettent au service de l'autonomie recherchée de l'individu et du groupe avides de prouver leur capacité à gérer des changements orientés, dans un environnement turbulent ». (*Ibid.* p. 9).

Le projet correspond à une « figure aux caractères flous exprimant à travers le non-encore-être, pour reprendre l'expression de E. Bloch, ce que les individus recherchent confusément, ce à quoi ils aspirent, c'est-à-dire le sens qu'ils veulent donner à leur insertion momentanée, aux entreprises qu'ils mènent. » (*Ibid.* p. 6) La question du sens (nous y revenons à la section 4.3) est fondamentale dans l'entreprise ou la poursuite d'un projet. Il s'agit également d'une activité paradoxale : les projets se composent d'aspirations visant un certain idéal par l'entremise de l'action, qui disparaissent au profit de l'action qui se déroule et se concrétise.

Comment cerner cette figure destinée à rester toujours en pointillés puisqu'elle se détruit par le fait même qu'elle se réalise ? Mais paradoxalement elle ne prend consistance qu'en se matérialisant, au moins verbalement : il n'y a de projet qu'à travers une matérialisation de l'intention, qui en se réalisant cesse d'exister comme telle. (*Ibid.* p. 6)

Le projet apparaît en ce sens tel un paradigme

renvoyant à une réalité qui semble préexister et nous échapper : *celle d'une capacité à créer, d'un changement à opérer*. Le projet serait alors l'avatar individuel et collectif d'un désir primitif d'appropriation. Une telle figure se donne constamment comme *intermittente* : toute réalisation du projet devient réalité et donc destruction de la figure qu'il incarne. (*Ibid.* p. 7) (Je souligne)

D'ailleurs, force est d'admettre que l'action pour mener à terme un projet « oscille entre la rationalité limitée des intentions initiales [...] et les aléas de la conjoncture ». (Boutinet, 2010, p. 7) Boutinet parle de jeu paradoxal et souligne l'ambivalence dont est porteur tout projet. Lors de la réalisation d'un projet où le groupe est appelé à transformer la réalité, le réel va résister, laissant apparaître la complexité du monde sous-jacent. Décalages et imprévus occasionneront des déplacements entre la conception initiale du projet et la concrétisation lors des étapes de réalisation. Pour Boutinet, il y a là

un authentique travail de création, non plus une création limitée à la modélisation simplificatrice de l'intention originelle comme dans le moment précédent [de conception], mais une création qui se nourrit de la complexité ambiante de la situation, de ses imprévus, des événements pour arriver au terme de la matérialisation de l'intention. (*Ibid.* p. 78)

Ainsi, il faut toujours bousculer la réalité pour concrétiser une intention et « trouver une posture acceptable entre le souhaitable des intentions et le possible de la situation et de sa capacité à tolérer telle ou telle forme de changement. » (*Ibid.* p. 72) Le projet se présente donc comme une « *préoccupation oscillant entre le vide et le plein* » (*Ibid.* p. 23).

Nous verrons également au travers le récit de pratique comment les concepts abordés préalablement résonnent de manière frappante dans la création d'un projet artistique au sein d'un collectif.

Les règles de conduite à projet

Le projet peut s'avérer idéal lors de la phase de conception et d'idéalisation, mais peut vite glisser vers une expérience chaotique voir cauchemardesque lors de sa réalisation. Dans un projet, illustre Boutinet, il y a quelque chose du mythe kabbalistique de Golem (un mythe anticipateur du mythe de Frankenstein) « qui voit la créature-action se révolter contre son créateur-auteur. » (*Ibid.* p.6) En l'absence de certaines règles prises en compte et respectées, « l'auteur se fait avaler ou rejeter par son projet. » (*Ibid.* p. 6) Lorsque l'action est mise à l'épreuve lors de la phase de réalisation, le dilemme de la réalité et du réel ne se fait pas attendre :

en concrétisant son projet l'acteur travaille simultanément sur une réalité qu'il a appris à connaître et sur un réel qui le dépasse, qui lui résiste[,] voire qu'il ignore, au moins pour le moment ; on comprend alors mieux comment les effets produits par le projet une fois *réalisé* ne peuvent être eux-mêmes qu'ambivalents. (*Ibid.* p. 45)

Qu'importe la diversité des situations rencontrées, les conditions de réussite sont liées à la prise en compte des règles indispensables dans la conduite du projet. L'auteur peut tout de même vite se retrouver « dévoré par l'action qu'il a mise en place et dans l'incapacité de la réguler. » (*Ibid.* p. 6)

Voici donc les neuf règles qui s'appliquent aux conduites à projet :

Règle I — Tout projet est un compromis à aménager entre une forme de vide et une forme de plein. (*Ibid.* p. 41)

À propos de la règle I : L'auteur souligne que « Si une société du trop-plein contrarie l'avènement d'un projet ou réduit ce dernier à n'être qu'une forme convenue de divertissement, copie conforme de l'existant, un vide indispensable est à rechercher pour susciter une démarche créative qui va permettre la configuration d'un projet singulier et émancipateur. Ce vide appelle à l'émergence de nouvelles significations susceptibles de donner sens à l'espace laissé disponible pour son aménagement. » (*Ibid.* p.41)

Règle II – Une conduite à projet est une gamme de jets à décliner opportunément. (*Ibid.* p. 64)

Règle III — Toute conduite à projet s'inscrit dans une démarche itérative d'un auteur intégrant un travail préalable de conception et un travail subséquent de réalisation. (*Ibid.* p. 84)

Règle IV – Un projet trouve son intelligibilité, inscrite dans une famille particulière de projets qui lui confère des caractéristiques partagées avec les autres membres de la même famille. (*Ibid.* p. 107)

Règle V — Demeurer auteur de son projet reste tributaire d'une triple fragilité liée à l'auteur lui-même, à autrui, aux circonstances, une fragilité exprimée par un jeu convenu de prépositions. (*Ibid.* p. 128)

« L'auteur d'un projet s'inscrit dans une pronominalisation qui le rend authentiquement responsable du projet qu'il réalise. » (*Ibid.* p. 128)

Règle VI — Tout projet humain gagne à être appréhendé à partir de la métaphore de la rose des vents avec ses pôles technique, sociétal, existentiel et pragmatique, en équilibre très instable entre eux. L'effacement de l'un des pôles ou la domination quasi exclusive d'un autre est source de perturbations météorologiques. (*Ibid.* p. 151)

Règle VII – Une démarche-projet met en scène une diversité d'acteurs aux rôles contrastés et évolutifs au sein d'un espace social, du héros aux assujettis, ces faire-valoirs (*sic*) de tout projet. (*Ibid.* p. 172)

Règle VIII – Il ne saurait y avoir de projet sans programme, d'espace de libertés sans espaces de contraintes, l'un et l'autre étant destinés à se féconder mutuellement. (*Ibid.* p. 191)

Règle IX – Du fait du décalage inévitable de la réalisation d'un projet par rapport à sa conception, du fait aussi de l'hétérotélie propre à toute action humaine, une évaluation s'avère indispensable pour identifier la part de réussite et d'échec inscrite dans ce projet une fois réalisé. (*Ibid.* p. 212)

Il m'apparaît important de souligner qu'il n'y a pas de volonté prescriptive de la part de Boutinet, ordonnant l'usage d'une bonne et unique combinaison de ces règles. « Il existe au contraire une diversité de combinaisons qui pourront donner des projets de facture différente à partir du même nombre fini de règles. » (*Ibid.* p. 19)

L'imprévisibilité du projet

Une particularité des résultantes d'un projet ou les effets générés de l'action dont traite la neuvième règle des conduites à projet, est celle qui se rapporte à l'hétérotélie (qui correspond

à un résultat autre, voire diamétralement opposé, par rapport à celui que l'acteur principal avait à l'esprit à l'origine). « C'est bien parce que l'action est intentionnelle à son origine et imprévisible dans son déroulement qu'il y a authentiquement un projet d'action. » (*Ibid.* p. 11) Dans les termes de Jetté Soucy,

[t]oute action humaine est tributaire d'une hétérotélie (Jetté-Soucy, 2008) ; elle atteint toujours un but autre que celui qu'elle vise intentionnellement ; il y a disparité entre le but voulu, visé subjectivement et le but atteint objectivement. Par ailleurs, autre forme d'hétérotélie propre à l'action : *elle est incapable de servir une valeur sans en desservir malgré elle une autre* (*Ibid.* p. 9). (Je souligne)

Reconnaître le caractère imprévisible des effets engendrés par toute réalisation de projet, c'est également prendre acte du fait que

tout projet n'est qu'une approximation de ce que l'on veut faire, de ce que l'on cherche à faire, en définitive de ce qui sera réalisé ; il faudra accepter de consentir à de nombreux détours pour arriver à la réalisation terminale, mais cette dernière n'est elle-même en définitive qu'une approximation de ce qui avait été conçu initialement. *On ne va jamais directement à l'essentiel, à la réalisation de ce à quoi on aspire, mais par le biais, le pas de côté* (Denoyel, 1990 ; Julien, 1995) dans les méthodologies de projet, dont les essais et erreurs, les bricolages ne sont pas les moindres éléments qui confirment que dans un projet le passage de la conception à la réalisation requiert le concours de l'intelligence pratique (*Ibid.* p.59). (Je souligne)

Cette intelligence pratique, en création collective, se développe au gré des projets créés par le groupe et au gré des différentes expériences de décision à plusieurs vécues par les individus au sein du groupe dans différents contextes. Chaque personne arrive avec son propre bagage et ses propres outils développés antérieurement pour contribuer au groupe, tout autant que chaque groupe fait face à ses propres défis et contingences.

En plus des neuf règles, Boutinet poursuit avec cinq caractéristiques qui s'entrecroisent avec les règles énumérées ci-haut, tel un tissage entre les règles et les caractéristiques fondatrices des conduites et cultures du projet.

- Un espace peuplé d'auteurs, d'acteurs et d'assujettis (*Ibid.* p. 216)
- Un travail transductif à ménager entre l'existant mental et un inexistant matériel (*Ibid.* p. 218)

- Des contingences à prendre en compte (*Ibid.* p. 220)
- Des opportunités de situation à tirer des circonstances (*Ibid.* p. 223)
- Une solution singulière à faire émerger (*Ibid.* p. 225).

Parallèle entre projet et récit

Dans la foulée de la sémiotique actancielle de Greimas (2015) ainsi que de l'intrigue et la narration du récit de Ricœur (1984), la notion de récit s'apparente étroitement à la notion de projet.

[P]eut-il paraître approprié de se livrer à une approche sémiotique des projets sur le mode actanciel en postulant une étrange parenté de structures entre les positions des acteurs au sein d'un projet et les logiques de l'action déployée par les personnages d'un récit. Entre la grammaire de l'action et la grammaire du raconté, s'instaure un rapport mimétique. En nous appuyant sur ce rapport, le détour par le conte doit donc nous être éclairant pour mieux situer et comprendre le jeu des acteurs au sein du projet. (Boutinet, 2010, p. 154)

Le projet se met également bien à l'écrit, il se raconte bien, on peut s'y référer comme on se réfère à un récit qui raconte une succession d'actions et d'événements.¹³

Boutinet souligne également sept similitudes entre projet et récit, puisque tous deux :

1. campent une action dans un contexte singulier de lieu, temps et acteurs ;
 2. sont orientés vers une quête, un but à atteindre ;
 3. mettent en scène un grand nombre d'acteurs ;
 4. ont le souci de parvenir au but fixé, mais sont tributaires d'une intrigue qui en occulte l'atteinte du but entrevu, par suite d'incertitudes, de suspens, de rebondissements liés aux événements ;
 5. ont des épisodes caractéristiques identifiables, autonomes les uns par rapport aux autres
 6. se déroulent sous le regard d'un ou plusieurs publics ;
 7. se déploient dans une certaine unité de temps, raconté ou agi.
- (*Ibid.* p. 155)

¹³ D'ailleurs, l'écriture du projet, guidée par son souci de cohérence, peut être fort pratique pour le groupe : elle laisse des traces communicationnelles durables et colligées sur lesquelles celui-ci peut ensuite revenir.

4.2.2 La créativité au sein du projet

Les processus de création de l'artiste seul ont été analysés abondamment dans la littérature. (Deschamps, 2002 ; Csikszentmihalyi, 2009 ; Runco, 1990 ; Anzieu, 1981) Parmi ces études, plusieurs auteurs ont mis l'accent sur les processus cognitifs associés à la créativité individuelle (Glăveanu, 2011, p.473). Un certain nombre de recherches ont été réalisées sur la créativité des groupes et la créativité organisationnelle. Parmi celles-ci, quelques rares auteurs se sont attardés à une approche nommée « socioculturelle » qui se distancie des approches sociocognitives ayant prévalu jusqu'à tout récemment dans les études sur la créativité (*Ibid.*). L'approche socioculturelle est caractérisée par un intérêt particulier pour le concept de « créativité collaborative » (Sawyer & DeZutter, 2009), mettant l'accent sur la collaboration comme étant le véritable moteur de la créativité (Sawyer, 2007, p. ix). Bien que la créativité individuelle (Sternberg, 1988) soit souvent considérée comme un travail dans l'isolement, une grande partie de notre intelligence créative résulte de l'interaction et de la collaboration avec d'autres personnes. (Csikszentmihalyi, 2009) La créativité se développe à partir de la relation entre un individu et le monde ainsi qu'à partir des liens entre l'individu et autrui. Pour ces auteurs, la créativité ne se produit pas à l'intérieur de la tête des gens, mais dans l'interaction entre les pensées d'une personne et un contexte socioculturel (Engeström, 2001 ; G. Fischer, 2004). La créativité est donc conçue comme un phénomène essentiellement interactionnel et communicationnel qu'il est possible d'étudier par des méthodes qualitatives permettant de comprendre les pratiques qui caractérisent les dynamiques de groupe.

En ce qui a trait au projet de création comme tel, il existe diverses modalités de projets. L'une m'intéresse particulièrement dans la foulée de cette thèse : celle des projets *sans le programme*. Les créatrices et les créateurs se lancent ainsi d'eux-mêmes dans une initiative personnelle ou groupale en dehors de toute demande prescriptive extérieure à leur propre volonté. Ces personnes n'ont de compte à rendre à quiconque, si ce n'est qu'à elles-mêmes. « L'action [que les créatrices et les créateurs] entendent conduire, qu'elle soit ou non finalisée par une production, n'est donc pas socialement encadrée ; elle garde de fait une assez grande

spontanéité. Nous sommes avec le projet, voulu spontanément par un auteur, libéré de tout programme dans un travail de création » (Boutinet, 2010, p. 178).

Il est à noter que l'engagement personnel des créateur-trices apparaît beaucoup plus fort, comme le souligne Boutinet. L'implication créative est plus importante que si le projet était appuyé sur un programme lié à une commande. Si l'on se réfère aux projets menés par des collectifs de création, « les auteurs se lancent en quelque sorte à eux-mêmes et à leur environnement un défi : ils cherchent à exister non pas d'abord socialement, mais pragmatiquement » (*Ibid.* p. 178) c'est-à-dire qu'ils fondent leur entreprise sur l'action et les résultats concrets, à travers une action dans laquelle ils se sentent engagés.

La seule validation qui à leurs yeux revêt de l'importance sera celle de la réussite ou de l'échec de leur entreprise. Nous sommes là dans la création instituante, le projet se faisant initiateur de formes nouvelles de technicité ou de modes d'existence. Plus libre, il n'en est paradoxalement que plus vulnérable face aux forces instituées ; promoteur d'un certain changement, il doit inévitablement affronter l'inertie de son environnement qui reste à être convaincu du bien-fondé de sa logique créative. Par ailleurs, non contraint par un programme, il devra se donner ses propres règles de grammaire qui encadrent ses démarches s'il veut mener à bon port son entreprise. (*Ibid.* p. 178)

Plusieurs notions tirées de cette définition du projet *sans programme* m'apparaissent porteuses de lumière pour l'objet à l'étude dans cette recherche-création. Prenons par exemple l'intention qu'a le groupe de trouver ses « propres règles de grammaire » et où, par la pratique et sur les bases de ses expériences, le groupe établit sa propre démarche et ses processus qui lui permettent de réaliser le projet qu'il s'est investi d'accomplir. L'autonomie dans la réalisation du projet permet d'ouvrir des brèches sur de nouvelles formes de potentialités. Ce type de projet que Boutinet caractérise de « projet marginal déviant » a toute chance d'être créatif et de sortir de la conformité d'un mode mimétique du cadre existant qui tend à faire intérioriser les normes ambiantes (que Bourdieu nommerait *habitus* [1980]). Contrairement aux projets de conformité, répétitifs et adaptatifs, « d'autres, plus ou moins déviants, vont affronter le risque de l'inconfort et de l'incertitude pour s'adonner à un travail de création à travers une forme de marginalité, toujours coûteuse. Ce risque est celui couru par un projet qui ne s'appuie pas sur un programme édicté. » (Boutinet, 2010, p. 178) Le récit

de pratique montrera que la posture artistique choisie par le collectif de création en est une en marge de la culture institutionnalisée, faisant appel à des personnes de tout acabit (artistes, néophytes) pour créer des projets déterminés par l'ensemble des participant-es.

4.2.3 Art & collaboration

Au cours des vingt dernières années, une abondance de formes d'art qui utilisent l'esthétique pour affecter la dynamique sociale est apparue. Ces travaux sont souvent réalisés par des collectifs ou sont issus directement de la communauté. Ils mettent l'accent sur la participation, le dialogue et l'action, et apparaissent dans des situations allant du théâtre à l'activisme, de la planification urbaine à l'art visuel et aux soins de santé. Engagées avec la texture même de la vie, ces œuvres d'art brouillent souvent la frontière entre l'art et la vie. (Bishop, 2006) Un engouement pour les arts participatifs se fait ressentir de façon marquée. L'art se veut désormais contextuel (Ardenne, 2002), participatif et relationnel (Bourriaud, 2001). Cela se traduit par des installations, performances et interventions à même l'espace public. Les projets artistiques sont de plus en plus interactifs, co-construits, et ancrés dans un contexte précis. Le modèle du collectif artistique gagne en importance et met de l'avant le paradigme de l'œuvre événement plutôt que celui de l'œuvre matérielle.

La question de la participation est déterminante dans mon projet de recherche-crédation, d'une part en regard des conditions créées par les membres du collectif pour inviter le spectateur à prendre part à l'œuvre. D'autre part, en favorisant un dialogue entre les membres du collectif et les acteurs du milieu dans lequel le projet prend place. Les artistes et spectateurs deviennent, dans certains cas, co-créateurs et co-créatrices de l'œuvre en cours. La place du spectateur actif et participant à l'œuvre se comprend dans sa dimension sociale avec les ouvrages de Bishop (2006), de Rancière (2000), de Kester (2011) et (Sennett, 2012). Pour Engrenage noir, organisée à la base du projet Rouage, il ne s'agit plus de participation, mais bien de collaboration avec les gens du milieu pour qui et avec qui l'acte créatif collectif est imaginé (Engrenage noir, 2014).

Un art sans œuvre, ni auteur, ni public

Cette idée de la valeur accordée à la dimension processuelle de la création artistique est partagée et relayée par nombre de théoricien-nes et critiques de l'art contemporain. Une conception relativement inhabituelle de l'art, qui peut susciter l'opprobre chez certains, est proposée par le critique et théoricien de l'art contemporain Stephen Wright (2006). Pour lui, une partie de la réponse à la question « quel sens donner à la pratique artistique et par quels moyens ? » serait de développer une œuvre sans public. Wright se penche sur les pratiques à « faible coefficient de visibilité artistique » (*Ibid.*) ainsi que sur les conditions des possibilités d'un « art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » (*Ibid.*). Il remet donc en question la notoriété de l'œuvre d'art aux frais du processus.

Par « œuvre », on désigne aujourd'hui aussi bien des objets matériels qu'immatériels. Mais on désigne toujours implicitement une proposition achevée. La notion d'œuvre implique, en effet, une causalité et une hiérarchie entre processus et finalité, une différence entre deux étapes, dont la première est subordonnée à la seconde. Et c'est précisément cette temporalité, propre à l'œuvre, qui est de plus en plus mise à mal. (*Ibid.* p. 3)

Il argue que « [l]'art actuel ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création ; sa finalité est coextensive au processus. Par cette attention soutenue au devenir artistique du projet, aux dépens de son aboutissement, l'art actuel s'inscrit davantage dans le temps que dans l'espace ». (*Ibid.* p. 3) En citant l'exemple de l'artiste Michael Landy, dont l'installation performative ne représentait que l'aspect tangible d'un processus et qui n'avait pas produit d'œuvre comme tel, Wright souligne qu'il s'agissait d'un projet collaboratif, dont l'artiste n'était que le « gestionnaire ».

C'est à ce titre exemplaire de l'activité artistique aujourd'hui, qui relève davantage de la bonne gestion des contingences que de la production d'œuvres ; les artistes, eux, sont devenus des managers de signes, de gestes, bref des gestionnaires des contingences qui surviennent dans un processus sans finalité, auquel le sens — tout le sens qu'il y a — est immanent. (*Ibid.* p. 4)

Ce sont des pratiques qui se font de plus en plus courantes et qui tendent à rompre avec la marchandisation de l'objet d'art.

Mais de plus en plus de plasticiens aujourd'hui déploient des stratégies qui mettent en crise les paramètres constitutifs de la notion d'œuvre en favorisant un art qui se maintient ouvert et processuel, qui ne se préoccupe pas des critères habituels de sa divulgation et de sa diffusion, autrement dit, de la promotion de l'œuvre. (*Ibid.* p. 2)

Le programme proposé par un art sans spectateur consisterait en :

Un art public, mais sans public autre que ceux qui sont impliqués dans sa production. [...] Un art enfin débarrassé de ses consommateurs, ne serait-ce pas une manière pour l'art de repenser de fond en comble la division du travail conventionnelle qui le caractérise et de se débarrasser du même coup des artistes, et par ce paradoxe de s'approcher, peut-être, de nouveaux usagers voire d'une nouvelle valeur d'usage ? (*Ibid.* p. 4)

Pour replacer une telle pensée dans une lignée, un art sans œuvre aurait pour impact de débarrasser la pratique de son legs de la Renaissance qui tend à voir une continuité trompeuse entre œuvre et art :

entre ce qui est donné à percevoir et la valeur esthétique qu'on lui accorde —, [ce qui] contribue à son insu à maintenir une vision hiérarchisante de l'art, où le processus se voit déprécier au bénéfice de l'œuvre aboutie. A persister à identifier œuvre et art, on se condamne non seulement à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines — où l'œuvre fait souvent écran à l'activité artistique — mais encore à renforcer des normes au sein du champ de l'art. (*Ibid.* p. 2)

La 9^e Biennale de Paris, en 2006, a été une première tentative de répondre à la question posée « à quoi pourrait ressembler un art sans spectateur ? » C'est à Ghislain Mollet-Viéville, qui se réclame agent d'art (pour la gestion de l'art dans ses rapports avec la société) que l'on doit la phrase « Je vois de l'art de plus en plus, là où ça n'est pas fait exprès. » Dans son texte introductif à la XV^e biennale de Paris (qui eut lieu en 2006), Wright décrit la pratique de nombre d'artistes qui se réunissent en collectif pour créer des projets qui proposent un art à faible coefficient de visibilité, « la production artistique la plus contemporaine, de plus en plus tournée vers des processus ouverts. C'est par le biais de l'imprévisible que l'art se révèle non pas objet mais action ; l'imprévisible désigne le moment où par l'action on *produit de l'être*. » (Wright, 2001, p. 9)

Si l'objet d'art est bel et bien « la solidification de l'expérience artistique » (Wright, 2006), il m'apparaît fondamental de tourner notre attention vers cette expérience même, là où l'artistique s'accomplit et advient (pourquoi s'en priverait-on d'ailleurs ?), Nicolas Bourriaud décrivait l'œuvre d'art dans le contexte de l'Art relationnel comme étant « un point sur une ligne », Wright s'interroge : à quoi bon chercher à « défendre un "point" si ce sont les méandres de la "ligne" qui comptent pour l'artiste ? » (*Ibid. p. 3*) Cette préoccupation n'est, bien entendu, pas étrangère à ceux et celles qui agissent en collectif artistique :

À la place de l'œuvre d'art, certains privilégient le processus artistique comme porteur de sens, récusant la subordination du faire à toute finalité extrinsèque. Certains (souvent les mêmes), loin de s'en tenir à l'autorité du seul artiste, valorisent le coautorat, généralisant la responsabilité du processus créatif à l'ensemble de personnes qui y prennent part. Certains encore (presque toujours les mêmes), au lieu de pratiquer un art dont la légitimité dépend de la reconnaissance du spectateur, refusent cette division du travail conventionnelle (sujet produit objet destiné au sujet), lui préférant un art, non pas soustrait aux exigences de l'espace public, mais d'un coefficient de visibilité négligeable. (*Ibid. p. 1*) (Je souligne)

Cette description, nous le verrons sous le prisme du récit de pratique, se veut particulièrement représentative de la manière dont la création artistique est envisagée et déployée au sein du collectif Pourquoi jamais.

4.3 Le sens

L'acteur fait le projet qui fait l'acteur

Jean-Pierre Boutinet

L'analyse du sens permet de saisir ce que les membres ont à gagner à travers leur pratique au sein du groupe, ce qui me mène à me pencher sur le concept du sens construit (*sense-making*) issu de l'organisation. Il s'agit du processus par lequel les personnes donnent du sens à une expérience vécue. La définition donnée au sens est la manière dont les individus (ou le groupe) aspirent à être : la façon dont ils se projettent. Le sens donné à l'expérience peut

aussi se traduire en termes de narrativité, car les acteur-trices doivent se raconter des histoires pour créer du sens. Le narratif est la manière de se raconter et témoigne de la façon dont on se définit et on se crée nous-mêmes. (Czarniawska-Joerges, 1995) La narrativité permet de montrer les choses en train de se faire, de témoigner du processus se faisant. (Basque, 2013)

Le sens est donc considéré en regard de l'individu, mais aussi par rapport au groupe, relié à la visée de celui-ci, à ses objectifs, aux effets anticipés ou souhaités de ses actions et de ses projets ainsi qu'à la volonté et aux valeurs du groupe, ses aspirations, ses rêves et ses désirs de changement. Le sens aide à discerner comment les membres et le groupe se projettent à travers ses actions. Cela m'est donné à voir par la manière dont chaque personne se raconte lors des entretiens individuels et un entretien de groupe, au travers d'un ensemble de questions et de discussions ainsi qu'au travers de ma propre pratique au sein du collectif. Pour y parvenir, les notions liées aux théories du *sense-making* sont particulièrement éclairantes.

4.3.1 Construction de sens (*sense-making*)

Plusieurs affirment l'intérêt d'utiliser l'approche du *sense-making* pour procéder à une analyse du processus de construction de sens chez des groupes d'individus et des organisations (Maurel, 2010). Il s'agit d'ailleurs d'une approche propice pour analyser le collectif artistique, car elle tient compte d'une multiplicité de facteurs qui influencent sa manière de prendre action et de saisir la portée des gestes posés.

Une personne n'est jamais complètement isolée : elle est le produit d'une société, de valeurs et de croyances ; elle absorbe les courants dominants de son environnement tout comme les courants de sous-culture. La perception qu'elle a de sa réalité ne peut par conséquent faire abstraction des interactions avec les autres et avec l'environnement. Le processus de construction du sens devrait ainsi rendre compte de la multiplicité des points de vue qui entrent en conflit ou en négociation (Maurel, 2010, p. 7).

Weick étudie le phénomène du *sense-making* en contexte organisationnel. (2001, p. 10) Pour lui, la communication entre les différents acteurs et actrices de l'organisation est considérée comme un processus d'interactions et de significations partagées. L'organisation est donc une réalité que les acteurs organisationnels perçoivent en fonction de leurs propres schèmes de pensée. (Weick, 1995)

Weick (2001) entrevoit le processus de construction du sens comme étant provoqué par les dimensions situationnelles de l'activité en cours. Les membres du groupe sont « attentifs aux indices et signaux présents dans le discours (les messages), et ce, dans une perspective communicationnelle. Les acteurs organisationnels peuvent aussi avoir besoin de puiser dans les croyances, valeurs et routines partagées, tout comme ils peuvent devoir improviser et créer ainsi de nouvelles façons de faire collectives. » (Maurel, 2010, p. 5)

Comprendre comment opère la construction de sens rend possible de « mieux percevoir que les idées se “font” et donnent lieu à plusieurs versions de la réalité. » (*Ibid.* p. 3) Ce côté plurivoque de la construction du sens doit être souligné. Dans la pratique, les idées, les sentiments, les émotions, les questionnements ou les souhaits participent à façonner le sens. « La conception du *sense-making* est ici moins centrée sur la découverte que sur l'invention : construire, filtrer, structurer et ainsi transformer le subjectif en quelque chose de plus tangible [...] La création de sens devrait ainsi permettre de faire face à l'environnement. » (*Ibid.* p. 5) Le sens que les membres du collectif de création se fabriquent devrait leur permettre de trouver leur voie à travers les différents événements qui se présentent à eux.

Les membres du collectif se réunissent à travers et pour la création artistique, et de cette pratique émane un sens qui leur permet de partager des valeurs communes. Si la coordination de leurs activités et actions se fonde sur cette construction de sens, il m'apparaît incontournable de dégager le sens attribué par les membres du collectif à leur pratique pour connaître ce qui est aux fondements du collectif. Le processus de construction du sens se veut ancré dans la construction de l'identité et rétrospectif puisqu'il n'est possible de bien comprendre une action qu'après l'avoir posée. (*Ibid.* p. 4)

Si le sens rend possible l'acte de s'organiser, celui-ci à son tour rend possible le sens : on s'organise à travers et pour le sens, et la création de sens permet aux acteurs organisationnels de partager des modèles mentaux, des valeurs et des croyances, de coordonner des activités et d'agir en interrelation. Ils construisent leur réalité [...] à travers les interprétations qu'ils lui donnent. Puisque la création de sens est rendue nécessaire par l'ambiguïté inhérente à l'environnement, elle pourrait bien être, selon Weick (2001), la problématique organisationnelle centrale. (*Ibid.* p. 4)

Le modèle de Weick permet donc de rendre compte de la dimension organisationnelle du processus de création de sens ainsi que « de la dynamique qui s'établit entre les caractères individuel et collectif de ce processus et du sens créé. » (*Ibid.* p. 7) Les décisions et actions prises par les acteur-trices se fondent sur leur perception de la réalité qui s'articule notamment dans leur pratique. Toutefois, même si le processus de construction du sens est propre à chaque individu, « ce processus est également contextuel puisqu'il prend place dans un environnement social, culturel, économique et politique qui caractérise la situation vécue par un individu, un groupe ou une organisation. La démarche individuelle pour appréhender un phénomène ne peut faire abstraction de l'influence de la collectivité. » (*Ibid.* p.7)

C'est cette négociation du sens qui m'intéresse particulièrement afin d'apercevoir comment la création est rendue possible grâce à l'influence réciproque des membres du collectif à faire œuvre commune.

4.3.2 Changer le monde par la création en collectif

Bien souvent, la motivation première du rassemblement d'individus au sein d'un collectif de création relève d'un désir partagé de changer le monde par la réunion des imaginaires et des actions de chacun, en vue de créations artistiques communes. (Ces motifs allégués ont été recueillis lors d'entrevues tenues avec plus d'une douzaine de collectifs [entre 2010 et 2014]). Dans les pratiques collectives d'art engagé, agir par la créativité constitue une visée commune, requiert une fluidité communicationnelle et permet la réalisation d'aspirations partagées. Ainsi, la créativité est à la fois le motif qui relie les gens au sein du collectif et le moyen utilisé pour agir sur le monde et le changer.

Mais quels seraient les fondements du « changer le monde » des collectifs de création ? Pour certains, ce « désir de changer le monde » est une « attitude » une motivation, un état d'être et un bien-être. Cela correspond également à une dynamique qui impulse la création, la formation et l'organisation même des collectifs, qui devient un vecteur de transformations sociales. Lorenzo Romito, co-fondateur de Stalker, lors d'une entrevue chez lui, à Rome, me racontait, en parlant de sa vision de la création au sein du groupe : « Je change le monde à partir de moi-même, je change moi-même [...] pour ouvrir et percevoir cet espace des possibles ». (Caron, 2010) Avoir une prise sur son monde (et ressentir que nous détenons un pouvoir d'action, d'agir, d'autonomisation [ou *empowerment*]) a un impact sur notre entourage et environnement, et peut y laisser une trace considérable.

Parallèlement, en analysant de plus près le paradigme du projet, il a été mentionné que celui-ci incarne la capacité de l'individu ou des groupes de créer, et que la question du sens y est primordiale afin d'opérer un changement. Qu'ils soient « [d]ictés par la société ou l'entreprise, ou bien élaborés spontanément par les individus, ces projets traduisent la recherche d'une recomposition des liens sociaux. » (Boutinet, 2005) La culture derrière le projet est, pour Boutinet, le lieu où « volontarisme et anticipation se mettent au service de l'autonomie recherchée de l'individu et du groupe avides de prouver leur capacité à gérer des changements orientés, dans un environnement turbulent » (2005, p. 9). La quête de changement, le fameux « changer le monde », formulée par nombre de collectifs de création serait cette réponse convoitée pour renverser l'ordre d'un monde hostile sous l'emprise d'un système. Le projet se veut donc « en même temps recherche de permanence et de globalité, recherche de sens à travers l'explicitation de finalités régulatrices non sujettes à révision périodiques. » (2005, p.9)

Remettre en cause l'ordre établi des choses, en apparence immuable, est l'entreprise de nombreux groupes artistiques. Ils agissent en donnant à leurs réflexions la forme d'une création, d'un projet, d'une intervention, d'une action, d'une interaction, ou encore par le simple fait d'engager une discussion. Les perspectives critiques sont éclairantes à ce sujet, elles visent « à mettre au jour et analyser les formes de domination tout comme les

mouvements d'émancipation potentiels » (Granjon, 2015, p. 8). Transformer le monde (ou la société dans laquelle on vit) devrait être au cœur des pratiques communicationnelles.

Pour la théorie de la communication critique, [...] la communication explique comment l'injustice sociale est perpétuée par les distorsions idéologiques et comment la justice peut être restaurée par des pratiques communicationnelles permettant la réflexion critique ou l'éveil de la conscience afin de démasquer ces distorsions et ainsi permettre à l'action politique d'en libérer les participants. [...] [La tradition critique fait appel à] la possibilité que le discours avec les autres puisse produire des idées libératrices, la démystification et peut-être même la prise de conscience que nous nous sommes fait avoir. [...] il ne s'agit pas de comprendre le monde [...] Il s'agit de changer le monde à travers la pratique ou l'action sociale théoriquement réflexive. (Craig, 2009, p. 28)

La communication serait ainsi un champ disciplinaire qui permet de changer l'ordre des choses (et de nous changer nous-mêmes) par la pratique et l'action sociale théoriquement réflexive. « Mais la théorisation ne saurait être qu'une des multiples ressources de la critique et du politique. La critique théorique n'est qu'un moment qui doit se prolonger par une critique pratique. » (Granjon, 2015, p. 8) Il s'agit donc d'accorder à la pratique une place essentielle dans le processus de connaissance « au point d'en faire le critère de vérité, non scientifique, mais politique ». (*Ibid.* p. 9)

Accumulation d'expérience

On pourrait — légitimement — se demander en quoi une pratique artistique collective peut-elle véritablement agir pour apporter une différence sur le monde et le changer ? « Étudier l'histoire, c'est d'abord essayer de *comprendre* les actions des hommes, les mobiles qui les ont mus, les buts qu'ils poursuivaient, la signification qu'avaient, *pour eux*, leurs comportements et leurs actions. » (Goldman, 1966. Cité par Granjon, 2015, p. 4) À mon sens, ce à quoi contribue l'expérience vécue de la création en collectif est de permettre une mutualisation des connaissances et une accumulation de l'expérience chez les individus et les groupes afin de favoriser leur capacité à s'organiser autour de projets collectifs. À partir de là, tout projet à développer a le potentiel de se réaliser.

Premièrement, la mutualisation des connaissances est, aujourd'hui, donnée comme un impératif :

[O]n assiste dans cette société cognitive à un paradoxe où ce n'est pas la connaissance en elle-même qui a de la valeur, car celle-ci devient très rapidement obsolète, mais la capacité des membres d'une communauté à produire ensemble de nouvelles connaissances. Dès lors, le fait de savoir comment amener une communauté à mutualiser ses connaissances et à collaborer pour en produire de nouvelles devient stratégiquement plus important que les connaissances elles-mêmes. Autrement dit, *le processus collaboratif devient plus important que le résultat de la collaboration.* (Michinov, 2005) (Je souligne)

Cela résume bien l'importance de l'aptitude à collaborer et à partager les connaissances. De ce fait, la capacité à mutualiser ses idées et à créer ensemble est incontournable. L'expérience de processus de création collective peut favoriser la familiarisation d'un plus grand nombre à la mise en commun de nos capacités créatives et impulser cette culture à se répandre plus amplement.

Deuxièmement, l'accumulation de l'expérience peut aussi rendre possible qu'il y ait un interstice, un intervalle, où il y aurait concordance entre théorie, situation et actions favorisant un projet de société renouvelé, afin d'ouvrir une brèche vers un dépassement du système tel que nous le connaissons (lorsque les projets idéalisés et les aspirations des uns [quête d'un monde plus juste par le dépassement de la société productive], connaissent un point de concordance avec le contexte social immédiat). Le collectif participe donc à tenter d'ouvrir les perspectives pour que la création artistique soit synonyme d'émancipation.

Les personnes écrivaines, chercheuses, intellectuelles ou artistes, qui s'engagent dans une action politique, « sont indispensables à la lutte sociale, tout particulièrement aujourd'hui » (Bourdieu, 2005, p. 7). L'intellectuel collectif « peut remplir une fonction positive en contribuant à un travail collectif d'invention politique. » (*Ibid.* p. 6) Son rôle est majeur, car il est une figure centrale pour catalyser l'avancement de diverses causes.

C'est là que l'intellectuel collectif peut jouer son rôle, irremplaçable, en contribuant à créer les conditions sociales d'une production collective d'utopies réalistes. Il peut organiser ou orchestrer la recherche collective de nouvelles formes d'action

politique, de nouvelles façons de mobiliser et de faire travailler ensemble les gens mobilisés, de nouvelles façons d'élaborer des projets et de les réaliser en commun. Il peut jouer un rôle d'accoucheur en assistant la dynamique des groupes en travail dans leur effort pour exprimer, et du même coup découvrir, ce qu'ils sont et ce qu'ils pourraient ou devraient être et en contribuant à la recollection et à l'accumulation de l'immense savoir social sur le monde social dont le monde social est gros. Il pourrait ainsi aider les victimes de la politique néo-libérale à découvrir les effets diversement réfractés d'une même cause dans les événements et les expériences en apparence radicalement différents. (*Ibid.* p.6)

Cette accumulation de savoir social, de l'expérience de terrain et de l'union des forces vers un monde à changer, gagne à être maintenue en activité, à la manière dont on alimente un feu pour que la flamme perdure et puisse reprendre en des temps opportuns ou nécessaires. L'artiste et militant américain Steve Lambert, rencontré en 2013, évoquait l'image de la révolution tel un soleil couchant : il faut continuellement avancer pour que le soleil demeure toujours à l'horizon.

La communication et la création artistique en collectif sont envisagées alors comme un espace stratégique. L'apport de Rueda (2010) est particulièrement éclairant puisqu'elle met en évidence la légitimité de l'étude des processus artistique (notamment) dans le contexte des pratiques de communication.

[L]'étude des pratiques de communication prend en compte les articulations entre ce qui se passe dans les médias et ce qui se passe dans d'autres espaces et processus politiques, artistiques, religieux, etc. dans lesquels le populaire exerce souvent une activité de résistance et de réplique. Penser ces modes de résistance et de réplique déplace les processus de la communication médiatique, avec ses médias et ses messages, au champ de la culture, et aux conflits entre culture et hégémonie. Dans le même mouvement, la reconnaissance du populaire inaugure une nouvelle conception des sujets politiques et de la subjectivité de ses acteurs. [...] La culture émerge au cœur de la scène sociale et politique alors que la communication devient un espace stratégique depuis lequel penser les contradictions de la société. Au croisement de ces deux rénovations — l'inscription de la question culturelle à l'intérieur du politique et de la communication dans la culture — apparaît un enjeu majeur [...] la culture et l'imaginaire jouent un rôle fondamental dans le quotidien des gens. Le défi intellectuel reste le même : il s'agit encore aujourd'hui d'interroger la trame complexe des médiations autour de laquelle se tisse la relation communication/culture/politique. (*Ibid.* p. 14)

Si en façonnant un projet, nous le créons et le transformons, force est d'admettre que notre expérience de celui-ci nous change en retour. Au fil des prochaines pages, l'attention sera portée vers les créatrices et créateurs de Pourquoi jamais, dans le but d'éclaircir les diverses manières dont elles et ils envisagent le vaste projet qu'est le collectif de création. Le récit de pratique laisse la place à la parole des instigatrices et instigateurs du collectif afin d'appréhender le sens qu'elles et ils donnent à leur contribution au sein de celui-ci.

SECONDE PARTIE — RÉCIT DE PRATIQUE

CHAPITRE V INTRODUCTION

Language is a constitutive force, crafting a particular view of reality and the Self. No textual staging is ever innocent (including this one).

Laurel Richardson

5.1 Projet d'écriture créative

L'écriture du présent récit de pratique est inspirée de la méthodologie de l'écriture évocative (*Evocative Writing*) et de la pratique créative analytique (*Creative Analytical Practices [CAP] Ethnography*) (Richardson, 2000 ; Richardson et St. Pierre, 2005). « The ethnographic genre has been blurred, enlarged, and altered to include poetry, drama, conversations, readers' theater, and so on. These ethnographies are like each other in that they are produced through creative analytical practices. » (Richardson, 2000, p. 9) Le genre ethnographique inclut désormais diverses pratiques parfois qualifiées d'inclassables (*genre-breaking ethnographies*) qui sont à la fois créatives et analytiques. « [CAP Ethnography] can include new work, future work, and older work, wherever the author has moved outside conventional social scientific writing. » (*Ibid.* p. 9)

Rappelons tout d'abord que mon intention de recherche est d'approfondir la compréhension du collectif à partir de la question centrale : « *Quel sens les participantes et participants donnent-ils à leur expérience du collectif de création ?* »

Je prends part activement aux projets et à la vie du collectif Pourquoi jamais. J'observe et j'expérimente par le fait même les mécanismes internes du processus de création collectif. À

la suite d'une diffusion publique (28 février 2015 dans le cadre d'*Art souterrain* lors de *La Nuit blanche*), j'ai mené des entretiens avec des membres du collectif ayant participé activement tout au long du processus créatif du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*. Ce projet s'est échelonné sur quatre années, soit de 2011 à 2015. Le récit de pratique s'appuie donc sur ces entrevues individuelles et de groupe, sur mes observations recueillies au fil des années de création ainsi que sur les nombreux documents (procès-verbaux, bilans, notes de travail, échanges de courriels) issus de la coordination du collectif depuis sa fondation en 2008.

Après avoir abordé l'expérience des membres de *Pourquoi jamais* ainsi que ma propre expérience du collectif, je cherche à illustrer comment s'exprime un sujet collectif en ce qui concerne son expérience vécue. Généralement, lorsque nous parlons d'expérience vécue, nous faisons référence à celle d'un individu. À mon sens, voilà l'originalité du projet d'écriture créative analytique : celui-ci se situe au croisement des vécus des membres du collectif pour en dégager l'expérience du groupe.

Nous avons déjà évoqué la figure incontournable du « projet » tel un fait majeur et marquant de notre temps (Boutinet, 2005, 2010). Il s'agit de la thèse que je défends tout au long de ces lignes et, à mon sens, le plus grand projet de *Pourquoi jamais* est celui de son existence même. Le collectif est porteur en soi. Par sa cohésion, sa résilience et sa continuation.

Dans les prochaines pages, la présentation du parcours du collectif sera divisée en quatre périodes, de ses débuts jusqu'à sa suite. Une attention particulière sera portée sur les zones de passages d'une période à l'autre.

Les périodes abordées se découpent ainsi :

Phase 1 : (le passé) Historique du collectif *Pourquoi jamais*.

Il sera question de la genèse du collectif, de l'idéal poursuivi à sa fondation ainsi que de la mise en place des bases pour les projets à venir.

Phase 2 : (le présent) La création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*.

Les mises en pratique de processus de création avec de nouveaux membres seront explorées.

Phase 3 : (introspection & extraversion) Identité du collectif, dynamiques personnelles et communication entre les membres.

Le sens que les membres donnent à leur pratique et la manière dont le collectif perçoit ses propres œuvres seront les thèmes abordés.

Phase 4 : (le devenir) Pourquoi jamais : incubateur à projets.

Cette dernière phase s'intéressera aux nouvelles manières du faire-œuvre ensemble mises à l'épreuve et aux aspirations des membres du collectif pour les demains de Pourquoi jamais.

Raconter à partir du terrain

Avant de poursuivre, une précision s'impose. Je me dois de souligner, même si cela pourrait relever de l'évidence, l'impossible exhaustivité dans le fait de raconter le déroulement des événements ainsi que dans le rapport des perceptions des membres du collectif. Bien entendu, mon analyse se fonde sur ce que les membres ont partagé lors des entretiens et sur mes observations des dernières années. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une relecture inévitablement fragmentée entourant le déroulement des événements dont je trace ici le récit. En tant que participante du collectif et chercheure principale, j'ai un point de vue informé *et* subjectif sur les événements.

L'exercice auquel je me prête est celui de mettre en lumière des événements porteurs et des moments de rupture, puis de les analyser afin d'établir des liens entre ces éléments significatifs. Cette approche s'appuie sur la méthode de raconter des « contes à partir du terrain » (*telling* "tales from the field") (Czarniawska-Joerges, 1995, p. 16). Cette méthode permet d'expliquer ce qui est arrivé en racontant le cours des événements de manière chronologique, tout en tissant des liens parmi les faits marquants. De cette manière, il est possible d'envisager le sens de bribes d'événements divers et complexes rassemblées lors de la collecte de données pour les rendre compréhensibles pour les destinataires. Cette méthode permet d'utiliser l'hétéroglossie pour raconter différentes facettes de l'histoire : cela a pour effet de rendre la voix à différentes personnes du terrain par la coexistence d'une pluralité de

sens et de permettre une compréhension plus complexe et précise. Le but de cette méthode n'est nullement de viser une analyse sans parti pris, puisque le travail se base sur un point de vue interprétatif. Ce qui importe, ce sont les éléments qui sont convoqués et les liens tissés entre eux afin de saisir leurs contingences spécifiques. De plus, l'acte d'écrire un narratif du déroulement des événements crée, en soi, une distanciation pour la personne qui les a vécus (Ricoeur, 1984, 1990). Cette précision sur l'impossibilité (ou la non-indispensabilité) d'être exhaustive et objective étant faite, poursuivons le récit du collectif Pourquoi jamais.

CHAPITRE VI

HISTORIQUE DU COLLECTIF

6.1 Les prémices du collectif

Au moment où j'ai joint le collectif en juin 2009, celui-ci était déjà affairé depuis plusieurs mois à consolider une première prestation : la création du premier projet collectif *Le Cadeau* (2009). Sa première raison d'exister était son œuvre. On se réunissait sur un pied d'égalité autour d'une création collective et, ainsi, on donnait naissance à un nouveau collectif. Dès ses balbutiements, celui-ci expérimente un processus artistique pour le moins marginal. Il réunit des personnes qui ne ressentent pas la nécessité de s'encombrer de qualificatifs tels qu'« artistes professionnels », « artisans », « amateurs », « néophytes », « non-artistes », etc. Ce sont des personnes avides de création, pour qui la création collective ouvre de nouveaux possibles et permet de concrétiser des envies créatives de manière « décomplexée », surprenante et non hiérarchique. Dès lors, je parlerai de ces personnes en tant que membres du groupe ou d'artistes du collectif.

Pourquoi jamais est un collectif basé dans le quartier Villeray à Montréal. Il existe depuis l'été 2008 et compte donc huit années d'existence au moment d'écrire ces lignes. Il s'agit d'un collectif réunissant près d'une vingtaine de personnes aux parcours et disciplines variés (littérature, arts visuels, médias interactifs, son, ébénisterie, graphisme, céramique, danse, sociologie, politique, etc.). Pourquoi jamais, depuis sa formation, poursuit un idéal de changement social par la création artistique. Il valorise la culture de la participation, dans le sillage d'une démocratie culturelle, pour rendre possible la création de nouvelles solidarités et pour contribuer au renforcement de la citoyenneté (Lafortune, 2012). Ce qui inspire les projets du collectif, c'est l'envie que les personnes gravitant autour de ses créations se sentent légitimes d'exercer leur créativité pour, possiblement, la mettre en commun.

Pourquoi jamais est donc né autour d'un premier projet intitulé *Le Cadeau*. Plusieurs des membres fondateurs sont encore présents au sein du groupe aujourd'hui (elles et ils représentent approximativement la moitié des membres actuels). Depuis 2010, plusieurs nouveaux membres ont joint le groupe. À chaque nouvelle création, le collectif est ouvert à l'inclusion de nouvelles personnes désireuses de participer. Le moins que l'on puisse dire, c'est que Pourquoi jamais est un collectif fécond. En effet, en plus des dizaines de projets de création artistique, les membres du collectif ont également engendré plusieurs organismes, tels une coopérative de travail, une coopérative d'habitation et un organisme à but non lucratif (OBNL) pour le collectif. Pourquoi jamais m'apparaît tel une sorte d'incubateur à projets structurants. À la base de ces projets, nous pouvons compter sur des personnes passionnées, motivées et désireuses de projets communs à saveurs sociale et artistique.

J'ai donc joint le collectif à l'été 2009, juste avant l'entrée en salle et les premières diffusions du projet *Le Cadeau*. J'ai rencontré les membres de Pourquoi jamais quelques mois avant d'amorcer mes recherches doctorales. J'étais alors à la recherche d'un collectif de création artistique basé à Montréal qui pourrait devenir mon terrain de recherche-crédation. Sur le site internet du collectif, j'ai constaté que le groupe correspondait aux valeurs que j'espérais retrouver : démocratie participative, horizontalité, idéaux de justice sociale. Politique et arts s'arrimaient dans un collectif inspirant. Après avoir contacté Laurent¹⁴ pour en savoir plus, j'ai intégré graduellement le groupe en donnant un coup de main pour les effets spéciaux de maquillage pour un personnage féminin qui vieillissait tout au long du spectacle. Voilà comment débutèrent mon terrain de recherche-crédation doctorale ainsi que ma participation au collectif, une participation qui se poursuit encore.

6.1.1 Le Cadeau

Au début du groupe, il y avait donc *Le Cadeau*. Le récit de sa création sera raconté de la bouche de ses protagonistes en commençant par Laurent, de qui est née l'idée de fonder

¹⁴ Tous les noms des membres du collectif ont été substitués par un pseudonyme (autre le mien).

Pourquoi jamais. Inspiré d'une démarche politique (nous y reviendrons plus loin) et motivé par la volonté de créer avec les personnes de son milieu de vie, soit un large réseau d'amies, d'amis et de connaissances intéressés par la création et avec lesquels il élaborait des soirées festives et multipliait les projets communs, Laurent a senti germer en lui l'idée de convoquer les énergies et talents de chacune et chacun pour une mise en commun plus organisée. Il souhaitait « *faire un projet avec la gang qui [l]'entoure de façon collective, de signer collectivement le projet et d'inviter même le monde qui ne se considère pas artiste qui sont [sic] dans [s]on entourage*¹⁵. » (— Laurent) À l'été 2008, alors qu'il entamait la dernière année de son baccalauréat, il avait la possibilité de démarrer un projet avec du matériel audiovisuel, des espaces de création et des espaces de diffusion mis à sa disposition par l'université. En plus de ces incitatifs, Laurent avait du temps : six mois à temps plein où il pourrait se consacrer entièrement à l'élaboration du projet. Son projet de fin d'études est devenu un collectif artistique transdisciplinaire en incubation.

Durant l'été, Laurent a écrit une première version de scénario pour pouvoir présenter une proposition concrète aux personnes qu'il avait réunies. Cette première rencontre eut lieu à la fin de l'été et trente-cinq personnes s'y sont présentées. Laurent relate qu'il y avait de nombreux visages intrigués autour de la table, des gens qui ne se connaissaient pas. Flavie abonde dans son sens : « *C'est sûr qu'il y avait un noyau d'amis, je dirais. Mais il y avait des gens aussi qui arrivaient de tous les horizons. C'est [Laurent], dans le fond, qui était un peu au centre de tout ça, qui a amené des gens d'un peu partout. Ce qui fait qu'on a rencontré des gens d'autres milieux, d'autres domaines.* » (— Flavie) Cette première rencontre se révélait cruciale pour la suite des événements « *Ça m'a bien stressé, j'étais un peu nerveux...* » (— Laurent).

Le cœur de cette rencontre fut d'expliquer la démarche de création collective souhaitée : « *Je suis arrivé, même pas avec le scénario, mais avec l'idée de créer collectivement avant d'amener le scénario. J'ai dit : "ceux qui sont intéressés, je vous donne le scénario à la fin*

¹⁵ L'italique est employé pour désigner la parole des membres du collectif tout au long du récit de pratique.

de la rencontre. » (— Laurent) Tout le monde, raconte-t-il, voulait lire le scénario immédiatement. Laurent a mentionné, lors de l'entretien, qu'il aurait peut-être dû le remettre en début de rencontre, mais il sentait qu'il était primordial d'expliquer le processus proposé pour que le groupe puisse le vivre. Le scénario n'était au fond qu'un prétexte, un point de départ et non une finalité puisqu'ils allaient être appelés à le réécrire collectivement. « *Dans le fond, je suis arrivé avec un scénario, mais mon but était de ne pas me l'approprier, je ne voulais pas le signer ce scénario-là, je voulais que le monde se l'approprie, je voulais laisser du temps pour le réécrire et que le monde le critique.* » (— Laurent) Le projet allait donc entièrement reposer sur la participation de chaque personne invitée à joindre le collectif : sur des processus de négociations et de prises de décisions à improviser collectivement « sur le tas ». Tout était à faire, à éprouver, à réviser et à consolider. Une boucle récursive de création débutait.

Une participation basée sur des champs d'intérêt communs, que la personne soit expérimentée ou non, représentait un attrait pour les personnes désireuses de satisfaire leur appétit pour des projets créatifs de manière « décomplexée ». *Le Cadeau* était l'occasion d'explorer les avenues de la créativité collective sans hiérarchie, d'apprendre à créer de toutes pièces un projet à plusieurs. Chaque personne était invitée à y mettre ses couleurs et à explorer n'importe quel aspect de la création, peu importe ses compétences initiales. C'était un processus ouvert et expérimental.

Le processus de création que les membres du collectif ont adopté fut de créer des sous-groupes de travail pour se partager l'ensemble des tâches que la réalisation d'un spectacle interdisciplinaire nécessitait, et ce, en fonction de leurs champs d'intérêt. Elles et ils se rencontraient de manière hebdomadaire pour faire avancer leurs fragments de projets et tenaient des rencontres élargies pour partager, critiquer et retravailler chaque partie du projet ensemble. Elles et ils ont passé plusieurs moments à organiser des ateliers (de *goomboots*, de théâtre, de *tap dance*, d'éclairages, etc.) en fonction de leurs connaissances respectives dans le but d'expérimenter ensemble de nouvelles pratiques. La réécriture du scénario allait bon train dans cette dynamique de va-et-vient entre sous-groupes, ateliers, et séances de mise en commun.

Le Cadeau vu de l'intérieur : l'expérience vécue des membres

La possibilité de se réinventer à travers la création collective fait partie des fondements idéalistes de Pourquoi jamais. La devise « tout le monde est artiste » y prend racine et offre un filet de sûreté à chacune et chacun souhaitant s'aventurer. « *Tout le monde pouvait faire confiance à tout le monde. Dans le sens que si on avait envie d'être acteur, et bien on pouvait, être acteur.* » (— Flavie) Cette assurance de ne pas être seule ou seul, de sentir qu'un groupe bienveillant amortit les coups, permet d'amoindrir la peur de trébucher tout en élargissant les zones de confort créatives. Une ouverture qui, d'ailleurs, peut avoir des répercussions sur le public. En effet, ce dernier pourrait aussi y voir une invitation, une main tendue qui l'encouragerait à participer.

Mathieu s'est intéressé au collectif et s'y est joint après avoir vu l'une des représentations du *Cadeau*. Lorsqu'il explique son désir d'en savoir plus sur la démarche du collectif et de s'y impliquer, il résume l'attrait que la première création de Pourquoi jamais a suscité chez lui. « *C'est parce que c'est invitant. Tu vois que ce n'est pas fini, tu vois que c'est ouvert, t'as le goût de participer.* » (— Mathieu) Contrairement à des représentations théâtrales ou cinématographiques où l'interaction entre le public et l'œuvre est selon lui pratiquement inexistante, avec *Le Cadeau* « *t'as le goût de participer, même si ça ne t'a pas plu totalement, tu dis : "Ah, mais moi, j'ai le goût de leur dire. Je ne l'aurais pas fait comme ça. Ou j'aurais le goût d'y mettre mon grain de sel."* » (— Mathieu) Si cette ouverture peut paraître invitante pour certains, elle peut au contraire s'avérer inconfortable et déstabilisante pour d'autres qui sont à la recherche d'un produit plus fini, plus verni.

Pour le collectif, avoir l'audace de mettre au-dehors une œuvre inachevée, possiblement imparfaite, voire polyphonique et dissonante, mais foncièrement ouverte : c'est une manière de promouvoir le processus même de la création à plusieurs. Il s'agit d'une façon de matérialiser l'invitation lancée par le collectif, c'est-à-dire l'appel à célébrer la créativité de tout un chacun en abolissant le piédestal. Cette accessibilité, aussi bien candide que déstabilisante, convient bien à la première création du collectif.

L'après-Cadeau : premiers défis et heure des bilans

Au cours de la première année du collectif, plusieurs personnes ont choisi de quitter le groupe. Toutefois, bon nombre des fondatrices et fondateurs de Pourquoi Jamais ayant donné corps à la première création sont encore bien actifs au sein du groupe. « *Il y a des gens qu'on a vus au début puis qui ne sont pas restés, puis il y a des gens qui sont arrivés plus vers la fin, puis qui sont là encore aujourd'hui.* » (— Flavie)

Le bilan de la première année d'existence du collectif, dressé par Laurent, évoque les différentes étapes d'élaboration du *Cadeau*. Il est entre autres question des désistements survenus en cours de route. Selon son analyse, cinq facteurs principaux expliquent cette situation :

La disponibilité des membres : Il a été difficile pour certains sous-groupes de création de réunir la totalité de leurs membres. Les horaires variés sont difficiles à coordonner, les membres n'habitant pas tous les mêmes villes. (Pourquoi jamais, 2009, p. 18)

L'appropriation du processus de création : « L'initiative personnelle joue un rôle essentiel dans la création du projet. Certains membres se sont perdus à l'intérieur de ce processus de création collectif expérimental. Certains n'ont pas su comment ils pouvaient contribuer concrètement au processus de création. » D'ailleurs, étant en exploration, les différents comités ont possiblement commis des erreurs ou maladresses du point de vue de l'organisation et de la communication entre eux. Une lourdeur pouvait peser quelques fois sur les membres. (*Ibid.*)

Le sentiment d'appartenance : Plusieurs membres du groupe se connaissaient déjà au tout début du processus de création. La majorité des membres qui ne connaissaient pas beaucoup de gens ont quitté rapidement le processus. Laurent souligne que dès le début du projet, il aurait fallu favoriser plus activement les relations sociales au sein du groupe en multipliant des moments plus informels et ainsi développer un sentiment d'appartenance plus ouvert et inclusif. (*Ibid.*)

La communication : Deux comités étaient responsables de favoriser la communication interne dans le projet : « documentation » et « coordination ». Par ailleurs, Laurent souligne que quelques membres ont quitté le projet à cause d'un « manque de communication et d'écoute » ressenti. (*Ibid.*)

L'articulation entre l'individuel et le collectif est le point d'orgue de la création en collectif. Elle doit permettre de concilier visée commune et visées personnelles. Comme mentionné précédemment, le collectif peut être envisagé tel un potentiel qui est le « résultat collectif » des interactions entre ses membres. (Livet, 1994)

La communication et la négociation entre les membres représentent un défi de tous les instants. Le groupe se constitue et matérialise ses intentions par ces interactions qui sont déterminantes. Cette communication peut être un défi entre personnes ne se connaissant pas et n'ayant jamais coordonné un projet ensemble, surtout lorsque l'on pense à l'indécidabilité de toute communication humaine. (*Ibid.* p. 160) « *C'est un gros projet [Le Cadeau], mais tu sais, je pense que c'est d'apprendre à travailler ensemble aussi. On n'a pas toutes les mêmes façons de travailler, on n'a pas toutes les mêmes visions.* » (— Flavie) L'importance de traverser une période d'apprentissage afin de collaborer et de communiquer ensemble avait été soulevée lors des entrevues individuelles des membres fondateurs. Cet enjeu est de taille puisque les processus communicationnels et la dynamique groupale prennent forme pour une toute première fois entre les membres fondateurs au moment même où progresse un premier projet de création commun.

Le Cadeau « *[était] un gros projet, puis c'était les débuts [du collectif]* » (— Flavie). Flavie mentionne que les membres ne savaient pas toujours comment communiquer adéquatement entre eux et qu'ils ont appris de certaines situations plus tendues. « *[J]e pense que maintenant, on ne tarde pas, pour ma part en tout cas, avant de dire les choses. Ou s'il y a quelque chose qui ne fait plus mon affaire, il y a une façon de dire les choses aussi.* » (— Flavie) La manière dont les commentaires et mécontentements sont formulés, la façon d'accueillir les commentaires des autres, nécessite une autorégulation (St-Arnaud, 2009) de la part de tous les interlocuteurs. Il s'agit d'un facteur déterminant pour une communication ouverte, saine et bienveillante entre les membres. « *[C'] est sûr qu'y faut que les gens puissent être à l'aise dans les projets et puissent dire quand ça ne va pas, quand on pense qu'on commence à prendre une mauvaise voie ou quand ça dérape là.* » (— Flavie)

Un cinquième et dernier point qui a été soulevé lors du bilan de la création du *Cadeau* concernait la liberté individuelle à l'intérieur de certaines contraintes :

La liberté individuelle : Étant donné qu'il s'agissait du projet de stage de fin de baccalauréat de Laurent, qu'il était impliqué dans plus de 50 % des instances du projet et qu'il devait mettre à terme ce projet à l'intérieur de certains délais, quelques membres ont pu trouver qu'il exerçait par moment une pression pour que les choses adviennent. Il affirme humblement que certains membres ont dû se sentir contraints à certains moments du processus de création. Selon lui, pour y remédier, il aurait entre autres fallu qu'il y ait plus de personnes impliquées à temps plein dans le projet et que le comité de coordination soit élargi (ils étaient deux). (Pourquoi jamais, 2009, p. 18)

Certes, chaque personne a ses propres motivations la poussant à s'impliquer, à demeurer au sein du projet ou à le quitter à un moment ou à un autre. Il n'en demeure pas moins que les principaux facteurs soulevés dans l'analyse de Laurent lors de la première année du collectif sont représentatifs des défis rencontrés (l'adhésion des personnes au groupe et le départ de plusieurs, l'apprentissage du « créer ensemble » et de l'adoption de processus qui conviennent à chacune et chacun, la saine communication, l'équilibre à atteindre entre les aspirations individuelles et le devenir collectif d'un projet) au début de la formation d'un groupe qui a tout à clarifier : son identité, sa vocation, ses manières de faire et son avenir.

Laurent soulève également dans son analyse du premier projet de Pourquoi jamais la question de la reconnaissance de la participation de chacune et chacun. Au terme du projet, l'ensemble des membres recevait une reconnaissance égale quant à sa participation au sein du projet. Il n'y a jamais eu de génériques décrivant les rôles en fonction du travail accompli au terme du projet (à une exception près : les publications mensuelles du *Recueil perpétuel*). Cette pratique de garder anonyme la répartition des rôles au sein des créations peut être avantageuse pour favoriser l'esprit d'équipe et de coopération au sein du groupe. Les membres ont la liberté de s'impliquer comme ils le souhaitent et de démarrer de nouveaux projets à leur tour, personne n'est associé à un rôle unique du processus de création. Laurent relève dans son bilan que « le fait de ne pas se donner de titres officiels peut favoriser la motivation du groupe et l'unité pour la création. » (Pourquoi jamais, 2009, p. 21) Dans la pratique, nous fonctionnons encore de cette manière huit années plus tard. Un sentiment

d'appartenance est ressenti et cette façon d'aborder la création horizontalement y est sans doute pour quelque chose. La cohésion du collectif repose grandement sur l'attachement de chacun ; un attachement aux projets comme aux autres membres du groupe.

Au terme du projet *Le Cadeau*, quelques considérations organisationnelles ont été énoncées dans le but de faciliter la création et de favoriser la dynamique groupale. Parmi les idées soulevées se retrouve l'importance d'une animation inclusive lors des rencontres générales (Pourquoi jamais, 2009, p. 23). Le but étant que la personne qui anime la rencontre facilite la participation des gens qui parlent moins et encadre la discussion de manière à ce que ce ne soit pas toujours les mêmes qui parlent (en proposant des tours de table, en interpellant de manière plus directe les moins bavards pour entendre leur opinion, en mettant en place des tours de parole, etc.). Ces méthodes sont aujourd'hui bien intégrées à notre pratique puisque l'épreuve du temps nous a permis d'acquérir une aisance à collaborer lors des rencontres en plus grand nombre.

Une autre suggestion issue du bilan est d'entamer, dès les prémices d'un projet artistique, l'ébauche de celui-ci avec l'ensemble du collectif. Définir ensemble les objectifs, les différentes étapes de création et les tâches s'y rattachant favorise l'appropriation et l'implication des membres dès l'idéation d'un nouveau projet. Aujourd'hui, cela semble aller de soi puisque ce sont des conduites à projets (Boutinet, 2010) bien installées dans notre pratique. Effectivement, l'épreuve de la réalité nous a poussés à adopter un petit nombre de règles que nous nous sommes fixées pour mener à bonne fin nos projets. Comme dans tout projet de groupe, concilier les horaires de chacune et chacun est chose ardue, et s'assurer que les échéanciers sont respectés est un défi (mais quel triomphe !) en soi. Livet le soulignait bien, un collectif est « un potentiel à coordonner ». (Livet, 1994)

En réponse aux réflexions post-*Cadeau*, il a été décidé de créer un comité de coordination (un exécutif révocable) pour les projets dont les tâches avaient été établies de manière claire. Il s'agissait là d'accélérer certaines prises de décision lorsqu'il y avait urgence d'agir. Le collectif a donc choisi de passer de la démocratie directe à une certaine délégation.

Le processus envisagé pour la réalisation des projets à venir comporterait des rencontres générales qui détermineraient le rôle et l'orientation des différents sous-groupes d'un projet. Tout au long de la période de production d'une création, le collectif a décidé de prévoir des rencontres générales conviviales de mises en commun (soirées avec souper partagé, projections, etc.) pour que soient rassemblées les avancées des différents comités.

Au point où en est Pourquoi jamais à la fin de sa première année d'existence, Laurent soulève des questionnements identitaires intéressants pour le collectif. « *Le collectif n'est pas défini adéquatement. Il faudrait que l'on entreprenne une démarche afin de définir la mission que se donne le collectif et qui est à la base... Qu'est-ce que Pourquoi jamais et comment souhaite-t-il être présenté.* » (Pourquoi jamais, 2009, p. 26) Ces questions ont été abordées plus abondamment dans les années qui ont suivi, notamment lors d'un séjour introspectif en 2013 et dans le cadre des entrevues réalisées auprès des membres. La troisième phase du récit de la thèse aborde l'importante question identitaire derrière le collectif.

6.1.2 Lorsque la création crée le collectif

Une réflexion ressort avec force de l'analyse du bilan de la première année d'existence du collectif. Celle-ci concerne la création du collectif simultanément au développement de son premier projet *Le Cadeau*. « *Le Cadeau* est un projet qui a initié un projet encore plus incroyable : un collectif de création ! » (*Ibid.* p. 26) Cette métaréflexion sur la création du collectif par la voie de la création d'une œuvre collective m'apparaît porteuse à plusieurs égards.

D'abord, cette réflexion concorde tout à fait avec l'approche à partir de laquelle j'aborde mon objet de recherche-crédation : qui situe le collectif Pourquoi jamais comme étant sa plus grande création, en tant qu'organisme qui se génère dans l'action et par la création. Il se *crée* en *créant*. Au lieu de juger de la qualité de la création en tant qu'« objet fini » sur des bases esthétisantes, notre regard se tourne vers le processus de création qui se trame sous l'ensemble des petits et grands projets du collectif, en les restituant dans une lignée, dans un

continuum narratif, à même ses contextes de création. Les créations du collectif sont en effet motivées par des ambitions autres que celles de produire des œuvres « achevées » ou dans une optique marchande. Il s'agit au contraire d'une invitation à joindre un processus ouvert et débarrassé de ses inhibitions afin de créer de nouvelles solidarités.

La recherche-crédation est donc abordée dans une perspective processuelle de la création par une reconstitution narrative des événements (Czarniawska-Joerges, 1995) pour témoigner des cycles de création vécus. Pourquoi jamais se génère lui-même en tant que groupe et que force de création. Il est incubateur à projets et c'est précisément ce qui en fait un objet d'étude fascinant. Il s'agit d'un collectif de création qui génère du lien social (Bishops, 2006), d'un espace d'expérimentation qui met en pratique des manières de faire-œuvre à plusieurs.

6.1.3 Choisir un nom : Pourquoi jamais

Le nom Pourquoi jamais fait partie de l'histoire de la création du *Cadeau*. Le projet de création étant en évolution, il fallait doter le collectif d'une identité commune. Ce fut un des premiers processus de décision consensuelle à plusieurs. Le processus de sélection du nom se voulait ouvert et impliquait tous les membres. Ceux-ci devaient soumettre par courriel plusieurs idées de noms avant une date butoir. Les différentes idées étaient ensuite réunies dans un document et les membres étaient invités à voter pour leurs cinq choix préférés en ordre de priorité. Puis, une rencontre fut organisée pour débattre des cinq choix ayant obtenu le plus de votes.

Pourquoi jamais ne figurait pas dans la liste des cinq noms favoris puisqu'il occupait la sixième position. « *Ce n'est pas celui qu'on avait choisi dans les meilleurs. Le meilleur, celui qui avait eu le plus de votes, c'était "Syndrome collectif".* » (— Laurent) Ce nom évoquait le rassemblement, le mouvement global, la maladie collective, un syndrome contagieux. « *Il y en avait un autre, c'était "Là où le nous naît", moi je ne l'ai jamais compris [...] sinon il y avait "Combustion spontanée" [...] "Multus" » [...].* (— Laurent) À la fin des discussions, les six membres présents à la rencontre ont dû constater que le choix du nom n'était pas

unanime d'après les 5 propositions débattues. Puis, l'une des personnes présentes aurait dit : « *« Me semble, qu'on peut ramener ce nom-là [Pourquoi jamais]. On va prendre le sixième si on n'est pas d'accord.» Pis ça a été super unanime, il n'y a pas eu personne qui a critiqué ce nom-là, on a trouvé ça cool.* » (— Laurent) Voilà pour la petite histoire du choix du nom. Pour ce qui est du nom en tête de liste des choix initialement faits par les membres, l'appellation a été retenue pour accompagner le nom et décrire le collectif, « Pourquoi jamais : un syndrome collectif », jouant ainsi le rôle d'un sous-titre destiné à compléter le nom.

Aujourd'hui, lorsque nous procédons de cette manière pour prendre des décisions et tendre vers l'atteinte d'un consensus, nous appelons cette démarche celle de « l'entonnoir ». Nous démarrons par un remue-ménages très large, où toutes les idées sont collectées sans égards esthétiques, censures, ni jugements critiques. Par la suite, toutes les idées sont réunies dans une liste et chaque membre est appelé à voter pour ses propositions favorites par ordre de priorités. Une fois les pointages de chacune des options comptabilisées, on discute des propositions qui ressortent du lot. À partir de là, il peut y avoir des fusions d'idées, des modifications : les propositions sont parfois changées (un peu ou totalement). Puis en procédant par élimination, nous arrivons à choisir de façon consensuelle une seule et unique option.

Bien sûr, ce processus implique de longues discussions. Il requiert davantage de temps et d'énergie qu'une plénière minutée suivie d'un vote qui l'emporte avec une majorité simple. À défaut d'être rapide, ce processus permet d'obtenir un consensus et d'avoir un sentiment d'appropriation envers l'option élue. Je décrirai plus en profondeur ce que le nom Pourquoi jamais évoque aujourd'hui pour les membres du collectif en traitant la thématique identitaire du groupe à la troisième phase du récit de pratique.

Nous aborderons dès maintenant une motivation profondément ancrée dans l'ADN du collectif.

6.2 Le désir de changer le monde au fondement du collectif

En filigrane du collectif Pourquoi jamais se trouvent des motivations idéologiques avouées : une aspiration forte, égalitariste, féministe et autonomiste à changer le monde par la création collective, pour tendre vers plus de justice sociale. Cette idée n'est pas étrangère aux collectifs artistiques internationaux rencontrés lors des entretiens menés auprès de ceux-ci (notamment : Stalker, Ne pas plier, ATSA, Image Shift, KOM.POST, tous rencontrés en 2010).

Lorsque nous abordions les raisons qui les avaient poussés, en tant qu'artistes, à fonder leur collectif et à privilégier cette pratique à une démarche artistique solo, la plupart nous répondaient qu'ils se regroupaient en collectif avec une volonté en tête : celle de changer le monde.

Mettre en commun les talents, l'expérience, les ressources, l'énergie de chacune et chacun pour atteindre des aspirations communes est alors envisagé telle une stratégie. « Il y a des artistes qui, de manière très délibérée, cherchent à changer la société et ressentent vraiment une connexion intime, ils ressentent qu'ils sont le produit d'une société et essaieront de changer cette société d'une manière qu'ils espèrent et croient être juste. » (Cage *et al.*, 2014, p. 50) À la base du fondement Pourquoi jamais, il y a cette aspiration à explorer le potentiel révolutionnaire de la création collective (Baldwin, Larrue & Page, 2008).

Un propos d'importance ressort avec force des entretiens des membres de Pourquoi jamais et des documents fondateurs : la vocation politique du collectif. Tel que mentionné par Laurent, il y avait, à l'origine de Pourquoi jamais, cette influence et cette aspiration politique à réunir les collaborateurs et les forces productrices (créatrices) de chacune et chacun. On pouvait lire, sur le premier site internet du collectif, le slogan : « *Le travail collectif ne sert pas à enrichir une minorité*¹⁶ ». Il s'agit de l'élément central ayant incité Laurent à démarrer ce projet. Il

¹⁶ Cet énoncé apparaissait sur une ancienne version du www.pourquoijamais.com consultée le 12 avril 2009.

écrivait dans son bilan de la première année d'existence du groupe : « *Pourquoi jamais est pour moi un collectif qui regroupe le maximum de gens qui veulent créer, prendre confiance et changer le monde.* » (Pourquoi jamais, 2009, p. 26) Pour d'autres membres du collectif, ce n'est pas cette vocation qui les avait poussés à rejoindre le groupe.

S'il y avait que du monde comme moi [dans le collectif], ça ne serait peut-être pas la priorité. Moi je tripe à créer, mais mon objectif, c'est pas nécessairement de faire toujours des choses engagées socialement ou politiquement. Après que ce soit la priorité, ça me va aussi. C'est comme un défi supplémentaire si tu veux. (— Ophélie)

Pour Ophélie, bien que le désir de changement social ne soit pas central dans sa pratique artistique, il y a tout de même une satisfaction à prendre part au collectif pour d'autres motivations : comme celle d'assouvir son envie de créer, par exemple.

En entretien individuel, Laurent souligne qu'au moment où l'idée du collectif de création germait, il était animé par un intérêt politique. Son implication politique l'amenait à découvrir et à expérimenter diverses façons de travailler en groupe de manière non hiérarchique. « *J'étais au baccalauréat. Ça faisait cinq ans que j'étais à l'université. J'avais vécu des grèves étudiantes aussi. J'ai commencé à comprendre un peu plus la question sociale et comment développer des façons démocratiques de travailler ensemble.* » (— Laurent) L'expérience des différentes grèves étudiantes de l'UQAM (celles de 2005, 2007 et 2009) aura été des plus formatrice pour Laurent. C'est entre autres ce qui a aiguisé sa sensibilité aux différentes luttes sociales et ce qui l'a intéressé aux tactiques pour prendre action de manière solidaire et concertée. Cette expérience au sein de mouvements politiques l'a rendu avide d'explorer différentes manières du faire ensemble. Elle l'a amené à mettre en pratique et à expérimenter des méthodes de travail alternatives en groupe, et ce, dans diverses sphères de sa vie, mais d'une manière plus importante dans le domaine de la création artistique. « *Comment on travaillait, tout le monde ensemble, en équipe, sans hiérarchie ; je trouvais ça intéressant. Je me disais : "Il y a bien moyen de faire ça dans les arts aussi."* » (— Laurent)

Ce sont de nombreuses réflexions portant sur le travail collectif, et surtout, la mise en commun des efforts autour d'un projet de changement social par le vecteur de la création artistique qui ont stimulé la création du collectif sur des bases idéalistes et politiques. Laurent insistait sur ce point : « *C'est un peu un contrecourant quelque part de dire : "C'est pas vrai que l'œuvre d'une entreprise ou d'un projet est issue d'une seule personne, mais elle est issue certainement de la collectivité et des gens autour de ce projet-là."* C'était plus la question politique qui était derrière, qui m'intriguait. » (— Laurent) La question de la notoriété accordée à une seule personne pour une création artistique alors que, la plupart du temps, la mise en œuvre d'un projet implique une pluralité de personnes est un enjeu critique pour l'instigateur du collectif. Cette idée est devenue un moteur au point de justifier son choix de travailler derrière une identité collective.

De la force individuelle à la force collective coordonnée pour un changement social

Dès les premiers moments du collectif, il y avait cette aspiration à la cohésion et à l'équité : le désir de réunir les participations sous un pied d'égalité. Il fallait trouver ensemble une façon de prendre des décisions à plusieurs de manière non hiérarchique. Il fallait parvenir, autant que possible, à un consensus (nous reviendrons plus loin sur l'idéal du consensus). Pourquoi jamais est fondé foncièrement sur des bases amicales. Là où la constitution du collectif s'est différenciée du projet initial, c'est en se dotant « *d'une structure qui [leur] permettait d'avancer ensemble d'une façon plus concrète, vraiment d'avancer* », souligne Laurent. Cette structure nouvellement acquise a encouragé l'élaboration d'une méthode pour se coordonner dans le but de concrétiser certaines idées de projets lancées en l'air, un peu à la manière dont on se met au défi entre amis. Rattraper les ébauches d'idées qui ont pour source les discussions amicales enthousiastes, les faire croître pour leur donner vie, c'était dès lors facilité. Cela a eu l'effet d'accentuer la constance et la mise en forme des rencontres pour coordonner la mise en commun des idées, des énergies, du temps et des responsabilités. (Livet, 1994)

Cette ossature du collectif nouvellement acquise a permis de déployer le savoir-faire de chacune et chacun. « *[Au] moment qu'on s'est mis toutes ensemble et qu'on s'est juste dotés d'un peu de structure dans notre méthode, ça a permis de vraiment développer la capacité de tout le monde.* » (— Laurent) Cela a eu l'effet d'intensifier l'autonomisation des personnes qui participent à la concrétisation de cet idéal, plus particulièrement par l'appropriation des moyens qui leur permettent de mieux utiliser leurs ressources personnelles et de renforcer leur autonomie d'action au sein du groupe et à l'extérieur de celui-ci. Dans les mots de Laurent : « *On se considérait toutes pas professionnels, ou pas artistes... Finalement quand on s'est mis ensemble, on s'est dit "Ayoye ! On peut tout faire !"* » Il y a non seulement découverte de ses propres capacités d'action et de collaboration, mais aussi celle de la force inhérente au groupe doté d'une visée commune et d'une organisation plus structurée. Lorsque l'on « *devient un groupe, on est une force grande. Je pense que ça a été ça, la volonté de se regrouper ensemble pour dire "Regarde, on ne fitte pas dans le système."* » (— Laurent) Cette notion de « système » réfère, d'une part, à la conjoncture politique, à l'économie, à la société au milieu d'un monde capitaliste. D'autre part, il renvoie au positionnement marginal du collectif et à son désir de changement social par l'art. Pourquoi jamais agit dans une vision non marchande de la création artistique dans la réalisation de ses projets et dans la diffusion de ceux-ci.

Lors de la discussion au sujet des bases sur lesquelles le collectif a été fondé, durant l'entrevue de groupe, Laurent a indiqué que, pour lui, Pourquoi jamais incarnait une ouverture à de multiples collaborations avec d'autres individus et organismes. L'idée de départ était même bien au-delà de la réalisation d'un projet : c'était celle d'un mouvement. Un mouvement populaire au sein duquel n'importe qui pouvait se greffer et s'impliquer. Dans l'optique de « *faire des projets collectifs pour que l'on s'approprie de plus en plus notre monde, notre univers, notre société que, finalement, on serve à changer les choses ; ce qui a évolué dans le collectif et qui peut revenir.* » (— Laurent) La création artistique collective comme vecteur de changement social est sans doute l'intention la moins bien cachée du collectif.

Différents aspects du « changer le monde », prenant source dans l'idéal de la création artistique collective comme vecteur de changement social que poursuit Pourquoi jamais, ont été relevés. À la lumière de ce que les membres du collectif ont évoqué, changer le monde passe par la coordination de la mise en commun des forces. Il est donc nécessaire de s'organiser et de se doter d'une structure afin de trouver notre manière (propre à chaque groupe, voire à chaque projet) de créer ensemble. Cette manière de faire et de voir a pour effet de développer l'autonomisation des personnes qui participent à la concrétisation de cet idéal.

En résumé, cette première phase de récit de pratique sur les prémices du collectif a permis de détailler le contexte dans lequel celui-ci a été fondé. La création du *Cadeau* fut l'occasion de mettre à l'essai des processus de création réunissant des personnes qui se côtoyaient parfois pour la toute première fois au sein d'une démarche artistique commune. Le collectif a adopté, dans ses premiers mois d'existence, son nom, Pourquoi jamais, à l'issue d'une démarche décisionnelle consensuelle. Les premiers défis vécus lors de la création du *Cadeau* ont été présentés. Parmi ceux-ci, la disponibilité des membres et la conciliation des horaires variés, le départ de certaines personnes en cours de route, l'appropriation (ou non) du projet par chacune et chacun, la communication entre les différents membres et équipes ont été évoqués. À l'occasion du bilan de ce premier projet, un constat saute aux yeux : *Le Cadeau* avait donné naissance à un collectif de création autonome, et il pouvait choisir de prolonger sa courte existence ou de l'interrompre. Heureusement, les membres ont penché pour la première option : Pourquoi jamais est toujours bien vivant à ce jour.

6.3 Préparer l'avenir : Fondation de l'organisme Pourquoi jamais (OBNL)

Le besoin de coordonner le groupe et de se prévaloir d'une structure pour que le collectif poursuive sa route était réel. Voilà à quoi l'année suivant la première création du collectif a été dédiée (2010). Les mois post-*Cadeau* ont été consacrés à la fondation d'un organisme à but non lucratif. Le bilan de la première année (2008-2009) du collectif faisait mention des questionnements entourant la fondation du collectif. Ce rapport stipulait que des :

statuts permettraient de concrétiser le processus de création et amélioreraient sa crédibilité et sa portée. Par exemple, de définir [...] comment pouvons-nous devenir membres du collectif [...] Comment définissons-nous une œuvre issue du collectif? (Pourquoi jamais, 2009, p. 26)

L'idée derrière cette nouvelle structure était d'assurer une viabilité au projet à plus long terme, et de se prévaloir d'une structure légale advenant le cas où les membres voulaient entreprendre des démarches pour obtenir du financement auprès des instances subventionnaires telles le CALQ¹⁷ et le CAC¹⁸. Les critères, pour les collectifs de création, exigent une constitution en organisme à but non lucratif [OBNL] depuis au moins deux ans. Ainsi, nous avons le sentiment de « sauver » du temps, n'ayant pas grand-chose à perdre sinon quelques soirées à écrire des règlements et statuts.

Pourquoi jamais est devenu un OBNL en 2010. L'organisme a pour mandat de travailler de pair avec le collectif Pourquoi jamais (qui lui, demeure sous une formule plus souple et ouverte). Les membres de l'organisme Pourquoi jamais ont choisi, en assemblée de fondation, de payer une modeste cotisation annuelle, de voter les grandes orientations du groupe pour l'année, et ont élu les officiers à la barre du conseil d'administration de (l'OBNL) Pourquoi jamais. Pour devenir membre de l'organisme, il faut préalablement avoir pris part à l'une des créations du collectif et être active ou actif au sein de celui-ci depuis environ une année. La demande d'adhésion des nouveaux membres doit être votée lors de l'assemblée générale annuelle ou en AG extraordinaire. De son côté, le collectif demeure plus flexible et autonome tout en pouvant bénéficier des fonds de l'OBNL.

En somme, la création de l'organisme à but non lucratif en 2010 a été l'occasion de structurer le collectif et d'amorcer la discussion, entre autres autour des orientations pour les mois et années à venir. Il a aussi servi à clarifier la démarche d'adhésion des nouveaux membres et à débattre sur les droits d'auteurs en regard des œuvres produites. Cette nouvelle structuration a eu pour effet de donner le choix aux membres. Certains souhaitaient s'investir davantage

¹⁷ Conseil des arts et des lettres du Canada

¹⁸ Conseil des arts du Canada

dans les projets artistiques du collectif, alors que de nouveaux membres ont rejoint le collectif avec l'envie de participer exclusivement aux créations plutôt qu'aux instances de coordination des activités du collectif. L'harmonisation des tâches et mandats de l'OBNL avec ceux du collectif s'est faite, somme toute, de manière assez fluide.

Passage vers la seconde phase : l'intégration de nouveaux membres

Avant de poursuivre avec la deuxième phase du récit de pratique qui correspond au temps présent du collectif, je préciserai ce qui en constitue la zone de passage entre les débuts du collectif et les ajustements graduels vers ce qui constitue le collectif d'aujourd'hui. Cette transition a été marquée par l'arrivée de nombreux « nouveaux » membres (en 2011) qui ont rejoint les membres fondateurs de Pourquoi jamais près de deux ans après la fin du *Cadeau*. Ces membres forment encore le noyau du collectif tel que nous le connaissons actuellement.

Le coup d'envoi à un nouveau projet de création collective était l'occasion idéale d'inviter toutes les personnes qui avaient manifesté leur curiosité au courant des mois précédents. « *On se disait : "Quoi de mieux que de partir un projet pour que le groupe s'élargisse."*, mais aussi qu'on démarre un projet tous ensemble, qu'on expérimente c'est quoi, finalement, le collectif. Au départ, c'est pour ça "*Le cad2*"¹⁹, c'est une page blanche dans le fond. » (— Isabelle) Ce nouveau projet de création allait démarrer par les rencontres de nouvelles personnes qui avaient chacune une filiation amicale avec l'une ou l'autre d'entre nous, mais qui ne se connaissaient pas encore entre elles. Dix nouvelles personnes venaient rejoindre nos rangs, huit d'entre elles sont toujours dans le noyau actif du collectif à l'heure actuelle.

Mathieu et Ophélie ont rejoint Pourquoi jamais après avoir vu la diffusion de la première création du collectif. L'ouverture du collectif transparaissait et transparait encore jusque dans la diffusion de ses projets. Le caractère ouvert ou « inachevé » d'un projet peut en rebuter certains, alors que pour d'autres, comme Mathieu, cela s'est révélé invitant. Cette attitude a

¹⁹ Nom temporaire donné en clin d'œil au 1^{er} projet *Le Cadeau* à ce second projet d'envergure du collectif

donné lieu à des rencontres et a ouvert la porte à de nouvelles collaborations. Ainsi, de nouvelles personnes pouvaient rejoindre le groupe, peu importe leur profil artistique, de professionnel à néophyte. « *Le collectif est pas juste composé de gens qui font, en fait, y a très peu de gens qui font ça professionnellement, pis il y a aussi des amateurs, des néophytes. Y a cette ouverture-là à l'apprentissage.* » (— Chloé) Cela a motivé l'implication de plusieurs personnes au sein du collectif, dont Chloé qui connaissait quelques membres de Pourquoi jamais avant de s'y investir.

[C]'est pour ça que je me disais que je pouvais avoir ma place. Parce que je pense que dans un collectif professionnel, je ne me serais pas nécessairement vue-là. Mais là, je me disais « Ouais, il y a de la place à toutes sortes d'idées, d'erreurs, tout ça. ». C'est ça qui est arrivé finalement, il y a plein de choses que j'ai faites que je n'aurais pas nécessairement pensé ou osé faire toute seule. (— Chloé)

Il y a une attitude bienveillante, de réceptivité, qui règne dans les projets et (généralement !) dans nos rencontres. Ce climat a favorisé la participation de nouvelles personnes qui ne se seraient pas senties légitimes de participer à un collectif d'artistes dits « professionnels ».

L'arrivée (quasi massive) de plusieurs nouvelles personnes au sein du collectif, qui ont été accueillies par les anciens membres, aura contribué à remodeler le visage du groupe tel que nous le connaissons aujourd'hui. Quelle forme a pris le collectif depuis ? C'est précisément ce qui sera abordé dans le « présent » du collectif, seconde phase du récit de pratique.

CHAPITRE VII

LES DISPARITIONS D'ERIKA WEISZ : PROCESSUS ET CYCLES DE LA CRÉATION

« Le présent » du collectif fait référence à une période de quatre années de travail et de création (2011 à 2015) en son sein. Ce moment correspond à une étape charnière de Pourquoi jamais : l'arrivée de nombreuses nouvelles personnes qui s'étaient montrées désireuses de prendre part à la vie du groupe. Pour expérimenter la création autrement, et pour que cette création soit réalisée de manière collective, elles se joignirent aux membres fondateurs. Elles constituent, depuis lors, le noyau du groupe. L'arrivée de ces personnes donna le coup d'envoi à un projet plus large qui fut développé en trois itérations, un projet intitulé : *Les disparitions d'Erika Weisz*.

7.1 La praxis & processus créatif à l'œuvre

Cette seconde phase dépeint donc les principales créations amorcées par le collectif sous le thème de la disparition et remplit un double rôle : dévoiler la praxis — l'action ordonnée en vue d'une création commune — et témoigner du développement de l'orientation artistique du projet au sein d'un groupe qui se remodèle.

À partir de l'automne 2011, le collectif s'est réuni à de nombreuses reprises afin de mettre en commun les envies créatives de chacune et chacun par l'intermédiaire d'une nouvelle création. Celle-ci prit forme grâce au projet *Les disparitions d'Erika Weisz*.

7.2 Les cycles de créations du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*

Une volonté de s'intéresser aux petites et grandes disparitions des femmes a motivé la création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*. Particulièrement à celles qui ont été

occultées de l'histoire, célèbres de leurs vivants : elles ont marqué notre passé sans pourtant laisser de traces²⁰. *Les disparitions d'Erika Weisz* se voulait donc, au départ, une sorte d'hommage à toutes ces grandes et petites disparitions. Mais, bien sûr, avant de s'entendre sur une thématique qui allait alimenter nos créations pour les mois (et années) à venir, il a fallu se rencontrer, débattre, trouver un terrain d'entente et surtout, trouver notre méthode pour créer ensemble.

Ce sont ces processus, racontés par les membres du collectif, qui nous intéressent particulièrement. Dans son entretien individuel, Mathieu évoque ce premier processus de création de groupe qui, à son avis, « *était intéressant parce qu'il s'est déroulé sur un assez long terme et a vraiment eu des phases distinctes, identifiables, avec des dynamiques différentes à chaque phase.* » Les phases qu'il évoque sont les trois diffusions publiques de ce vaste projet, en 2012, 2013 et 2015. « *La première, ç'a été comme l'idéation du projet, puis l'écriture. Il y a eu beaucoup de rencontres juste le fun à trouver des idées, y a beaucoup de choses qui sont sorties toutes seules. Puis l'entonnoir a été comme assez long avant d'arriver quand même à un projet plus concret, un peu plus écrit tout en gardant une forme de liberté là-dedans.* » (— Mathieu) La période d'incubation — qui est l'aboutissement d'un intense travail préparatoire (Anzieu, 1986) — de la création en devenir a duré de nombreuses semaines. Nos choix se sont affinés après avoir coupé dans toutes les propositions sur la table pour arriver à une orientation claire pour le projet. Pour Mathieu, ces périodes étaient parmi ses préférées, car il s'agissait de périodes de grandes libertés. Parce que nous n'étions « *pas dans la contrainte technique de production* » (— Mathieu), nous pouvions donc nous offrir le luxe de prendre le temps de nous questionner sur tous les possibles qu'une nouvelle création ouvrait. « *OK, on lance des idées. Qu'est-ce qu'on aimerait voir ? Qu'est-ce qu'on a vu ? Qu'est-ce qui se passe ? Fais que ça, c'est très tripant.* » (— Mathieu)

Du même avis, Chloé raconte ses premières impressions lors de notre toute première rencontre élargie avec les nouveaux membres. Cette première rencontre servait de

²⁰ À ce sujet, une documentation colossale a été compilée sur l'histoire des femmes du Québec par Francine Descarries du Réseau québécois en études féministes (RéQEF) <http://www.histoiredesfemmes.quebec> (consulté le 19 février 2017)

débroussaillage. Il y avait une quinzaine de personnes autour de la table et beaucoup d'idées étaient lancées dans toutes sortes de directions. « *On était vraiment beaucoup, beaucoup, puis j'avais trouvé que c'était chouette.* » (— Chloé) Le climat était convivial et agréable. Après cette rencontre déterminante, nous nous sommes revus à plusieurs reprises. La mise en commun pour le projet a démarré. Le rythme était relativement soutenu, mais notre destination imprécise et vague. « *Je pense que des projets, avant, de Pourquoi jamais, avaient été faits plus par une personne qui amenait quelque chose, puis les autres travaillaient à partir de là. Là, j'ai eu l'impression, des fois, au début, que c'était un peu comme "où on s'en va?"* » (— Chloé) Cette première période, bien que réjouissante et synonyme de grandes libertés dans la foulée de toutes les possibilités éveillées par nos rencontres d'idéations, était à double tranchant. Les idées lancées dans toutes les directions faisaient grandir chez plusieurs d'entre nous le doute de notre capacité de concrétiser quoi que ce soit.

Un des membres porte un regard critique par rapport à cette période de tâtonnement, notamment parce que nous manquions de lignes directrices et de structure. Il évoque que les propositions qui étaient amenées pour trouver une façon de structurer le projet à la base, afin de trouver un point de départ (outre le fait de créer en collectif : à la fois moyens et fins), ne trouvaient pas consensus.

On ne s'entendait pas. On a essayé plein d'affaires, plein de techniques, etc. (...) Personne n'osait amener un cadre, personne n'essayait, personne ne se sentait à l'aise de dire : « OK qu'est-ce qu'on fait avec ça concrètement ? » Même juste de dire : « OK, je résume, c'est ça... » À chaque fois qu'il y avait un résumé qui était fait, il y avait des critiques. (— Laurent)

De toute évidence, le groupe prend un certain temps avant de trouver la méthode qui lui convient pour communiquer, négocier, décider et créer à plusieurs afin que personne ne soit brimé ou qu'il y ait de sentiment d'injustice. Et pour cause, puisqu'il « *faut que chacun y trouve son compte* ». (— Flavie)

Chloé le souligne pertinemment : « *La façon de travailler, je pense qu'elle était nouvelle pour beaucoup de monde* ». (— Chloé) Non seulement la création collective était une

démarche inédite pour quelques personnes, mais, même pour ceux qui y étaient plus familiers, elle demeure un processus d'ajustements à chaque nouveau groupe ou chaque groupe reconfiguré. « *[L]e groupe se redéfinit dès qu'y a une nouvelle personne qui s'y ajoute parce que sa constellation est changée à chaque nouvelle venue. Alors, ça fait comme un déséquilibre qui se rééquilibre par la suite.* » (— Isabelle) Lorsqu'il y a un bouleversement des pratiques antécédentes des conduites à projet (Boutinet, 2010), un certain temps est nécessaire pour que s'installe une dynamique interpersonnelle et groupale (Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008) favorable à l'édification d'un projet commun.

Les idées foisonnaient lors de nos rencontres exploratoires et on discutait autour de chacune d'elles. Mais puisque « *le processus était un peu itératif, de travail en petits groupes ; après, on le montre [au groupe élargi], y a toujours de nouvelles idées, voire des retours en arrière qui revenaient* ». (— Chloé) Après environ quatre mois de rencontres, bien que nous cheminions tranquillement, faute de direction claire, un sentiment de piétinement se faisait ressentir. « *Après ça il y a eu un moment où je trouve que ça très bien coulé, c'est quand on est allé à Saint-Sulpice, on s'est réservé deux jours. Ça a été le moment le plus fort pour moi, de création.* » (— Laurent) À cette étape-là, nous nous étions retirés une fin de semaine complète dans une maison au bord du fleuve, cinq membres réunis pour prendre le temps de nous pencher sur une nouvelle création à entreprendre.

Notre méthode de travail commençait à se clarifier. « *On s'est plongés pendant une journée, puis on avait beaucoup une philosophie de travailler dans une ambiance de bien-être. Je me souviens, on se faisait à manger. En même temps c'était un cadre de création vraiment plus fécond que des contextes plus officiels parce qu'on était juste là, on sortait des idées, puis on parlait...* » (— Clara) Ce moment de création convivial et stimulant a particulièrement plu aux cinq personnes présentes. L'ambiance y était festive et les discussions autour du projet à créer, inspirantes. « *Moins nombreux ça aide c'est sûr [...] ce n'est pas la même chose travailler à quinze versus à trois, quatre ; la même chose qu'à Saint-Sulpice, on sent qu'on a notre élan, qu'on ne le perd pas pour des questions de procédures.* » (— Laurent)

L'un des défis de tous les instants de la création collective réside dans ses propriétés inhérentes : s'entendre à plusieurs sur le « comment » s'y prendre. Autrement dit, s'entendre

sur une méthode décisionnelle inclusive et visant un consensus. Dans ce cas-ci, le défi était de décider ensemble « l'objet » (le but, le motif) de la création. Cette décision initiale peut parfois se révéler plus longue et ardue que le choix du contenu ou du propos d'une nouvelle création.

Après plusieurs semaines de rencontres, la proposition d'une personne du collectif eut l'effet d'un catalyseur sur la création.

On s'était donné des thèmes comme la magie, l'illusion [la disparition] puis tout ça. Mais ça allait dans beaucoup de directions. Je pense qu'un des moments qui a créé une orientation, c'est justement quand [Jérôme] a construit une sorte de biographie fictive. À partir de là, on dirait que tout le monde s'est enligné parce qu'on avait une image commune, on avait un commun, quelque chose sur quoi travailler. (— Chloé)

Cette proposition de biographie fictive, qui devint notre synopsis du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, permit de fixer et de concrétiser les échanges que nous avons eus jusqu'à ce jour. Une personne du collectif soulève en entretien individuel un bémol quant à la proposition de récit autour d'un personnage, d'un synopsis :

J'ai trouvé ça super intéressant. [Par contre] je ne sais pas jusqu'où je me sentais à l'aise de pouvoir remettre en question les choses qui allaient dedans parce que je ne me suis pas fait inviter où je sentais que c'était tellement bien écrit ou bien fait et je tripais vraiment sur l'univers, ça j'avais aucun doute, mais je ne savais pas jusqu'où ça allait être bien perçu par le groupe, pas nécessairement par la personne qui l'a écrit, mais plutôt par le groupe de modifier des choses dans ce texte-là, tant qu'on n'a pas mis ces balises-là. (— Une membre)

À ce moment, il y avait un flou qui planait au sujet de l'acceptation et de l'appropriation d'une initiative créative d'un individu par le groupe ; tout simplement parce que cette question n'avait pas encore été abordée de front avec les nouveaux membres du collectif.

Cette question soulève un enjeu d'importance : l'autorité des auteures et auteurs dans le contexte d'une création collective. À qui revient le dernier mot ? Est-ce que la personne instigatrice d'une partie d'un projet a préséance sur l'ensemble du collectif quant aux décisions de modifications du projet ? Nous avons abordé cette question de manière plus

frontale, et ce, à plusieurs reprises, un peu plus tard dans le processus de création. (Nous en parlerons au chapitre VII.)

Suite à l'adoption par le collectif du synopsis entourant la vie du personnage d'Erika Weisz, illusionniste montréalaise d'origine juive, des sous-groupes se sont formés (par affinités). Ceux-ci avaient le mandat d'explorer diverses manières de matérialiser l'univers de la prestidigitatrice disparue. Nous arrivions donc avec des propositions de mises en scène et de dispositifs pour réaliser un parcours initiatique. À ce moment, nous pensions diffuser le projet dans un lieu assez vaste où nous pourrions exposer différentes « stations » qui évoqueraient toutes, d'une certaine manière, l'une des innombrables disparitions d'Erika Weisz. Pour prendre connaissance des différentes propositions formelles et conceptuelles des sous-groupes, nous avons organisé une soirée de rencontre élargie où de nouvelles personnes sont venues. Celles-ci souhaitaient joindre les rangs de Pourquoi jamais (ou s'y étaient rendues par simple curiosité) pour cette création toujours en travail. La forme itérative des cycles heuristiques (Paquin, 2011) est centrale au processus. On la remarque par les multiples itérations alternant entre un processus à plusieurs (10 à 15 membres), puis en plus petits groupes (2 à 5 membres), pour revenir en groupe élargi (15 à 20 personnes); le collectif étant ouvert à de nouvelles collaborations à plusieurs moments des cycles de création.

L'appel à projets de Phénoména

Un élément déclencheur a permis de réunir les circonstances favorables et un sentiment d'urgence propice à la création. Il s'agit de la prise de connaissance par l'un des membres de l'appel à projets pour le festival *Phénoména* organisé par les Filles électriques, un festival qui avait lieu pour la première fois en octobre de la même année (2012). Nous nous sommes entendus pour soumettre notre projet au festival.

Notre participation fut acceptée et nous avons alors un objectif concret à atteindre. Une participation au festival venait avec des contraintes claires : une date butoir, un lieu et un espace-temps qui nous étaient réservés (la ruelle de la Sala Rossa pour sept soirées

consécutives). Nous allions nous les approprier pour concrétiser notre création. L'été 2012 vit apparaître la création de la première version des *disparitions d'Erika Weisz*.

Durant cet été, nous avons statué que ce premier aperçu de l'univers d'Erika Weisz serait une performance mystérieuse dans la ruelle et qu'un journal créé pour l'occasion serait distribué aux personnes passantes et spectatrices, un journal dans lequel se trouverait le récit de la disparition de la prestidigitatrice.

Évoquant le déroulement de la première année du projet, Chloé explique que « c'était vraiment une expérience à plusieurs pans » avec entre autres la création du journal où « chacun écrivait son article puis on les mettait en commun, qui avait des thèmes communs. Ça avait permis la contribution de plusieurs personnes, puis aussi plusieurs ponts vers plusieurs univers. » (— Chloé) Les articles, illustrations et publicités du journal ont été élaborés autour de la thématique de la disparition par plusieurs membres qui s'étaient réparti les tâches à accomplir.

7.2.1 L'enjeu de l'autorité des auteures et auteurs

La création du journal à distribuer lors des soirs de performances souleva des questions d'importance quant à l'appropriation par les autres membres du collectif de la contribution d'une personne. « *Jusqu'où avons-nous des balises pour se permettre de modifier des choses dedans ?* » (— Une membre) Comment déterminer lorsqu'une contribution peut être changée, altérée par une autre personne du groupe ?

Qui a le dernier mot ? C'est un peu les droits d'auteur, finalement. Je me sentais plus ou moins en œuvre collective par rapport au texte qui était écrit dedans (...), mais plutôt que les textes à l'intérieur sont vraiment des œuvres individuelles puis ça me dérange un petit peu. (— Une membre)

Puisqu'il s'agissait d'une collection de textes et d'images (issue des contributions individuelles) réunie dans un journal, pour cette personne, il s'agissait moins d'une œuvre

proprement « collective » que d'une mise en commun d'éléments créés individuellement avec un lien relativement ténu (outre la thématique de la disparition) entre les articles. « *Ce texte-là, il n'y en aurait pas fallu gros pour que je le sente vraiment comme collectif "collectif" ».* (— Une membre) C'était une première expérience de désaccord assez marqué au sein du collectif. Certaines personnes jugeaient que nous avions la liberté de modifier le texte en question pour la cohérence du journal en entier, alors que la personne à la base du texte énonçait son désaccord puisque cela aurait remis en cause la cohérence même de son texte.

Le différend autour de la création du journal soulève la question de la voix collective versus la voix individuelle (et, de ce fait, l'enjeu des droits d'auteurs) dans un contexte de création collective. Cela sans nécessairement soulever les questions de la paternité de l'œuvre ou la question de la reconnaissance qu'a un individu au sein du collectif pour sa contribution dans un projet. Ces questions semblent claires pour chacune et chacun, le collectif est « l'auteur » des œuvres collectives et les membres qui participent aux projets ont une reconnaissance égale sans mention spécifique reliée aux rôles qu'elles et ils ont joués. De toute manière, la répartition de ceux-ci est ouverte et changeante. Là où il y a enjeu à débat, c'est plutôt lorsqu'un désaccord surgit au sein du collectif au sujet de la contribution créative d'une ou de plusieurs personnes en particulier. Ou encore si une ou des personnes refusent que le groupe altère une partie de la création pour des raisons aussi variées que la cohérence avec le sens global du projet, des questions d'ordres esthétiques ou tout autre facteur. La question a été posée et se pose encore : « Dans ces circonstances, *qui a le dernier mot ?* »

En entretien individuel, une membre mentionnait, qu'à son avis, les discussions autour des droits d'auteurs avaient donné lieu aux moments les plus laborieux du processus de création collective : « *Les discussions sur le [journal]. "Est-ce qu'on retouche ou pas cette histoire ?" Ce qui appartient à quelqu'un ou ce qui appartient au groupe, au niveau de l'écriture. C'est intéressant, mais, au bout d'un moment, c'était long.* » (— Martine) Une tension était ressentie entre deux positions : celles et ceux qui étaient d'avis qu'il fallait respecter la pensée de l'auteur d'un texte versus d'autres qui étaient en faveur de prioriser la cohérence globale de l'objet. « *Ça peut faire quand même des petites étincelles aux égos, mais c'est correct là.* » (— Martine)

Finalement, cette problématique a été davantage contournée que résolue, bien qu'elle ait été l'objet de quelques courriels et rencontres. Le projet devait aller de l'avant puisque nous avions des délais serrés pour envoyer le journal à l'impression avant le début du festival en octobre 2012. *« Il y aurait eu moyen de le rendre plus clair et, je pense, pourquoi on ne l'a pas mis plus clair ? Juste parce qu'on ne voulait pas se déranger mutuellement. »* (— Une membre) Les contraintes de temps nous pressaient. Le compromis adopté a plutôt été de contourner la question : le récit ne fut pas modifié, mais la mise en page fut changée pour que la partie anachronique soit déplacée à l'arrière du journal. Plutôt que de poursuivre un débat qui divisait davantage qu'il ne rassemblait (il n'y avait pas de consensus qui semblait se dégager des discussions qui s'étendaient), la priorité du collectif a été de préserver la bonne entente au sein du groupe. La manière dont cette tension a évolué nous a poussés à découvrir un objectif tacite au collectif, au sens de Joas (1999) qui évoque la découverte de buts implicites en cours d'action : celui de préserver l'harmonie au sein du groupe. Ce qui, en soi, était supérieur à la question débattue.

Le journal demeure une création dont les membres sont fiers, nonobstant le fait qu'il ait engendré des échanges autour de l'enjeu controversé des droits de modifications ou non de la contribution des autres à la création collective. Depuis, on détermine ensemble dès les débuts d'une création la manière dont nous souhaitons qu'elle soit appropriée ou laissée telle quelle. *« Je pense que ça nous a tellement appris que, maintenant pour les prochains projets, on le dit dès le départ. »* (— Laurent)

7.2.2 La performance

Une autre facette de l'expérience de la première édition du projet Erika Weisz a été l'exploration de la performance artistique. *« La prestation, j'avais trouvé aussi que ça été un beau travail. J'ai trouvé qu'on a eu de bonnes idées, qu'on a pris le temps quand même de les mettre en forme. À ce moment-là, on se rencontrait aussi souvent pour faire avancer les choses. »* (— Chloé) Nos rencontres étaient régulières lors de ce segment de la création, particulièrement à l'été où nous nous rencontrions minimalement une fois par semaine pour

que la création se concrétise avant l'automne. Clara soulevait une particularité importante de la prestation de la première édition du projet Erika Weisz : « *Je pense qu'y avait quelque chose de significatif de faire quelque chose qui était dans la performance justement. Parce que ça convoque le groupe jusqu'au bout finalement* ». (— Clara) Le choix de faire de la performance sept soirées consécutives impliquait un grand nombre de membres pour chacune des représentations, « *d'être là, la gang à 10, chaque soir, pour préparer le décor, la personne au son, la personne à la lumière, d'être toute ensemble là. Pis, le journal, je le trouvais super. Je sais pas, y avait comme, j'étais fière de qu'est-ce qu'on avait réussi à accomplir.* » (— Chloé) Le groupe était essentiel à chacune des soirées, l'énergie groupale était pleinement mobilisée (St-Arnaud, 2008) et se ressentait dans l'exécution de la performance.

En somme, le projet *Les disparitions d'Erika Weisz* (2011-2014) a évolué en un triptyque présenté publiquement lors des deux premières éditions du festival *Phénoména* (2012 et 2013), puis pour une troisième et dernière itération à *Art souterrain*, à l'hiver 2015. Nos présentations à *Phénoména* prirent d'abord la forme d'une performance artistique à la manière du théâtre de rue. Puis, pour la seconde édition, nous avons réalisé une installation interactive occupant le même lieu investi l'année précédente. Et, finalement, la troisième diffusion publique fut une réédition de l'installation interactive revampée qui eut lieu à l'intérieur d'un centre commercial lors de la 8^e édition d'*Art souterrain*. Chacune des itérations constitue une création collective expérimentale autour du thème de la disparition.

7.3 Premier cycle de création : *Erika Weisz disparue* à *Phénoména* 2012

Le premier cycle de création des *disparitions d'Erika Weisz* se clôt lors de la première édition du festival *Phénoména*, où Pourquoi jamais présente un aperçu singulier de l'univers de l'artiste montréalaise Erika Weisz :

Pionnière féminine de l'illusionnisme mystérieusement disparue en 1933 alors qu'elle devait entamer une nouvelle tournée de spectacle après plusieurs années d'absence... Intitulée *Erika Weisz disparue*, cette performance exposait les coulisses

d'un spectacle qui n'eut jamais lieu, l'artiste n'étant jamais montée sur scène. Cette mise en scène des minutes précédant la disparition de la magicienne, présentant sa personnalité à la fois complexe et tourmentée ainsi que les conditions inexplicables de sa disparition, laissa alors le public devant un mystère irrésolu. (Pourquoi jamais, 2013)

7.3.1 Bilan des membres de la première itération du projet *Erika Weisz*

Le temps venu de faire le point sur cette première année de création collective autour du projet *Erika Weisz*, les membres ont exprimé leurs impressions générales. La satisfaction et quelques défis rencontrés lors du processus ont été soulevés.

Les soirées de performances comme telles représentent un moment fort de notre expérience du collectif pour la majorité d'entre nous. Un sentiment de satisfaction, d'accomplissement et une fierté d'être arrivés à destination furent mentionnés à plus d'une reprise. « *C'était mon premier grand projet avec Pourquoi jamais. On dirait, pas que je ne pensais pas qu'on serait capables, mais j'étais fière là de ce qu'on avait fait* ». (— Chloé) Pour cette membre, ces soirées furent un aboutissement empreint de bonheur. Clara est d'un avis similaire : « *Le sentiment de satisfaction, quand on a fait le projet et que les gens venaient, puis les performances comme telles, c'était un beau moment.* » (— Clara) Presque tout le groupe était mis à contribution pour chaque soirée de représentation.

Lorsque je demandais à Clara ses impressions des moments forts vécus au sein du collectif, ceux-ci étaient manifestement reliés à cette première diffusion à Phénomena : « *Les souvenirs qui me reviennent sont les moments de groupe qu'on partageait autour de ça [les soirées de performances] puis l'énergie de groupe aussi : quand on se préparait avant la performance, tout le monde était là, puis tout le monde allait souper après.* » (— Clara) Multi facettes, ces moments ont été perçus comme étant parmi les moments importants du collectif. Entre autres parce qu'ils comportaient des moments où l'énergie groupale était sollicitée, en plus de se clore de manière conviviale autour d'un repas partagé. « *C'est clair, ç'a été un beau succès,*

je trouve, de groupe. » (— Chloé) L'envers de la médaille, c'est que ces moments ont été exigeants pour chacune et chacun en termes d'énergie et de temps requis.

Cette membre résumait la première année de création des disparitions d'Erika Weisz manifestement partagée : « *Je pense que, la première année, c'était clairement l'année la plus intense. En fait, entre la première rencontre en 2011 et le projet, la diffusion d'Erika Weisz dans la ruelle, la diffusion en 2012.* » (— Clara) Elle souligne que, toutefois, c'était le désir du groupe de relever des défis d'envergure. « *Les gens avaient besoin, à ce moment-là en tout cas, de créer ou de se dépasser, de pousser quand même assez loin. Tu sais, c'est ambitieux ce premier projet-là.* » (— Clara) Les défis rencontrés relevaient de plusieurs sources, non seulement en ce qui concerne la diffusion à Phénomena 2012 et ses sept soirées de représentation consécutives : « *Comme tout le monde après qu'on a fait le bilan, j'avais trouvé que c'était exigeant, parce que c'était tous les soirs, on était une bonne gang, et on avait besoin que tout le monde soit là.* » (— Chloé) Ça a « *été un truc qui nous fatigue.* » (— Clara) Le projet, perçu comme étant ambitieux, a été vécu comme étant d'une part une source motivationnelle (pour se dépasser avec passion) et, d'autre part, comme étant source d'épuisement (parce qu'énergivore et chronophage). Cette année-là a également été perçue comme étant corsée sur le plan de l'apprentissage. Pour arriver à se coordonner pour concrétiser nos désirs de création (en tant que groupe en adaptation avec l'arrivée de nouveaux membres) et pour tenter d'établir, de tester et d'éprouver des processus de création ensemble.

7.3.2 Actualisation de la création collective

C'est par un processus itératif (Paquin, 2011), grâce à des boucles successives de rencontres entre petits et grands groupes, que nous sommes parvenus à l'accomplissement d'une première diffusion publique. Après les premières rencontres élargies d'idéations, nous commençons à écrire des bribes de scénario en petits groupes (d'une à cinq personnes). Ainsi, « *le sujet commençait à émerger. C'était plus concret. Puis après, on redonnait ça au groupe.* » (— Martine) On retournait alors les propositions dans tous les sens, en grand

groupe, laissant la majorité de celles-ci de côté, jusqu'à ce qu'une apparence de consensus se manifeste autour de la biographie fictive d'Erika Weisz. « *C'est un processus long pis même à rebours* ». (— Martine)

L'implication de certaines personnes du groupe se trouvait affectée par ce processus qui s'étirait. « *Je me suis sentie plus impliquée à des moments où il y avait de la création vraiment là, même si c'était de la réflexion, mais en grand groupe ça demeurait assez vague, je savais pas trop ce que je faisais là exactement.* » (— Martine) L'envie d'être dans le « concret » de la création était présente pour plus d'une personne. Il est vrai que nous sommes tous joints au collectif pour faire... de la création en collectif. Mais avant d'en arriver là, trouver un projet qui allait rallier le « nous » s'imposait.

Ce projet se devait d'être assez motivant pour mobiliser l'ensemble des membres afin que ceux-ci s'approprient le projet et souhaitent y contribuer. Il s'agit d'un astucieux jeu d'équilibre pour maintenir la motivation et ne pas la laisser s'effriter. Pour entretenir la motivation de tout le groupe, il est nécessaire d'élaborer un projet qui tend vers un consensus. Par contre, il faut également prévenir une probable démotivation des membres : trouver ce projet à plusieurs implique un processus qui est long et cette longueur peut s'avérer démotivante pour certains. Surtout lorsque leur soif de concrétiser une implication créative dans le projet se fait sentir.

L'enjeu est épineux puisque, d'expérience, si les personnes qui souhaitent être sollicitées dans les étapes qui « concrétisent » la création ne s'y impliquent pas dès le départ, il y a de grandes chances que celles-ci ne se sentent pas touchées ou interpellées par un projet qu'elles ne se sont pas approprié. Cela a cours pour deux raisons. D'abord, si elles n'ont pas été impliquées dans l'idéation du projet, elles n'ont pas pu insister sur les aspects, les médiums et les thèmes qui leur sont chers. Les membres qui ont mis sur pied le projet vont généralement avoir des idées près de leurs propres champs de compétences ou d'intérêts. Ensuite, il y a l'incompréhension en regard du projet en incubation. Ces personnes peuvent avoir le sentiment de ne pas saisir l'objet de la création. Le projet en incubation prend sa forme définitive en cours de réalisation et rien n'est fixé de manière arrêtée à cette étape du

processus. Il est donc normal de se sentir égaré quelque part dans un flou (artistique !). Les demandes et le projet lui-même ne sont alors pas si « concrets », car le processus n'est pas complété. Il ne le sera qu'à la toute fin du projet, à l'heure de sa communication au-dehors (Anzieu, 1986), lors de sa présentation publique. À ce moment, nous répondons davantage à des demandes techniques (paperasses avant la diffusion, assurances responsabilité et vol, communiqués, affichage, montage et démontage). Ces étapes, quoiqu'essentielles, ne sont pas toujours stimulantes et créatives.

Ayant joint la création des *disparitions d'Erika Weisz* un peu plus tard dans le processus, Ophélie décrit de manière explicite son expérience et son incompréhension au début du projet : « *Erika Weisz, je ne savais même pas qu'est-ce que ça voulait dire, je ne comprenais pas le concept du tout.* » Le fait d'avoir manqué une série de rencontres, de ne pas avoir lu les nombreux et longs courriels qui résumaient chacune des séances d'idéations ou encore de se renseigner auprès des autres membres sur le projet, tout cela compliquait effectivement la compréhension de la direction d'un projet encore grandement indéterminé. « *Je trouvais ça compliqué, pour moi. En soi, maintenant, je ne trouve pas ça compliqué, mais à l'époque, je trouvais ça compliqué. Ça m'a fait un peu reculer, je pense sur "bon, mais je ne comprends pas ce projet-là"* ». (— Ophélie) Elle a finalement intégré le projet de manière plus engagée au moment de sa seconde diffusion (en 2013), où les choses devenaient beaucoup plus terre à terre : « *Je commençais à m'impliquer plus quand y a eu des demandes officielles [telles que] : "On a besoin de bras pour ça, est-ce qu'y a des gens intéressés pour faire quelque chose ?" Et à ce moment-là, j'ai souvent répondu oui. Mais dans tout ce qui était la réflexion ou le départ du projet, ça me paraissait trop flou.* » (— Ophélie) À compter de ce moment, elle s'est impliquée à divers niveaux de la diffusion publique et cela l'a « *aidée à comprendre de quoi il s'agissait.* » (— Ophélie) Depuis, elle a fait connaissance avec des membres du groupe. « *Ça m'a permis de mettre des visages sur les noms.* » (— Ophélie) Elle a proposé ses idées et participé à plusieurs initiatives créatives de Pourquoi jamais. Elle est aussi membre du CA de l'OBNL.

L'implication égale de toutes les personnes à tous les moments du processus constitue un idéal qui est impossible à atteindre. Non seulement d'un point de vue logistique, mais aussi

en fonction des intérêts et du type de personnalité de chaque personne : des créatifs rêveurs qui sont bien dans l'idéation floue, des pragmatiques qui veulent savoir quoi faire, des gestionnaires, etc.

Le défi que représente le temps requis pour aboutir à un projet rassembleur versus le désir d'être dans le « concret » de la création est un enjeu crucial. Chloé l'a bien cerné et fort bien résumé :

C'est sûr que c'est dur parce qu'on a le goût d'être dans le concret. Mais en même temps, pour être dans le concret, faut quand même réfléchir à nos idées puis vraiment arriver avec un projet qui nous parle et qui a un message. Ça, ça ne se fait pas en deux secondes de toute façon. On n'a pas le choix de discuter, de revenir sur des choses, de faire des essais-erreurs... (— Chloé)

Cela dit, le « concret » de la création ne m'apparaît pas moins effectif dans la période d'idéation : il s'agit d'un passage obligé pour concrétiser le projet, et c'est par ce processus que le collectif concrétise non seulement ses créations, mais qu'il se « concrétise » lui-même.

Bien sûr, l'enjeu ici est l'importance que prend, aux yeux de plusieurs, le fait d'avoir les deux mains dans la matière brute de la création. L'envie de le vivre de manière perceptible à travers les matériaux, la confection, tout le corps, etc. Ce moment concerne la phase de réalisation du projet (Anzieu, 1986 ; Boutinet, 2010). Il est un prolongement de la recherche qui se cristallise en une forme visible. Je pense toutefois avoir bien souligné que le contenu de la création, son objet, son message, sa forme, et sa raison d'être se doivent d'être appropriés par une majorité des membres du collectif, puisque la réalisation de celui-ci en dépend pour la suite.

7.3.3 Sommaire du 1^{er} cycle de création

Par le récit des processus créatifs et groupaux vécus lors de la première itération du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, nous avons soulevé plusieurs éléments déterminants : la

reconfiguration du collectif avec l'arrivée de nombreux nouveaux membres, le temps requis pour que le groupe trouve sa dynamique et que l'énergie groupale (St-Arnaud, 2008 ; Landry, 2007) s'installe, et ce surtout pour permettre de concevoir ensemble les grandes orientations d'un nouveau projet. Ce dernier s'est cristallisé autour de la création de la biographie d'un personnage fictif : l'illusionniste Erika Weisz et le souhait d'aborder les petites et grandes disparitions du passé.

L'appel à projets pour la première édition du festival *Phénomena 2012* a accéléré la prise de décision concernant le projet que nous allions créer. Lors de la création du journal à distribuer les soirs de performance, l'enjeu des droits d'auteurs a été soulevé. Celui-ci a engendré la réflexion autour de la question de « qui a le dernier mot » sur la modification d'une contribution personnelle à une création collective. L'auteur ou tous les membres du collectif ? Cette situation nous a révélé un principe implicite et cher à notre collectif : préserver l'harmonie au sein du groupe est notre priorité, même au point de mettre un terme à certains débats épineux.

Nous avons vu comment la création prenait forme en de multiples itérations de cycles de création (Paquin, 2013) et d'idéation : d'abord en grand groupe, puis en duo, trio ou petit groupe et de retour en groupe élargi. À chaque fois, l'invitation à joindre le projet en marche est lancée afin de s'ouvrir à de nouvelles contributions. Toutefois, nous avons également constaté le défi que représente le fait de faire monter des nouveaux membres dans une création déjà en marche, puisque le projet alors en gestation est dans un état flou et difficile à saisir (Anzieu, 1986). Le désir d'être dans le concret de la création, de se sortir de la période d'idéation pour mettre les mains à la pâte, se fait ressentir chez plusieurs après de longues semaines de mises en commun des idées. Cependant, avoir un projet rassembleur est tout aussi déterminant pour sa réalisation.

Toutes ces étapes nous ont guidés vers une deuxième année de création autour du projet *Erika Weisz*. À partir de cette seconde itération des cycles de création, nous constaterons la manifestation de nouvelles dynamiques et de nouveaux défis du processus collectif en déploiement.

7.4 Second cycle de création : Pour signaler une disparition à *Phénomena 2013*

De manière diamétralement opposée, les débuts du second cycle de création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* se firent de manière très prompte. Après avoir dressé le bilan de la dernière année et après avoir pris une période de pause de trois mois à la suite de la première diffusion publique, les membres du collectif qui avaient envie de poursuivre ce projet se sont réunis pour élaborer les grandes lignes d'une nouvelle création à réaliser dans la foulée du projet *Erika Weisz*. Nous avons alors décidé de renouveler la collaboration avec les Filles électriques pour la seconde édition du festival.

En une seule séance de discussion autour des orientations que nous souhaitions prendre et par une mise en commun des envies créatives, les fondations de la seconde édition des *disparitions d'Erika Weisz* étaient posées. Nous pouvons reconnaître que les grandes lignes directrices existaient déjà, nous ne faisons ni table rase du sujet de la création (les disparitions d'Erika Weisz ou plus globalement de femmes) ni des manières de se coordonner que nous avons élaborées en vue de mener à terme un projet commun. Des envies de dispositifs avaient été évoquées par certains membres par le passé et nous sommes allés puiser dans ces idées laissées en jachère.

Au terme de cette rencontre, le collectif avait déterminé les bases de sa prochaine création et lancé les prémices du scénario de ce qui allait devenir une installation sonore interactive : une boîte vocale interactive qui s'organiserait tel « un récit dont vous êtes le héros ».

Parvenir à boucler plusieurs décisions entourant un nouveau projet de création avec autant de rapidité, et ce, de manière consensuelle, n'a rien de banal et n'est pas le fruit du hasard. Il faut mentionner que le groupe s'était aguéri et que nous ne repartions pas de la case départ : une part du travail le plus laborieux était derrière nous. La première année d'élaboration du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* fut sans doute la plus exigeante en matière de temps. Nous avions tout à déterminer du projet et nous devions développer notre appartenance au groupe. Cela avait dû se faire de la manière la plus consensuelle possible, puisque les décisions ne devaient pas être prises au détriment des attentes individuelles.

L'image qui pourrait décrire cette première phase d'un nouveau projet est celle d'une poussée pour déplacer une charge extraordinairement lourde : il s'agit du moment qui exige le plus d'énergie de la part du groupe. Il faut y vaincre l'inertie, commencer à se mouvoir et avancer ensemble. Avec en nous, parfois, le doute insidieux de ne pas savoir si on va parvenir à quoi que ce soit, si on va finir par arriver quelque part. La trajectoire parcourue ensemble importe et correspond à la raison d'être de Pourquoi Jamais, un collectif pour créer et se créer en tant que groupe.

J'exposerai maintenant plus en détail la manière dont nous avons procédé pour créer le scénario qui est à la base du projet de la boîte vocale interactive « dont vous êtes le héros »²¹. Après une mise en commun de nos grandes idées, envies (et délires), nous nous sommes entendus sur les rôles que nous avons envie de jouer au sein de la création. Après avoir exploré près d'une année la méthode « tout le monde fait (presque) tout (presque) tout le temps ensemble » qui n'est pas des plus optimales, nous nous sommes fixé un échéancier précis de nos objectifs à remplir pour coordonner et concrétiser le projet dans les mois à venir. Un groupe de quatre personnes pour l'écriture du scénario s'est formé. Celles-ci se sont rencontrées afin de conceptualiser les grandes catégories du répertoire du scénario. Puis le projet de scénario a été mis dans un logiciel d'écriture de scénario interactif sous la forme d'une arborescence. Les personnes réunies se sont divisé entre elles les sections à écrire. Une fois l'écriture complétée, elles ont partagé la première version du scénario de la boîte vocale à l'ensemble du collectif pour recueillir les commentaires du groupe. En parallèle à l'écriture, deux membres se rencontraient pour réserver et tester le numéro de téléphone en ligne afin de valider que toutes les options du répondeur soient réalisables sur cette interface.

Par la suite, nous nous sommes réunis en groupe élargi pour parcourir l'ensemble du scénario dans le détail. Nous procédions par tour de table en débattant sur certaines idées. Ce faisant, nous en propositions de nouvelles, en altérons certaines (par exemple : adopter une posture queer) ou nous approuvions certaines en bloc. Nous imaginions simultanément, à la lecture

²¹ Cette boîte vocale interactive présentée en installation lors du festival *Phénomena 2013* est en ligne en tout temps, il suffit de composer le 514-360-2202 (sans frais) pour prendre connaissance de l'œuvre.

du scénario proposé, la mise en scène de l'événement, la scénographie et l'enregistrement des captures sonores à réaliser. La création de la boîte vocale interactive était le résultat, une fois de plus, d'un processus itératif (Paquin, 2011) : des cycles successifs entre travail à plusieurs et travail en groupe restreint. Un projet parfois porté par une personne pour une courte période, puis toujours ramené au groupe élargi et entériné de manière collective.

Le projet intitulé *Pour signaler une disparition* a constitué la seconde édition des *Disparitions d'Erika Weisz* et a été présenté dans la ruelle de la Sala Rossa du 18 au 25 octobre 2013 (et par téléphone au 514-360-2202). Voici un extrait du synopsis qui décrit cette seconde création :

Nuit froide d'octobre. Ruelle sombre. Tout au fond, une cabine téléphonique sortie d'une autre époque d'où s'élève une sonnerie persistante. Comme dans un scénario de mauvais film, vous répondez à l'appel ; après hésitation, vous avancez dans l'obscurité pour décrocher le combiné. À l'autre bout du fil, une voix enthousiaste, incongrue dans cette atmosphère sinistre... Avec l'aide d'un système téléphonique interactif, vous êtes invité-es à déclarer la disparition d'une femme que vous auriez connue, imaginée, rêvée, oubliée.

Au fil d'une succession d'options loufoques, absurdes, cyniques, parfois grinçantes, « Pour signaler une disparition » vous propose une installation multidisciplinaire abordant le thème des nombreuses formes de disparitions qui peuplent notre histoire et notre présent. Votre principal défi : ne pas vous y égarer. (Pourquoi jamais, 2013)

Pour que la création collective se réalise de manière somme toute assez fluide et efficace, il faut reconnaître les bases sur lesquelles cette seconde création s'est consolidée : une année chargée de rencontres et de mises au point a été nécessaire. Une année pour concrétiser ensemble un projet à l'automne 2012. Le tout avec un groupe renouvelé par l'arrivée de personnes venues donner un second souffle au collectif Pourquoi jamais.

Je soulignerai, à nouveau, que malgré le fait que le résultat de l'œuvre à réaliser ensemble peut parfois sembler marginal, voire anecdotique (Michinov, 2006) en regard de tout ce qu'implique le travail de mise en commun des idées, de persévérance, de rigueur, d'accords et de désaccords au sein du groupe, il n'en demeure pas moins que de donner existence à une réalisation commune est la raison de nos multiples rencontres. En dépit des vies chargées de

chaque membre du groupe (les rencontres ayant lieu le soir après une journée de travail), il est bon de constater que ces efforts se sont incarnés sous la forme d'une création palpable.

La création collective pour cette seconde année des *disparitions d'Erika Weisz* s'est déroulée de manière considérablement rapide, par contraste avec l'année précédente, mais aussi de manière plus segmentée : les tâches étant préalablement subdivisées au sein du groupe. Quoiqu'il en soit, les nombreux avantages d'une manière différente d'aborder la création d'une œuvre collective viennent avec quelques inconvénients, que nous aborderons à partir des constats formulés par les membres.

7.4.1 Bilan des membres de la seconde itération du projet *Erika Weisz*

Un commentaire mitigé relatif au processus de création et à la diffusion de la cabine téléphonique fut émis lors de l'entretien de groupe : cette formule convoque moins l'ensemble du groupe. À la différence de la prestation de l'année précédente où dix membres du collectif étaient requis chaque soir de présentation, et du processus de création (peut-être plus laborieux, mais plus rassembleur), l'installation de la cabine requérait tout au plus trois ou quatre personnes par soir. Notre implication se limitait à l'observation (de loin et quelques heures durant) des passantes et passants en interaction avec notre projet. Clara y faisait allusion dans son entretien : lors de la diffusion, nous sommes physiquement plus détachés de l'œuvre puisque c'est un objet (quasi) autonome. Ce n'est pas aussi impliquant (voire exaltant) qu'une performance.

Bref, la réalisation de l'installation *Pour signaler une disparition*, même si l'enregistrement sonore et le montage sollicitèrent à différents moments près de vingt personnes du collectif, convoque moins de membres du groupe en un même lieu au même moment.

Il y a eu Erika [en 2012], qui s'est super bien terminé, qui s'est bien réalisé. On était super content, qui a développé des liens avec une autre gang de Pourquoi jamais, et après ça il y a eu la deuxième diffusion [la cabine téléphonique]. C'est un peu la

consolidation entre la première gang et la deuxième gang parce que tout le monde était appelé à faire l'acteur un peu à l'intérieur de ça. (— Laurent)

La contribution de chaque personne s'est faite de manière indépendante ou par petits groupes à différentes étapes de la réalisation, tandis que nos premières rencontres élargies lors de la première année d'*Erika Weisz* ont été plus rassembleuses et fort chaleureuses. Clara mentionne l'atmosphère des premières rencontres du collectif. « *Faut se motiver pour y aller ou ça ne va pas de soi, si ce n'est pas convivial, je pense que ça n'aurait pas fonctionné.* » (— Clara) La convivialité des rencontres réunissant une grande partie du collectif (en coprésence) de la première année d'*Erika Weisz* fut plus rare lors de la seconde édition puisque nous avons beaucoup moins de rencontres élargies. « *Je pense que ce n'était pas pareil les autres années, le projet était intéressant aussi. Tout le monde était content du projet, sauf qu'il fallait moins mobiliser les gens comme un groupe.* » (— Clara)

Nous voilà confrontés à un dilemme : pour éviter de nourrir le sentiment de piétinement en multipliant les grandes rencontres, nous segmentons les tâches par souci d'efficacité. Par conséquent, cela convoque moins l'ensemble du groupe et l'énergie groupale du collectif s'atténue (St-Arnaud, 2004). Martine partage un avis similaire en regard de la seconde année du projet *Erika Weisz*. Elle mentionne que : « *C'était une belle évolution par rapport au temps qu'on avait à mettre et, quand même, à l'envie qu'on avait de continuer. C'est sûr qu'on n'avait moins de disponibilités, ce qui fait que j'ai l'impression que la deuxième édition, c'était moins important, moins impliquant, mais c'était bien correct comme ça.* » (— Martine) Il faut souligner qu'après la première édition, plusieurs choses avaient changé dans la vie des membres (l'arrivée d'un enfant, un travail plus prenant, etc.). Le désir de poursuivre sans, toutefois, se réunir aussi régulièrement que l'année précédente avait été souligné et était un enjeu à prendre en compte. Il est important de préserver et de cultiver l'énergie du groupe afin qu'il demeure un lieu inspirant, mobilisant et d'épanouissement. Malgré la bienveillance de nos intentions, des tensions entre les aspirations créatives individuelles et le devenir collectif de la création en train de se faire peuvent subsister. Il y aura, certes, toujours une mouvance organique de départs de membres, de nouvelles arrivées

et de retours parmi les membres du collectif, changeant chaque fois la configuration de la constellation du groupe.

Orientation du projet

En ce qui concerne les propos revendicateurs et politiques de la cabine interactive, les membres du collectif soulevaient lors de l'entretien de groupe qu'il s'agit d'un projet bien équilibré.

Le projet de la cabine, je trouve que c'est un beau mélange des deux [ludique et politique]. Parce qu'à la fois, c'est très politique dans la façon dont on prend le message qui est formulé si on l'écoute bien, entre les lignes, puis c'est très amusant. Tu vas répondre, tu n'es pas sûr, tu veux-tu répondre, pas répondre, qu'est-ce que tu fais avec les numéros, dans quoi tu t'embarques, et en plus les autres t'écoutent. Ce qui fait que [le discours politique] est un peu caché au travers de ça. Je trouve que c'est un beau mixte. (— Ophélie)

Il s'agit d'un projet où le collectif réussit le pari de la création collective revendicatrice, même si livré dans un dispositif ludique et insolite. Au chapitre XIII, nous aborderons plus en profondeur la manière dont les membres perçoivent et décrivent les œuvres de Pourquoi jamais.

Une difficulté rencontrée par le collectif après la diffusion au festival *Phénomena* de 2013 est ressortie avec force des propos de presque tous les membres du collectif rencontrés, tant en entrevue individuelle que lors du bilan de groupe. La décision d'accepter, ou non, l'invitation d'un festival pour participer à sa prochaine édition. Une responsable à la programmation des œuvres d'art public du festival *Juste pour rire* est entrée en contact avec le collectif après avoir vu notre installation lors de *Phénomena*. Elle nous invitait à participer à l'édition de l'été 2014 du festival pour une douzaine de jours consécutifs. Une somme considérable d'argent était en jeu.

Le groupe était divisé autour de deux enjeux majeurs : certaines considérations éthiques envers le festival et la disponibilité pour y prendre part. Il y avait au sein du collectif un véritable débat de valeurs autour de la participation à ce festival. Parmi les réticences soulevées, des arguments féministes étaient mis de l'avant. D'une part, le fait que ce festival diffuse presque exclusivement des humoristes hommes et, d'autre part, au sujet du large éventail d'humoristes dont la vaste majorité du répertoire regorge de gags machistes, fleurons de sexisme ordinaire. Sans compter toutes les soi-disant « blagues » de mauvais goût envers des groupes minoritaires.

Chloé évoque les discussions autour de notre participation ou non au festival *Juste pour rire*.

J'ai trouvé que même si c'était houleux et que, dans le fond, ce n'était pas noir ou blanc. J'ai trouvé que ça a aussi donné plus de force au collectif. Parce que, dans le fond, c'est vraiment une activité que les gens font parce que ça leur tente pis parce que c'est comme dans ton temps libre. Ça ne t'apporte pas, tu sais, y a personne qui a un revenu tiré de ça. Je trouve que c'est cool que ça reste un peu « pur » entre guillemets là. Je suis contente, moi, de la décision qui a été prise même si c'était comme un peu crève-cœur là. Je pense que c'est important parce que dans la vie, des fois, on est aussi obligé de faire des compromis. Je trouve ça l'fun que quand même, on est prêts à dire « ben non, on va refuser », refuser une somme d'argent importante parce que ça ne correspond pas à nos valeurs tout ça. (— Chloé)

Parallèlement à la question éthique envers le festival, l'indisponibilité des membres était un enjeu tout aussi défavorable. Le souvenir de l'énergie qu'avait sollicitée la première édition de *Phénomèna* était encore frais. L'invitation du festival *Juste pour rire* impliquait une douzaine de journées consécutives entières et personne ne semblait avoir l'énergie, le temps ou l'envie d'y être présent. Cela est d'ailleurs sans compter la charge de travail impliquée dans la préparation logistique préalable au festival : revamper le décor de la cabine pour la rendre sécuritaire, souder un second téléphone interactif en cas de bris ou dommage de l'original, recherche d'assurances pour la durée de l'événement, réviser le montage sonore du répertoire téléphonique, coordonner les horaires des membres du collectif lors du festival, prévoir la maintenance technologique de la cabine, etc.

Ce débat houleux autour de la participation de Pourquoi jamais au festival Juste pour rire marque désormais l'imaginaire du collectif parce qu'il fut déchirant. Quelques personnes (minoritaires : c'est pourquoi nous ne sommes pas allés de l'avant) désiraient fortement présenter le projet à ce festival : cela représentait entre autres l'opportunité d'être vus d'un plus large public en plus de permettre au collectif de relever un défi considérable.

La balance a penché en défaveur du festival en raison des deux enjeux évoqués : les disponibilités et l'énergie requises n'étaient pas au rendez-vous ainsi que le conflit de valeurs féministes et mêmes anticapitalistes que cela représentait pour certaines personnes. Quelques membres, qui avaient écrit le scénario à la base de la boîte vocale et qui avaient développé le concept des *disparitions d'Erika Weisz* depuis ses débuts, mentionnaient qu'une participation au festival *Juste pour rire* trahirait l'esprit du projet qui ne versait pas tant dans l'humour.

Toutefois, des membres arrivés vers la fin du processus de création d'*Erika Weisz* souhaitaient aller de l'avant avec le festival, alors que la majorité des personnes qui avaient contribué à l'intégralité du développement des *disparitions d'Erika Weisz* ne le voulait pas. Qui a prépondérance sur des décisions aussi importantes ? Serait-ce les personnes qui ont porté le projet depuis ses débuts et qui s'y opposent, car elles sentent que cela travestit le projet ou ses valeurs ? Comment décider à qui revient le dernier mot dans une création collective ? Généralement nous souhaitons tendre vers un consensus, mais parfois celui-ci est hors d'atteinte dans le contexte où nous devons prendre la décision rapidement ou que nous nous retrouvons confrontés à une impasse comme ça a été le cas dans cette situation-là. Certaines personnes ont tourné le dos (pour un temps du moins) au groupe après cette rencontre où nous déclinions l'invitation de *Juste pour rire*.

7.4.2 Sommaire du second cycle de création

Au terme de cette deuxième année de création autour du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, nous avons touché à plusieurs enjeux : un nouveau processus de création plus structuré et segmenté avec ce que cela implique d'avantages et d'inconvénients, une satisfaction générale aux yeux des membres entourant le contenu assez équilibré entre ludisme et message politique de la cabine interactive, un débat autour de la participation à un festival controversé au sein du collectif. La troisième et dernière itération du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, lors de l'année 2014-2015, nous a aussi menés vers différentes réflexions que j'exposerai à l'instant.

7.5 Troisième cycle de création : Pour signaler une disparition à *Art souterrain 2015*

J'aborderai maintenant le troisième (et dernier) cycle²² de création du projet *les disparitions d'Erika Weisz*.

En 2015, pour la troisième itération des *disparitions d'Erika Weisz*, l'installation interactive de Pourquoi jamais a pris une forme inédite. Tout au long de l'année 2014, nous avons préparé la cabine pour cette seconde édition. L'envie était présente, chez plusieurs, de retravailler la création afin d'aller à la rencontre d'un nouveau public. Quelques personnes se sont donc affairées à dresser la liste des festivals auxquels il serait intéressant de faire connaître notre travail et nous avons élaboré un dossier de présentation du projet pour répondre aux appels à projets des festivals ciblés.

²² Dernier cycle, dis-je, du moins c'est ce que nous croyons au moment d'écrire ces lignes. Mais qui peut prédire si le spectre d'Erika Weisz viendra réenchanter d'autres créations du collectif dans un avenir plus ou moins lointain?

Au cours du printemps 2014, nous avons soumis notre projet à quelques festivals montréalais. Le festival *Art souterrain* a répondu favorablement à notre demande de participation et nous nous sommes mis à l'œuvre pour finaliser les derniers préparatifs pour présenter une version bonifiée de l'installation. Nous avons donc retravaillé le scénario et revu le montage sonore du répertoire téléphonique. Après avoir observé le comportement du public en interaction avec l'installation, nous avons noté les passages comportant certaines longueurs et à retravailler.

Pour procéder à la revitalisation du projet, nous avons procédé une fois de plus à la répartition des tâches parmi les personnes intéressées. Certaines personnes se consacraient à réviser le scénario de la boîte vocale et d'en raviver le montage sonore. Simultanément, d'autres membres se sont mis à l'œuvre afin de remettre à neuf le décor de la cabine pour la rendre plus sécuritaire et propice à la diffusion dans un milieu public sans surveillance.

Nous étions heureux à l'idée de nous associer à la septième édition d'*Art souterrain* qui est un organisme dont le mandat correspond à des préoccupations partagées par le collectif : rendre l'art accessible à un public non-initié en sortant les créations des lieux de diffusions traditionnels. Les œuvres y sont exposées sur un parcours de six kilomètres au cœur du réseau souterrain montréalais. Lors de cette édition, *Art souterrain* a présenté 65 projets de 90 artistes à un public de plus de 100 000 visiteurs par jour²³ sur l'ensemble de son réseau.

Finalement, le projet tel qu'il a été présenté dans sa troisième itération à *Art souterrain* consiste en une cabine avec un téléphone interactif dont la sonnerie persistante ne cesse de retentir que lorsqu'on décroche le combiné. La boîte vocale offre de nombreuses options pour signaler la disparition d'une femme (plus d'une heure d'options préenregistrées, à la manière d'un récit dont vous êtes le héros). Les journaux, créés par le collectif lors de la première édition des *disparitions d'Erika Weisz*, qui relataient des disparitions de toutes formes dont celle de la prestidigitatrice Erika Weisz, ont été distribués au public. Le numéro de la boîte

²³ Source : Art souterrain, bilan 2015 : http://www.artsouterrain.com/app/uploads/files/uncategorized/as15_bilan_bassedefinition.pdf

vocale fut distribué avec les journaux et tapissait les murs de la cabine permettant au public de composer le numéro de la cabine à partir de leur téléphone personnel pour accéder au récit interactif. À l'ouverture du festival lors de la *Nuit blanche* à Montréal, deux médiatrices culturelles, en plus des membres du collectif, étaient présentes pour discuter avec les visiteuses et visiteurs intrigués. C'est, par ailleurs, lors des semaines qui ont suivi cette diffusion publique qu'ont eu lieu les entrevues individuelles et l'entretien de groupe avec les membres du collectif.

7.5.1 Bilan des membres de la troisième itération du projet *Erika Weisz*

Le constat ressorti du bilan précédent (de la diffusion de 2013) demeurait présent suite à la troisième diffusion du projet *Erika Weisz* : la démarche plus segmentée convoque moins le collectif et peut être perçue comme étant moins stimulante qu'une création collective neuve. Pour cette dernière diffusion, nos mandats se résumaient davantage à coordonner et à réagir à des demandes ponctuelles du diffuseur. Des demandes telles que la communication avec les différents festivals, l'élaboration d'une maquette infographique pour le diffuseur, la création d'un nouvel habillage pour la cabine, la nécessité d'estampiller des journaux à distribuer, la préparation de communiqués de presse, le montage et la maintenance technique lors de l'événement, la documentation de la diffusion publique, le démontage, etc. Il est vrai que *« c'est moins impliquant pour le groupe. C'est quasiment plus technique, c'est retrouver un lieu de diffusion, puis faire que ça se passe bien dans ceux-là, mais y a moins de... il n'y a plus de création tant que ça. »* (— Mathieu) Effectivement, nous voulons que le temps et l'énergie mis à la réalisation d'un projet puissent être actualisés au dehors du groupe par la diffusion de celui-ci. Si toute notre énergie allait à démarrer constamment de nouveaux projets, sans toutefois faire vivre ceux auxquels nous avons consacré une somme considérable de temps, nous ferions face à d'autres types de questionnements tels que l'importance de montrer notre travail au-dehors, de le confronter à un public.

Dans les étapes de diffusion d'un projet tel que l'installation interactive, l'expérience nous démontre que nous fonctionnons alors à effectif réduit du collectif, nécessitant la présence de

six ou sept personnes tout au plus. Même si nous sommes moins nombreux à ces stades du projet, une membre argue que *« c'est correct, parce qu'on arrive à quand même continuer à présenter notre projet selon ce que chacun peut mettre dedans. »* (— Martine) En fonction des disponibilités variables de chacune et chacun. *« Je pense que ça respecte quand même ce qu'on veut présenter. »* (— Martine) Cette dernière année consacrée au projet *Erika Weisz* correspond davantage à une phase d'ajustement et d'amélioration technique, la recherche et l'incubation de la création étant quasi absentes à cette étape-là. Une étape qui exige forcément moins d'implications pour l'ensemble du collectif en tant que tel.

Le moment de se consacrer à un autre projet se faisait de plus en plus ressentir. *« Parce que c'est porter un projet à bout de bras. Au bout d'un moment, peut-être que c'est quelque chose à mettre de côté et trouver autre chose là ».* (— Martine) Martine fait référence à une transition vers un nouveau projet de création. *« C'est pour ça que je pense que ça prenait un autre projet qui débute pour passer à autre chose ».* (— Mathieu) La nécessité de « passer à autre chose » était ressentie par plusieurs membres et sa mention lors des entretiens n'a pas été formulée au hasard puisque nous en étions au développement d'un nouveau projet à ce moment-là. Nous y reviendrons sous peu.

Pour plusieurs membres de Pourquoi Jamais, l'un des enjeux problématiques lors de la présentation publique à *Art souterrain* fut incontestablement l'emplacement alloué par le Festival. Au cours de mon entretien autoethnographique (sous hypnose), j'aborde cet aspect de notre plus récente diffusion de la création du projet *Erika Wesiz*. :

On était très déçus de l'endroit, du lieu qui nous avait été attribué par Art souterrain. On s'attendait à être dans un souterrain, comme le dit le nom du festival. Mais finalement, même si ça faisait cinq mois qu'on essayait de communiquer avec eux, on a réalisé à 10 jours à peu près de l'événement qu'ils nous avaient mis dans le Centre Eaton, en face de la boutique le Château, au 3^e étage. On n'était pas dans un souterrain ; on était dans un centre commercial, avec de la musique ambiante. Ce n'était pas un contexte qui était favorable à une installation sonore interactive. C'est sûr, on a senti que le projet aurait pu être dans un contexte plus valorisé, plus intéressant. On avait donc été assez déçus la plupart d'entre nous, de cet endroit-là qu'on nous avait assigné. Mais on a décidé d'aller de l'avant quand même. On avait pris l'engagement de le faire. (— Isabelle)

Cette déception fut partagée par un grand nombre de membres du collectif, mais ne fut pas un frein à présenter le projet. Après réflexions nous nous sommes dit que cet endroit allait créer des rencontres inusitées : « *Ça va être de toucher à un public qui n'était pas venu là pour ça et qui va se retrouver confronté à ça. Qu'est-ce qui va se passer ? Ça va être drôle !* » (— Mathieu) Cet environnement improbable pour une installation sonore interactive allait devenir un terrain d'étude intéressant d'un point de vue sociologique. Aussi, nous nous disions que le propos pourrait être perçu comme étant controversé. « *Ça dérange sur certaines options* ». (— Laurent) Il nous était impossible de prévoir la réaction des gens. La cabine allait se retrouver dans un lieu public sans surveillance continue, l'œuvre allait vivre d'elle-même et, quoi qu'il lui advienne, cela ferait partie de son histoire. « *Je veux dire, y a un moment où cette œuvre-là, elle vit sa vie. S'il y a quelqu'un [qui la détruit] : ça va avoir une signification aussi [rires]* ». (— Mathieu)

7.6 Le *Recueil perpétuel*

Simultanément au projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, quelques autres projets s'élaboraient. L'un d'eux débuta en 2013 et se poursuit encore aujourd'hui. Il s'intitule : le *Recueil perpétuel*. Bien que ce projet gravite en orbite du projet *Erika Weisz*, il m'apparaît important d'en faire mention, même brièvement, puisqu'il revêt quelques particularités qui illustrent bien les processus créatifs et dynamiques internes vers lesquels tend Pourquoi jamais.

Le fonctionnement du *Recueil perpétuel* est fort simple. Il s'agit d'une contribution mensuelle au blogue du site internet du collectif par les membres sous forme de solo, duo ou trio. À chaque année, lors de l'AGA de l'OBNL de Pourquoi jamais, nous élisons la thématique pour les contributions au *Recueil perpétuel* de l'année à venir. En 2013, la thématique du *Recueil* était « Rendez-vous ». « Ubiquité » en 2014. Et « Encore toi » pour l'année 2015. Le média élu est au choix de la personne : vidéo, photo, performance, poésie, infographie, illustration, etc. Il doit cependant être documenté pour être archivé en ligne.

Bref, chaque mois, des créations d'initiative personnelle ou de petites équipes sont ajoutées sur le site et partagées à l'ensemble du collectif.

Le projet du *Recueil perpétuel* compte de nombreux avantages, outre le fait qu'il anime le blogue du collectif. Ce projet génère des contraintes concrètes pour créer. « *J'aime beaucoup le Recueil perpétuel, je trouve que c'est une idée de génie. Ce que j'aime, c'est le fait qu'il y ait très peu de temps pour produire quelque chose.* » (— Ophélie) C'est un bel équilibre entre détenir une grande liberté de création et ne pas s'y perdre grâce à la contrainte de temps — soit un mois pour créer et partager la création.

Ophélie, qui avait fait un recueil en duo avec Laurent en 2014, mentionnait en entrevue :

À chaque fois, je me disais « Astie que je n'ai pas le temps. » Je n'avais vraiment pas le temps à ce moment-là, de créer un projet. Et ça prend énormément de mon temps. Mais à chaque fois que je finissais les rencontres, j'étais comme « Astie que c'était l'fun. » [rires] Et à la fin du projet, on s'est comme dit « Ah, c'était vraiment chouette. » (— Ophélie)

Puisqu'il s'agit de petits projets de création, nous arrivons à un résultat concret rapidement. La vocation derrière le *Recueil* sert à nous garder échauffés (en étant dans l'action). « *Je trouve que c'est intéressant et que ça nous pousse à aller plus loin.* » (— Chloé) En plus de nous permettre de consolider une base d'idées pour d'autres projets, cela fait naître des « *initiatives des membres qui vont peut-être donner cette impulsion-là à créer des projets. Le recueil, c'est une bonne occasion pour avoir plein d'idées pour un projet.* » (— Clara) Cet appel à demeurer actif, dans la création, génère des idées qui engendrent d'autres projets. Par exemple, lors de notre duo pour un recueil, une membre et moi avons répété à plusieurs reprises : « *Ah ! Ça, ça serait vraiment un beau projet à faire avec "Pourquoi jamais", mais à plus long terme.* » (— Isabelle) Ces créations peuvent, en quelque sorte, regorger d'amorces pour d'éventuels projets de plus grande ampleur. Des projets aussi susceptibles de mettre à contribution l'ensemble du collectif.

Ce projet contribue à créer et à préserver liens et dynamiques créatives entre les membres puisqu'il y a une majorité de personnes du collectif qui y participe. Peu importe qu'elles

soient jumelées ou seules. « *C'est sûr que le recueil, ça garde aussi les gens proches du collectif* ». (— Clara) En plus de générer de nouvelles rencontres entre des membres qui ne se sont jamais côtoyés pour créer ensemble, la dimension amicale prédomine dans les duos et trios qui prennent forme. Le but derrière le *Recueil* « *est de motiver les membres à prendre conscience que ce n'est pas si compliqué que ça de faire de petits projets le fun* ». (— Mathieu) Il est plus facile de créer en plus petits groupes. Évidemment, la dynamique est différente que lorsqu'il s'agit de créer avec un grand nombre de membres du collectif. Il s'agit de donner lieu à des micros projets et des micros collectifs (des *nébuleuses* comme le dirait Lorenzo Romito du collectif Stalker) à l'intérieur de Pourquoi jamais. Pour un mois, chaque équipe s'organise comme elle le veut. « *Je le vois comme de la recherche, on explore des pistes. Ça resserre les gens, ça permet de continuer à des moments où ça serait plus creux parce que là, on se sent moins disponibles. Je pense, c'est de cimenter les liens.* » (— Mathieu) Il s'agit de pistes exploratoires, par l'intermédiaire de créations décomplexées, à l'image de la multitude de personnalités qui colorent le collectif.

En entretien de groupe, tous les membres s'entendaient pour reconnaître les bénéfices d'un tel projet pour le collectif. Un bémol qui relève de la création en collectif a tout de même été énoncé par rapport au *Recueil*.

C'est quand on crée en groupe [élargi], on crée une cohésion, je pense. Ça doit être une chose qu'on a un peu perdue avec le temps. On voulait faire des projets et que ça aille vite, c'est normal. On faisait un peu des processus pour que l'écriture soit plus rapide ou ces trucs-là. Mais en même temps, on ne retrouve pas l'effet groupe dans ces moments-là. (— Clara)

Le fait que ces contributions n'impliquent pas tout le collectif au sein d'une même création nous rend plus efficaces et libres d'agir en de courts délais. Il est vrai que si le collectif n'aspirait qu'à faire des projets de ce type, nous perdriions l'essence même de sa vocation : la création en collectif plus largement consentie, pour laisser place à une collection de collaborations en dyade ou en groupes restreints. Il serait alors davantage un réseau qu'un collectif au sens d'un regroupement de personnes qui agissent ensemble poursuivant une visée commune. (Landry, 2007) Néanmoins, le *Recueil perpétuel* représente bien peu de

désavantages puisqu'il prend racine sur une base volontaire de chaque membre, comme c'est d'ailleurs le cas pour tous les autres projets du collectif.

En fin de compte, le *Recueil perpétuel* nous fournit un prétexte agréable et peu contraignant pour garder les mains dans la création au moins un mois sur douze. « *C'est un beau moyen de faire de la création facilement à l'année.* » (— Mathieu) Qu'il s'agisse d'une contribution en solo ou à plusieurs, cela nous pousse à renouer avec la création. « *Je trouve ça super chouette, participer à plusieurs ou toute seule, ça ne me dérange pas. Ça m'a permis de reconnecter avec moi la dernière fois que j'ai fait un projet toute seule.* » (— Ophélie) Le point à retenir est qu'il dynamise à la fois le collectif en gardant la création vivante, ce qui génère une confiance en notre capacité à créer, tout en vitalisant (par l'ajout de contenu mensuel) le site internet de Pourquoi jamais.

7.7 Passage vers la troisième phase : la croisée des chemins

En regard des années de créations qui ont précédé, un constat portant sur la dernière année au sein du projet *Erika Weisz* fut partagé par toutes les personnes rencontrées en entretien : le sentiment d'avoir fait « le tour [du projet] Erica Weisz » a été mentionné de manière répétée.

On espérait faire un projet de plus longue haleine. Là, j'ai l'impression qu'on a fait le tour de ce qu'on devait aller chercher de ce projet-là, même si c'est encore une mine d'or et que l'on avait développé plein d'idées. Peut-être qu'on fera renaître « Erika Weisz » plus tard. Mais je pense que le collectif est mûr pour passer à d'autres projets. (— Isabelle)

L'impression d'être à la croisée des chemins parmi les différents projets que porte Pourquoi jamais (par l'initiative de petits sous-groupes) et le désir d'embrasser un nouveau projet rassembleur se fait ressentir.

La dynamique des rencontres du collectif a changé au courant de l'année où nous préparions la troisième édition de diffusion des *disparitions d'Erika Weisz*. « *Au tout début, c'était des*

grosses réunions, on était beaucoup. Après, on a dû être une dizaine, je pense, à la première édition. Puis à la deuxième édition quand même vraiment moins. Et cette année, ça se compte sur les doigts d'une main, je pense. » (— Martine) Avec le recul et en repensant aux trois diffusions du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*, Clara mentionne que l'emploi du temps des membres a évolué depuis les trois dernières années : « *On ne pourrait plus faire un projet comme Erika Weisz où on se voyait pendant huit soirs de suite parce que les gens sont plus là dans leur vie.* » (— Clara) La conjoncture entourant la disponibilité des membres et leur désir de s'investir dans le projet des *disparitions d'Erika Weisz*, en plus de l'implication de certains membres dans divers autres projets du collectif qui se déroulent en parallèle, a favorisé la division des tâches à remplir pour parvenir à la troisième diffusion de ce projet. La question se pose pertinemment à savoir « *jusqu'où on, on continue à présenter un projet quand y reste plus qu'une poignée de membres.* » (— Martine) Martine soulève une réflexion importante. À quel point peut-on parler de projet collectif lorsque nous ne sommes plus qu'un tout petit nombre de membres à porter le projet à un certain stade ? « *Y a un moment où c'est peut-être plus tant Pourquoi jamais, je ne sais pas jusqu'à quel point on peut dire, c'est Pourquoi jamais ou c'est quelques personnes ?* » (— Martine) Toutes ces réflexions participent au sentiment que nous avons fait le tour de la création Erika Weisz. Pourquoi jamais est mûr pour développer de nouveaux projets de création. Sans faire table rase, mais pour rallumer la flamme d'un engouement manifeste de la création au sein du collectif.

Finalement, le sentiment de devoir renouveler la création est à la base d'une transition graduelle de ce que constitue le collectif. Un collectif tel qu'il se présente aujourd'hui et qui tend à être redéfini dans l'avenir. Cette zone de transition est marquée par le sentiment que le temps est venu de devoir renouveler la création et de se pencher sur ce que nous aspirons pour l'avenir du collectif. J'aborderai maintenant plus en profondeur, en guise de troisième phase, les questions identitaires soulevées suite à un regard introspectif, une manière d'amorcer un mouvement de recul pour prendre notre élan avant de plonger vers le devenir du collectif (Phase IV du récit de pratique).

CHAPITRE VIII

IDENTITÉ DU COLLECTIF : INTROSPECTION & EXTRAVERSION

Cette troisième phase du récit de pratique correspond à la phase intermédiaire du présent vers le devenir du collectif. Elle se veut introspective puisqu'elle se penche sur des questions identitaires. Comment saisir l'identité du collectif? Qui est-ce « nous » simultanément inclusif tout en étant circonscrit et balisé? Un regard autoréflexif sera porté vers nos dynamiques personnelles et vers la communication entre nos membres.

Ces questionnements nous mèneront vers l'extraversion du collectif: extraversion se rapportant à ce que Pourquoi jamais projette à l'extérieur, dans le vaste monde. Quelle forme prennent nos œuvres lorsqu'elles sont extériorisées? Comment percevons-nous ces œuvres qui cristallisent nos processus collectifs et qui ont leurs existences propres? Comment parlons-nous de nos créations? De quelle manière le collectif rentre-t-il en relation avec les autres?

8.1 Le nous : « Là où le nous naît »

Lorsque le collectif était en processus de se doter d'un nom, « là où le nous naît » était l'une de propositions retenues parmi les favorites. Ce désir de mettre de l'avant une marque identitaire commune et rassembleuse résidait à même les balbutiements de notre œuvre.

Dans le contexte de la création en collectif, il est pertinent de se pencher sur le pronom personnel pluriel « nous ». À quoi et à qui, lorsque nous disons « nous », dans le contexte de Pourquoi jamais », cela correspond-il? Qu'est-ce que Pourquoi jamais? La somme de ses membres? Si tel est le cas, lesquels? Celles et ceux du passé, celles et ceux toujours présents, celles et ceux qui ont contribué à divers moments de la création de près ou de loin? Ce « nous » réfère-t-il à ses projets de créations, à son historique, à ses documents fondateurs?

Au sein du groupe, nous semblons toutes et tous avoir implicitement un référent (plus ou moins) commun lorsque nous évoquons Pourquoi jamais. Quel est-il, que représente-t-il, à quoi faisons-nous référence précisément lorsque nous parlons du collectif ?

L'hypothèse qu'il s'agirait simultanément des personnes de Pourquoi jamais (de ses membres), de Pourquoi jamais l'entité (tel un symbole), des artefacts de Pourquoi jamais (l'ensemble de ses traces tangibles, de ses œuvres, de la documentation de ses processus, des photos, des procès-verbaux, des courriels, etc.) apparaît plausible. Nous verrons à partir des commentaires tirés de l'expérience vécue des membres du collectif comment celui-ci se définit à la rencontre de toutes ces trajectoires, en commençant par l'exercice de définition des objectifs de Pourquoi jamais par ses membres.

8.1.1 La définition des objectifs de Pourquoi jamais

Le sentiment d'appartenance au groupe (grâce auquel nous employons le pronom « nous ») naît de la mise en commun de certaines aspirations, dont le désir de créer. Depuis l'été 2013, nous organisons annuellement des chalets de création et de réflexion pour nous retrouver entre membres le temps d'un weekend. Nous profitons de ces moments privilégiés pour dresser un bilan afin de faire état de là où nous en sommes, pour projeter des objectifs à atteindre et pour discuter ensemble des pistes à emprunter pour réaliser nos ambitions communes. Le premier « chalet introspectif » de Pourquoi jamais (en 2013) portait bien son nom. Nous y avons pris le temps d'envisager plusieurs aspects de la création au sein du collectif ainsi que les motivations qui nous poussent à persister dans cette voie. Voici une liste (écourtée) des questions sur lesquelles les membres présents se sont exprimés ainsi que les pistes de réponses énumérées.

Comment voit-on le collectif ?

Tout le monde est artiste

Liberté : pas de limite

Utopie : Pourquoi jamais on n'aurait un monde meilleur !?

Judo : utiliser la force de l'adversaire pour le renverser

Éclaté et rassembleur

Tou-tes ensemble
 Nébuleuse
 Enraciné
 Participe à la révolution
 (...) (— Pourquoi jamais, 2013)

La vision du collectif exprimée était alors assez ouverte et synonyme de liberté. Une vision à la fois utopiste (par son désir de révolution) et enracinée dans son environnement, avec des personnes et collaborateurs de son milieu. Les entretiens de 2015 témoignent du fait, qu'avec le temps et l'expérience acquise, la manière de se représenter le collectif se raffine pour se préciser davantage.

Les objectifs que chacune et chacun accordait à ce moment au collectif étaient multiples :

Objectifs du collectif :

S'amuser {15}²⁴

Créer

L'art comme soupape

Se surprendre

Bousculer les conventions

Créer sans contraintes

Stimuler la créativité

Revendiquer {14}

Agir socialement/politiquement pour plus de justice sociale

Contester et proposer

(D)énoncer des injustices

Générer (impulser) des changements positifs

Véhiculer des modèles différents

Critiquer le système

Être antiproduktivistes

Partager {6}

Favoriser l'être ensemble

Se rencontrer

Partager

Susciter l'action par la création collective

²⁴ Les chiffres entre accolades correspondent au nombre d'interventions des membres participants allant dans le même sens.

S'unir et vivre des moments hors de l'ordinaire

Rendre l'art accessible {6}

Inspirer chaque personne à être créative au quotidien

Interpeler : donner à rêver, à réfléchir

Agir avec la communauté

Explorer {4}

Découvrir

Créer un nouvel univers

Évoluer

(...) (— Pourquoi jamais, 2013)

Parmi les objectifs énumérés derrière la raison d'être de Pourquoi jamais, le fait de créer (sans grande surprise !) et le fait que l'expérience du collectif devait procurer du plaisir faisaient l'unanimité. Employer la création en collectif comme organe de revendication était partagé de la grande majorité, même si les manières d'envisager la revendication et les moyens à employer différaient. Les notions d'être ensemble et de démocratiser la création font partie des leviers qui motivent l'affiliation de plusieurs membres au groupe.

Pour arriver aux objectifs décrits plus hauts, voici les moyens et solutions que Pourquoi jamais envisageait, en se projetant dans un contexte idéal :

Que faut-il pour y arriver ? & quelles solutions envisager ? :

Du temps {11}

Se « botter le cul »

Se répartir les tâches en petits comités

Se fixer des objectifs et dates limites

Alterner : projets longs et projets courts de formats divers

Équilibrer emplois et temps de création

Organiser son temps

Des règles (règlements municipaux, droits d'auteurs, etc.) {8}

Faire des installations in situ, affichage sauvage !

Investir les espaces publics (physiques et numériques)

Actions politiques

Des lieux d'échange {5}

(...) (Pourquoi jamais, 2013)

Le temps est, bien sûr, la première contingence déterminante en ce qui concerne la disponibilité et l'énergie à investir au sein du collectif. Équilibrer et organiser son emploi du temps devient indispensable pour concrétiser des créations collectives. Certaines contraintes et autres obstacles sont externes (ressources financières, lieux de diffusion, etc.), tandis que d'autres sont subjectives (la confiance en soi, le « talent », etc.). En voici quelques-uns évoqués par les membres du collectif :

Les obstacles et défis à surmonter & les solutions possibles :

La gêne, le manque de confiance en soi {4}

Foncer

Ne pas prétendre tout savoir

Être ensemble amène à oser progressivement

Expérimenter

Sortir de sa zone de confort

Recevoir des encouragements

Ouverture et place à l'erreur

Avoir une vision commune — censure {4}

Discuter/communiquer en groupe

Tenter le plus possible de faire un processus de décision consensuelle

Moyens financiers {3}

Utiliser ses contraintes comme stimulant

Cheap art

Être inventifs, récupérer

Demandes de subvention

Faire des leviers de fond

Ressources humaines/engagement participation {3}

Implication citoyenne locale

Mobiliser les membres moins actifs pour des implications ponctuelles

Se regrouper entre artistes

Le talent {3}

Se donner des formations

Être réalistes

Être à l'écoute de nos contraintes personnelles

Voir trop grand (choisir, c'est aussi renoncer) {1}

Faire des choix et s'y tenir

Définir les objectifs communs

La fermeture d'esprit/conformisme {1}
 Agir socialement par les arts
 (...) (Pourquoi jamais, 2013)

Ces multiples objectifs et les moyens envisagés pour les concrétiser permettent de clarifier les intentions derrière la démarche adoptée pour la réalisation des projets de Pourquoi jamais. Ces objectifs, en accord avec des valeurs partagées, participent à définir l'identité du collectif de par le fait qu'ils sont signifiants pour les membres. Ils revêtent le rôle de la visée commune du collectif, une visée commune qui fait office de boussole à partir de laquelle le groupe s'oriente, guide les actions, les décisions et les prises de position (Landry, 2007 ; Saint-Arnaud, 2008). Les enjeux d'importance pour le collectif sont connus et partagés (à différents degrés) entre les membres. Nous agissons à partir de ces valeurs et désirs qui sont à la base du groupe, cela concourt à atteindre notre visée commune, à maintenir une cohérence dans nos actions et prises de décisions et, surtout, à préserver la cohésion au sein du groupe.

8.2 Quête identitaire du collectif : Comment le groupe se perçoit-il ?

Comment puis-je essayer de provoquer cette rencontre-là à plusieurs ? Parce que je vais avoir plusieurs témoignages et des thèmes qui en ressortent. Mais le collectif se situe dans la rencontre de ces témoignages, c'est là où il y a quelque chose qui se fracasse, et qu'il y a quelque chose de plus qui en émerge. Alors c'est quoi ce nous-là, c'est qui Pourquoi jamais ? On a une image abstraite et on parle tous de la même chose, mais comment va-t-on la chercher ? J'ai l'impression que, dans la négociation des personnes en action, il peut y avoir quelque chose qui émerge. C'est sans doute là que la plus-value se situe. (— Isabelle).

Une réflexion qui est fondamentale à la présente recherche est de cerner comment s'exprime un sujet collectif au niveau de l'expérience. L'expérience fait plus généralement référence à celle vécue par les individus, mais qu'en est-il de l'expérience vécue par une communauté, un collectif, un groupe ? Lorsque je traite de l'expérience de mes sujets — les membres du collectif —, mes propos sont fondés sur l'expérience vécue qu'ils et elles me partagent et sur leur interprétation de celle-ci. Qu'en est-il alors de l'expérience vécue du collectif ? Comment

pouvons-nous saisir cette expérience qui semble pourtant aller au-delà de la somme des vécus individuels des membres ?

L'entretien de groupe représentait mon espoir de saisir des parcelles de l'identité collective de Pourquoi jamais. C'est par la négociation de l'identité du collectif par ses membres eux-mêmes que nous allions sans doute pouvoir assister à l'émergence de certains attributs identitaires du collectif. L'amalgame des expériences vécues de chacune et chacun, de l'interaction des membres en action, de la rencontre (et l'entrechoc) des idées des uns sur les autres, allait porter un éclairage sur la question identitaire du collectif. Autant d'éléments qui participent à la définition collective de Pourquoi jamais, abstraite et perpétuellement provisoire.

Le collectif s'apparente fondamentalement à la figure du projet qui est « destinée à rester toujours en pointillés et [qui] se dérobe au regard » (Boutinet, 2005, p. 6). Le collectif, en effet, est un projet en soi. Son identité pourrait être envisagée, au même titre que le projet l'est, comme « renvoyant à une réalité qui semble préexister et nous échapper : celle d'une capacité à créer, d'un changement à opérer. Le projet serait alors l'avatar individuel et collectif d'un désir primitif d'appropriation. » (*Ibid.* p.7) Pourquoi jamais représenterait cette capacité à créer, un changement à opérer, il serait l'avatar qui représente tous les membres du collectif à la quête de leur visée commune (Landry, 2007). Boutinet parle de la figure du projet comme étant intermittente, car « il n'y a de projet qu'à travers une matérialisation de l'intention, qui en se réalisant cesse d'exister comme telle. » (2005, p. 7) Le collectif semble en effet exister en se renouvelant sans cesse dans des projets à développer, sans lesquels il cesserait lui-même d'exister.

Un élément récurrent qui ressortait de mes entrevues préliminaires conduites avec des collectifs internationaux est de résister aux définitions. Il semble nettement plus difficile de définir son propre travail en tant que collectif. Est-ce parce que nous ne nous sentons pas légitimes de parler en tant qu'individu au nom de tout l'organisme ? Est-ce dû à l'impossibilité d'être exhaustif par le moyen d'une définition unique alors que l'ensemble des membres forme un collectif aux visages pluriels ? Est-ce parce que l'identité du collectif est

intermittente (*Ibid.*), indéfiniment changeante et provisoire ? Que risque-t-on à se prêter à ce périlleux exercice ? Serait-ce la crainte de figer le collectif dans une définition ?

« Pourquoi jamais c'est nous » (— Chloé)

Pour ausculter l'identité du collectif (ou, dans les termes de Boutinet, l'avatar du grand projet qu'est Pourquoi jamais) telle que négociée par ses membres, j'amorcerai une réflexion autour de la manière dont le groupe se perçoit. Lorsque je demandais à une membre comment elle entrevoyait le collectif, elle me répondit : *« C'est comme un mode de vie "Pourquoi jamais" ! »* (— Chloé) Elle souligne qu'à plus petite échelle, les individus qui composent le collectif posent des gestes les uns et les uns pour les autres, ils créent et partagent des choses et des moments ensemble, ils se rendent des services, etc. *« Cette convivialité-là est installée dans les rapports amicaux »* (— Chloé) La chaleur des rapports amicaux et la convivialité qui s'en dégage sont intrinsèques à l'expérience de Pourquoi jamais et contribuent à cimenter les liens entre ses membres. Cela participe à l'idée d'entrevoir Pourquoi jamais tel « un mode de vie ». Chloé caractérise l'identité de Pourquoi jamais en mentionnant que, étant donné le fait que les membres du collectif sont amis dans la vie quotidienne, nous nous fréquentons pour diverses raisons qui dépassent les activités du collectif.

J'ai l'impression que le collectif, c'est quand même un endroit où, en tout cas pour moi, dans mon expérience, c'est un endroit qui est très confortable (...) j'ai l'impression que c'est vraiment nous-mêmes, ce n'est pas qu'une part de nous-mêmes ou autre chose, j'ai l'impression que c'est vraiment nous. (— Chloé)

À partir de ce point de vue, Pourquoi jamais correspond à la somme de nous tous (des personnes en coprésence qui composent le collectif), c'est-à-dire, au rassemblement de nos individualités en interactions pour concrétiser une visée commune. Mais est-ce que cela se résumerait vraiment « seulement » aux membres ?

Idéal derrière le collectif (différence entre l'entité et le groupe)

Pourquoi jamais, pour moi, c'est l'infini

— Laurent

D'autres membres ont une vision, en ce qui a trait à l'identité de Pourquoi jamais, qui va au-delà des personnes qui le composent. Sans être une institution, le collectif « *est quelque chose qui existe légalement. Ce qui fait qu'il y a une suite, même si moi, je ne participe pas à un projet, le collectif, il doit quand même continuer à faire des choses. Ça a une vie à part de chacun.* » (— Martine) Le collectif poursuit son existence avec ou sans la participation de quelques-uns de ses membres.

Dans ce même ordre d'idée, Laurent soulignait, qu'à son sens, il y avait une distinction claire entre Pourquoi jamais le « groupe » et « l'entité ».

Le groupe c'est des amis [les personnes qui le composent] en ce moment. Ce qui me fait plus triper, c'est l'entité. L'entité, je la vois voyager, je la vois faire des liens à l'international, avec des groupes ou des artistes qui essaient de changer les choses par l'art, de changer le système, la société, et de transformer les mœurs. (— Laurent)

Le « groupe » correspondrait à chaque personne présente dans le collectif. Alors que « *le collectif c'est l'entité, c'est où je vois le collectif, je ne vois pas que les membres qui sont dedans, c'est plutôt où s'en va le collectif?* » (— Laurent) Tandis que l'identité du collectif réside dans le concept de ce que Laurent nomme « *l'entité* », que l'on peut envisager encore une fois tel le « projet ». « *Pourquoi jamais, pour moi c'est l'entité, c'est le symbole, c'est la création qu'on a faite tout le monde ensemble qui va voyager au travers des années. Ça se peut qu'on meure et que cela existe encore, je ne sais pas, c'est ce truc-là.* » (— Laurent) Selon cette acception du collectif, les traces laissées de Pourquoi jamais, telles que ses œuvres, font partie prenante de son identité.

Identité et dénomination

Le nom même du collectif recèle une invitation à l'action sous la forme d'une interrogation. La signification que prend ce nom pour ses membres est une partie prenante de ses traits identitaires. « *C'est ça Pourquoi jamais : pourquoi ce n'est pas possible, pourquoi on n'y arriverait pas ? Pourquoi pas ? Pourquoi pas tout le monde ? "Je ne serai jamais capable..."* », « *Pourquoi tu dis jamais ? Vas-y go !* » (— Laurent) Malgré l'adverbe négatif « jamais » qui compose le nom du collectif, pour ses membres, celui-ci est plus optimiste que négatif. Il évoque la formule « *on fonce, pourquoi on n'y arriverait pas ?* » (— Laurent) Le nom de Pourquoi jamais est un appel à l'action : « *maintenant, plus que jamais !* » (— Isabelle)

8.2.1 Description de Pourquoi jamais : incubateur à projets

Lors de mon entretien sous hypnose, j'ai proposé une description de Pourquoi Jamais mettant de l'avant les personnes qui participent au groupe ainsi que les ambitions de changement social par une pratique artistique inclusive :

Pourquoi jamais, c'est un collectif qui est basé dans Villeray, à Montréal, qui existe depuis six²⁵ ans. C'est un collectif qui réunit autant des gens qui sont artistes et non-artistes, de plein d'horizons, d'univers différents et de pratiques assez variées. Pourquoi jamais a un idéal qu'il vise par la création artistique. C'est un idéal de changement social, par la créativité, par la démocratisation des arts, l'accessibilité des projets à une population, à des gens qui peuvent parfois se considérer non-artistes. Dans le fond, l'idée est que les gens se sentent légitimes d'avoir une créativité, de la mettre en commun, de faire des projets en alliant les forces de chacun, de chacune. (— Isabelle)

Mathieu, quant à lui, souligne que « *ce n'est pas juste un projet artistique, c'est des projets de vie aussi, c'est naturel, je veux dire, on ne pose pas la question pourquoi, c'est juste c'est*

²⁵ Pourquoi jamais existe depuis septembre 2008. Au moment de l'entretien sous hypnose en juin 2015, il avait six ans.

ça, c'est là, je le fais pis c'est l'fun. (...) Ça va de soi, c'est naturel. » (— Mathieu) De la même manière que Chloé mentionnait plus tôt que Pourquoi jamais est « un mode de vie », les membres voient le prolongement du collectif dans de multiples facettes de leurs existences. Ceci dit, Pourquoi jamais est un collectif très prolifique sur le plan des réalisations, mais qui génère aussi des projets rassembleurs. En effet, il « *a fait naître plusieurs autres organismes, plusieurs autres instances, des coopératives de travail, une coopérative d'habitation, un OBNL.* » (— Isabelle) Une manière de voir le collectif qui revient couramment dans nos propos est que « *Pourquoi jamais, c'est comme un incubateur à projets.* » (— Clara) Au nombre de projets qui en sont nés, à la rencontre des personnes qui le composent ; l'image me semble juste. Pourquoi jamais est un incubateur particulièrement prolifique.

À l'entrevue de groupe, avec l'échantillon du collectif présent, nous avons tenté de définir ensemble et de résumer ce qu'était Pourquoi jamais tout en nous questionnant sur la manière de tirer l'expérience du collectif. « *Ce qui va être intéressant, c'est de voir à plusieurs voix comment on arrive à trouver un terrain d'entente sur quelle est l'identité du collectif.* » (— Isabelle)

Pour envisager comment nous considérons le collectif, j'ai proposé aux membres présents de définir leur vision du collectif en abordant ce que représentait pour eux Pourquoi jamais et ce qu'il n'était pas à leurs yeux. Par exemple, pour Mathieu, le collectif « *c'est la créativité du partage.* » (— Mathieu) Cela m'apparaît intéressant de le formuler ainsi : une créativité inhérente au partage. Cela sous-entend que, lors de la mise en commun, quelque chose hors de l'ordinaire émerge de l'interaction. Par opposition, Pourquoi jamais « *n'est pas individualiste, dans le sens que ce ne sont pas les personnes qui sont mises en avant.* » (— Mathieu) Voilà un point considérable à souligner, car il s'agit d'un trait distinctif propre à un bon nombre de collectifs de créations où l'individu s'efface au profit du groupe. « [C]'est l'agir-à-plusieurs qui s'est coagulé dans un objet, signé collectivement. Ce qui compte est bien cette signature et ce nom qui circule avec l'œuvre [...] C'est l'invention et l'avènement d'une nouvelle personnalité artistique supra-individuelle que nous avons tenté de donner à voir – en montrant le collectif » (Soyez-Petithomme, 2011, p. 32)

L'anonymat derrière l'entité du collectif

Un point que l'on ne peut ignorer de la création en collectif, c'est la particularité de la signature collective des œuvres ou projets. Généralement, la signature d'un collectif artistique implique l'anonymat des individus. Dans certains cas, les artistes du collectif sont connus. Tel est parfois le cas dans de plus petits collectifs (dans des duos, trios, etc.) ou dans des collectifs composés de personnalités publiques ou d'artistes connus (pensons, par exemple, à Ex machina et à Robert Lepage). La figure de l'avatar revient dans les propos d'un membre. *« Ce qui est intéressant dans le cas du collectif, c'est que tu peux te cacher en arrière du nom. »* (— Mathieu) L'anonymat qu'implique la signature collective permet d'oser expérimenter des choses, de sortir de sa zone de confort. Il donne droit à l'erreur. *« C'est ça, les entités. Ce n'est pas [Laurent] qui s'en va dans la rue faire une performance, c'est Pourquoi jamais, c'est là où on peut utiliser ce chapeau-là ».* (— Laurent) Certes, cette signature collective implique que les membres du collectif ne sont pas prépondérants. Cela peut sembler chose peu commune, dans le milieu artistique, de mettre de côté son égo d'artiste et le « mérite » rattaché à une production. Avec Pourquoi jamais, le *« désir d'anonymiser les artistes est justement pour désacraliser la création artistique et que ça devienne possible pour tout le monde finalement. »* (— Ophélie)

Comme il a déjà été mentionné, Pourquoi jamais signe toutes ses réalisations de manière collective. Il n'y a pas de divisions et d'attributions des rôles tel que nous le voyons, par exemple, dans un générique de film. Toutes les personnes ayant collaboré de près ou de loin figurent sur un pied d'égalité. Cela est, pour une simple raison, et au risque de me répéter, parce que chaque stade de la création est un processus ouvert aux contributions de toute personne désirant s'y impliquer. L'apprentissage par les pairs étant une part importante de notre démarche, cela deviendrait laborieux de tenter de retracer qui a fait quoi (et accompagné de qui) à telle étape du projet. L'endroit où il est possible de prendre connaissance des noms derrière un projet est sur le site internet du collectif. Une liste des membres du collectif y figure et celles et ceux qui ont collaboré aux diverses créations par années de réalisations sont nommés.

Sans prétention

Il faut se le dire, Pourquoi jamais fait de la création de manière désinvolte, sans aucune prétention. Comme le dit une membre dans l'entretien de groupe, qu'importe le projet, « *on ne l'a pas fait pour être meilleur qu'un autre ou pour la renommée.* » (— Chloé) Vu de l'extérieur Pourquoi jamais peut sembler assez difficile à cerner. « *On se définit comme un groupe artistique ou comme des artistes quelque part. Mais on n'est vraiment pas attirés par toute la "gamique" artistique, le "m'as-tu-vu".* » (— Ophélie) Un pied dans la marge du monde des arts et un autre dans le plaisir de créer ensemble et d'explorer diverses alternatives (tant que cela demeure agréable et dans le respect de nos valeurs partagées). « *On refuse d'appliquer à toutes les demandes de financement [rires]. On ne fait pas [le festival] Juste pour rire. On ne veut pas faire du cash...* » (— Ophélie) Cela s'explique par notre désir d'embrasser nos valeurs et de mettre de l'avant une démarche de création décomplexée et libre.

C'est parce qu'on veut pouvoir continuer à se faire plaisir selon comment on aime se faire plaisir, ne pas rentrer dans une « game ». On ne veut pas vivre professionnellement de ça aussi. Ce qui fait que toute la dimension financière est peut-être pas évacuée, mais, disons, moins centrale peut-être. (— Chloé)

La dimension financière se résout en fonction des besoins de nos créations de manière autonome : nous organisons des soirées festives de financement et nous sollicitons quelques organismes ou élus pour boucler nos budgets.

Pas compétitif

Lors de l'exercice de définition du collectif en entretien de groupe, un trait caractéristique est ressorti : s'il y a bien « *quelque chose qu'on n'est pas, c'est "compétitif" [oui, ça, c'est vrai]. Pourquoi jamais n'est pas compétitif. Ça, c'est une ostie de bonne qualité de Pourquoi jamais [rires] ! Non, mais c'est vrai, c'est difficile de ne pas être compétitif dans la vie.* » (— Laurent) Ce constat nous a bien fait rigoler, mais on ne pouvait être plus d'accord. « *Eille, va*

chercher du financement avec ça [rires]. Un avantage concurrentiel : on n'est pas compétitif! [rires] » (— Mathieu) Parmi les valeurs humanistes à la base du collectif, il y a, bien sûr, la coopération, l'altruisme, la sollicitude et la solidarité. Non seulement entre ses membres, mais aussi avec les partenaires et les personnes du milieu. Une manière d'être critique et constructif envers le système dans lequel nous vivons est d'abord d'appliquer ses idéaux à nos propres vies et pratiques. C'est dire que Pourquoi jamais n'est pas compétitif... et fier de ne pas l'être !

Cadavre exquis

Notre manière d'aborder la création et les processus créatifs que l'on met de l'avant détermine une partie de ce que nous sommes. Une membre a répondu à la question lancée à tous dans une tentative de cerner l'identité du collectif : Pourquoi jamais, c'est quoi ? « *Un cadavre exquis*²⁶. Un "cadavre exquis" parce que c'est vrai que c'est un morceau de chaque personne. » (— Ophélie) En effet, comme l'affirmait Chloé en proposant que « *le collectif c'est vraiment nous* », chaque personne qui le compose ajoute sa personnalité, ses goûts, ses connaissances et ses valeurs. Chacune et chacun devient alors une partie prenante du collectif et le change en retour. Ce qui est intéressant avec l'image du cadavre exquis, c'est l'élément de surprise qui relie une partie avec celles subséquentes. À la rencontre de chaque personne du groupe, il y a cette grande part d'imprévu et d'inconnu qui laisse place à toutes les combinaisons possibles : un terreau très fertile en matière de créativité. Ce qui en résulte est hors du contrôle individuel. Il en émerge des ribambelles amusantes, grinçantes, parfois douteuses, mais toujours étonnantes.

D'ailleurs, notre plus récent projet en cours, *Le Briquet* est créé sous une forme empruntée au cadavre exquis. Cette définition me semble bien trouvée pour désigner une facette de

²⁶ Un cadavre exquis est une méthode de création à plusieurs personnes issue des pratiques dadaïstes du début du XXe siècle. Il s'agit d'un jeu littéraire qui peut être adapté en images où chaque participante et participant ajoute un mot à une phrase (ou une image à un dessin) dont il ignore le contenu. Cette méthode donne lieu à des rapprochements fantaisistes.

l'identité du groupe puisqu'elle tient compte à la fois du collectif en tant que groupe et de nos processus de création.

Réseau

Lors de notre entretien de groupe, à la question « Qui est ce « nous » simultanément ouvert et inclusif tout en étant circonscrit et limité ? », Laurent se livrait à une réflexion :

Je me demande si Pourquoi jamais, c'est plus grand que ses membres. Dans le sens de comment on perçoit Pourquoi jamais, est-ce que c'est nous autres ? Parce que des fois, j'ai l'impression que Pourquoi jamais est un collectif dans un sens fermé. Dans le sens, le réseau devient de plus en plus restreint, on commence à se connaître de plus en plus. Donc on est peut-être bien du monde, mais on se connaît tellement qu'on devient un groupe plus entre nous. (— Laurent)

Il souligne qu'avec le temps, nous sommes devenus à l'aise avec nos manières de créer ensemble. Cela est fort agréable parce qu'un temps d'adaptation mutuelle est nécessaire pour se connaître et apprendre à créer ensemble. Mais le revers de la médaille est que cela tend à rendre le collectif de plus en plus fermé sur lui-même. « *Finalement Pourquoi jamais devient ses membres. Ça peut être correct, ça peut être une orientation...* » (— Laurent) Tout comme subsistent les enjeux de liberté dans la création et le désir de concrétiser des choses pour ne pas se démotiver en tant que groupe. Le caractère ouvert et inclusif du collectif doit demeurer à un seuil où il ne perd pas la motivation des membres en élargissant tellement les frontières qu'il perdrait son essence, mais en ne se repliant pas sur lui-même au point de perdre aussi une part de sa visée initiale : tendre la main vers autrui dans un esprit d'ouverture. Clara proposait, en guise de réponse à la réflexion de Laurent, d'envisager Pourquoi jamais tel un réseau :

Pourquoi jamais, c'est un réseau, ce n'est pas un petit collectif. Il y a des petits collectifs d'artistes qui sont comme cinq, qui font tous leurs projets ensemble. Mais je pense qu'on est tellement dans Pourquoi jamais [on est 23], et tellement de gens qui ont des profils différents aussi, que l'on est plus un réseau de gens qu'un collectif fermé justement. (— Clara)

Elle mentionne que la plupart des projets qui sont proposés au sein du collectif sont les bienvenus « *tant que ça reste dans les valeurs du collectif, on n'a pas nécessairement à plaire à tout le monde-là.* » (— Clara) Lorsque les membres lancent des idées, celles et ceux qui se sentent interpellés se greffent au projet, et toutes les personnes qui s'y rattachent vont alors ensemble dans une même direction. Par ailleurs, des personnes peuvent joindre le processus en cours de route si l'envie y est. Ce qui est crucial à ses yeux, c'est que Pourquoi jamais demeure « *un espace où toutes les voix peuvent s'exprimer* » (— Clara) Si un projet n'interpelle pas un certain nombre de personnes, « *il faut qu'il y ait l'espace pour le dire "bien moi, ça ne m'intéresse pas"* ». (— Clara)

Dans le prolongement de l'idée du réseau tel un ensemble de liens de tous ordres, nous avons discuté un instant de l'idée d'espace. « *C'est-à-dire si ça devient réellement un espace virtuel ou physique de création, ce n'est plus les personnes, mais c'est la démarche.* » (— Clara) Le collectif serait alors perçu tels un espace d'échange, un espace de création et un espace ouvert « *où toutes les voix peuvent s'exprimer* ». L'espace ici peut être entendu au sens d'une étendue indéfinie entourant les personnes et les choses. Pourquoi jamais est cet espace qui lie plusieurs personnes ensemble. Une autre membre soulevait un point pertinent : « *Mais c'est bizarre de signer une création par le nom d'un espace.* » (— Martine) « *Le mot "collectif" est défini par ses membres. C'est nécessairement des individus identifiés. Si on parle de l'espace, comme c'est ouvert, il y a des visiteurs, il y a du monde qui rentre et qui sort.* » (— Clara) Dans *La production de l'espace* Henri Lefebvre (1974) stipule que « le mode de production organise – produit – en même temps que certains rapports sociaux – son espace et son temps. C'est ainsi qu'il s'accomplit ». (Lefebvre, 1974. Cité par Martin, 2006) « L'espace (social) est un produit (social). L'espace ainsi produit sert aussi d'instrument à la pensée comme à l'action. » (Martin, 2006) Le concept même d'espace est intéressant et peut définir en partie le collectif tant que l'on tient compte de la dimension humaine : les membres, ces individus qui le composent.

Clara a illustré son propos, la manière dont elle se représentait Pourquoi jamais : avec des ronds (les membres du collectif) et des surfaces fluides qui reliaient les ronds entre eux (Pourquoi jamais) :

J'ai l'impression que Pourquoi jamais, c'est de sortir à l'extérieur de soi aussi dans le sens que l'on parle de zones de confort et tout... C'est comme ce qui nous lie, puis ce n'est pas dépendant de nous parce que les gens peuvent partir, se rajouter. Mais en même temps, c'est dépendant de nous aussi. (— Clara).

Le dessin ressemblait à un atome. Pourquoi jamais était figuré par une sorte de liant (ou de force) qui relie et rapproche les personnes du collectif entre elles. Les personnes qui en font partie actualisent le collectif, mais ne l'incarnent pas à elles seules. Aucune ligne ne fermait l'étendue du dessin, mais les ronds étaient concentrés et rapprochés entre eux.

Ceux qui ne sont pas nécessairement directement dans Pourquoi jamais, mais qui viennent collaborer ponctuellement, sont comme des satellites qui tournent autour. Ils peuvent être absorbés par la masse autour de laquelle ils gravitent. S'ils sont assez intéressés et attirés par la force de gravité autour du noyau du collectif, ils peuvent venir grossir le groupe. (— Isabelle, parlant du dessin de Clara)

Le rapprochement du collectif au monde microscopique m'apparaît une nouvelle facette propice pour parler de l'identité du collectif, de par le fait qu'elle fait usage de concepts tels la force gravitationnelle, la force d'attraction, la liaison, le noyau, etc. Les métaphores des phénomènes microscopiques et macroscopiques ont une portée poétique. À ce sujet, un des fondateurs de Stalker, collectif rencontré en Europe lors de mes entretiens préliminaires (en 2010), disait « Stalker, ce n'est pas un collectif, c'est une nébuleuse » (— Lorenzo Romito).

Sommaire de la quête identitaire du collectif

En résumé, lors de l'entretien de groupe, nous nous sommes prêtés au difficile exercice de définir le collectif. Issus des dialogues autour du vécu des membres, plusieurs des traits identitaires de Pourquoi jamais ont été portés à l'attention. En commençant par une réflexion sur l'emploi du pronom « nous », sur les manières dont nous nous percevons en relation avec le collectif, et sur la façon dont nous envisageons son identité. Ces éléments ont été approfondis en soulevant plusieurs facettes de Pourquoi jamais. Nous avons d'abord envisagé le collectif telle une entité, tel un symbole qui dépasserait les membres qui le composent. Parmi les images énoncées, il y avait l'incubateur à projets (ou de projet à projets). Cette

figure de projet est d'ailleurs fort évocatrice pour comprendre l'identité du collectif, de par son caractère intermittent et de par l'exigence de maintenir la création pour continuer d'exister.

Certaines modalités déterminent la manière dont nous nous identifions au collectif. Entre autres, l'anonymat que la signature collective implique. En entretien de groupe, tous les membres étaient d'avis que Pourquoi jamais était un collectif sans prétention et nullement compétitif, un collectif qui agit au nom de valeurs communes. L'image du cadavre exquis a été évoquée pour parler à la fois de la mosaïque de gens qui se rencontrent et des œuvres qui sont issues des processus de Pourquoi jamais. La forme du réseau permettait de saisir Pourquoi jamais dans son ouverture à de multiples rencontres et collaborations, tel un espace de création fertile et ouvert. Quant à l'image que proposait une membre en particulier, elle ressemblait à l'espace qui se situe entre les éléments d'un noyau d'atome pour parler des forces qui animent et attirent les membres au sein du collectif.

8.3 La communication entre les membres

Nous avons relevé les motivations qui ont poussé les individus du collectif à rejoindre les rangs de Pourquoi jamais. Afin d'envisager les vécus des processus à l'œuvre au sein du collectif, notre regard se posera maintenant sur l'indispensable interaction des membres entre eux. Les processus communicationnels sont constitutifs du collectif, c'est par eux que le groupe existe, se coordonne et évolue (Livet, 1994). C'est également la communication entre les membres qui permet aux créations du groupe de s'élaborer et de se concrétiser. Les créations étroitement liées aux processus qui les ont formées portent la parole du collectif : la parole prend ici le sens d'« une instance qui se situe en amont du langage et de la communication. La parole (...) est bien ce que chacun d'entre nous a à se dire et à dire au monde » (Breton et Proulx, 2006, p. 8). Les créations collectives sont porteuses des paroles et des messages que le collectif aspire à faire partager au monde. Pour parvenir à concrétiser et à faire exister cette création, la communication est un moyen primordial.

Communication et dynamique respectueuse

La création au sein du collectif ne peut prendre forme sans l'expression des idées, l'écoute active et la négociation en vue d'une prise de décision rassembleuse, indispensable pour maintenir une cohésion groupale comme il a été abordé dans le récit des différentes étapes de création des *Disparitions d'Erika Weisz*. La communication bienveillante (St-Arnaud, 2008 ; 2009) est fédératrice et cimente les liens au sein du collectif. Elle concourt à préserver la motivation des membres à y prendre part. La dynamique interpersonnelle influence considérablement la motivation des membres et joue un rôle décisif afin de garder le collectif soudé. Cette motivation est le carburant qui propulse le collectif vers la concrétisation de tous ses projets. Elle prend sa source grâce à une communication ouverte, fluide et bienveillante d'où découle la dynamique interpersonnelle, conviviale et amicale entre ses membres.

Une membre décrivait son expérience du déroulement de la création et de la communication à l'intérieur du groupe ainsi : « *On s'écoute, du coup, on s'influence. Mais on est un groupe quand même vraiment respectueux là ; chacun fait attention à ce que l'autre dit. Il n'y a pas de coups de sang, tout le monde écoute les uns après les autres. On respecte ce que quelqu'un est en train de dire.* » (— Martine) L'élaboration de nos projets est basée sur une communication bienveillante et une écoute respectueuse. Des caractéristiques qui ne sont pas sans rappeler la triple prétention à la validité de la Théorie de l'agir communicationnel de Habermas : prétention à l'exactitude, à la justesse et à la sincérité. (Habermas, 1987) Les échanges autour des différentes propositions influencent les membres et nous permettent de trancher quant aux décisions à prendre. Le respect qui a cours prend son origine de trois sources. « *C'est sûr qu'y a du respect parce qu'on se connaît en dehors du collectif. Je pense que c'est surtout parce qu'on est respectueux et qu'on a l'habitude de ce mode de fonctionnement là aussi.* » (— Martine) Le désir de préserver la solidité des liens amicaux, la nature respectueuse des personnes du collectif, et le fait que nous ayons développé, au fil du temps et de notre expérience dans diverses organisations, des habitudes qui facilitent les prises de décision en groupe ; motivent nos manières de communiquer et influencent positivement notre dynamique groupale.

8.3.1 Dynamique interpersonnelle

La relation entre les individus et la dynamique qui s'établit entre ceux-ci sont cruciales au sein du collectif (Anzieu, 2011 ; Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008). L'interaction dans le groupe est extrêmement importante, non seulement pour la mise en œuvre d'un projet commun, mais pour la pérennité du collectif artistique.

Réseau amical et relations constructives

Pourquoi jamais représente, pour certaines personnes du groupe, un réseau amical bien soudé. Tandis que pour d'autres, ce ne sont pas nécessairement les amitiés qui sont à la base de leur implication. Une membre partageait son avis sur cet aspect de Pourquoi jamais en entretien individuel : « *Je ne le vois pas comme une gang d'amis (...) Mais plus des gens avec qui à la fois, on a cette même vibration artistique, c'est peut-être un besoin professionnel aussi de se trouver ou de se chercher là-dedans.* » (— Ophélie) Pour elle, le collectif représente principalement un lieu de partage et de rencontres autour d'un désir de création artistique. Le but premier est de créer ensemble, ce n'est pas uniquement de se retrouver entre amis. « *J'ai envie quand même qu'on arrive à concrétiser quelque chose. Des fois, je trouve qu'on manque un peu d'impulsivité par exemple. J'aurais envie qu'on soit un peu plus fous.* » (— Ophélie) Ce désir de réalisation artistique est partagé de tous, c'est la motivation première du groupe qui justifie son existence. Le souhait que le collectif soit plus spontané et un peu plus fou a également été formulé par plus d'une personne lors des entrevues. Le temps que nous accordons à nous coordonner en groupe élargi afin de tenter de rallier la majorité du collectif dans nos projets, et le temps investi pour tendre vers des décisions consensuelles peuvent compromettre une part de cette spontanéité. Mais le revers de la médaille est qu'ils constituent un « mal nécessaire » pour que les projets voient le jour.

De manière plus que générale, les interactions entre les membres donnent lieu à des relations constructives entre chaque personne.

Je pense que tout le monde est assez ouvert. C'est sûr que ça dépend parce que, des fois, il y a des idées auxquelles on tient particulièrement. Mais je pense que tout le monde apprend à travers le processus à vraiment faire de ça quelque chose de collectif. De pas être comme trop centré sur « moi, j'aimais ça », mais plutôt sur l'ensemble, pour que ça ait un sens et que ça soit organique. (— Chloé)

Bien sûr, il faut parfois faire le deuil de ses bonnes idées pour se rallier au groupe et, comme le souligne Chloé, c'est un apprentissage et un défi en soi d'appriivoiser les processus de travail collectif. Dans nos rencontres d'idéation, chacune et chacun n'hésite pas à faire valoir son point de vue, et cela, dans un esprit d'ouverture à entendre celui de l'autre. « *La plupart des gens sont aussi dans d'autres groupes et sont habitués à la négociation dans des groupes, peut-être encore plus politiques. J'ai toujours senti que ça se faisait vraiment dans le respect.* » (— Chloé) Les membres du collectif démontrent une ouverture à l'autre et acceptent de ne pas rester campés sur leurs positions. Il faut donc parfois parvenir à faire des concessions mutuelles, à mettre de côté certaines envies, pour satisfaire plusieurs personnes et préserver la motivation groupale : « *Dans le fond, ça ne va pas être un point de vue ou l'autre. Finalement, ça va être comme "OK, et bien regarde, on va essayer de considérer ton avis et, en même temps, celui de l'autre personne pour parvenir à quelque chose".* » (— Chloé) Cette attitude d'ouverture et la recherche de compromis favorisent la bonne entente et l'évolution du groupe. « *J'ai l'impression que c'est ça qui fait que les changements se font de façon assez fluide.* » (— Chloé) Ce que les membres perçoivent des manières de faire à Pourquoi jamais, c'est une manière d'évoluer grâce à une dynamique groupale. Une dynamique « *assez flexible et de toute façon, on ne se donne pas de barrières, on se donne la possibilité de faire des projets fous.* » (— Flavie) Les membres qui témoignaient de leurs expériences vécues au sein du collectif ont mis l'accent sur les notions de respect, d'ouverture et d'écoute qui règnent à l'intérieur du groupe, autant de valeurs qui entraînent un climat de confiance et un laisser-aller favorable au déploiement de la créativité collective.

Puisque chaque membre a ses compétences et que « *tout le monde peut apporter quelque chose à la création dans le groupe, c'est ça qui est l'fun. C'est un peu de bâtir des projets par étage. Chacun amène quelque chose, des couches qui font un gros truc à la fin. Et on ne le sait pas ce que ça va donner* ». (— Flavie) La surprise qui jaillit au point de rencontre des

créativités de chacun est l'une des facettes inhérentes du collectif de création. Et, pour que celle-ci soit agréable, cela repose grandement sur la dynamique interpersonnelle constructive qui s'établit et se cultive au sein du groupe.

Notre fonctionnement à partir d'une démarche horizontale a déjà été souligné. Chaque projet est coordonné de manière à ce que tous les rôles puissent s'interchanger. Dans la pratique, par contre, les rôles de coordination générale reviennent souvent entre les mains des mêmes personnes. L'apport fédérateur de l'un des membres fondateurs contribue grandement à la dynamique interpersonnelle de Pourquoi jamais et mérite d'être mentionné (et cela, sans célébrer l'émergence d'une personne *leader* — au sens de chef, meneur ou de dirigeant — qui serait contraire à la forme du groupe évoquée). Un apport mentionné à plusieurs reprises lors des entretiens individuels. Il y a été question des qualités particulièrement rassembleuses d'une personne qui aurait joué un rôle important dans la réunion d'une grande partie du collectif au sein des créations.

Je pense que, maintenant encore, mais surtout au début, le rôle que [Laurent] a joué à coordonner les rencontres, en étant super rassembleur, en allant vraiment chercher les gens, en insistant presque, d'être vraiment comme « oui, on a besoin de toi » ; je pense que ç'a été vraiment nécessaire et salutaire pour le groupe parce que, dans le fond, il a su rallier les troupes. (— Chloé)

Clara souligne ce qui a contribué à motiver son implication dans différents projets de Pourquoi jamais : elle a été tentée de répondre à l'enthousiasme par l'enthousiasme. « [Laurent], il pousse beaucoup, il est très enthousiaste et c'est ton ami. Alors là, tu te dis "ah, je vais répondre à son enthousiasme et je vais y aller". [rires] Même si je serais restée en bobette, à écouter des téléseries là, [Laurent] y était vraiment motivé ! » (— Clara) L'élan d'une ou de plusieurs personnes peut définitivement être contagieux au sein du groupe. Il est même nécessaire pour motiver et rallier le collectif. À l'image d'un feu de camp, l'étincelle de départ peut trouver sa source en plusieurs personnes, elle doit cependant être entretenue pour que le feu prenne. Certaines personnes sont particulièrement tenaces pour souffler jusqu'à ce que le feu se répande !

Pourquoi jamais est un collectif peu contraignant. À l'heure actuelle, le groupe compte officiellement vingt-trois membres. Par contre, quelques-uns d'entre eux ne participent plus de manière active (ne viennent plus aux assemblées générales annuelles de l'organisme et ne s'impliquent plus vraiment dans les projets de création). Toutefois, ces derniers souhaitent tout de même demeurer membres. Parlant de ces membres « satellites », l'un d'entre nous soulève qu'il « *serait intéressant de savoir c'est quoi l'attachement justement ?* » (— Mathieu) Ce désir des membres plus anciens, de rester sans participer, laisse sous-entendre un intérêt particulier envers le collectif. À défaut d'avoir pu demander directement à ceux-ci ce qu'il en était, on peut à tout le moins émettre des hypothèses. « *C'est sans doute pour ne pas manquer la création de leur vie !* » (— Isabelle) Peut-être demeurent-ils dans la boucle de communication pour garder un œil sur les projets en cours et pour pouvoir rejoindre le groupe à tout moment. Jusqu'à présent, le groupe n'a jamais ressenti le besoin d'imposer des critères pour déterminer si un membre qui se considère comme tel ne devrait plus l'être. Personne n'est « *obligé de toujours être présent sur tous les projets. Tu continues à être dans Pourquoi jamais, même si, admettons, tu as une année terrible et que ça va peut-être prendre deux ans avant que tu te réimpliques.* » (— Isabelle) Il y a des gens qui ne prendront peut-être plus activement part à Pourquoi jamais, mais qui sont encore attachés, sympathisants du projet, et qui souhaitent tout de même être témoins de la consolidation du collectif.

Consensus

C'est par la communication et la rencontre avec autrui que naît la création. Là où les créativités sont confrontées pour donner lieu à des négociations et encouragées par le désir de *tendre* vers un consensus, nous arrivons généralement à des décisions qui rallient l'ensemble ou la majorité du groupe présent. Au moment des entretiens individuels, un élément était frappant lorsque nous discutons des enjeux que représentait la communication dans le processus de création d'un projet en collectif : la prise de décision consensuelle. Nous avons donc discuté plus en profondeur de l'importance du consensus lors de l'entretien de groupe.

« Dans une création collective, le consensus est-il nécessaire ? » Laurent répond spontanément : « *Non, mais le fait que tout le monde ait un sourire dans la face oui. Je peux ne pas être d'accord, mais dire "OK, c'est correct".* » (— Laurent) Cela implique une disposition à renoncer à des idées ou à des questions qui nous tiennent à cœur. « *Si je ne suis pas capable de lâcher-prise sur [cette décision-là], il faut s'assurer que je puisse lâcher prise parce que si je ne lâche pas prise, tu me perds pour vrai.* » (— Laurent) Tel que le soulignait ce membre, tout dépend des débats. Sur certains enjeux mineurs, tu ne convaincs pas la majorité et cela ne dérangera pas. Par contre, il y a des débats de fond où perdre la majorité devient véritablement problématique. Tendre vers un consensus est crucial pour préserver le collectif. Être à l'écoute de chacune des voix qui s'exprime, oui, mais pas à n'importe quel prix. Il est « *important de choisir ses combats. Des fois, le consensus du collectif est super important. Des fois, la décision est plus importante que le consensus.* » (— Laurent)

Un membre mentionnait qu'il est plus important de tendre vers un consensus en regard du processus choisi pour la création. Par contre, en ce qui a trait au propos de l'œuvre, le fait d'être consensuel occasionnerait une parole moins percutante. La question du consensus est « *importante, mais pas nécessaire, ça dépend des bases que l'on établit au début. Je ne suis pas forcément pro consensus. Il y a un moment où il faut trancher, sinon on arrondit un peu trop les angles.* » (— Martine) Prenons l'exemple du féminisme au sein de Pourquoi jamais. Plusieurs membres du collectif ont des convictions féministes très marquées. D'autres sont sympathisants à la cause, mais sans plus. Dans un projet où nous tenterions de tendre vers un consensus en faveur d'un « *propos à saveur féministe radicale, nous allons nous retrouver dans une nuance de gris assez pâlotte.* » (— Isabelle)

Chloé exposait, lors de la discussion de groupe, son avis sur la question du consensus. « *Ce n'est pas négatif, mais ça n'existe pas d'être dans un consensus naturel. Je veux dire, on ne peut pas arriver en étant tous d'accord. C'est sûr, faut qu'il y ait une discussion.* » (— Chloé) Pour qu'un projet de création démarre, il nous faut aborder librement toutes les pistes de création possibles. La discussion et la négociation des idées représentent une partie majeure du processus de création en collectif. (Michinov, 2006 ; Soyez-Petithomme, 2011) « *Au contraire, je pense que c'est de la confrontation des idées que naît quelque chose. Ce*

qui fait que ce n'est pas du consensus. » (— Chloé) De l'entrechoquement des idées prend forme quelque chose d'autre, quelque chose qui n'était pas là au départ. À mon sens, c'est à ce niveau que se situe la créativité inhérente au groupe : de par la communication qui lui est non seulement nécessaire, mais qui provoque une créativité au sein du groupe. Un espace où la confrontation des idées échangées engendre et sculpte de nouvelles formes qui n'existeraient pas sans ce processus à plusieurs.

La créativité inhérente à la communication en interaction

À partir de la communication et de l'interaction naissent des idées porteuses qui ont l'effet d'un catalyseur pour stimuler la créativité. Pour illustrer ce point, je donnerai l'exemple d'une interaction avec une membre qui, lors de son entretien, suggère une métaphore pour décrire la création au sein du collectif. Sa manière d'envisager celle-ci m'enthousiasme puisqu'elle illustre astucieusement l'idée que je me fais de la rencontre des subjectivités au sein d'un projet créatif commun. Une image du sens que prend pour moi la création en collectif m'est révélée à travers cette interaction, lorsqu'elle lance l'idée que la création collective est telle « *une maison des miroirs [ou labyrinthe de miroirs], les trucs dans les fêtes foraines ; c'est qu'il y en a partout, tu te vois partout.* » (— Clara) Je renchéris :

Ça rouvre des passages que l'on n'avait pas vus [oui, c'est vrai]. De la rencontre, c'est ça que je trouve intéressant. On fait du surf sur les idées des autres. Des fois, par exemple, quelqu'un va dire quelque chose, et je vais faire « ah, c'est vraiment bon ton idée », mais je l'ai mal comprise l'idée de départ. La personne ne voulait même pas dire ça. L'idée, elle provient alors de ni l'un ni l'autre, mais de la rencontre parce que tu interprètes une idée qui n'était même pas là à la base. Finalement, ça vient de l'idée que tu as rencontrée au hasard de la discussion puis endossée. C'est peut-être comme la mer qui se fracasse sur des rochers, ça provoque des rencontres, des collisions, et il y a quelque chose d'autre qui jaillit de ça. Personnellement, j'ai besoin de cette rencontre-là et de son côté aléatoire aussi. En art visuel, la matière t'offre ce côté aléatoire ou cette rencontre-là, les mots te l'offrent aussi. Des fois, des associations émergent, c'est un peu hasardeux et, finalement, ça marche. (— Isabelle)

La créativité occasionnée par la rencontre des idées lors de nos interactions permet des associations d'idées impromptues, la fertilisation croisée des idées ou même dans les cas les plus heureux de sérendipité, c'est-à-dire de la découverte fortuite. La polysémie de la communication ou l'indécidabilité de toute communication humaine (Livet, 1994) regorge de possibilités interprétatives et de sources d'inspiration. On retrouve, de par l'échange des pensées par la parole, de la réunion des subjectivités, des intentions et inattentions, une matière inépuisable et source de jaillissement créatif.

8.3.2 L'architecture (ou la structure)

La création artistique à plusieurs, pour certaines personnes, relève du paradoxe impossible : les négociations leur semblent chronophages, épuisantes et vaines. Le spectre terrible des égos (des artistes, bien sûr) effraie. Pour que la création en collectif soit une expérience agréable et même édifiante, il est nécessaire qu'une structure s'établisse et qu'une organisation soit acceptée de tous.

« On est très professionnels quand qu'on se rencontre. » (— Laurent) Pourquoi jamais, au fil de ses collaborations avec des personnes du milieu artistique et des organismes culturels, s'est forgé la réputation d'être fiable et organisé. Avec la pratique, nous avons appris à collaborer et à nous organiser ensemble afin de respecter nos engagements.

Je pense que c'est aussi à cause des habitudes de tout le monde, tout le monde est dans d'autres groupes de ce type. Et même « Pourquoi jamais », ce n'est pas aussi formel que d'autres endroits où on s'investit. Si on fait un compte rendu de la rencontre, mais ce n'est pas un PV en bonne et due forme. (— Chloé)

Nous évitons de tomber dans les « procédurites », un mal affligeant certaines organisations lors des réunions décisionnelles réunissant un grand nombre de personnes (ou même dans des rencontres comptant quelques individus — voire un seul — très à cheval sur les principes). Bref, nos rencontres ne ressemblent pas à des assemblées où les procédures d'assemblées délibérantes sont appliquées à la lettre, et ce, bien que nous procédions parfois par tours de

paroles, que nous désignons une personne à l'animation et une à la prise de notes pour produire un compte rendu de la rencontre, que nous ayons un ordre du jour, un échéancier, etc. Tous ces moyens sont mis en place afin de faciliter la participation de toutes et tous lors des rencontres et de concrétiser le projet commun pour lequel nous nous réunissons. Une membre exprimait, par exemple, qu'en fin de rencontre, lors des tours de table, « *Au début, je me disais "ah bien, moi, j'ai rien à dire, je l'ai déjà dit là". Mais finalement, je pense que c'est bon parce que ça permet de conclure, de partir et d'avoir comme une conclusion à la rencontre.* » (— Chloé) Il s'agit de pratiques mises en place au fil du temps qui permettent de faciliter le travail de mise en commun et de partage des responsabilités.

Tous les processus (créatifs, communicationnels, interpersonnels) couverts jusqu'à présent prennent au sein de Pourquoi jamais une forme de plus en plus structurée et se réalisent au travers des différentes instances du collectif. Lors des rencontres du collectif, des divers sous-groupes, lors des chalets de formation et de création annuels, et même durant l'entretien de groupe tenu pour ce récit de pratique : chaque occasion est un moment potentiellement fécond « créativement » pour le collectif. Nous nous questionnons inlassablement à savoir comment stimuler les différentes créations du collectif, pour les concrétiser, les renouveler, etc. Cela passe grandement par un sens de l'organisation redoutable : avec la fixation d'objectifs et d'un plan d'action, des rencontres minimalement structurées, un échéancier réaliste, des suivis réguliers, des mises à jour pour s'assurer que nos objectifs sont toujours réalisables dans les délais que l'on s'est donnés, et finalement, grâce à un bilan permettant d'apprendre du processus expérimenté une fois la réalisation complétée. Bref, la coordination du collectif est le point névralgique du collectif. Tout comme Livet le mentionne : « le collectif est un potentiel qui se coordonne. » (Livet, 1994)

En ce qui concerne Pourquoi jamais, le CA de l'organisme à but non lucratif (OBNL) assume un rôle important pour avoir une vue d'ensemble sur toutes les activités, initiatives et projets en cours, ainsi que pour coordonner nos rencontres annuelles. Une membre à qui j'ai demandé quels moments de la création au sein du collectif lui semblaient les moins attrayants me répond :

Quand on est obligés de faire des trucs administratifs dans les AGA ou qu'il faut qu'on parle de rapports annuels, de comptabilité. Bon, ce sont des obligations administratives là, ce n'est pas vraiment le fun, mais on joue le jeu. (...) Ça fait qu'on existe légalement. C'est super important, c'est pour ça que je viens. (— Martine)

À ses yeux - et je me doute que plusieurs partagent son avis - les rencontres un peu plus formelles sont un mal nécessaire.

Membre du CA de l'organisme Pourquoi jamais, Flavie explique que son rôle est double :

Il va épauler les projets en cours en essayant de chercher des subventions ou des trucs comme ça. Et aussi, si c'est un peu plus tranquille dans le collectif, on va essayer de brasser les choses ; soit de partir un nouveau projet ou de se remettre en question à savoir est-ce qu'on est sur la bonne voie, est-ce qu'on pourrait faire plus pour ce projet-là ? (— Flavie)

Au besoin, ce soutien permet d'alimenter les créations en cours et de relancer les projets du collectif. Si l'un d'eux est « *sur la glace, on essaye toujours de les relancer, de tendre une perche* ». (— Flavie) L'importance du CA est reconnue de tous et toutes, les propos de Mathieu la résumant : « *Les rencontres du CA sont importantes pour faire vivre le groupe et partir de nouveaux projets. (...) Leur mandat, c'est de faire ça pour les membres.* » (— Mathieu)

Coordonner le groupe est capital pour mener à bien les projets du collectif en gestation.

Comment organiser les rencontres et motiver le monde juste à venir à la première rencontre pour un nouveau projet, c'est déjà un exercice pas forcément évident parce qu'on est quand même un gros groupe. Il y a la communication qui est importante là, c'est une tâche administrative, pas forcément simple, mais il faut qu'il y ait quelqu'un du collectif qui s'en occupe et qui fasse les suivis, qui motive un peu le monde à y aller. (— Chloé)

La coordination du collectif joue un rôle crucial pour que les projets se déroulent bien et que les gens se réunissent. Il faut d'abord qu'il y ait un moment de fixé et que quelqu'un assume les suivis. La création collective nécessite d'orchestrer les différentes étapes. Avoir de bonnes

intentions ne suffit pas : pour que les idées se concrétisent, il faut prendre les choses en main et passer à l'action.

De plus, chaque année, la moitié des rôles du conseil administratif sont relayés. « *Le fait que, dans le CA, il y ait des nouveaux membres qui se sont joints la dernière année, je trouve que ça démontre que les gens ont envie de garder Pourquoi jamais vivant.* » (— Flavie) Un bon nombre de personnes choisissent de s'impliquer dans le CA de l'OBNL. Cela démontre un désir que le collectif poursuive ses activités. L'OBNL de Pourquoi jamais est régulé d'une manière structurée, mais toujours souple, tandis qu'il n'y a pas de structure fermement établie pour le collectif de création, mais plutôt des cultures et manières de faire qui sont à réinventer — en partie — pour chaque nouveau projet et en fonction des gens qui s'y joignent.

Sommaire

En résumé, la définition identitaire du collectif apparaît à la fois comme la somme des objectifs, des motivations, des attentes individuelles, des modes de communication et des interactions entre les membres. Cependant, Pourquoi Jamais semble revêtir une plus-value et un caractère difficilement saisissable. Le collectif ouvre des voies (et des voix) de passage à la rencontre. Cela fait écho à la conception holistique qui considère que *le tout est supérieur à la somme des parties*. La communication et les dynamiques interpersonnelles provoquent des collisions et des amalgames imprévisibles. La qualité et la fluidité de la communication au sein du groupe (Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008) — et par le fait même de la dynamique groupale — constituent un atout fondamental de la création en collectif. Nous avons vu que le fait d'amorcer un projet et de créer en groupe est source de motivation. Cela permet de renouer avec la création, de s'inspirer, de s'entourer de personnes enrichissantes et de croiser les différentes disciplines. Pratiquer le lâcher-prise (sur ses bonnes idées et parfois sur le résultat) en opérant un certain détachement (sans se désintéresser complètement) est essentiel pour apprécier la démarche. L'épineuse question du consensus, sujet abordé plus tôt et concernant le processus adopté pour la réalisation des projets, nous aura permis de constater le caractère incontournable d'un consensus sur le fond. Toutefois, celui-ci ne serait pas

toujours bénéfique au niveau formel, car il y aurait risque de rendre le propos moins percutant. Finalement, aspect primordial de la création en collectif, la communication est non seulement indispensable, mais ferait aussi office de catalyseur des créativité.

8.4 Le sens que les membres donnent à leur pratique

Est-ce qu'il y a une destination ou est-ce le voyage ?

— Mathieu

La phrase en exergue est révélatrice du sens que donnent les membres à leur pratique au sein de Pourquoi jamais. Bien sûr, la destination — on devine qu'il s'agit de la visée commune : une création collective — importe. Par contre, le trajet — les processus dans lesquels le collectif s'engage pour atteindre sa cible — comporte une motivation intrinsèque suffisante pour propulser le collectif dans ses diverses explorations, même si parfois la destination reste hors d'atteinte ou est abandonnée en chemin.

Oui, moi, je pense que c'est surtout le voyage. En tout cas, je pense que les plus grandes ; sans dire que c'est juste le voyage ; je pense que les plus grandes réussites de « Pourquoi jamais », c'est le voyage et non la destination. C'est là que les choses les plus importantes se sont construites. De toute façon, quand on arrive à destination, si on est fiers de ça, c'est à cause de tout le voyage qui a eu avant. (— Clara)

La fierté provient de la trajectoire explorée pour arriver à destination. Le collectif explore et existe encore, voilà une réalisation digne de considération.

Aucune attente avant Pourquoi jamais

Lors des entretiens, je demandais à chaque personne de partager les attentes initiales qui avaient motivé leur implication au sein du collectif. « *Je me suis juste dit, j'embarque, y avait pas d'attentes particulières, juste ça avait l'air le fun. "Let's go, on fait quelque chose." Non, il n'y avait pas de plan.* » (— Mathieu) Même son de cloche du côté de Chloé. « *Honnêtement, je n'avais pas d'attente.* » (— Chloé) Cette dernière mentionnait qu'elle aimait bien créer en général, mais elle se disait qu'il n'y « *avait peut-être pas beaucoup de place pour ça dans [sa] vie à ce moment-là.* » (— Chloé) Elle a vu en Pourquoi jamais la possibilité de « *participer à quelque chose, de créer et tout ça, et d'être épaulée là-dedans.* » (— Chloé) Le fait qu'il y ait des personnes avec toutes sortes de parcours provenant de disciplines diverses était une motivation. « *J'aimais bien aussi l'idée d'apprendre par les pairs, les gens qui sont plus expérimentés.* » (— Chloé) Autant de raisons qui l'auront menée au collectif, mais elle insiste à nouveau : « *J'étais vraiment "on va voir ce que ça va donner", je n'avais pas d'attente vraiment.* » (— Chloé) Aujourd'hui encore, elle mentionne qu'elle ne nourrit pas d'attente particulière. « *Parce que je trouve que ça évolue en fonction des gens, du temps d'implication, des projets qui ont été faits.* » (— Chloé)

Les motivations initiales

Les motivations premières derrière l'implication dans le collectif en disent long sur le sens que les membres accordent à leur pratique. Dans le cas où ces motivations ne seraient pas nourries, leur implication risquerait de s'amenuiser jusqu'à prendre fin complètement.

Nous avons fait l'exercice, lors des premières rencontres autour de la création *Erika Weisz disparue*, de dresser la liste des ambitions initiales derrière notre implication à Pourquoi jamais, ce que nous souhaitions refléter par nos créations. Ces objectifs d'alors sont, dans certains cas, encore des moteurs de notre implication au sein du collectif. En voici un aperçu :

- Développer sa créativité, s'épanouir dans la création
- Travailler à partir d'une perspective féministe

- Réaliser, prendre part à la création
- Apprendre des autres et à travailler ensemble
- Innover
- Inventer
- Utiliser le tricot graffiti pour laisser des traces
- Faire vivre un état de saisissement, d'émerveillement au spectateur, étonner
- Inspirer le spectateur, sentir la collaboration
- Multiplier les talents
- Aboutir à une création, vaincre l'inertie
- Faire confiance aux intuitions
- Vivre une expérience agréable. Jouer !
- Faire du théâtre, incarner des idées, concepts, rôles
- Développer des anachronismes avec la politique actuelle
- Sortir de sa zone de confort
- Faire en sorte que le lieu de présentation soit plus vaste que celui de la ruelle
- Prendre le temps
- Contester les dogmes
- Agir par l'art
- Contester des enjeux politiques
- Développer son esprit critique
- Interagir directement sur le monde, s'appropriier la ville
- Socialiser
- Faire rêver (Pourquoi jamais, 2012)

S'actualiser par son implication

- Isabelle : *Qu'est-ce qui est indispensable, à ton avis, pour que ça fonctionne le collectif?*
- Martine : *Des personnes motivées, disponibles.*

Plusieurs membres interrogés ont souligné l'importance de maintenir la motivation des troupes. Ce point précis exige une attention permanente. Pour certains, Pourquoi jamais « *est assez actif pour qu'on ne perde jamais notre motivation, que ça soit dans les plus petits ou des plus gros projets là.* » (— Chloé) La motivation est un thème qui a émergé nombre de fois du discours des membres sur le sens qu'ils donnent à leur vécu de la création en collectif. Il s'agirait d'un impératif : il faut garder tout le groupe motivé pour maintenir notre propre motivation, pour que notre participation demeure sensée. Pour comprendre cet enjeu, voyons comment agit la motivation sur l'orientation du comportement humain.

Pour expliquer la motivation, St-Arnaud (St-Arnaud, 1974) souligne qu'un ensemble de processus conscients régissent le comportement de l'individu. La motivation est l'un de ces processus qui introduit la notion de besoin. « Comprenons que l'énergie organismique, d'une part, et l'environnement, d'autre part, contribuent à faire émerger dans le champ de la conscience un ensemble complexe de besoins qui, à leurs tours, dirigent le comportement de la personne. » (*Ibid.* p. 39)

Comprendre les motivations qui poussent les artistes à s'investir au sein d'un collectif permet de mettre en lumière l'importance accordée à certains critères, à certaines modalités et processus qui permettent de préserver l'harmonie au sein du groupe tout en lui conférant une visée commune à sa portée. En prenant en considération le récit de l'expérience vécue des membres du collectif, une piste m'apparaît plausible. S'investir au sein d'un collectif comblerait plusieurs besoins fondamentaux en vue que l'être s'actualise. (*Ibid.*, p. 40) Cela parce que les phénomènes motivationnels de la personne humaine reposent sur « un ensemble déterminé de trois besoins fondamentaux d'ordre psychologique, le besoin d'aimer et d'être aimé, le besoin de produire et le besoin de comprendre, permet de rendre compte adéquatement de tous les phénomènes motivationnels de la personne humaine. » (*Ibid.*, p. 42) La grille de la hiérarchie des besoins que dresse St-Arnaud propose une synthèse de l'ensemble des processus motivationnels déjà observés et analysés dans ses recherches antérieures.

L'ouvrage de St-Arnaud offre une vision détaillée des besoins d'une personne pour s'actualiser. Il propose trois grands axes auxquels toute personne devrait s'aligner pour s'actualiser :

Aimer et être aimé (s'entourer, être ensemble)
 Produire : créer (une œuvre, du lien social : être ensemble)
 Comprendre : avoir du sens, pratique sensée dans le désir d'agir et de changer le monde. (*Ibid.*, p. 42)

L'hypothèse à la base de l'analyse de St-Arnaud est que : « l'effet le plus immédiat de la tendance à l'actualisation est de transformer l'énergie organismique en besoins fondamentaux

dont la satisfaction entraîne une actualisation effective de la personne humaine. » (*Ibid.* p. 40)
 L'énergie déployée par une personne au sein d'un collectif la satisfait en retour des besoins fondamentaux (s'entourer, réaliser une œuvre, appartenir à une communauté, pratique sensée dans le désir d'agir et de changer le monde) et permet à la personne de s'actualiser par la création. Ce point m'apparaît porteur, car il démontre que le collectif *et* la personne s'actualisent par la création.

Lors de mon entretien sous hypnose, j'ai abordé la question du sens que j'accorde à ma participation au sein de Pourquoi jamais. Je mentionnais que le collectif :

signifie beaucoup de choses. C'est sûr que ça signifie les [sept] dernières années qui ont été bien remplies avec ce collectif-là parce qu'à la fois en y participant, mais aussi en l'étudiant. Ça a fini par prendre beaucoup de place dans ma vie. Puis, j'habite avec des gens du collectif, en colocation. Que ce soit mes colocs actuels ou les colocs avec qui j'habitais avant ou même avant, mes quatre dernières colocations, ce sont tous des gens issus de ce collectif-là. C'est sûr ça devient un réseau très, très soudé. Alors, ce ne sont pas seulement des collaborateurs artistiques, mais ce sont de grands amis, je sens que ça fait un peu cliché de dire « famille » là, mais c'est vrai que c'est devenu comme une sorte de famille parce que ça prend beaucoup d'importance, en tout cas, dans ma vie, et j'ai bien l'impression pour plusieurs personnes aussi. (— Isabelle)

Une signification première en ressort : les liens qui m'unissent à des personnes qui me sont chères. Je mentionnais ensuite qu'outre les gens qui le composent, je voyais en Pourquoi jamais un collectif fort idéaliste, que ces idéaux avaient une forte résonance pour moi.

Pourquoi jamais, ça lance une question dans les airs, et c'est : « Pourquoi on ne tenterait pas notre chance, pourquoi on ne pourrait pas croire au fait que l'on peut créer à plusieurs, que l'on peut faire des projets artistiques qui peuvent avoir un impact favorable dans le milieu dans lequel ils sont lancés ? » Alors c'est ça que j'accorde comme signification aussi à mon implication dans Pourquoi jamais. C'est de participer à certains changements, que ce soit à petite ou à grande échelle. Mais c'est surtout d'entrevoir la possibilité de ce que la réunion des créativité dans un groupe peut faire, qu'est-ce que ça peut bâtir, est-ce que ça peut inspirer chez les gens à travailler ensemble ou à collaborer ? C'est toujours dans une optique qui est non marchande. L'idée derrière Pourquoi jamais. C'est sûr, on pourrait éventuellement aller chercher des subventions salariales, mais ça ne serait pas dans l'optique de vendre une production. Ce n'est pas dans une perspective « marchandisable » de l'art. C'est vraiment un lieu de réunion, de créativité où on

peut réfléchir ensemble à c'est quoi produire dans le monde actuel, mais produire quelque chose qui est non productiviste, qui n'est pas commercial finalement. L'idée de l'éducation populaire me fascine et je vois que Pourquoi jamais, c'est un bon organe pour démocratiser la participation artistique. (— Isabelle)

La signification de mon implication au sein de Pourquoi jamais répond aux besoins fondamentaux des trois axes proposés par St-Arnaud pour s'actualiser. Le besoin de *comprendre* : le collectif implique de se réunir afin de réfléchir à ce que signifie produire quelque chose (un projet, une création, un énoncé, etc.) porteur d'une parole. Le besoin de *produire* du lien social, des créations par la démocratisation de la participation artistique, par la mise en commun des créativité en action et en ayant le sentiment de contribuer à un changement social. Puis celui d'*aimer* et d'être aimé d'un entourage significatif. Produire et réaliser des choses ensemble permet de solidifier une relation qui se base sur la « coconstruction », l'écoute et l'ouverture à l'autre. Toutes ces significations sont en résonance avec des valeurs personnelles et répondent à des besoins de réalisation et d'accomplissement.

La participation au sein du collectif est hautement significative pour la majorité d'entre nous. Au cœur de cette implication et de ce sens, il y a le fait de s'accomplir, de prendre des responsabilités nouvelles, de se réinventer :

Je suis coordonnatrice. Puis ça, c'est un rôle que je ne pensais pas avoir un jour dans le collectif. C'est une implication qui m'apporte autre chose. C'est quelque chose que je sais qui est là, et, si jamais j'ai un projet fou, je vais pouvoir débarquer et dire « Eille, j'ai un projet fou, qui embarque ? » (— Flavie)

L'implication de Chloé au sein du collectif lui « *inspire beaucoup de choses. Ça inspire beaucoup à faire soi-même, à essayer, à prendre un peu des risques, puis à le faire ensemble.* » (— Chloé) Sur le même sujet, lors de son entrevue individuelle, Laurent exprime que « *c'est beaucoup de sens, c'est énorme, ça fait partie de ma vie, ça fait partie d'un des morceaux de ma vie qui est très important pour moi. Ça teinte ma vie, c'est un gros morceau, je ne sais pas comment le dire plus grand.* » (— Laurent) L'importance que prend le collectif

pour ce membre fondateur est considérable. À l'entretien de groupe, ses propos se prolongent en ce sens :

Pourquoi jamais, pour moi, c'est une grosse partie de ma vie, de mon temps. Pour le reste, c'est perdre mon temps. Pourquoi jamais, c'est gagner du temps, c'est de me faire du fun. C'est d'avoir l'impression de faire quelque chose de ma vie et de donner du sens à ça. (...) Si je pouvais être trois, quatre jours semaine à faire ça, à créer collectivement, en se donnant des défis, en trouvant de nouvelles façons de créer. C'est un peu une lutte dire « ça, c'est ce que je veux ». Est-ce que je vais être capable un jour de juste faire ça ? Pour moi, pas dans le système qu'on est en ce moment. C'est pour ça que ça devient une lutte à part entière qui devient politique parce que j'aimerais tellement qu'un projet comme Pourquoi jamais puisse vivre encore beaucoup. (— Laurent)

La création au sein du collectif, pour plusieurs, signifie aussi vivre en fonction d'un idéal politique. « *C'est politique parce que tu décides de donner une place à ça dans ton existence qui est gérée par un système, par des exigences. C'est politique dans le sens que ce soit un choix de vie qui est politique.* » (— Clara) S'investir dans un collectif de création est un choix de vie politique puisqu'il implique « *le choix de libérer du temps ou d'organiser ton temps et de décider qu'est-ce que tu veux en faire, mais pas te le faire imposer. Oui, c'est des choix de vie parce que tu le fais au détriment d'autre chose.* » (— Clara) Les questionnements autour de nos valeurs et de la manière dont nous souhaitons mener notre vie sont, pour plusieurs, à l'origine de l'engagement au sein du collectif de création. « *C'est pour ça peut-être qu'on a Pourquoi jamais, parce qu'on réfléchit à comment on veut que soit notre vie, puis on est tous des gens qui ne prennent pas la solution logique de "je vais me trouver une job où y a du placement" [rires].* » (— Clara) C'est une implication hautement significative parce qu'elle recèle des prises de position à la fois politiques (en vivant parfois à contrecourant certains idéaux contre-productivistes) et fondamentalement humanistes.

Aux yeux de Laurent, la mission du collectif est de livrer une lutte à l'individualisme. Dans un contexte où domine l'esprit capitaliste, où tout semble nous pousser à penser d'abord à nos propres intérêts.

Le collectif s'est bâti sur le fait que c'est une lutte contre l'individualisme. C'est un peu ce portrait-là qui peut être intéressant. Comment il est difficile de lutter contre

l'individualisme, comment cela exige de grands efforts de lutter contre l'individualisme avec toute la pression sociale que l'on a, et juste ça, c'est déjà une forme de lutte à l'interne quotidienne, et comment ça peut apporter beaucoup pour transformer la société. (— Laurent)

Il mentionne que le collectif est toujours en quête de renouvellement. Tel qu'évoqué plus tôt, son identité n'est pas fixe, mais en perpétuel repositionnement. « *Selon moi, on est en train de créer un autre collectif avec cette discussion-là, de groupe, qu'on va avoir* ». (— Laurent) Il fait alors référence à l'entrevue de groupe qui a suivi les entretiens individuels. Les membres convoqués lors de l'entretien de groupe, à son avis, exerceraient par la suite une influence lorsqu'il sera question de se prononcer sur les pistes à poursuivre et sur tout ce qui va se discuter après.

Ça va être intéressant parce qu'on n'a pas eu ces réflexions-là. C'est comme si tu mettais une prémice à comment on voit le collectif, mais on le sait pas comment on le voit, on va en parler pis vu qu'on est un plus petit groupe, d'après moi on va réussir à y mettre une image plus claire. (— Laurent)

Au cours du mois qui a suivi l'entretien de groupe, Pourquoi jamais s'est réuni en chalet pour définir les grandes orientations et un plan d'action pour la suite du collectif. L'introspection sur le vécu, le sens que les membres accordent à leur implication, et la mise en commun de cette discussion en groupe élargie allaient certainement servir à faciliter le positionnement du groupe pour l'avenir. Je reviendrai sur les orientations discutées au chalet de l'été 2015 lors de la dernière phase du récit de pratique dédiée au devenir du collectif.

8.4.1 Le désir de changer le monde, aujourd'hui

Passer de ce qu'on voit au motif qui détermine l'action nécessite le pont du sentiment, lequel suscite en nous la représentation de ce qui vient. La vision de l'avenir au service de l'éthique du futur revêt donc une fonction intellectuelle et une fonction émotionnelle ; elle doit instruire la raison et animer la volonté.

Hans Joas

Changer le monde : Praxis

Pourquoi jamais souhaite depuis ses débuts agir comme un vivier créatif socialement impliqué. Dans la première phase du récit de pratique, j'ai abordé le désir de changer le monde comme base idéaliste au fondement même du collectif. Je m'efforcerais désormais de dresser un état des lieux de la persistance de ce désir aujourd'hui afin de sonder si les intentions de départ mises à l'épreuve du temps, de l'expérience vécue du collectif et des fluctuations au sein du groupe ont eu raison de nos vœux les plus chers. Ces intentions de départ qui ont servi de moteur à l'édification du collectif se retrouvent confrontées à la réalité, aux contingences du temps, des ressources et des énergies disponibles et des dynamiques interpersonnelles (Anzieu, 2011 ; Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008). Il est sans doute important de préserver un fond d'idéalisme, et il est tout autant bénéfique de revisiter ce pour quoi nous agissons dans le moment présent. Peut-on valider si ces idéaux, mis à l'épreuve de l'expérience vécue, ont toujours leur éclat d'origine ? Au cours des sept dernières années, nous avons fait, à quelques occasions, l'expérience de moments d'introspection en groupe (notamment lors de chalets annuels). Il me faut cependant mettre en relief le fait que les entrevues individuelles et l'entretien de groupe ont impulsé une mise à jour de nos intentions personnelles et des intentions collectives. Une revitalisation de ce qui nous pousse à poursuivre le travail au sein du collectif quelques années plus tard a eu lieu par le biais de ces entretiens.

« *Pourquoi jamais, pour moi, c'est l'infini* » (— Laurent) Le collectif représente une ouverture à tous les champs du possible. Pour certaines personnes, ces possibilités évoquent l'ouverture à la création artistique, au vécu de leur créativité au quotidien. Pour d'autres, cela

signifie employer la créativité et la force inhérentes au groupe pour ébranler les rouages du système capitaliste dans lequel nous évoluons. Pour une membre, Pourquoi jamais se caractérise par « *des gens qui se questionnent sur la politique et sur la société. Pourquoi jamais, ça se veut être plus que c'est. Je souhaite qu'un jour, on arrive à tous réaliser plus de grandes choses, dans un plus long terme. Parce qu'aujourd'hui, mettons qu'on est dans les fondations* ». (— Ophélie) Bien qu'il compte huit années de vie, le collectif serait encore jeune. Laurent partage cet avis : « *On est encore à nos débuts quelque part, le collectif on ne sait pas où il va être d'ici quelque temps.* » Il est difficile de prévoir où il sera dans quelques années.

Pour plusieurs membres, notre pratique de la création en groupe préfigure de notre volonté de changer les choses.

Rien qu'à la manière dont on fonctionne. C'est-à-dire l'autoformation, d'échanger des connaissances. C'est très social. Et le but d'intégrer du monde, partager ce savoir-là aussi. Ce qui fait que c'est social. Après, c'est sûr que c'est un petit peu en circuit fermé. S'il n'y a pas de nouveaux membres qui rentrent un moment, ce côté-là, on le perd un peu. C'est peut-être dans la diffusion des projets qu'on va récupérer cet aspect ou à rouvrir le collectif, il y a déjà quelque chose de social dedans, c'est vraiment la manière de fonctionner. En tout cas, il ne faut pas le négliger. (— Mathieu)

Mathieu mentionne qu'il souhaiterait que l'on développe davantage l'aspect militant et politique de nos créations, qu'il trouverait intéressant de ramener cet aspect à l'avant-plan. À son avis, cela a quelque peu été mis de côté lors du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*. « *Ce n'était pas la motivation principale du projet d'avoir un discours social, politique* ». (— Mathieu)

Ce désir de changement social par l'art est partagé par la plupart des membres.

Je trouve que ça, c'est à ne pas perdre de vue, mais je pense que c'est loin d'être le cas. Je pense que c'est toujours dans les préoccupations des gens. Mais aussi, quand on fait les chalets, il y a une partie de formation un peu sur les mouvements sociaux. Je pense que ça fait partie de l'identité de Pourquoi jamais. Et que les gens se retrouvent aussi autour de ça autant qu'autour de la création collective. (— Chloé)

Pour Laurent, le fait que nous ayons décidé de ne pas faire le festival Juste pour rire a marqué un point de rupture pour Pourquoi jamais.

C'est une bonne décision même si cela a brisé un peu le collectif ; tout le monde s'est remis en questionnement. Ça a fait chier, mais à long terme, c'est une super bonne décision parce que là on sait où on s'en va. Je sens que c'est plus clair. Tout le monde a réfléchi à ça, puis on s'est dit : « OK, Pourquoi jamais, c'est un groupe artistique, ce n'est pas une business ». (— Laurent)

Cela a contribué à confirmer les grandes orientations du groupe, et ce, malgré le fait que décliner l'offre de ce festival ait été éprouvant pour le collectif. L'absence de consensus de la part de tous ses membres a laissé des traces.

Pour Chloé, le désir de changer le monde par la création artistique en collectif est un levier de son implication au sein de Pourquoi jamais. *« C'est quelque chose que je trouve important, dans cette sphère-là, mais dans d'autres aussi de ma vie. Je ne pense pas à moi seule changer le monde. Mais je pense quand même essayer de faire des choix qui vont avec mes valeurs, pis éventuellement de les propager ». (— Chloé)* Lors des entretiens, certaines personnes ont exprimé clairement leur désir de se réunir pour créer collectivement afin d'avoir un impact politique. Pour d'autres, tel n'était pas (et n'est d'ailleurs toujours pas) le cas.

Martine, quant à elle, partage un avis plus contrasté. Lors de son entrevue individuelle, lorsqu'il a été question du désir de changer le monde à la base du collectif, elle a mentionné que : *« peut-être un tout petit peu, mais je pense qu'il ne faut pas se leurrer non plus là. Je ne pense pas qu'on changera grand-chose comme ça. »* Martine ne nie pas que le désir de participer à un changement social est une préoccupation du collectif, mais cela demeure selon elle mineur dans la retombée des projets. *« Je ne pense pas qu'on revendique tant que ça les choses au niveau social, etc. On apporte de petits messages, on présente de certaines façons, mais ce n'est pas le sujet de la création. » (— Martine)* Elle spécifie que ce désir de changement social transparaît davantage dans les propos que nous tenons et dans la manière dont nous présentons nos créations au public. *« Je le vois plus comme quelque chose de*

généreux et de libre que quelque chose d'activiste. Activiste, c'est fort là, mais c'est qu'on est tous touchés par des idées semblables, je dirais, au niveau social et communautaire. C'est sûr que ça déteint pis ça prend son importance dans le collectif. » (— Martine) Elle n'est toutefois pas d'avis que nous soyons un collectif qui veut révolutionner le monde. *« Je pense qu'on veut avant tout créer ensemble. Et à travers ça, on fait passer des messages auxquels on croit. Mais le but de notre création, ce n'est pas de servir ces messages-là tant que ça. Je pense que c'est quand même créer pour créer. »* (— Martine) Tandis que, pour des collectifs qui se proclament ouvertement activistes, elle n'a pas de mal à imaginer une priorité qui serait de créer au service d'un message et de propager ce dernier par différentes tactiques. Ce serait difficile, pour Martine, de se voir en révolution permanente. Elle décrit plutôt son désir de militance oscillant entre diverses phases étant donné qu'elle n'a pas envie d'être constamment dans ce genre de questionnement. *« J'ai l'impression que la création passerait à un autre niveau. La participation revendicatrice, ça a un côté très politique pis très activiste. Je ne vois pas le collectif vraiment là-dedans, même si les membres ont des avis et des positions appuyées. »* (— Martine) Pour elle, il semble assez évident que *« le collectif, son but principal, c'est la création artistique, pas tant de revendiquer quelque chose. »* (— Martine)

Quant à Clara, elle trouve la question de l'art cruciale : ce serait concrètement dans le choix de faire de la création artistique que résiderait le dessein politique de Pourquoi jamais. Parce que l'art *est* politique. Opinant en son sens, lors de notre entretien, je me rallie à cette idée : *« d'autant plus en nous réunissant à plusieurs personnes, faire de l'art de manière individuelle c'est déjà un geste politique, mais de se réunir et s'organiser pour mettre en commun nos forces dans une optique non productiviste, ça a d'autant plus sa saveur politique, ou critique du moins. »* (— Isabelle) Bref, même si pour Martine la vocation de Pourquoi jamais est la création artistique et non pas de *« révolutionner le monde »*, Clara argumente qu'il y a de la revendication dans le fait même de faire de la création. *« Ça pas toute la même importance pour tout le monde non plus. Peut-être que l'engagement, ce n'est pas juste d'avoir un propos politique comme des revendications claires, mais juste de savoir, qu'est-ce qu'on a envie qui change dans le monde. »* (— Clara)

Ce sont ces multiples points de vue qui coexistent à l'intérieur de Pourquoi jamais et qui forgent son identité. Voyons plus en détail le rapport que les membres tissent entre création collective et changement social, entre art et politique.

Clara me confiait en entrevue ses motivations premières au début de son implication à Pourquoi jamais : « *J'avais envie que l'on joigne l'art à la politique.* » (— Clara) Parmi ses attentes envers une implication au sein du collectif, il y avait celle de participer à un changement social. Elle mentionne que : « *C'est en ça que l'art est engagé ; parce qu'on rompt avec le mode de vie productiviste : "il faut produire pour telle chose" et le mode de pensée utilitariste où tout doit servir à quelque chose.* » (— Clara) Dans le processus de création, nous devons en quelque sorte « interrompre » la vie. Il nous faut cesser toutes ces choses que l'on *doit* faire au quotidien ; la vaisselle, le travail, les obligations, etc. Nous marquons une pause pour finalement nous dire : « *"Aujourd'hui, on crée." Il y a des gens pour qui ça peut paraître très, très futile de faire ça. Mais en même temps, y a quelque chose de politique dans le fait même de faire ça.* » (— Clara) Ici, Clara me rejoint : « *Il y a quelque chose de foncièrement politique dans le fait de prendre le temps qu'on n'a pas pour faire de la création en collectif.* » (— Isabelle) La création artistique et le temps requis par l'engagement politique, voilà justement ce à quoi nous nous attarderons à l'instant.

8.4.2 L'art collectif ou le temps politique

Certes, notre implication à Pourquoi jamais nous enrichit tous d'une certaine manière. On devine bien que, si tel n'était pas le cas, nous choisirions d'occuper notre temps autrement. Il y a forcément des bénéfices assez grands pour maintenir l'implication au sein de Pourquoi jamais. Des bénéfices qui, pour nous, sont sans rapport avec un certain intérêt pécuniaire ou la poursuite d'une éventuelle renommée. « *Le collectif vit grâce au temps qu'on n'a pas beaucoup, mais qu'on prend quand même pour le faire vivre ce collectif-là.* » (— Isabelle) La militance et l'engagement au quotidien, que ce soit dans un projet collectif artistique, politique, communautaire ou caritatif ; s'incarnent grâce à du temps dont nous disposons en quantité limitée. Nous devons inscrire notre démarche entre travail et obligations de la vie

quotidienne. Clara le traduit de manière explicite : « *Je pense que c'est un choix de vie politique, pas dans le sens partisan, mais dans le sens que c'est politique parce que tu décides de donner une place à [la création en collectif] dans ton existence qui est gérée par un système, par des exigences.* » (— Clara) Précieux et fuyant, le temps constitue le nerf de la guerre. C'est trop souvent en l'absence de celui-ci que nous cessons de nous impliquer dans des causes qui pourtant nous sont chères.

Rancière parle de l'enjeu du temps (notamment du temps libre en dehors du travail) et explique son rapport à l'engagement et à la mobilisation sociopolitique. Selon lui, les individus confinés à :

l'espace invisible du travail qui ne laisse pas le temps de faire autre chose prennent ce temps qu'ils n'ont pas pour s'affirmer copartageants d'un monde commun, pour y faire voir ce qui ne se voyait pas. (Rancière, 2008, p. 67)

D'évidence, l'engagement « *militant, ça carbure sur ce temps-là qui est peu disponible puisque la vie est ainsi faite. Le temps, c'est la première des contraintes, c'est notre premier obstacle à franchir comme collectif.* » (— Isabelle)

La création en collectif implique une prise de décision motivée par des raisons qui transcendent les contraintes rencontrées, des raisons évidemment diverses et propres à chaque personne. « *Pourquoi on fait ça, si je parle de "Pourquoi jamais" ? Pour donner une place, une voix à des individus qui veulent créer, pis qui, sinon, ne trouveraient peut-être pas les moyens, l'espace pour se faire entendre.* » (— Martine) L'un des motifs récurrents, tant auprès des membres de Pourquoi jamais que des membres de différents collectifs artistiques, c'est l'idée de cultiver le sentiment de contribuer à quelque chose, de faire « œuvre utile ». S'investir et agir dans un monde complexe où les valeurs capitalistes en place sont bien loin de s'aligner avec nos aspirations de justice sociale. Bien sûr, la contribution que nous offrons à Pourquoi jamais peut sembler bien modeste et insuffisante. Néanmoins, même un certain degré d'idéalisme et de naïveté est sans doute préférable au cynisme, au fatalisme, à l'indifférence ou à l'inaction. (Möller, 2013) Notre contribution se base sur des valeurs partagées d'égalité, d'ouverture, et sur une volonté de faire place à une plus grande créativité

dans notre vie quotidienne. La mise en pratique parfois périlleuse de la démocratie directe et de la négociation des idées en vue d'un consensus dans un contexte de création collective est une expérience en soi. L'accumulation de cette expérience est porteuse de promesses. La création collective implique de s'exercer à la solidarité, à l'ouverture et à la recherche commune de solutions (ou de compromis). La création qui résulte de ces processus s'en trouve affectée, pas toujours de manière glorieuse, mais elle porte les traces d'une démarche, d'un pari que nous avons tous fait consciemment. Celui de défendre notre conviction selon laquelle nous avons tout à gagner à être *ensemble* plutôt qu'à nous diviser.

Au cours de l'entrevue de groupe, Clara a proposé une image évocatrice de la création au sein de Pourquoi jamais.

Ça me fait penser à une manif, Pourquoi jamais. Au printemps [2015], j'étais dans des manif. Tu te promenais, pis c'était écrit [le slogan de l'AFÉA] « fuck toute », c'était bizarre. C'était weird le feeling dans les manif. Je me disais : « À quoi ça sert dans le fond, tu y vas et tu bloques la circulation... » Mais finalement non, je me suis dit : « Ce qui est important, c'est d'y aller ». C'est plein de gens en même temps qui disent : « Eille moi, aujourd'hui, je ne suis pas en train de faire mon lavage, je ne suis pas en train de travailler, je ne suis pas en train de faire mon épicerie au Cosco : je suis là. C'est samedi après-midi, il pleut et je suis là ». Je me dis « c'est peut-être un peu la même chose [Pourquoi jamais] » — Clara (Je souligne.)

Ce que Clara nous révèle avec l'image de la manifestation, c'est qu'au-delà des retombées concrètes des actions militantes, il importe de participer et de prendre part à la résistance pour qu'un rapport de force s'installe et qu'il devienne impossible de nier l'existence d'alternatives au système en place ou à l'idéologie dominante. Ne serait-ce que pour signifier que nous n'acquiesçons pas silencieusement. Hans Joas écrit que « l'homme est le seul être connu de nous qui puisse avoir une responsabilité. En *pouvant* l'avoir, il l'a. » (Joas, 1999, p. 76)

À la lumière de l'entrevue de groupe et des témoignages individuels, mon analyse m'amène à penser que la ligne la plus politique du collectif reposerait sur le fait que ses membres assument et revendiquent un travail non marchand (voire non productif) au sens capitaliste du terme. L'objectif du collectif n'est pas, et n'a jamais été, de produire un bien dans le but de

faire de l'argent. Les investissements en ce qui concerne le temps, l'énergie ainsi que la force de travail de coordination déployée par les membres ne servent pas à tirer un avantage financier. Ceux-ci permettent plutôt de générer une richesse organisationnelle et subjective. S'organiser et expérimenter au sein d'un climat de solidarité, d'autonomisation, de prise de conscience de la force collective en tant que groupe sont parmi les effets bénéfiques d'agir en collectif. À cela s'ajoutera toute une accumulation d'expériences sociales et créatives engendrées.

Nous avons vu les motivations qui ont poussé les individus du collectif à rejoindre Pourquoi jamais. C'est par l'interaction de ses membres que ce dernier existe et évolue. Ceci étant, les processus communicationnels sont au premier rang des éléments fédérateurs du collectif. La dynamique interpersonnelle influence la motivation des membres à prendre part (ou à quitter) le collectif et joue un grand rôle pour garder le collectif tissé serré. Nous avons également vu que cette implication vient combler des besoins fondamentaux par des liens solides et par le fait de produire et de donner un sens à son action, en ayant le sentiment de faire œuvre utile. (St-Arnaud, 1974)

Cela clôt, pour le moment du moins, la partie plus introspective du sens que les personnes accordent à leur participation à Pourquoi jamais. Notre regard se tournera maintenant en direction de ce que le collectif extériorise. Cela en observant la manière dont les membres perçoivent les productions artistiques du collectif.

8.5 L'extraversion, la destination : l'œuvre

Il a déjà été souligné que la création collective constitue à la fois le moyen et la fin de Pourquoi Jamais. Elle est, tout à la fois, ces flèches et cette cible communes qui justifient le fait de se rallier au collectif. Les projets de création et les œuvres qui résultent des processus (Lemoine et Ouardi, 2010 ; Michinov, 2006 ; Soyez-Petithomme, 2011) ont par ailleurs une aura particulière : ils cristallisent l'ensemble des processus communicationnels et interactionnels, les négociations, les désirs et les envies de création. Il en résulte une

extériorisation de la parole (Breton et Proulx, 2006 ; Rancière, 2013) chargée de solidarité, porteuse du message du collectif au-dehors. Le collectif produit quelque chose qu'il extériorise, il tend une main vers les autres, vers le public. Ainsi, l'extraversion est envisagée tel le comportement d'une entité qui a de la facilité à entrer en relation avec autrui. J'aborderai donc les facteurs qui incitent à percevoir Pourquoi jamais tel un créateur de liens dont le souhait serait justement d'ériger des ponts vers autrui.

8.5.1 Contenu et propos de l'œuvre : comment le collectif décrit-il ses projets ?

Ça me fait penser au terme symphonie dissonante.

— Mathieu

L'importance que revêt la pluralité des points de vue et des opinions politiques, comme celle accordée à la richesse de préoccupations et de valeurs communes au sein du collectif, se reflète dans les créations. « *[O]n a des messages, on a des choses que l'on veut dire, mais ce n'est pas trop appuyé, ce n'est pas une manifestation politique qu'on fait, c'est vraiment une œuvre artistique qui est porteuse d'un message. Ça, pour moi, c'est important et beau.* » (— Chloé) Un esprit d'ouverture se dégage des réalisations de Pourquoi jamais. Et ce, avec un propos qui n'est pas toujours aussi percutant ou critique que certains membres pourraient le souhaiter. L'œuvre portera toutefois incontestablement les prémices d'un discours critique.

Importance du propos & consensus

La question du consensus, évoquée à de multiples reprises et prenante à plusieurs égards, revient dans la discussion entourant la perception des membres du discours des œuvres. Parfois, « *de vouloir être consensuel, tu es aussi moins percutant. Le propos est délayé dans autre chose.* » (— Mathieu) Ce membre mentionnait qu'il avait l'impression que le consensus sur les propos conduirait inmanquablement à des projets « *plus ou moins neutres parce que même si y a une direction collective qui est teintée de nos sensibilités [...] toujours aller vers le centre de ses opinions, ça risque de donner toujours le même type de discours.* » (— Mathieu)

Bref, pour lui, la forme consensuelle dans la prise de décisions est sans doute nécessaire, mais pas forcément en matière de propos. Puisqu'il y aura toujours quelqu'un pour exprimer son désaccord. Mathieu se positionne contre un amenuisement des propos des œuvres dans le seul souci d'éviter de heurter certaines sensibilités. Au contraire, il est d'avis qu'il faudrait assumer ces zones sensibles afin de les pousser davantage à leur paroxysme et de faire émerger une réflexion profonde sur celles-ci. « *Ça pourrait être intéressant d'aller chercher des extrêmes, des opinions des fois, et de jouer avec ça.* » (— Mathieu) La question du consensus sur le propos est un dilemme complexe et à double tranchant. En effet, le message à transmettre (le propos de l'œuvre) me paraît capital et le fait de s'entendre en tant que groupe sur celui-ci l'est donc tout autant. La préservation et la pérennité de la motivation des membres en dépendent. Une personne qui n'est pas touchée par le propos d'un projet ou qui conclut que celui-ci va à l'encontre de ses pensées et de ses valeurs ne mettra probablement pas l'énergie et la motivation nécessaires à sa réalisation. De là l'importance du choix du propos pour la préservation de l'unité du groupe.

Pour Clara, ce propos de l'œuvre est déterminant. Non seulement « *pour la cohésion du groupe* » (— Clara), mais aussi parce qu'il canalise la création en délimitant son sens. Nous créons puisque nous avons été « *poussés par une impulsion dans la création qui était celle de porter ce message-là ; même si, le message n'est pas obligé d'être un message évident qui est explicite, mais une impression, quelque chose que l'on voulait traduire.* » (— Clara) Ainsi, le

choix du propos est la porte par laquelle le collectif entre dans la création à réaliser. Cette création est motivée par le contenu d'un message à transmettre. Il s'agit de « *quelque chose que nous avons envie de dire et qu'on a réfléchi ensemble à cette chose-là ; qu'on le dise avec des mots, avec des codes ou avec des images, peu importe, c'est ce message-là qui nous habite.* » (— Clara) Quel serait le but d'une création si ce n'était celui d'émettre des sons, des images, des mots ou des codes porteurs de sens, aussi abstraits soient-ils ? Cette tension, dans l'art collectif, entre consensus et dissensus (Rancière, 2008), entre processus et œuvre, entre l'égalité et la qualité, est et demeurera omniprésente. (Bishop, 2012 ; Lemoine et Ouardi, 2010)

La Participation

Chloé évoque ce qui lui apparaît s'imposer comme une donnée constante des projets de Pourquoi jamais : « Je trouve que tous les projets sont tournés vers les autres de différentes façons, *que ça soit juste avec le blogue, la diffusion, mais aussi les prestations. Ça incite les gens à participer, ça incite les gens à prendre part.* » (— Chloé) (Je souligne.) Nos projets sont une main tendue vers le public. Ce dernier est invité, voire encouragé à participer, mais sans jamais y être forcé. Cet aspect de nos créations est cher à plusieurs d'entre nous.

Un désir formulé à de multiples reprises lors de l'idéation et de la production de nos projets de création est celui d'utiliser l'espace public comme lieu privilégié de diffusion. Clara mentionne que le choix d'utiliser l'espace public tel un canevas a toujours été « *une préoccupation qui a été là et il y a beaucoup de gens qui semblent l'avoir encore.* » (— Clara) Présenter une œuvre à même les espaces du quotidien contribue à cette main tendue vers les autres et à une démocratisation indéniable de la création artistique.

Cela dit, l'ensemble de nos projets n'est toutefois pas forcément réalisé dans un but d'adhésion élargie à Pourquoi jamais. Au sujet de notre ouverture à la participation des autres afin que ceux-ci se joignent au rang du collectif, Martine exprime ce bémol :

C'est sûr qu'on est ouvert à ce que d'autres personnes viennent, etc., mais on n'est pas non plus à la recherche constante de nouvelles personnes d'un sous-milieu. Ce n'est pas notre but. On n'est pas non plus un collectif communautaire. Il y a déjà eu des projets dans la communauté, mais, là, c'était vraiment le but. (— Martine)

Nos diffusions publiques ne constituent pas forcément des séances de recrutements de nouveaux membres. Le souhait sous-jacent est plutôt de susciter l'intérêt pour la création artistique ouverte et « décomplexée » chez le commun des citoyennes et des citoyens qui n'ont pas le sentiment – ou, peut-être, ne se sentent pas légitimes - de déployer leur créativité au quotidien. *« Il y a eu d'autres projets qui étaient plus clairement sociaux, comme avec l'Association des locataires de Villeray. » (— Chloé)* Ce projet, auquel je ne m'attarderai pas dans cette thèse, avait été réalisé par trois membres de Pourquoi jamais sur une année complète et en collaboration avec un organisme communautaire. Le but derrière ce projet était assurément de nature communautaire et militante.

Par nos créations et les projets que nous présentons, il y a cet esprit d'ouverture qui est ressenti : *« Tu sens que tu pourrais être là et participer. Je trouve que c'est une forme d'ouverture, c'est quelque chose de pas fini, ou du moins, tourné vers le public et tu poses une question. Tu n'arrives pas avec une réponse, mais tu poses une question dans le fond. » (— Mathieu)* Faut-il le rappeler ici, le nom du collectif est une question en soi. Une question tellement ouverte qu'elle invite à une multitude de propositions et de répondants.

Pourquoi jamais, c'est invitant. Le fait de présenter quelque chose qui n'est pas nécessairement tout verni et léché, c'est une invitation au sens où ça peut signifier « Vous aussi, vous pourriez faire ça ». « Ça pourrait être vous aussi. » C'est une invitation, pas nécessairement pour dire : « Venez-vous-en tous dans notre gang. » Mais plutôt : « Pourquoi vous ne le feriez pas vous aussi ? » (— Isabelle)

L'objectif au cœur de la plupart des projets de Pourquoi jamais est de produire des liens entre le public et l'œuvre. Ce que vise le collectif est une qualité d'échange avec autrui, que ce soit lors des processus ou des présentations publiques.

Les contributions individuelles à certains projets

Toutes les œuvres de Pourquoi jamais ne peuvent être définies de manière univoque. « *Il y a le collectif tel qu'on le définit. Et quand nous, on crée quelque chose qui vient de nous, on n'intègre pas nécessairement toute la vision du collectif à l'intérieur. Ce sont des adjectifs qui ne s'attribuent pas nécessairement à tout.* » (— Ophélie) Cette membre fait allusion aux contributions en solo (sinon en duo ou en trio) du *Recueil perpétuel*. Un membre du collectif peut réaliser une création qui lui est propre et qui ne représente pas forcément toutes les positions du collectif. Mathieu affirme, en parlant également des contributions au *Recueil perpétuel* :

Je le vois comme de la recherche, on explore des pistes. Ça resserre les gens, ça permet de continuer à des moments où ça serait plus creux parce que là, on se sent moins disponibles. Je pense, c'est de cimenter les liens, mais il n'y a pas forcément un discours artistique ni une volonté derrière ça. (— Mathieu)

Il est vrai que la volonté artistique n'apparaît pas toujours de manière évidente et que si nous contemplions le *Recueil perpétuel* dans son ensemble, nous ferions face à un objet hétéroclite où les liens thématiques peuvent sembler ténus. Le *Recueil*, tel que Mathieu le souligne, remplit d'autres fonctions : celle de tisser des liens entre les membres du collectif et de les replonger dans la création. Il fournit à tout un chacun un prétexte et une motivation pour expérimenter de nouvelles façons de faire.

En ce qui concerne la réception des projets que le collectif projette au-dehors, de quelle manière les œuvres peuvent-elles agir et avoir un impact ? « *Une œuvre est là. Elle peut déranger les gens ou juste déjà d'émouvoir les gens ou qu'ils se demandent "ah, c'est quoi ça ?"* Je pense que ça peut faire quelque chose. » (— Flavie) Aucun projet ou production artistique ne peut faire l'unanimité. Toutefois, le seul souci de soulever une interrogation implique la possibilité d'atteindre d'une façon ou d'une autre la personne qui s'y attarde. Lors de sa réception, l'œuvre est toujours complétée par le public. Pensons simplement à John Cage, qui impliquait de manière exemplaire le public dans ses œuvres. (Cage *et al.*, 2014)

8.5.2 Perception des membres des œuvres de Pourquoi jamais

Parmi les défis qui ponctuent l'expérience de la création en collectif, il y a celui de parvenir à trouver une manière de faire de l'écriture collective, d'arrimer plusieurs voix pour qu'en résulte une réalisation commune. À plusieurs, il peut être complexe de s'entendre pour parvenir à un accord autour d'une création. Un préjugé assez répandu en regard de la création collective est de craindre à la fois le résultat (l'œuvre) et le processus (parfois mouvementé ou chaotique). Cette idée reprend les craintes formulées par certaines personnes de faire des projets soit incompréhensibles, soit « beiges ». Pour être à la fois satisfaits de la création et du processus qui nous mène à celle-ci, nous avons déjà évoqué l'importance de la qualité et de la fluidité de la communication au sein du groupe — et par le fait même de la dynamique groupale. Une communication qui constitue un enjeu incontournable de la création en collectif (Landry, 2007 ; St-Arnaud, 2008). Au-delà de ces préjugés, les principaux intéressés présentent en entretiens une tout autre vision des réalisations élaborées au sein du groupe.

Toute une série de mots a été proposée par les membres réunis afin de décrire les créations du collectif. Chaque personne présente s'est prêtée au jeu. Voici les qualificatifs qui en sont ressortis. Nos œuvres seraient à la fois :

Difformes, mystérieuses, déstabilisantes, authentiques, hétéroclites, plurielles, inquiétantes, conviviales, inclusives, indisciplinées, multidisciplinaires, drôles, processuelles, sensées, bricolées, engagées, politiques, sans prétention, chargée d'émotions, contemporaines, conceptuelles, nébuleuses, astucieuses, polyphoniques, surprenantes, éclatées, frondeuses et féministes. (— Chloé, Martine, Clara, Ophélie, Laurent, Mathieu et Isabelle)

Voyons un peu plus en détail ce que ces termes signifient pour les membres. « *Authentique, c'est pour l'œuvre elle-même, mais aussi pour le contexte de création que je trouve qui est authentique dans le sens où, en tout cas, on vise ça. Quand on diffuse, on vise l'authenticité de qui on est sur le projet.* » (— Laurent) La véracité du collectif lui-même se retrouve dans la facture de ses projets et dans la manière dont il se dévoile à travers ceux-ci. « *On ne le fait pas pour autre chose que ce que c'est. On le fait pour le plaisir, la volonté de créer en collectif. Mais on ne le fait pas pour la gloire [rires].* » (— Laurent)

Une autre membre renchérit avec les termes qui à son avis qualifient les créations du collectif : « *Multidisciplinaires, ambiance déstabilisante ou comme tu disais inquiétante, la création, l'œuvre là, le son, la lumière tout ça qui créent ces effets-là. [...] Et drôle, mais pas toujours, mais moi je trouve, qu'on est quand même souvent drôles.* » (— Chloé)

Dans les projets du collectif, un élément récurrent de son esthétique est le côté « *manuel, abordable en termes de matière, le bricolage, les gens ; le public est capable de participer. On peut voir la fabrication.* » (— Martine) de cette manière, le collectif en tant que créateur se positionne « *au même niveau du public dans le fond, démocratiser même au sens de l'œuvre elle-même.* » (— Martine) Ce côté bricolé (*do it yourself*) permet aux projets de se réaliser « *avec peu de moyens et ne pas attendre d'avoir telle ou telle affaire pour pouvoir réaliser les choses, juste se débrouiller avec ce qu'on a.* » (— Mathieu) Le collectif fait le choix de montrer l'arrière-scène de la création.

Pour Martine, les œuvres révèlent aussi un « processus sensé », car « *en général, on fait quelque chose qui a du sens pour nous, on réfléchit pendant longtemps pour arriver à quelque chose.* » (— Martine) Processus sensé pour certains, mais pas toujours suffisamment pour d'autres : « *Autant des fois, je suis très critique face à ça, à l'intérieur de moi, je me dis "Ah, ça n'a pas de sens ce qu'on fait, ça pourrait-tu avoir plus de sens ?" Ça me fruste un peu.* » (— Laurent)

Les créations de Pourquoi jamais sont également à la fois :

engagées et politiques, parfois un peu prudentes, car on ne va pas trop loin. On pourrait aller plus loin. Je les trouve drôles et sans prétention. Certaines sont drôles, pas toutes, mais certaines. Il y en a d'autres à l'inverse qui sont très lyriques, très émotives, très chargées d'émotions. Certaines sont contemporaines, voire conceptuelles. Elles sont humaines, elles sont chargées de toute la diversité. Et puis elles sont insouciantes, elles rappellent un peu qu'on est enfant. (— Ophélie)

Pour plusieurs des membres, les créations du collectif sont éminemment « humaines » et renouent avec l'« enfant » par ses formes « décomplexées ». « *Je trouve qu'on essaie fort avec Pourquoi jamais. L'enfant en nous, l'insouciance, le jeu.* » (— Laurent)

Pour ma part, les termes que j'ai soumis au groupe pour tenter de décrire nos créations sont présentés ici :

Polyphoniques parce qu'elles sont plurielles. On a le côté collectif du cadavre exquis qu'on a déjà nommé, mais aussi est-ce que c'est plusieurs voix ou une seule ? C'est la voix de Pourquoi jamais, mais c'est plusieurs voix derrière qui font que ça donne des créations parfois hétéroclites. Déstabilisantes, surprenantes, éclatées et frondeuses. Je me disais, au système de l'art, c'est une certaine façon d'être frondeur. Il y avait aussi le côté féministe. Nos créations sont frondeuses, je trouve par rapport à la démarche comme telle, de ne pas être dans une démarche artistique individuelle, « mon processus en tant qu'artiste et que je mets à l'avant-scène ». C'est frondeur aussi de dire « on y va en collectif, c'est décomplexé, on est indiscipliné ». Je pense que frondeuse, c'est une manière de voir l'acte de création qui est engagée, mais qui peut faire des [doigts d'honneur] et des grimaces. (— Isabelle)

Des créations frondeuses par le processus qui les engendre, par ce qui en résulte, et par l'attitude qui se dégage de nos créations insoumises. Cette réflexion sur nos créations rappelle à Mathieu le « *terme symphonie dissonante* » qui décrit à la fois ce caractère bigarré et polyphonique.

La diffusion d'une œuvre : se confronter à l'extérieur

Un questionnement est ressorti de nos discussions et concerne l'extériorisation d'une création, sa diffusion publique. « *Jusqu'où on va confronter notre public, ou plutôt, jusqu'où on va se confronter nous-mêmes à l'extérieur ? Jusqu'où on est à l'aise ou on est assez confiants pour aller se confronter au monde extérieur ?* » (— Laurent) Se confronter à nous-mêmes et au public demande une juste part d'assurance, de lâcher-prise et d'audace.

On se confronte au public et ça se peut qu'il y ait de la critique négative, positive. Faire un projet qui n'est pas fini en soi, comme par exemple Le Cadeau, amène énormément de critique d'un bord que « ce n'est pas de l'art », et énormément de positif de l'autre bord qui dit « wow [c'est ingénieux], parce que je peux le faire aussi, c'est éclaté. » (— Laurent)

C'est à la fois un acte de courage de montrer quelque chose qui n'est jamais achevé, parce que processuel, mais surtout un acte nécessaire.

« Je tenais pour acquis que c'était pour ça qu'on faisait de la création, pour la remettre au-dehors. » (— Chloé) La réalisation et la diffusion des projets sont les raisons pour lesquelles le groupe crée. Le collectif ne crée pas par complaisance ; il y a ce désir d'aménager du temps pour la création dans son quotidien, de vivre des moments de création à plusieurs et de s'investir dans un projet, mais aussi de partager une parole, un message à l'extérieur du noyau du collectif. (Breton et Proulx, 2006 ; Rancière, 2013)

Le propos est la démarche mise de l'avant

Tout compte fait, aux yeux de Mathieu, le propos du collectif *« dans ce que l'on diffuse, c'est vraiment la démarche collective qui est mise de l'avant »*. (— Mathieu) Il m'apparaît porteur de réaffirmer que le processus au sein de Pourquoi jamais prime sur le résultat des créations du collectif (Lemoine et Ouardi, 2010 ; Michinov, 2006 ; Soyez-Petithomme, 2011 ; Wright, 2006). *« Pour l'instant, la vocation du collectif, c'est vraiment de faire de la création ensemble, d'avoir une belle dynamique. Puis, on ne sait pas qu'est-ce qui va en sortir. »* (— Mathieu) En ce qui concerne les créations du collectif, *« les moyens justifient la fin ! »* (— Isabelle)

En résumé, plusieurs aspects des créations de Pourquoi jamais ont été évoqués. D'abord l'importance du propos, du message ou de la parole (Breton et Proulx, 2006) à véhiculer, et la question du consensus autour de celui-ci. La participation et le caractère humain sont omniprésents dans chaque projet, puisque toutes les créations sont tournées vers les autres. L'importance que revêt le fait de se confronter à l'extérieur lors de la diffusion d'une œuvre a été soulevée. Puis, bon nombre de qualificatifs ont été proposés pour décrire nos créations, pour en arriver au constat que le propos de Pourquoi jamais serait avant tout la mise à l'avant de notre démarche de création collective.

8.6 Passage vers la quatrième phase

Les réflexions introspectives sur l'expérience de l'engagement au sein du collectif ainsi que sur la valeur de la communication et des dynamiques interpersonnelles abordées avec les membres du groupe ont ouvert la porte à la formulation d'aspirations et de désirs pour l'avenir de Pourquoi jamais. Après avoir établi les bases sur lesquelles s'est consolidé Pourquoi jamais autour d'une première création (*Le Cadeau*), s'être penché sur les cycles de créations du projet *Les disparitions d'Erika Weisz* et avoir soulevé les différentes réflexions entourant les phénomènes groupaux et touchant à la question identitaire du collectif, j'aborderai maintenant la dernière phase du récit de pratique du collectif. J'y lèverai le voile sur ce à quoi les membres aspirent pour l'avenir de Pourquoi Jamais.

CHAPITRE IX

LE DEVENIR DU COLLECTIF

Cette quatrième et dernière phase du récit de pratique est consacrée au devenir du collectif. Le but est d'offrir un aperçu de l'itinéraire de Pourquoi jamais et de refléter les directions que songe prendre le collectif de création dans les années à venir. Il sera également l'occasion d'aborder des projets parallèles mis en place par celui-ci au courant des dernières années. Le moins que l'on puisse dire, c'est que Pourquoi jamais voit loin. Un plan d'action a été préparé par le CA de l'OBNL et approuvé par les membres en novembre 2015... pour les dix prochaines années ! Les objectifs principaux du collectif seront nommés. Seul l'avenir nous dira si ces ambitions se matérialiseront en accomplissements.

9.1 Pourquoi jamais : incubateur à projets et à liens sociaux

Les idées de projets sont nombreuses au sein de Pourquoi jamais. Nous avons déjà énoncé maintes fois que la création collective avait été déterminante pour le ralliement des membres. Il sera ici question de la portée de celui-ci, qui va bien au-delà de la création artistique. Le collectif est fédérateur de liens sociaux et se veut un incubateur à projets structurants. J'aborderai de manière succincte les projets à différentes vocations qu'aura suscités Pourquoi jamais. Des initiatives qui gravitent autour des projets de créations du collectif, en commençant par la création de la coopérative d'habitation l'Esperluette, la coopérative de travail Sésames et le projet d'art communautaire militant avec l'Association des locataires de Villeray (ALV).

De la même manière que certaines personnes considèrent Pourquoi jamais tel « *un mode de vie* » (— Clara), les membres voient le prolongement du collectif dans de multiples facettes du quotidien. Une manière de voir le collectif qui revient couramment dans nos propos serait cette idée selon laquelle « *Pourquoi jamais, c'est comme un incubateur à projets.* » (— Clara)

Au nombre de projets qu'il a vus naître grâce à la rencontre des personnes qui le composent, l'image est saisissante de véracité. Pourquoi jamais est effectivement ce collectif qui :

a fait naître plusieurs autres organismes, plusieurs autres instances, une coopérative de travail, une coopérative d'habitation, un OBNL. Alors, c'est une sorte d'incubateur à projets avec, toujours, les mêmes gens qui sont très motivés, très passionnés et qui ont des idéaux positifs. (— Isabelle)

9.1.1 Coopérative l'Esperluette

Un projet qui fut développé en marge de Pourquoi jamais est celui de la coopérative d'habitation l'Esperluette (amorcé au début de l'année 2011). Il s'agit d'un projet colossal qui a vu le jour au cours d'une discussion entre quelques membres du collectif qui rêvaient de fonder un lieu d'habitation où le vivre ensemble, l'entraide et la création artistique seraient indissociables du quotidien.

Parce que les rêveries et les idéaux peuvent aussi servir à parfaire le réel, Pourquoi jamais recèle en son sein plusieurs personnes suffisamment motivées, organisées, et rassembleuses pour mettre en œuvre ses idéaux et les concrétiser. La coopérative d'habitation l'Esperluette (dont le chantier a débuté à l'automne 2016) comptera 70 logements. Une salle multifonctionnelle y servira d'espace de rassemblement, de création et de diffusion culturelle. La coopérative comptera aussi des espaces communs extérieurs, dont une cour intérieure et, dans un second temps, des jardins sur le toit. Il s'agit d'un projet d'intégration sociale où 50% des ménages auront accès à un supplément d'aide au loyer pour les personnes à faible revenu. Ce projet pensé et porté par plusieurs membres de Pourquoi jamais a également conquis bon nombre de gens du quartier Villeray. Des gens qui aspiraient à ce même type d'habitation dynamique, créatif et ouvert sur son quartier.

Beaucoup d'eau a coulé sous les ponts depuis le début du projet. Le temps a passé et un changement d'implantation du projet dans un autre quartier de la ville de Montréal a eu lieu (Griffintown, pour ne pas le nommer). Cela aura contribué au départ de plusieurs membres du

groupe fondateur qui ont aujourd'hui quitté le projet, tandis que de nombreuses personnes résidentes du sud-ouest de la ville ont voulu y prendre part. Ce projet soulève des questionnements et recèle des enjeux fascinants sur la concrétisation de projets à plusieurs. J'ose croire que j'aurai l'occasion de développer ces questions dans des écrits ultérieurs. La coopérative l'Esperluette me paraissait digne de mention puisqu'elle fait partie des différentes organisations et réalisations émanant de Pourquoi jamais qui existent désormais avec leurs propres dynamiques internes et modalités.

9.1.2 Coop Sésames

Au fil du temps, les membres de Pourquoi Jamais ont pu jouir d'une redoutable aisance à travailler ensemble. Un second projet de coopérative a pris naissance en son sein à l'été 2014, sous forme de coopérative de travail. La Coop Sésames compte huit membres du collectif sur un total de neuf membres. Ce projet parallèle au collectif Pourquoi jamais a pour objectif distinct de fournir du travail à ses membres dans le domaine culturel. La mise en commun de nos réseaux de contacts nous permet désormais de réunir nos forces entre membres et de réaliser des projets de plus grande envergure.

Avec la coopérative Sésames, le service mis de l'avant est celui de la conception de projets « transmédias » et participatifs. Nous travaillons au niveau de la direction artistique, de la scénographie, des environnements multimédias, de la communication audiovisuelle et interactive, et des ateliers de formations. À ce jour, nous avons notamment réalisé l'application mobile de la Cinémathèque québécoise, contribué au projet d'art public (1%) du nouvel Espace danse à la Place des Festivals de Montréal et signé la conception visuelle de l'album et une scénographie interactive pour Alice.

Sur le plan de l'organisation, la Coop Sésames adopte les principes et les valeurs de la gestion démocratique et de la responsabilité sociale propres aux coopératives. Elle contribue à l'amélioration des conditions de travail et à l'émergence d'alternatives économiques dans le milieu du spectacle vivant, de la création numérique et de la communication. Voilà un second

projet de coopérative issu du collectif (impliquant des personnes en dehors de celui-ci), mais à vocation professionnelle.

À propos des coopératives fondées en amont des activités de Pourquoi jamais, un membre s'exprime : « *Tout est lié. En même temps, c'est des projets distincts, mais en même temps, c'est tellement proche.* » (— Mathieu) Une filiation existe entre chacun des projets élaborés par le collectif. Ce sont deux coopératives distinctes, d'habitation et de travail, mais comportant de nombreux points de similitude en ce qui concerne l'organisation, les valeurs et le désir de stimuler l'émergence de projets créatifs.

Il y a quand même des choses qui restent similaires dans ces [projets-là]. Je veux dire, il y a des parentés, le désir de faire les choses collectivement. Et d'être aussi, justement, tu parlais de l'engagement, mais d'être intègres dans notre façon de travailler avec la coop de travail ou de notre lieu d'habitation. Ce sont toutes des valeurs similaires qui reviennent. Je vois ça presque comme juste un autre aspect ; l'aspect habitation, l'aspect emploi ou travail, et l'aspect plus loisirs. (— Chloé)

Ces deux projets de coopératives, même abordés en surface ici, permettent de saisir la nature protéiforme du collectif Pourquoi jamais. Un collectif qui génère non seulement des projets, mais aussi des structures à projet. La désignation d'« incubateur à projets » lui sied donc particulièrement bien.

9.1.3 Rouage : le *Manifestival* de l'ALV

Je dirai quelques mots du projet Rouage, développé par Pourquoi jamais parallèlement aux première et seconde années des *Disparitions d'Erika Weisz* : un projet qui avait une vocation à part. Rouage visait à créer, à partir d'un organisme communautaire et de ses membres, des projets artistiques militants. Il a été concrétisé par trois membres du collectif : Clara, Laurent et moi. Celui-ci s'inscrivait dans le cadre du programme d'art communautaire activiste Rouage initié et soutenu par Engrenage Noir, un organisme artistique indépendant qui soutient la pratique de l'art communautaire militant. À cette occasion, Pourquoi jamais a choisi de s'associer au groupe communautaire de l'association des locataires de Villera

(ALV), un organisme montréalais de défense des droits des locataires situé dans le quartier Villeray. Ce projet a pu bénéficier d'une année de subvention octroyée par Engrenage Noir (en 2012-2013) pour l'élaboration et la préparation des rencontres de créations avec l'ALV. Des rencontres hebdomadaires avaient lieu entre les travailleurs de l'ALV, les membres de l'organisme communautaire et trois membres de Pourquoi jamais.

En plus de réaliser des projets artistiques collectifs et engagés, l'art communautaire militant a pour objectif de créer une mobilisation autour d'enjeux déterminés avec l'organisme et la communauté qu'elle rejoint (Chagnon et al., 2015 ; Lamoureux, 2009). C'est à la rencontre des personnes directement concernées, celles de l'organisme et du collectif d'artistes, que les plans d'action sont décidés. Dans cette optique et par définition, le processus de création doit nécessairement être inclusif de tous les partis impliqués (l'organisme, leurs membres et les artistes). Si un projet d'art communautaire activiste peut permettre à certaines personnes de se découvrir des goûts et des talents pour la pratique artistique : il constitue également une opportunité pour des citoyennes et des citoyens d'élargir leur réseau militant et de faciliter l'élaboration de projets revendicatifs. Marquer l'imaginaire, militer, s'émanciper par des pratiques d'art engagé, développer une meilleure connaissance des enjeux liés au logement : voilà quelques exemples des objectifs poursuivis par l'ALV et par Pourquoi jamais avec Rouage.

Le projet de création qui a été développé tout au long de l'année avec l'ALV et ses membres fut le *Manifestival du logement* qui s'est élaboré autour du slogan : « *À Villeray, résister pour y rester !* » En guise de préparation à l'événement, nous avons recueilli et documenté des témoignages de personnes résidentes du quartier. Pour l'occasion, nous avons réalisé une exposition interdisciplinaire (écriture, photo, audio, performance théâtrale et vidéo). Une performance théâtrale mettait en scène les enjeux et l'histoire populaire du quartier. Les décors avaient été réalisés par les membres de l'ALV et du collectif. Les organismes communautaires du quartier avaient été conviés et étaient présents pour l'occasion. Les résidentes et résidents de Villeray ont été conviés à cet événement portant sur la question du logement et de l'embourgeoisement du quartier. À travers les diverses activités, animations artistiques et politiques ; l'ALV et le collectif Pourquoi jamais ont réaffirmé à quel point le

quartier Villeray était en train de se transformer au détriment des personnes les plus défavorisées du quartier.

Pourquoi jamais souhaite, depuis ses débuts, agir tel un regroupement créatif socialement impliqué. Diverses expériences similaires - par exemple une contribution au Projet 10.4²⁷ des Compagnons de Montréal en 2011- ont permis au collectif d'élargir son réseau auprès de plusieurs groupes militants et communautaires ainsi que de consolider une pratique artistique et un discours plus engagés. Le projet Rouage avec l'ALV fut notre première expérience d'art communautaire activiste de longue haleine où toutes les parties avaient été impliquées au tout début du processus de création.

9.2 Nouvelles formes du faire-œuvre ensemble : Processus de création à l'essai

Le plus récent projet sur lequel Pourquoi jamais se penche encore à l'heure actuelle se nomme *Le Briquet*. Celui-ci est issu d'un nouveau processus mis à l'épreuve par les membres et qui diffère de ceux expérimentés lors des dernières créations du collectif.

Ophélie raconte les débuts de ce projet qui a été mis en branle par le CA de l'OBNL. Elle trouvait alors que le collectif « *manquait de dynamisme* ». « *Je me disais qu'il me fallait du jus, quelque chose qui me stimule, et je sentais que c'était un peu le cas de tout le monde autour de la table.* » (— Ophélie) C'est ce sentiment qu'il était temps de vivifier le collectif, tout en renouvelant nos manières de créer à plusieurs, qui a poussé le CA à convoquer le groupe autour d'une nouvelle création.

Je me rappelle avoir dit : « Pourquoi on ne créerait pas une nouvelle chose, un nouveau projet ? » Et, et ç'a allumé les yeux de tout le monde, on a pensé à ce projet-là, de le faire sous forme de cadavre exquis où tout le monde participerait, mais à sa façon, parce qu'on trouvait ça compliqué de repartir dans une réunion où les idées

²⁷ Il s'agissait d'un jumelage entre deux artistes de Pourquoi jamais et deux adultes vivant avec une déficience intellectuelle. Le but étant d'élaborer une création artistique commune sur une période de trois mois.

divergent. Alors que la création collective, mais qui est aussi un peu individuelle, c'est l'fun. Les agendas convergent mieux comme ça aussi. (— Ophélie)

Le processus exploré pour ce projet s'apparente donc à la démarche d'un cadavre exquis et l'écriture du scénario se fait en duo (dix équipes de deux personnes). Les duos ont accès aux mots clés des histoires précédentes et peuvent lire uniquement le récit du duo qui les précède. Cette démarche est pensée à la manière d'un entonnoir. Elle débute plus largement en réunissant une dizaine de contributions en duos autonomes, se resserre par une mise en commun et un dépouillement en trois petits groupes (qui se répartissent le début, le centre et la fin du récit), puis se raffine par la formation d'un seul groupe qui ajuste l'ensemble du récit pour mener au scénario de la prochaine création collective. L'avenir nous indiquera si cette démarche répond de manière satisfaisante aux différentes contraintes de temps et aux désirs de création qui convoquent l'ensemble du collectif, tout en préservant la motivation et l'énergie du groupe.

Acquérir et partager des références communes

Le désir de profiter du collectif pour susciter des événements de diverses natures, à l'intérieur même du groupe, est évoqué par Clara. Elle suggère d'organiser des projections de films sur l'art ou encore d'aller voir des expositions et des spectacles d'arts vivants ou médiatiques. *« Ça pourrait être un truc qui est à développer, de réfléchir sur des choses. C'est important, avant de créer, de réfléchir sur autre chose, sur d'autres créations ensemble, puis de partager des références communes ou des créations. »* (— Clara) En plus de développer un discours alimenté par des repères communs, cette proposition permet de partir à la pêche, ensemble, afin de dénicher des éléments déclencheurs pour stimuler la création. De plus, ces initiatives permettent d'entretenir les liens au sein du collectif.

Les chalets de création que nous organisons annuellement poursuivent ces objectifs. Ils nous permettent de partager des références communes par l'élaboration d'ateliers de formation, de réflexions et de moments de création. Chaque année, nous comptons plus ou moins une

quinzaine de membres présents, de deux à trois jours, à l'extérieur de la ville. *« Ce sont des moments que j'attends. C'est un petit peu des moments pour faire le point et pour se voir. »* (— Martine) Des moments qui font *« vivre le collectif parce que ça constitue son histoire entre les membres. Souvent, ça peut être des moments où, justement, on a comme des déclics ou des envies de partir des projets. »* (— Martine) Multiplier ces moments conviviaux et amicaux dynamise le groupe et resserre toujours davantage les liens entre les membres. Ces rencontres sont le moteur de plusieurs initiatives créatives.

9.3 La primauté de l'amitié

En regard des témoignages sur les vécus de la création au sein de Pourquoi jamais, on devine l'importance de l'amitié qui soude les liens du groupe. Il a déjà été souligné que les interactions entre les membres donnent lieu à des relations interpersonnelles constructives (St-Arnaud, 2004). À ce sujet, Chloé mentionnait qu'au sein du collectif, à *« plus petite échelle, les gens font des choses les uns pour les autres, créent des choses, préparent la bouffe l'un pour l'autre. Je trouve que cette convivialité-là est installée dans les rapports amicaux. »* (— Chloé) Le groupe donne lieu à des relations enrichissantes, car le but qui motive nos rencontres est celui de réaliser des projets qui nous tiennent à cœur. Je partage l'avis de bien des membres qui voient en ces amitiés et ces relations constructives un tremplin invitant qui stimule et propulse l'émergence des projets.

Lors de mon entrevue autoethnographique, j'ai abordé l'étendue du sens que prend ma pratique au sein de Pourquoi jamais. Bien sûr, une part de mon implication au sein du collectif n'est pas étrangère à la conduite de mes recherches doctorales. Cela dit, mes intérêts personnels envers le groupe vont bien au-delà des intérêts de recherche. Il ne s'agit pas, en ce qui me concerne, d'un terrain de recherche et de création qui s'arrête une fois les données recueillies. Pourquoi Jamais est une part de ma vie, ce sont des amies et amis que je côtoie quotidiennement. Mon implication au sein du collectif ne se limite pas à la cueillette de données. Cet extrait de mon entrevue sous hypnose témoigne de cette importance que prennent les relations amicales, de sororité ou de fraternité au sein du collectif :

C'est très familial comme esprit aussi. On est des amis assez proches. Il y a des membres d'une même famille au sein du collectif, des sœurs, des frères, des cousins. Ça devient comme une belle grande bande d'amis, même s'il y en a, à la base, qu'on ne connaissait pas du tout. Finalement, c'est un beau brassage de personnes, puis ça aussi, ça motive le fait d'y demeurer. Le fait de créer avec des gens qu'on aime, mais aussi, ça rend nos relations amicales constructives. J'ai l'impression que cela solidifie nos liens de porter des projets ensemble, de nous voir avancer, d'avoir certains idéaux, même de démarrer une coop d'habitation. Je suis convaincue que l'on va être très fiers de tous ces accomplissements-là quand l'on verra que la bâtisse existe. C'est un lieu qui va exister pour de vrai. Ce n'est pas nécessairement Pourquoi jamais comme organisme qui est fondateur, mais ce sont des personnes de Pourquoi jamais qui l'ont fondée avec de nouvelles personnes qui se sont jointes au groupe, qui étaient intéressées par ce projet-là aussi. Alors, c'est vraiment intéressant d'avoir plusieurs facettes d'une amitié finalement. D'avoir des liens qui sont forts, mais aussi d'avoir des projets communs. (— Isabelle)

C'est peu dire que d'affirmer que ces relations amicales sont riches et prolifiques en matière de réalisations et d'accomplissements. Celles-ci nourrissent à plusieurs égards les liens du groupe et les personnes qui s'y impliquent.

9.3.1 La puissance de la communauté

C'est super philosophique, la réflexion sur le collectif [...] les théories sur la communauté. Ça regroupe tout, ce sont des concepts philosophiques sur la notion d'être ensemble, mais c'est les mêmes choses que créer ensemble.

— Clara

Les liens sociaux qui unissent les membres du collectif, générés par une pratique commune et une mise en commun des intérêts, renforcent nos capacités et notre pouvoir d'action individuel. Le collectif est une petite communauté, et la communauté a un pouvoir agissant potentiellement puissant. Il est intéressant et profitable de se pencher sur l'existence et sur les diverses pratiques des autres collectifs artistiques. (Lamoureux, 2009 ; Lemoine et Ouardi, 2010 ; Stimson et Sholette, 2007) Une communauté de collectifs artistiques existe, chacun ayant ses modalités d'existence et des intérêts propres à défendre. Leur dénominateur

commun étant le ralliement de plusieurs personnes autour d'un projet de création. Il y a une force inhérente et une portée d'actions plus vaste à se réunir au sein d'un collectif. C'est pour cette raison que, comme énoncé en première partie de la présente thèse, plusieurs de ces groupes existent dans l'espoir de participer à changer le monde.

Un membre a porté à l'attention l'importance que les pratiques des autres collectifs revêtent pour réaffirmer la pertinence de la création artistique collective.

C'est intéressant aussi, ces dynamiques-là avec les autres collectifs, quelque part. On retire quelque chose de ça, on a des démarches proches, on a les mêmes préoccupations. [...] Ça va dans un sens, ça amène un discours nouveau, en tout cas différent. Ça force le monde à entendre ces discours-là, ça va faire évoluer les choses aussi. Même si ce n'est pas concerté au départ, y a une forme collective de collectif. (— Mathieu)

Le simple fait que la démarche collective existe, que des pratiques similaires aient de la valeur, peut encourager de nouveaux groupes à voir le jour ou à persévérer dans cette voie.

À un autre niveau, [au même titre] que l'individu est dans le collectif, il se sent rassuré par le fait qu'il y ait d'autres collectifs dans le monde. Qu'on n'est pas seul, ça a une assurance, ça permet d'aller plus loin aussi. On dirait que c'est comme une fractale. (— Mathieu)

Le collectif est transformateur. Par le contact à l'autre, il ouvre à d'autres expertises, à de nouvelles manières de faire, à d'autres intérêts et sensibilités.

Ça nous change aussi, forcément. Ça n'a pas le choix de nous changer. Nous avons échangé sur le sens que toutes ces expériences prennent. Forcément, ça change notre manière de travailler à l'extérieur du collectif et notre vision des choses. (— Mathieu)

Par la mise en relation avec autrui, la pratique au sein du collectif de création sous-entend une influence réciproque agissante.

9.4 Aspirations des membres du collectif pour l'avenir de Pourquoi jamais

- Isabelle : *à Pourquoi jamais, il faut ?*
- Mathieu : *Rêver.*
- Isabelle : *Je crains que Pourquoi jamais devienne ?*
- Mathieu : *Deviens « jamais pourquoi ».*
- Isabelle : *Jamais de questions ?*
- Mathieu : *Et j'aimerais qu'il devienne une surprise.*

Les aspirations des membres pour l'avenir du collectif sont nombreuses et variées. « *J'aimerais que Pourquoi jamais devienne un centre d'arts autogéré où tout est possible, sans budget, dans un espace très lumineux.* » (— Ophélie) Le souhait de se doter d'un espace pour la création est l'un des objectifs qui ont motivé la fondation du projet de la coopérative d'habitation l'Esperluette (en 2011). Occuper un lieu de création et de diffusion est un rêve qui deviendra peut-être réalité dans les prochaines années.

Pour ma part, je mentionnais en entretien de groupe mon espoir de voir le collectif « *toujours se réinventer dans ses manières de créer, mais aussi, dans ses manières de faire.* » (— Isabelle) Une autre membre abondait en ce sens. Puisque pour que la création et le cheminement de Pourquoi jamais se poursuivent de manière harmonieuse :

Il faut faire confiance ; à soi, aux autres, au « nous » [...] aux circonstances, à ce qui se passe sur le moment. Je ne voudrais pas qu'il devienne ennuyant ou commercial, mais je n'ai pas vraiment peur parce que je pense qu'on maintient la garde pour ne pas que ça arrive. Et j'aimerais qu'il y ait encore plus de chemins explorés et que Pourquoi jamais « évolue », entre guillemets, avec ceux et celles qui le composent. (— Chloé).

Plusieurs personnes du collectif voient en son avenir un prolongement de ce qu'il représente déjà pour eux, une instance qui s'adapte à chacun des membres qui le constitue et qui poursuit la création dans une perspective libre et non marchande.

Quant à Laurent, il rêve que Pourquoi jamais devienne un collectif « *révolutionnaire, internationaliste, mobilisateur, initiateur.* » (— Laurent) Depuis sa fondation, ce sont ces

mêmes aspirations politiques profondes qui motivent son implication au sein de Pourquoi jamais. « *Pour moi, c'est politique. C'est un mouvement politique.* » (— Laurent) Puisqu'il faut une pluralité de tactiques pour changer les choses, disons que la partisanerie politique en est une, tandis que :

l'art est une autre stratégie pour atteindre les objectifs qui vont toucher de bien d'autres façons d'autres personnes. L'art collectif fait en sorte que cela implique plus de gens dans cette idée-là, dans cette création-là, dans cette action-là qui, pour moi, est une stratégie qui peut être très intéressante, pertinente et percutante. Il peut y avoir des alliances politiques aussi, mais je pense que le collectif n'est pas prêt, et il ne sera peut-être jamais prêt... (— Laurent)

En entretien individuel, lorsque je demande à ce membre de nommer la métaphore qui définirait le mieux le collectif selon lui, il pense spontanément au « cancer ». « *Pourquoi jamais ce serait un cancer du système, que l'on crisse le cancer dedans.* » (— Laurent) Ce membre voit cette image du cancer comme une éventualité, une potentialité, mais tout en ayant pleinement conscience que cette vision ne correspond pas au présent de Pourquoi jamais.

Quant à notre réelle participation à un changement social, ce membre demeure réaliste. Laurent mentionne qu'un changement social important ne peut reposer exclusivement sur l'action de l'art, bien que ce dernier puisse y contribuer. Il précise que nous sommes encore jeunes, comme collectif, que nous n'avons pas encore amplement expérimenté la création porteuse d'un message mobilisateur. Pour le moment, nous avons du plaisir. Nous consolidons des projets. Nous apprenons à travailler ensemble. Cela nous mènera peut-être :

un petit peu plus loin si le collectif le veut, si le groupe le veut. Aller vers des actions plus politiques ou engagées. Si on n'y va pas dans l'action concrète, activiste ; déjà de pouvoir participer à mettre en lien les personnes qui veulent changer des choses, ça pourrait être une façon de participer. (— Laurent)

Une mise en relation des personnes, voilà un des enjeux des plus importants qui est ressorti maintes fois tout au long des entretiens.

9.4.1 Créer toujours plus de liens

*J'aimerais que l'on fasse des liens à l'international,
j'aimerais que l'on parcoure le monde*

— Laurent

Plusieurs liens nous unissent au sein du collectif. La communication *et* la création relie l'ensemble des personnes du groupe entre elles. En effet, s'il a été stipulé plus tôt que la création est à la fois moyen et fin pour le collectif artistique, la communication est non seulement ce qui permet à la création de se réaliser, mais elle est aussi une finalité en soi. Qu'est-ce qu'une création si ce n'est un média porteur d'une parole ? (Breton et Proulx, 2006 ; Rancière, 2013) Pour certaines personnes, ce sont les projets que l'on élabore et que l'on porte ensemble qui les gardent attachés au groupe. Pour d'autres, ce sont les attachements mutuels des membres du collectif, à la fois amis et complices. Toutes ces liaisons qui se coupent et recourent décrivent bien ce que le collectif de création peut représenter.

« L'idée du réseau a tout le temps été là, du rassemblement en un réseau. » (— Laurent) Derrière la notion du réseau, il y a cette idée de regroupement, de ralliement et d'interconnexions entre chacune des parties. Le tout issu *« de l'espace démocratique de création qui est créé. Je trouve ça intéressant, la forme du réseau, parce que cela amène d'autres questions. Ça peut être plein de petits collectifs qui démarrent dans ce plus vaste réseau que l'on crée. »* (— Laurent) Plus largement, Laurent aimerait envisager le réseau du collectif pour qu'il s'étende à l'échelle provinciale et éventuellement tisser des liens avec d'autres collectifs à l'étranger.

Faire des partenariats entre tous les groupes artistiques. Dans un groupe, admettons qu'il y a un comité de coordination, c'est un peu ça que je verrais au niveau du Québec. Pourquoi jamais, je le verrais participer à coordonner le mouvement qui rassemblerait les collectifs d'artistes au niveau du Québec, mettons, et à partir de là on créerait un comité qui, lui, pourrait faire des liens à l'international. (— Laurent)

Au fil des dernières années, Pourquoi jamais a créé de nombreux liens locaux avec divers groupes et organismes artistiques et communautaires. Pensons au regroupement des artistes interdisciplinaires du Québec (RAIQ) dont Pourquoi jamais est membre ; au collectif Les filles électriques (qui organise le Festival *Phénoména*) ; à Engrenage Noir (un organisme indépendant qui subventionne des projets d'art communautaires militants) ; à l'ATSA (collectif montréalais composé de Pierre Allard et d'Annie Roy) ; à l'Association des locataires de Villeray (ALV), à la coopérative du café l'Artère (dont le collectif est membre) ; au comité de défense des droits humains en Amérique latine (CDHAL) ; à *Art souterrain*, etc.

Lors de mon entretien autoethnographique, lorsqu'il a été question de ce que le collectif m'apportait et de ce qui correspondait à mon expérience des moments forts du collectif, j'ai souligné l'importance que prenait à mes yeux le fait de créer des liens avec des personnes, des collectifs et des organismes extérieurs à Pourquoi jamais.

Chaque fois que l'on va tisser de nouveaux liens avec l'extérieur, avec un groupe communautaire, avec un festival ; ce sont de beaux moments, ou encore avec le public qui va être témoin de ce que l'on a fait. Ce sont de super beaux moments parce que je pense qu'à Pourquoi jamais, même si on est un groupe qui s'aime beaucoup, avec des amis, etc., l'idée, ce n'est pas de rester replié sur soi et de demeurer juste entre nous. Mais c'est vraiment d'aller tendre la main ou tendre une perche au monde extérieur, à ce groupe-là, pour tisser des liens, se faire un réseau de connaissances ou d'organismes avec lesquels on a envie de partager parfois des luttes ou de partager nos forces et de s'épauler. Ce sont de beaux moments. Le fait d'être membre de « Pourquoi jamais », dans le cadre de mes études doctorales, cela m'a permis d'aller rencontrer d'autres collectifs à l'étranger, à Berlin, en Italie, en Ontario, à Paris et à Copenhague. Je trouve ça l'un parce que j'ai toujours beaucoup de plaisir à être une sorte d'ambassadrice du collectif, d'aller voir d'autres collectifs artistiques, et de leur parler de Pourquoi jamais. Tisser ces liens-là, pour moi, c'est assez important que ça existe, qu'il y ait une forme de fraternité entre les collectifs artistiques eux-mêmes. En tout cas, pour moi, ça signifie beaucoup, et je prends beaucoup de plaisir à le faire. (— Isabelle)

C'est par tous ces liens tissés, au gré des rencontres, que progressivement se développe et s'étend un réseau. Pour faire circuler, créer, alimenter l'intérêt grandissant envers la création en collectif ou la mutualisation des ressources ; des capacités et des créativité sont des vecteurs de changements de petites et de grandes échelles. (Lamoureux, 2009 ; Lemoine et Ouardi, 2010)

9.4.2 Perception des membres sur cette recherche doctorale

Je le confesse sans gêne : la dernière question abordée à la fin des entretiens individuels était guidée par la satisfaction de ma seule curiosité. J'ai ainsi demandé à chaque personne si elle souhaitait me dire la perception qu'elle avait de mes recherches doctorales au sein et au sujet de Pourquoi jamais au cours des sept dernières années. Les réponses à cette question se sont avérées fort honnêtes et d'autant plus éloquentes. En voici quelques-unes qui témoignent de ce que les membres m'ont confié en toute sincérité.

Pour Chloé, l'utilité de cette recherche est d'abord d'inciter les gens à créer ensemble.

Dans plusieurs de tes questions, c'est notre perception. Qu'est-ce que ça nous a apporté et comment ça nous a changés ? Je pense que ça peut être une source d'inspiration pour faire des projets. Tu parlais d'aller contre l'inertie, c'est un peu ça, finalement. Tout le monde a un peu cette impulsion-là à l'intérieur, et le goût de faire des choses. Mais c'est juste que ça l'air trop gros ; ç'a l'air trop, et on ne se sent pas capable. (— Chloé)

Connaître les vécus et les fondements derrière la pratique d'autres groupes de création peut devenir une source d'inspiration pour se mettre en action. Apprendre à partir de ce qui a été éprouvé depuis le terrain lui semble porteur.

Comment les choses ont été perçues et comment [la création] se fait dans d'autres collectifs ? Puis, qu'est-ce que nous avons à en tirer ? Est-ce qu'on devrait adapter nos méthodes ? Qu'est-ce qui a fonctionné de d'autres façons ? Déjà, je trouve que, l'évolution des projets, ça montre qu'on adapte un peu notre façon de fonctionner, qu'on se change. (— Chloé).

L'importance de l'apprentissage que l'on peut retirer du vécu des autres collectifs a été soulignée. « *Dans le fond, les erreurs des autres, t'évites de les faire ou ça t'amène ailleurs. »* (— Mathieu) Cela est tout aussi valable pour Pourquoi jamais qui s'inspire des expériences que nous ont partagées les collectifs rencontrés à l'international.

Tu as rencontré d'autres groupes aussi, tu as rencontré d'autres façons de travailler. C'est un peu une étude sur l'humain en groupe. Comment, ensemble, on arrive, avec

plusieurs personnes, à faire un truc ou un projet, un événement, un tout. Que chacun y amène quelque chose, que tout le monde puisse y être, mais sans être nommé. (— Flavie).

Cette recherche se retrouvera peut-être aussi, qui sait, entre les mains de lectrices et de lecteurs aguerris œuvrant au sein de différents groupes de créations artistiques, militants ou de toutes autres natures ?

Faire une recherche sur une pratique qui existe, c'est vraiment utile, si on est dans cette pratique-là. Admettons que moi je suis un collectif et que je lisais ta thèse sur une pratique d'un autre collectif, de comment ils vivent ça, c'est sûr que ça m'intéresserait de la lire. Parce que ça me permettrait de voir comment on peut améliorer, comment ça va aider le collectif de se situer par rapport à où on veut être, comment on peut développer des outils. (— Laurent)

Plusieurs ont mentionné la pertinence de cette recherche pour le collectif lui-même. « *Ta thèse va nous aider à mieux nous percevoir comme collectif, puis à voir où on veut aller et où est-ce qu'on se situe vraiment comme collectif.* » (— Laurent) Cela aura permis aux membres interrogés de se recentrer sur les raisons qui les motivent à persévérer dans cette pratique.

Pour le collectif, pour nous, je trouve ça très intéressant de prendre du recul puis d'analyser la démarche. C'est de comprendre pourquoi on le fait. Ça permet d'avoir un feedback aussi, puis d'avancer. C'est comme une forme d'introspection. Ce n'est jamais mauvais, d'après moi. C'est se questionner sur le pourquoi de cette démarche-là, où est-ce que ça nous mène aussi. C'est très intéressant, puis ça va probablement amener d'autres choses. (— Mathieu)

L'introspection inhérente aux questionnements soulevés par la présente recherche pourrait servir de déclencheur à de nouvelles initiatives au sein du groupe.

La perspective scientifique et la pertinence de la recherche en elle-même ont également été mentionnées.

Tu as lu ce qu'avaient fait d'autres groupes, tu es allée en rencontrer. C'est déjà des groupes qu'y ont la même démarche là-dessus, ce qui fait qu'il y a une forme d'échanges. Ça ne s'adresse pas forcément à tous les collectifs. Si tu n'as pas déjà ce questionnement-là au départ, de qu'est-ce qui nous pousse à faire ça, qu'est-ce que

la démarche ; ça ne touchera pas tout le monde probablement. Mais ça n'a jamais été négatif d'essayer de comprendre pourquoi les choses se font d'une certaine manière, je veux dire, c'est une démarche assez scientifique au départ. (— Mathieu)

Cette recherche sur le sens que les personnes donnent à leur pratique au cœur d'un collectif d'artistes permet de pousser la réflexion et de considérer la portée que ces types de démarches peuvent avoir. Clara mentionne de manière éloquente l'importance de la recherche sur des pratiques marginales :

Il y a des gens qui voient ça très négativement, le fait d'intellectualiser les choses, et de les conceptualiser. Moi, je ne suis pas de cette école-là. Je pense que cela amène un recul aussi sur ce qu'on fait. C'est de le voir, comme ça. Veux, veux pas, les méthodes que tu utilises en faisant faire les entretiens et tout, en comparant avec ce que d'autres font, puis en voyant c'est quoi, qu'est-ce qu'y revient toujours dans les collectifs ; ça nous donne un regard objectif sur ce qu'on fait. Puis pourquoi on le fait et comment on le fait. Ça nous oblige, nous, à réfléchir aussi à notre pratique. Puis, ça légitime aussi ces pratiques-là d'écrire une thèse sur les collectifs d'artistes, de se dire que ce phénomène-là n'est pas banal. Ce n'est pas parce qu'on n'expose pas dans les grands endroits... S'intéresser à des pratiques artistiques mineures... Il faut que ça continue à exister comme pratique. Parce que, peut-être, autant ça amène, je pense, que le problème entre l'art et l'université, si on veut, c'est quand on est fermé sur un modèle unique. (— Clara)

Cela rend légitimes des pratiques alternatives, mais non moins importantes et intéressantes en tant que phénomène social. « *Tu amènes ça dans la réflexion universitaire, puis, en même temps, tu amènes la réflexion dans notre groupe aussi. C'est un aller-retour entre les deux. Et c'est ça qui est important. Ne serait-ce que de réfléchir socialement, c'est intéressant.* » (— Clara) Il y a un échange entre l'expérience vécue que le collectif partage et ce que ces recherches lui apportent de manières concrètes.

Nous, on est super choyés que tu fasses l'analyse sur nous, mais d'un autre côté aussi, cela nous amène à voir le fonctionnement interne du collectif : c'est quoi que l'on vit, c'est quoi les problématiques que l'on peut rencontrer. Ça peut être utile pour développer d'autres projets collectifs. Il y a tellement peu de recherches sur tout l'aspect collectif. Alors, c'est un pas de plus pour essayer d'approfondir à partir de la pratique et de la théorie au sujet des créations collectives, à ce niveau-là, ça peut vraiment aider. Il faut qu'il y ait plus de recherches, que l'on s'attarde plus à l'aspect collectif, à l'aspect du partage, l'aspect 2.0 de la libre mise en commun. (— Laurent)

Il y a un désir de mieux connaître ces pratiques plus marginales et, pour ce faire, il doit y avoir davantage d'écrits sur celles-ci et ses enjeux.

Je pense que ça peut amener aussi à renouveler la réflexion sur l'art et, de manière générale, à écrire des thèses sur comment est-ce que les gens créent ensemble. Ça vient bouleverser le schème des réflexions sur la création traditionnelle ou individuelle. (— Clara)

Ce que je retiens des commentaires des membres, c'est que ces recherches légitiment les pratiques de la création en collectif. Certes, nous ne sommes pas les premiers à choisir d'agir par la création en collectif. Les collectifs de création ont toujours existé et, espérons-le, cette pratique se répandra largement. S'il y a un intérêt à se réunir à plusieurs et à créer ensemble, et s'il existe des groupes avec des causes menées à bout de bras pour revendiquer des changements sociaux de manière créative : il existe dès lors un intérêt à en comprendre les fondements, les expériences vécues, les mécanismes internes et l'impact de ses pratiques.

CONCLUSION : CONTRIBUTIONS ET DÉFIS

C'est l'ensemble du voyage de plusieurs décennies
sur un même projet qui constitue l'œuvre d'art.

Christo Vladimiroff Javacheff

Je pense que l'art peut changer les choses, mais ce n'est
certainement pas le moyen le plus rapide de le faire. Sans
doute la violence et l'absence de sens moral sont-elles
plus efficaces [...] Il me semble que l'art, c'est le mieux
que l'on puisse faire pour changer les choses sans perdre
son humanité.

Steven Cohen

10.1 Contribution

Suite à une immersion de sept années au sein du groupe artistique Pourquoi jamais, le but poursuivi par cette recherche-crédation est de permettre aux lectrices et lecteurs d'appréhender les processus de création artistique en collectif à partir du sens que les membres accordent à leur expérience. Cela permet de comprendre comment le groupe lui-même émerge et s'actualise au travers les interactions.

Dans la première partie de la thèse, comme suite à l'élaboration d'une problématique entourant la création en collectif, un assemblage méthodologique a été précisé reposant sur trois postures coexistantes. D'abord les cycles heuristiques pour la réalisation des artéfacts issus de la recherche-crédation (les trois itérations du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*). Puis, une enquête conjuguant autoethnographie et ethnographie basées sur une observation participante prolongée, des entretiens semi-dirigés individuels et un entretien de groupe, et des témoignages des membres du collectif dont des transcriptions. Enfin, l'analyse se sera

inspirée d'une approche phénoménologique et les résultats auront été livrés sous forme d'un récit de pratique.

Lors de l'élaboration du cadrage conceptuel, trois concepts centraux ont été abordés – soit le groupe, le projet et le sens – sur lesquels mon analyse se fonde. La seconde partie de la thèse a consisté en un récit de pratique entourant les processus de création du collectif. Celui-ci visait à mettre en relation les observations issues du terrain et les concepts du cadrage conceptuel. Le projet *Les disparitions d'Erika Weisz* a été analysé pour mettre en lumière les phases de réalisation d'un projet de plus grande envergure.

Les vécus de la création révélés par ce récit de pratique ont permis d'appréhender la manière dont naît le collectif ainsi que les façons dont celui-ci s'actualise au fil de la réalisation de ses projets. Interpelée par le concept d'« art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur » pour qui l'art « ne se déploie pas lors du surgissement de l'œuvre, mais tout au long d'une conduite processuelle de création. » (Wright, 2006), j'ai abordé le processus créatif au sein du collectif tel un élément qui prime sur le résultat de l'œuvre. (Michinov, 2006) L'analyse proposée est située à l'intersection des processus communicationnels et créatifs au sein du groupe, des relations interpersonnelles et de l'engagement artistique citoyen comme agent de changement social. Ce point de vue constitue un champ d'études jusqu'à récemment peu exploré. La littérature s'est beaucoup intéressée aux mécanismes de la création individuelle (Deschamps, 2002 ; Csikszentmihalyi et Farny, 2009 ; Runco, 1990 ; Anzieu, 1986), mais la question des processus créatifs en collectif a peu été abordée. L'« art collectif » (ou « création collective ») reste largement inexploré en tant qu'objet scientifique, comme le souligne Larrue, Baldwin et Page (2008).

Envisager les processus de création en collectif bouleverse le modèle canonique de la création d'inspiration psychanalytique centrée sur le seul individu (Anzieu, 1986 ; Goodwin *et al.*, 2000). La contribution de cette thèse met en lumière les pratiques interactionnelles et discursives leur étant reliées, de la relation interpersonnelle et de la signification que les personnes accordent à leur pratique au sein du groupe. Avec ce projet, j'ajoute humblement ma voix au débat en cours dans la littérature entourant la créativité et le processus créatif

comme étant ancrés dans la dynamique de groupe (Sawyer 2007 ; Sawyer & DeZutter 2009, Sullivan, 2011 ; Glăveanu, 2011 ; O'Donnell, 2013).

Cette recherche-création offre un terrain fertile pour renouveler la pertinence et la portée de la production de connaissances des pratiques artistiques collectives. Même si elles sont souvent reléguées à la marge, les pratiques *insoumises* de la création en collectifs *autonomes* ou *autogérés* gagnent à être reconnues. Des recherches sur celles-ci participent à leur visibilité, à la possibilité qu'elles soient vues et entendues davantage (Voirol, 2005).

Arts-based methods can be employed as a means to create “critical awareness or raise consciousness”; they are useful for “identity work” they can help give a voice to subjugated perspectives”, promote dialogue” (Barrett, 2010, p. 13-15) (including extending academic work to wider audiences), and evoke (often multiple) meanings through inductive means. Again, such possibilities reinforce our claim that research-creation projects can provide powerful forms of introspection and intervention. (Chapman et Sawchuk, 2012, p. 12)

Les projets de recherche-création sont pertinents pour des démarches réflexives et identitaires, ils peuvent fournir des formes extraordinaires d'introspections et d'actions. D'ailleurs, éclaircir le champ de la création en collectif comme moyen de catalyser la créativité peut, ultimement, mettre en évidence le rôle global que la culture joue en tant que facteur de solidarité, de cohésion sociale, d'enracinement et en tant qu'élément constitutif de notre milieu de vie. À travers la recherche-création, j'ai vite remarqué que la mise en pratique des multiples projets de Pourquoi jamais avait des répercussions immédiates sur la vie des intervenants et artistes. (Prenons l'exemple du projet Rouage qui aura permis de tisser des liens de solidarité entre des individus participant, d'une part, à rompre l'isolement, et d'autre part, à « dénoncer des conditions de vie intolérables, l'oppression, l'absence de pouvoir et de moyens. » (Bergeron, 2011, p. 5) Par l'analyse de telles pratiques collectives enracinées dans leur milieu, il s'agit en quelque sorte « de gratter le normal » (*Ibid.*) pour révéler et nommer des réalités invisibles.

Ces pratiques collectives peuvent contribuer au changement social. L'artiste John Jordan l'affirme de manière éloquente :

Comme dirait Deleuze, « l'art n'est pas une notion, mais un mouvement. L'important n'est pas ce qu'il est, mais ce qu'il fait. » Et il est certain que l'art change forcément les choses. [...] [Q]uand l'art s'échappe du monde de l'art, quand il oublie son nom, refuse la représentation, abandonne son égo et devient un mouvement collectif de créativité appliqué à la vie quotidienne, alors il peut radicalement transformer à la fois notre représentation du monde et ce qu'il est à l'instant présent. (John Jordan. Cité dans Lemoine et Ouardi, 2010, p. 187)

En termes phénoménologiques, il est question de retourner aux fondements des choses elles-mêmes. « Retourner aux choses elles-mêmes, dès lors, c'est faire le pari de la non-dualité de notre expérience subjective, c'est-à-dire de notre capacité à inventer une autre façon d'être hors des modes les plus convenus d'exister. » (Depraz, 2012, p. 17) Inventer d'autres façons d'être et d'exister, n'est-ce pas la volonté de certains collectifs qui aspirent à un monde différent ? À l'ère de la mondialisation, le dialogue interculturel et l'émancipation des citoyennes et des citoyens, dans le respect de la diversité, comptent parmi les défis majeurs que connaît l'humanité (Morin, 2000). En création artistique comme en recherche, si l'imagination est le moteur de la créativité et le fondement de l'innovation, la mise en commun de cette faculté a le potentiel de changer le monde.

Une recherche-crédation communicationnelle

En retraçant l'histoire de la formation en communication à l'UQAM lors de son implantation dans les années 1970, on s'aperçoit que, dès les fondements, figure le désir de prendre pleinement part au changement social en mettant les pratiques communicationnelles à contribution. La vocation du programme en communication était vouée à former :

de jeunes diplômés en communication susceptibles de développer des manières alternatives de pratiquer la communication dans une société québécoise en bouillonnement. [...] [C]omment susciter et transmettre des savoir-faire et des savoirs *critiques* concernant la communication ? Comment ces nouvelles pratiques de communication pouvaient-elles participer aux mouvements sociaux de transformation qui agissaient la société toute entière ? (Proulx, 1999, p. 68)

L'apport de la théorie de la communication critique, ailleurs mentionné, évoque « la possibilité que le discours avec les autres puisse produire des idées libératrices, la démythification et peut-être même la prise de conscience » (Craig, 2009, p. 28). Cette théorie stipule également qu'au cœur des pratiques communicationnelles devrait figurer la réflexion critique, l'action engagée en vue de transformation sociale. La communication serait ainsi un champ disciplinaire qui permettrait de changer l'ordre des choses (et de nous changer nous-mêmes) par la pratique et l'action sociale théoriquement réflexive. (*Ibid.*) « Mais la théorisation ne saurait être qu'une des multiples ressources de la critique et du politique. La critique théorique n'est qu'un moment qui doit se prolonger par une critique pratique. » (Granjon, 2015, p. 8) Il s'agit donc d'accorder à la pratique une place essentielle dans le processus de connaissances « au point d'en faire le critère de vérité, non scientifique, mais politique ». (*Ibid.* p. 9)

Je souhaite que ma contribution puisse se faire participation, s'inscrire dans ce projet d'envergure. Dévoiler les processus qui se trament derrière une création collective et les motivations qui poussent les personnes à s'investir au sein d'un collectif peut permettre de constater l'ampleur du rôle fédérateur que ces pratiques peuvent jouer, autant pour ses protagonistes, que pour les milieux dans lesquels elles s'inscrivent. La recherche-crédation que j'ai proposée cherchait en ce sens à s'inscrire dans une continuité d'engagement citoyen pour donner toute la valeur à des initiatives qui font œuvre utile dans les communautés.

Tel un mode d'intervention dans le social, la pratique de la recherche-crédation processuelle en collectif m'apparaît telle « une manifestation concrète du désir d'entrer en action » (Bergeron, 2011, p. 7). Le collectif se situe d'ailleurs en dehors de toutes contraintes puisqu'il s'agit d'un projet autonome. Celui-ci « se pose, symboliquement comme étant le lieu qu'il faut investir pour atteindre les sphères politique et sociale : il s'agit d'un lieu public d'expression et d'action, deux opérations qui s'effectuent récursivement. » (*Ibid.*)

Un élément qui est ressorti avec force des pratiques de Pourquoi jamais est cette suggestion selon laquelle le processus de création primerait sur le résultat, ce qui lui conférerait une relation de parenté avec l'œuvre d'art sans objet, sans public et processuelle, de Wright (2006). Cette perspective favorise la compréhension des éléments centraux à l'objet ainsi que

du terrain à l'étude, qui est aux fondements de diverses formes d'art contestataires (tel que les *social practices*) dont la forme collective est centrale et où le processus est au centre de l'œuvre (Lemoine et Ouardi, 2010 ; Bishop, 2012). « [C]e qui relève du discursif comporte une dimension quasi métonymique, c'est-à-dire que le contenu énonce autant que le contenant. En ce sens, l'énonciation est polyphonique. » (Bergeron, 2011, p. 7) À mon sens, une telle pratique de la recherche-création participe à exemplifier un discours, une parole ; qui non seulement promeut un changement social, mais l'incarne.

D'ailleurs, en mettant toujours de l'avant la dimension collective et coconstructive de la création artistique, les projets de Pourquoi jamais contribuent à démocratiser la pratique des arts auprès d'artistes, de néophytes et de groupes sociaux marginalisés (par exemple, des personnes issues de milieux défavorisés) et à mettre différentes formes d'expression artistique au service de causes citoyennes (notamment l'accès au logement). Toutes ces interventions, qu'elles prennent la forme d'activités de médiation culturelle ou de projets d'art communautaire activistes, traduisent une conviction résidant au cœur même de la pratique de Pourquoi jamais : celle que l'action culturelle, à travers la mise en commun des potentialités de chacun, peut véritablement devenir un agent de changement social.

De la communication pour créer

Les pensées volent d'un esprit
à l'autre sur l'aile de la parole.

Jacques Rancière

La communication *et* la création relie l'ensemble des personnes du groupe entre elles. Rancière l'exprime magnifiquement : c'est par la parole que les pensées voyagent d'une personne à l'autre. En effet, s'il a été stipulé plus tôt que la création est à la fois moyen et fin du collectif artistique, la communication est non seulement ce qui permet à la création de se réaliser, mais elle est aussi une fin ; elle se cristallise à travers la réalisation. Qu'est-ce qu'une création si ce n'est un média porteur d'une parole ? Il a déjà été souligné que l'interaction des membres entre eux est indispensable pour que le collectif existe. Les processus communicationnels sont constitutifs du collectif, c'est par eux que le groupe existe, se coordonne et évolue (Livet, 1994). C'est la communication entre les membres qui permet aux créations du groupe d'exister et de se concrétiser. Les créations étroitement liées aux processus qui les ont formées portent la parole du collectif (Breton et Proulx, 2006). Les créations collectives sont porteuses des paroles et des messages que le collectif aspire à partager avec le reste du monde.

Idées prépondérantes et concepts saillants du récit de pratique

La parole des protagonistes, soit celle des membres de Pourquoi jamais, mobilisée tout au long du récit de pratique pour exposer les coulisses des processus créatifs au sein du groupe, aura permis de dévoiler un projet encore plus grand que l'œuvre en train de se faire : l'actualisation et l'existence du collectif même.

De ce récit de pratique sont ressortis des éléments qui méritent d'être soulignés. En guise de récapitulatif, voici un bref aperçu des idées et concepts ayant émergé des discussions avec les membres et abordés dans le récit de pratique :

Idées et concepts abordés lors du récit de pratique

La création crée le collectif
 Choisir un nom pour se dire et pour exister
 Le désir de changer le monde au fondement du collectif
 L'indispensabilité de s'organiser
 La création collective par la communication permet l'actualisation du collectif
 Cohabitation de diverses tensions entre :
 Convocation de l'ensemble du collectif vs sentiment de piétinement
 Autorité collective vs autorité des auteurs et auteures
 Consensus vs dissensus
 Forme vs fond
 La nécessité du changement et de renouveler la création par des processus à l'essai
 Le nous : ouvert et inclusif
 La quête identitaire du collectif
 Pourquoi jamais, un incubateur à projets
 La communication entre les membres & dynamiques interpersonnelles
 Relations chaleureuses et sécurisantes
 La primauté de l'amitié
 La communication comme source de créativité
 La structure : essentielle, mais souple
 Le désir incarné de changer le monde
 L'art collectif et le temps politique
 L'extraversion, la destination : l'œuvre
 Développer des formes du faire-œuvre ensemble : processus de création à l'essai
 La force de la communauté
 Aspirations des membres du collectif pour l'avenir de Pourquoi jamais
 Étendre les liens avec l'extérieur
 Forme du réseau

Parmi les motivations de la création au sein du collectif, l'une est cruciale pour expliquer ce qui pousse les personnes à s'y investir : la recherche de cohérence. « Pour qu'une personne vive l'expérience de produire ou de créer, trois éléments doivent être réunis : un projet, un engagement et une réalisation. » (St-Arnaud, 2004, p. 132) Ces éléments se trouvent au sein de la pratique du collectif artistique. Le projet (Boutinet, 2005, 2010) a été abordé et constitue le fondement des raisons des membres du groupe d'agir ensemble. L'engagement au sein du groupe se traduit par des interactions et un désir de consolider une réalisation commune. L'une des motivations centrales de l'être humain est une recherche de signification. (St-Arnaud, 2004, p. 145) Dans une relation de coopération, plusieurs personnes choisissent de

s'associer pour répondre à leur besoin de compétence — qui se traduit en un besoin de produire et de créer — par la réalisation d'un projet commun. (*Ibid.* p. 131)

Pour certaines personnes, ce sont les projets que l'on élabore et que l'on porte ensemble qui les gardent attachées au groupe. Pour d'autres, ce sont les attachements mutuels entre les membres du collectif, des liens amicaux et chaleureux qui font des membres des complices. Toutes ces liaisons qui se coupent et recourent décrivent bien ce que le collectif représente dans l'imaginaire de quelques membres. L'amitié et les relations interpersonnelles chaleureuses sont des éléments qui cimentent les liens des membres du collectif entre eux. En plus d'offrir un terrain privilégié pour s'accomplir, apprendre, être cohérent et créer ; le collectif de création rassemble tous les éléments pour que la personne s'épanouisse. (St-Arnaud, 2004)

La nécessité du changement au cœur de nos manières de créer, afin de renouveler la création par l'élaboration de nouveaux projets, a d'ailleurs été abordée. Celle-ci se concrétise par la mise à l'épreuve de nouveaux processus de création en groupe (par exemple sous la forme d'un cadavre exquis) afin de tenir compte du contexte et des différentes contraintes que vivent les membres. L'adaptation constante est le propre des dynamiques de changement. (*Ibid.* p. 166) La nécessité de répondre à ses besoins fondamentaux « se transforme en expériences personnelles et interpersonnelles [...] expérience de comprendre et d'acquérir des connaissances. Toutes ces expériences sont possibles dans la mesure où des conditions favorables guident l'interaction de la personne avec son environnement. » (*Ibid.* p. 165) La personne s'actualise « par essais et erreurs : elle s'adapte aux différentes circonstances, acquiert des structures provisoires qu'elle abandonne ensuite pour en acquérir de nouvelles, et ainsi de suite. » (*Ibid.* p. 166) En ce sens, l'actualisation de soi peut être envisagée tel un phénomène de changement. Le changement est envisagé « comme une transformation continue de ses structures ». De plus, ces « structures qui se forment à l'intérieur de la personne sont des éléments indispensables à l'actualisation de soi. » (*Ibid.* p. 167) C'est à ce titre qu'il m'apparaît porteur de similarité avec la question identitaire derrière le collectif.

Considérant les processus à l'œuvre au sein du collectif (communicationnels, groupaux, interpersonnels et créatifs), il est possible de tracer un parallèle entre l'actualisation de soi *et* du collectif. Le groupe est effectivement en constante évolution, en mouvement. Le changement est central à son mode d'existence. L'envisager sous cet angle permet de réconcilier des antagonismes et des tensions qui cohabitent simultanément en son centre et qui participent aux dynamiques opérantes actualisant le groupe Pourquoi jamais tel que nous le connaissons. Cela aide à comprendre le développement du collectif sous l'angle du changement.

Le nom qui circule avec l'œuvre, Pourquoi jamais, participe à « l'avènement d'une nouvelle personnalité artistique supra-individuelle [...] ce qui compte tout autant (voire bien davantage qu'elle), ce sont les effets de production, de développement, de réorientation d'un agir-ensemble, lequel demeure par lui-même invisible. » (Soyez-Petithomme, 2011, p. 32) Bishop évoque les tensions entre des antagonistes dans les pratiques participatives et sociales. Parfois, ces tensions se font ressentir par des déchirements autour des aspirations individuelles et le devenir collectif de l'œuvre. Le projet créatif est constamment en équilibre délicat entre la participation (des membres du collectif) et sa propre réalisation. Le projet qui en résulte concilie des tensions continues entre le faire œuvre et le processus « between equality and quality, between participation and spectatorship, and between art and real life » (Bishop, 2012, p. 38). « [A]rt and the social are not to be reconciled or collapsed, but sustained in continual tension. » (*Ibid*, p. 41)

Les différentes positions, quelquefois antagonistes, reflètent bien la complexité du groupe et la constante mouvance du collectif dont l'identité se réaffirme et se négocie au travers de chaque énonciation discursive. Par exemple, le débat autour des pratiques consensuelles au sein du groupe a été soulevé. Rancière apporte un éclairage intéressant sur la question : il stipule que le consensus (politique et artistique) pousse à l'inaction et au blocage, et que le dissensus (l'absence de consensus) serait le meilleur moyen d'ouvrir des horizons nouveaux (Rancière, 2008). C'est effectivement par la négociation que les projets prennent forme et se cristallisent au sein du groupe. Lors de la recherche du consensus autour d'un projet du collectif en pleine création, généralement, il y a des divergences d'opinions et d'avis à la

base. Puis, par la négociation et le dialogue, on parcourt et ratisse ces espaces (que Rancière nomme les horizons nouveaux) à la recherche d'un terrain d'entente. Et cette recherche est loin d'être banale, car c'est précisément là que prend forme la création : dans les hiatus (ou discontinuités) de la communication sur des projets à bâtir.

10.2 Les angles morts

Donner à voir le collectif ainsi que le sens que ses membres accordent à leur pratique au sein de ce dernier est un défi de taille. Une des limites que je perçois de ma recherche pourrait se résumer ainsi : l'emploi du « je » qui raconte le « nous » pour « elles et eux ». Ma recherche-crédation implique d'autres personnes du collectif, il y a une part d'inégalité dans le pouvoir de représentation qui ressort du récit que je fais de la création. En effet, « je » propose des interprétations de mes propres expériences et « je » propose aussi des interprétations des expériences des autres à partir de ma position théorique (de mes choix conceptuels et méthodologiques). Le « je », qui désigne la subjectivité, est formé dans l'intersubjectivité de ces réseaux amicaux et professionnels (Gauthier, 2014).

Même si, comme il a été mentionné dans le récit de pratique, le travail réalisé dans cette thèse adopte volontairement un point de vue interprétatif – car il est, à mon avis, impossible (ou non-indispensable) d'être exhaustive et objective –, je ne peux faire abstraction de la limite inhérente occasionnée. Une telle démarche ne peut rendre justice à l'ensemble des points de vue des membres du collectif. D'ailleurs, l'échantillonnage des membres pour les entrevues a été choisi en fonction de critères établis tels que la participation aux trois phases de la création du projet *Les disparitions d'Erika Weisz*. L'étude aurait certainement gagné à entendre le sens que tous les membres du collectif donnent à leur pratique, notamment en y incluant le point de vue des membres inactifs au sein des créations.

D'autre part, plusieurs entrevues évoquées au passage, et pourtant fort enrichissantes, de collectifs rencontrés à Montréal comme à l'étranger n'ont pu être abordées en détail dans le cadre de cette thèse. Ces entretiens m'auront toutefois servi à délimiter mon champ de

recherche et à problématiser l'angle à partir duquel j'allais observer et dévoiler ce formidable objet qu'est le collectif. Ils auront été, en quelque sorte, le présage de ce qui allait devenir ma thèse de recherche-crédation. Et au demeurant, savoir qu'une véritable mine d'or sommeille quelque part sur des disques durs (une trentaine d'heures d'entretiens et de transcriptions auprès d'une vingtaine d'artistes de différents collectifs internationaux) nourrit une envie de m'y attarder en d'autres temps. Je me promets ainsi de réactualiser ces découvertes, d'écrire ou de réaliser des projets à partir de ces entretiens pour des recherches-crédation à venir.

Finalement, je ne pourrais passer sous silence le fait que certains enjeux féministes au sein du collectif Pourquoi jamais auraient certainement pu constituer un sujet d'intérêt à aborder. Dans les interactions, il aurait sans doute été pertinent de s'intéresser aux moyens mis de l'avant pour favoriser la participation des femmes à certains moments-clés de l'édification du collectif, de son organisme ou lors de ses projets de création. D'ailleurs, le point de vue de la diversité et de l'intersectionnalité du féminisme n'est pas ressorti de l'analyse. Une posture autocritique et autoréflexive aurait été bienvenue en ce qui a trait au groupe de création et à son homogénéité sociale et culturelle.

10.3 Pour les recherches à venir

Le processus complet de cette recherche-crédation ouvre la voie vers de nouvelles pistes à développer. La première serait de recadrer mon objet d'étude face à ce qui a été désigné sous le vocable « tournant de la performativité ».

Haseman (2006), dans son texte qui se veut fondateur du paradigme de la performativité, positionne celle-ci comme étant un paradigme de recherche en plein essor qui propose une alternative méthodologique au rapport binaire de la recherche qualitative et quantitative. La pratique devient le centre névralgique des recherches qui sont mobilisées par cette méthodologie : « 'practice' in 'practice-led research' is primary – it is not an optional extra ; it is the necessary pre-condition of engagement in performative research. » (*Ibid.* p. 6) La

performativité ouvre la voie vers diverses modalités de présentations symboliques des résultats de recherches qui sont alternatives au texte discursif.

And so when research findings are made as presentational forms they deploy symbolic data in the material forms of practice ; forms of still and moving images ; forms of music and sound; forms of live action and digital code. (Haseman, 2006, p. 5)

Les recherches-crétions en collectif seraient certainement bonifiées par le tournant performatif des recherches fondées sur la pratique (*practiced based research*) (Haseman, 2006) puisque cette approche tient compte de la perspective plurielle du chercheur et des « co-chercheurs » : « The result is a set of research methodologies which aim to eliminate the individual perspective of the researcher (and, if human subjects are involved, the views of those subjects being studied). » (*Ibid.* p. 2) La pratique y est vue comme un objet de recherche et non plus une méthode. Plusieurs affinités peuvent être constatées avec les fondements de cette thèse de recherche-crétion.

Par ailleurs, une seconde piste à développer serait d'aborder le rôle des émotions dans la participation à la création collective. Se pencher sur le rôle joué par les émotions au sein des créations collectives et motivant les désirs de changement social serait un point de vue riche à adopter pour compléter l'analyse des différentes motivations derrière ces pratiques. Cela permettrait d'envisager un aspect crucial derrière les mouvements de mobilisation socioartistiques. Je soupçonne que les émotions jouent un rôle important qui teinte à la fois la personne chercheuse et créatrice qui met en œuvre son art dans une perspective de changement social. À ce sujet, il pourrait être intéressant de s'inspirer des théories de la sociologie des mouvements sociaux (Goodwin *et al.*, 2000 ; Gould, 2002 ; Polletta et Jasper, 2001)

Une troisième piste serait d'approfondir une posture critique pour envisager les collectifs artistes. Bishop (2012) propose une analyse fort intéressante selon laquelle les artistes des *social practices* croient bien souvent développer de nouveaux modèles, mais elle constate une absence de projet alternatif pour dépasser le capitalisme, ou de vision globale de la société,

ou encore de stratégie concrète pour envisager le changement social. De plus, une mise en relation avec les phénomènes qui ont cours à l'extérieur du groupe, en correspondance ou en divergence avec d'autres groupes artistiques (Lemoine et Ouardi, 2010), serait bénéfique pour établir une typologie des manières d'envisager le changement social.

D'ailleurs, à même cette thèse, l'attention est tournée vers l'intérieur des processus communicationnels, groupaux et créatifs, dans un rapport micro au collectif à l'étude. Je me suis intéressée à la personne actrice (au sujet), ainsi qu'au sens qu'elle accorde à sa pratique, pour comprendre l'expérience de la mise en commun des créativité au sein d'un collectif. Or, comme il a été proposé par les théories critiques (Granjon, 2015), la dimension contextuelle dans laquelle émerge la pratique, et au sein de laquelle elle évolue, est tout aussi indispensable à l'analyse du phénomène. D'évidence, on ne peut extraire l'artiste de son contexte sociohistorique. Sujet agissant et environnement social sont ainsi vus telle une dialectique (*Ibid.*) ou comme les deux côtés d'une même pièce faisant partie intégrante de la praxis humaine (Löwy, 1973) ; la pratique ne pouvant être désincarnée du milieu dans lequel elle s'inscrit. Une analyse contextuelle du monde dans lequel évoluent les pratiques artistiques collectives permettrait de mieux comprendre les limites et les potentiels émancipateurs de cette action créative. C'est également tout le champ de la sociologie des organisations artistiques et des mouvements sociaux, ou de l'histoire, dans leur rapport au macro, qu'il serait intéressant de croiser avec le point de vue subjectif.

Heureusement, la thèse est davantage un point de départ qu'une finalité en soi. Elle recèle les prémices d'interrogations qui se déplient et qui pointent vers de nouvelles destinations à mesure que nous l'arpentons. J'espère avoir pu apporter des zones de lumière et d'originalité avec cette recherche-crédation sur les vécus de la création artistique au sein du collectif. Et ce, à partir de la manière dont les gens la vivent intimement et communiquent à propos du sens qu'ils en retirent.

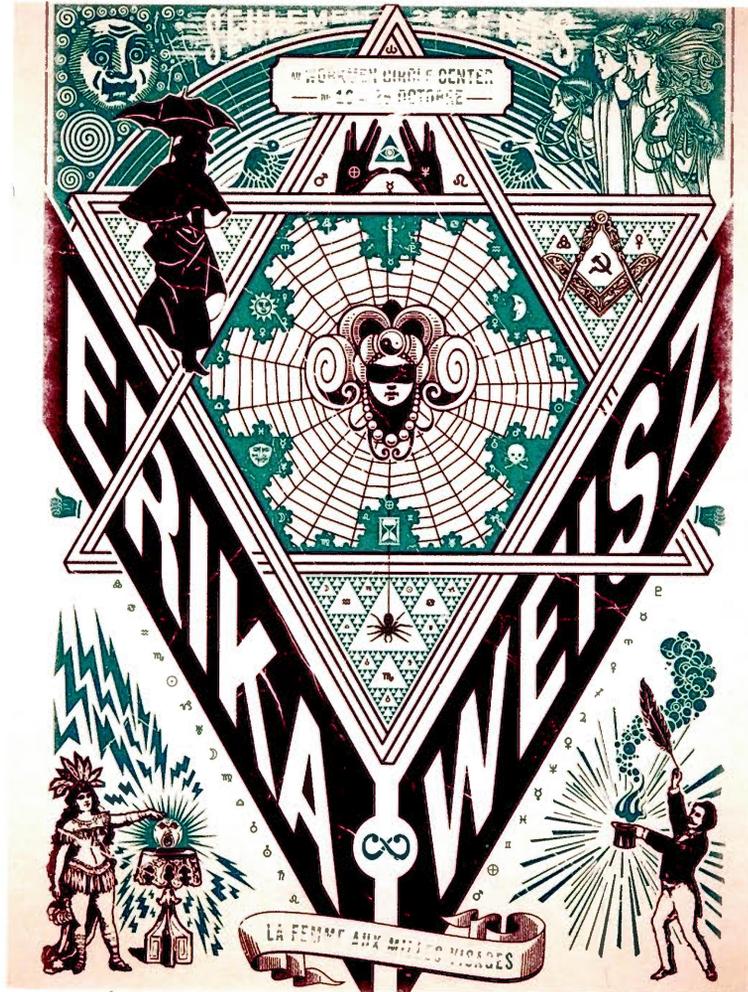
Le mot de la fin

Je ne peux passer sous silence le fait que mon implication au sein du collectif artistique transdisciplinaire Pourquoi jamais s'est avérée un véritable catalyseur pour ma pratique d'engagement socioartistique. Sur un plan plus intime, je suis particulièrement heureuse que cet incubateur à projets, le collectif de création Pourquoi jamais, perdure après huit belles années d'existence. À l'amorce de ce terrain de recherche-création, je ne pouvais présumer de la longévité de ce dernier qui en était tout juste à sa première année de vie. Sa survivance me permet aujourd'hui de parler de lui au présent, sans avoir l'impression de parler d'un disparu ou d'un navire échoué. En m'engageant dans ce long processus qu'est le doctorat, je ne pouvais avoir la certitude que mon objet d'étude, lequel constituait à la fois ma recherche-création et mon terrain d'étude, résisterait au passage du temps. Pour cela, et beaucoup plus encore, j'en suis entièrement redevable aux amitiés, d'abord basées sur des complicités, mais aussi à des rêves communs et à des urgences d'agir qui foisonnent au sein de ce terreau fertile qu'est le collectif Pourquoi jamais.

Comme il a été mentionné au début de la présente thèse, cette recherche résulte de la prémisse selon laquelle la collaboration serait à la base des relations humaines, elle serait ainsi le degré zéro de ce qui nous relie à autrui. À la lumière des idées proposées dans cette thèse, il m'est possible de postuler sur l'énorme potentiel à « changer le monde » qui réside dans le fait de s'organiser. « [L]a transdisciplinarité de l'artivisme n'est pas qu'un choix, elle est une quasi-obligation qui impose l'organisation collective. » (Lemoine et Ouardi, 2010, p. 171)

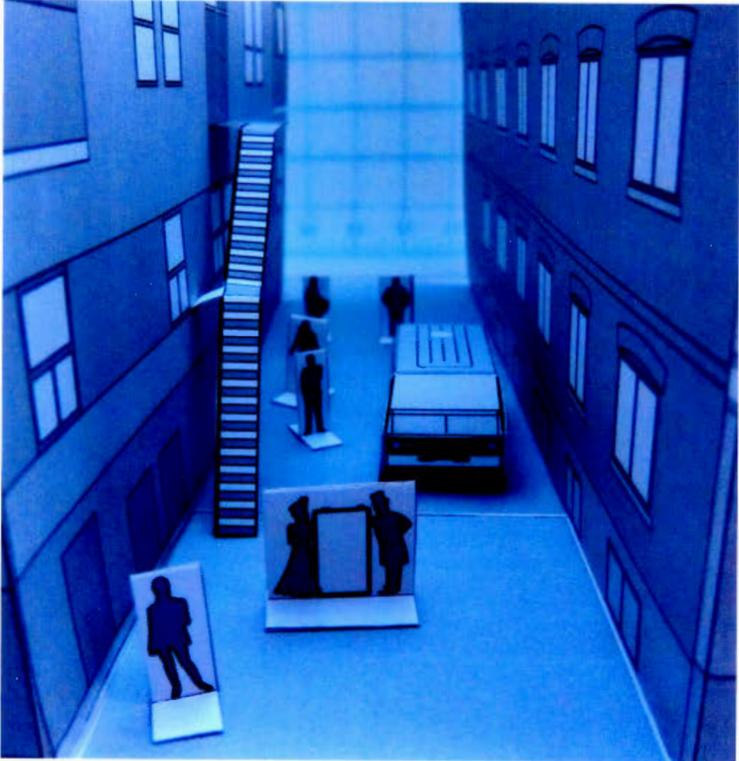
À l'aune de ce qui a été énoncé, du partage des membres du collectif rencontrés et du chemin parcouru sur le terrain de cette recherche-création, j'ai la ferme conviction que les collectifs organisés – qui mettent les imaginaires en commun et en actions – décuplent le potentiel émancipateur et revendicatif pour aspirer à plus de justice sociale. Cela semble peut-être relever de l'évidence, mais même les évidences éclatantes gagnent à être réaffirmées pour les maintenir bien en vue et avancer dans leur direction.

ANNEXE A
Photographies des projets



1^{er} cycle de création : *Les disparitions d'Erika Weisz*
Crédits image : Pourquoi jamais

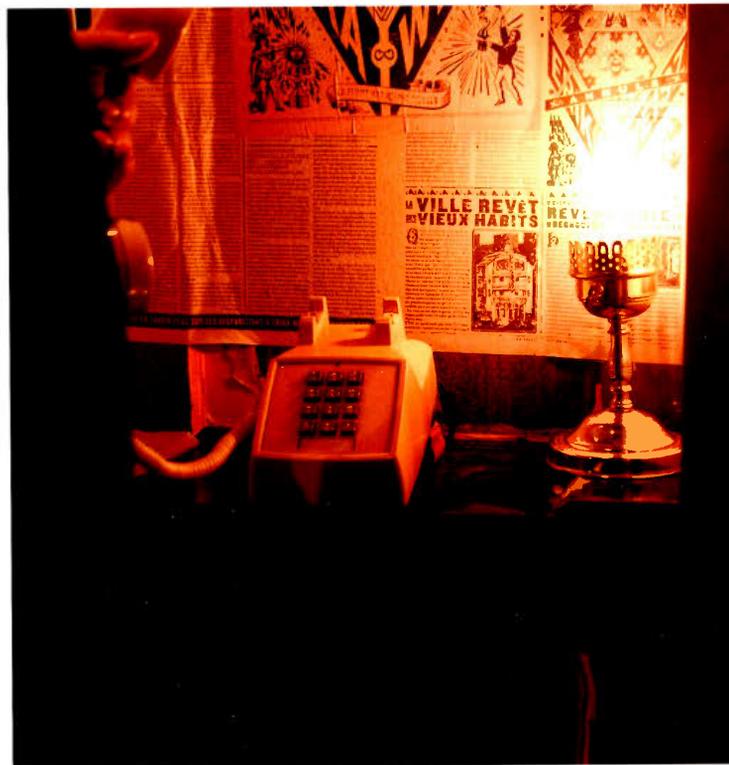










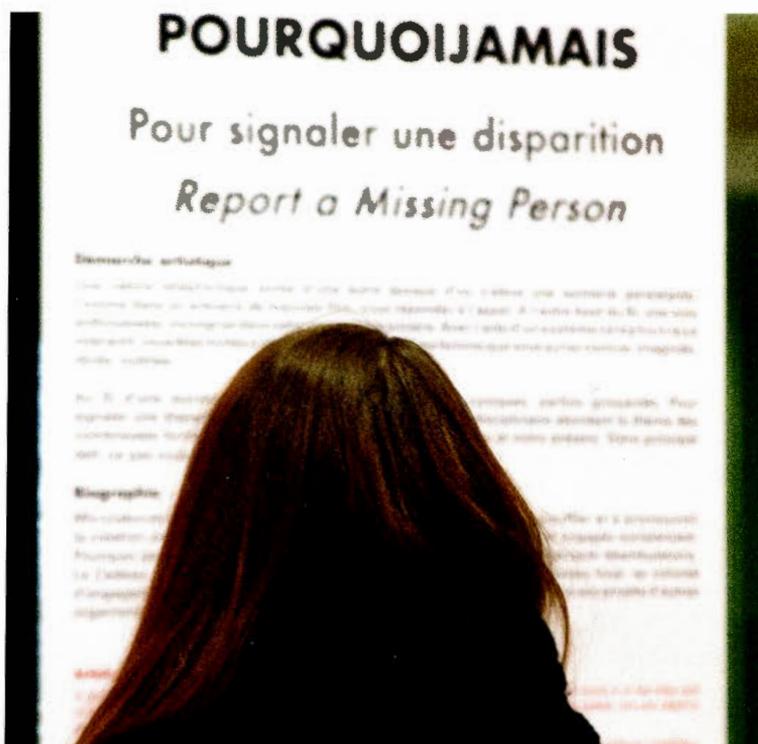






3^{ème} cycle de création : *Pour signaler une disparition II*
Crédits image : Marc Bourgeois







ANNEXE B

Documentation vidéo: *Les disparitions d'Erika Weisz*



Crédits : KyVy Leduc

ANNEXE C

Exemple d'une grille d'entrevue

Entrevue individuelle

Les vécus de la création collective et récit de pratique personnelle au sein de Pourquoi jamais

Raconte-moi ce qu'est le collectif Pourquoi jamais ?

[Débuts]

Pourquoi as-tu commencé de prendre part au collectif *Pourquoi jamais* ?

Quelles étaient tes **attentes et motivations** face à ce collectif ?

[Expérience vécue]

Décris-moi **ton expérience** de la création collective lors des différentes phases du projet **Erika Weisz** ?

Pourquoi as-tu décidé de **maintenir ton implication** à prendre part à ce collectif de création ?

Quel sens accordes-tu à ton engagement au sein de **Pourquoi jamais** ?

Qu'est-ce que ton implication au sein **Pourquoi jamais t'apporte** ?

Quels sont les **avantages et difficultés** de l'engagement au sein du collectif ?

Raconte-moi un **moment fort** de Pourquoi jamais ?

Raconte-moi un **moment difficile** de Pourquoi jamais ?

[Processus de création collectif]

À partir de ta propre expérience, **comment décris-tu** les processus de la **mise en commun des créativités** ?

Pour toi, **comment se vit** (se déploie) la créativité au sein de **Pourquoi jamais** ?

Comment décris-tu la ou les **dynamiques internes** à **Pourquoi jamais** ?

De quelle manière **influencent-elles la création** ?

Quelle importance prend la **communication** ?

[Changer le monde]

Et la mission / **vocation de changement social** du collectif, comment fait-elle **écho** pour toi ?

Comment prend-elle corps dans les créations de Pourquoi jamais ?

Si tu as à choisir une **métaphore** pour décrire ta vision de la participation à un collectif de création quelle serait-elle ?

À ton avis, quel est le plus grand **accomplissement** de Pourquoi jamais ?

[Attentes]

Aujourd'hui, quelles sont tes **attentes** personnelles face à **Pourquoi jamais** ? (à court, moyen, long terme)

ANNEXE D
Certificat éthique



Faculté de communication
Faculté des arts
Faculté de science politique et de droit

**Comité d'éthique de la recherche pour les projets
étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)**

No du certificat : 0104

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains pour la Faculté de science politique et de droit, la Faculté des arts et la Faculté de communication a examiné le protocole de recherche suivant et jugé conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM.

PROTOCOLE DE RECHERCHE

Nom de l'étudiant(e) : Isabelle Caron
Programme d'études : Doctorat conjoint en communication, recherche-crédation
Directrice/Directeur de recherche : Louis-Claude Paquin
Titre du protocole de recherche : Pourquoi jamais : les vécus de la création artistique en collectif

MODALITÉS D'APPLICATION

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité¹.

Tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au **5 février 2016**. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le **5 janvier 2016**.

Emmanuelle Bernheim
Professeure au département de sciences juridiques
Présidente, CERPÉ2

5 février 2015

Date d'émission initiale du certificat

¹ Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux formulaires de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudices non-prévus pour les participants, les précautions mises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).

ANNEXE E

Formulaire de consentement remis aux personnes participantes



Formulaire de consentement pour une personne majeure et apte à consentir POURQUOI JAMAIS : LES VÉCUS DE LA CRÉATION ARTISTIQUE EN COLLECTIF

Information sur le projet

Personne responsable du projet

Chercheure, chercheur responsable du projet : Isabelle Caron

Programme d'études : Doctorat conjoint en communication, recherche-crédation

Adresse courriel : caron.isabelle.8@courrier.uqam.ca

Téléphone : 514-381-0863

Direction de recherche

Direction de recherche : Louis-Claude Paquin

Département ou École : École des médias

Faculté : Faculté de Communication

Courriel : paquin.louis-claude@uqam.ca

Téléphone : (514) 987-3000 poste 7935

But général du projet

Vous êtes invitée, invité à prendre part à un projet visant à comprendre les raisons qui motivent les personnes à s'impliquer au sein d'un collectif de création. Ce projet vise également à comprendre les vécus des membres prenant part à des projets artistiques collectifs et à leur processus de création.

Cette recherche a bénéficié du soutien financier du Conseil des recherches en science humaine (CRSH 2009-2012) et du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études de l'Université du Québec à Montréal (FARE 2013-2014).

Tâches qui vous seront demandées

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé de décrire, entre autres choses, votre expérience passée et/ou présente en tant que personne participante à une

recherche, vos motivations et attentes face à votre implication dans un collectif de création ainsi que le sens que vous donnez à votre engagement au sein d'un collectif de création. Cette entrevue est enregistrée numériquement avec votre permission et prendra environ 1 heure à maximum 2 heures de votre temps. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir avec la personne responsable du projet. La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.

Moyens de diffusion

Les résultats de cette recherche seront publiés dans une thèse doctorale de recherche-création en communication et possiblement dans un article scientifique qui sera soumis à une revue savante. Si vous le souhaitez, les résultats de la présente recherche vous seront communiqués lorsqu'ils seront disponibles.

Avantages et risques

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension de la vision qu'ont les personnes participant à un collectif de création et des expériences vécues qu'elle engendre. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience de création en collectif que vous avez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Il est de la responsabilité de la chercheuse de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue si cette personne estime que votre bien-être est menacé.

Anonymat et confidentialité

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et seules la personne responsable du projet, sa direction de recherché et la transcriptrice auront accès à l'enregistrement de l'entrevue et au contenu de sa transcription. Les données (enregistrement numérique et transcriptions anonymisées) seront conservées sur les supports numériques suivant : disque dur externe et clé USB. Une copie sera dans un classeur sous clé à l'UQAM et la seconde copie sera dans un classeur sous clé au domicile de la chercheuse principale. Les enregistrements ainsi que les formulaires de consentement seront détruits 5 ans après les dernières publications des résultats de recherche.

Participation volontaire

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que, par ailleurs, vous être libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que le responsable du projet puisse utiliser aux fins de la présente recherche (incluant la publication d'articles, d'un essai ou d'une thèse, la présentation des résultats lors de conférences ou de communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

Compensation financière

Votre participation à ce projet est offerte gratuitement.

Questions sur le projet et sur vos droits

Vous pouvez contacter la personne responsable du projet pour des questions additionnelles sur le projet. Vous pouvez également discuter avec la direction de recherche des conditions dans lesquelles se déroule votre participation et de vos droits en tant que personne participant à la recherche.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants (CERPÉ) de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM. Pour toute question ne pouvant être adressée à la direction de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter la présidente du comité par l'intermédiaire de la coordonnatrice du CERPÉ, François Laplante-Lévesque, au 514 987-3000, poste 1484, ou par courriel à l'adresse suivante : laplante-levesque.francois@uqam.ca.

Remerciements

Votre collaboration est importante pour la réalisation de ce projet et nous tenons à vous en remercier chaleureusement.

Signatures***Participante, participant***

Je reconnais avoir lu le présent formulaire et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que la personne responsable du projet a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer la personne responsable du projet.

Je souhaite être informée, informé des résultats de la recherche lorsqu'ils seront disponibles : oui non

Nom, en lettres moulées, et coordonnées

Signature de la participante, du participant

Date

Personne responsable du projet

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages et les risques du projet à la personne participante et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de la personne responsable

Date

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis à la personne participante.

BIBLIOGRAPHIE

- Adolphe, J.-M. (2005). *La culture en partage*. Paris : mouvementSKIT, Sens et Tonka.
- Adorno, T. W. (2001). *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris : Allia.
- Agamben, G. (1996). *L'homme sans contenu*. Strasbourg : Circé.
- Allen, F. (2011). *Education*. London : Whitechapel Gallery.
- Amabile, T. et Amabile, T. (1996). *Creativity in context*. Boulder, Colo : Westview Press.
- Amabile, T. M. (1988). A Model of Creativity and Innovation in Organizations. *Research in Organizational Behavior*, 10, 123–167.
- Anadón, M. (2006). La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31.
- Anzieu, D. (1986). *Le corps de l'oeuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Paris : Gallimard.
- Anzieu, D. (2011). *Le groupe et l'inconscient : l'imaginaire groupal*. Paris : Dunod.
- Ardenne, P. (2009). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (2008). *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard.
- Association française de psychiatrie. (1991). *W. R. Bion une théorie pour l'avenir*. Paris : Métailié.
- Aubert, N. (dir.). (2010). *L'individu hypermoderne*. Toulouse : Érès.
- Autant-Mathieu, M.-C. (2013). *Créer, ensemble : points de vue sur les communautés artistiques, fin du XIXe-XXe siècles*. Montpellier : L'Entretemps.
- Bailey, D. (2003). *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique* (2e éd.). Paris : Outre mesure.

- Baldwin, J., Larrue, J.-M., Page, C. et International University Theatre Association. (2008). *Vies et morts de la création collective. Lives and deaths of collective creation*. Sherborn, Mass.; Salaberry-de-Valleyfield : Vox theatri ; Presses collégiales du Québec.
- Baribeau, C. (dir.). (1989). *Approches phénoménologiques de la recherche* (Vol. 2). Association pour la recherche qualitative : Montréal.
- Basque, J. (2013). *Narrativité et temporalité dans la construction identitaire en contexte organisationnel* (Thèse de doctorat). Université de Montréal, Montréal. Récupéré de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9858>
- Bateson, G. (1995). *Vers une écologie de l'esprit*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. (2009). *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Denoël.
- Beauchamp, H. et J.-M. L. (1990). Les cycles Repère : entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 8, 131–143.
- Becker, H. S. (2005). *Art worlds*. Berkeley : University of California Press.
- Bergen, V. (2009). *Résistances philosophiques*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bergeron, M.-A. (2011). De Québécoises deboutte ! à Jesuisfeministe.com : croisements politiques et éditoriaux dans la presse des féministes radicales au Québec. *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, 3(1), 1-8.
- Bertaux, D. (2010). *Le récit de vie : l'enquête et ses méthodes* (3e éd.). Paris : Colin.
- Bion, W. R. (1974). *L'attention et l'interprétation une approche scientifique de la compréhension intuitive en psychanalyse et dans les groupes*. Paris : Payot.
- Bion, W. R. (1989). *Une mémoire du futur*. Meyzieu : Césura Lyon.
- Bion, W. R. (2002). *Recherches sur les petits groupes* (9e éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Bishop, C. (dir.). (2006). *Participation*. London : Whitechapel ; MIT Press.
- Bishop, C. (2012a). *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, NY : Verso Books.
- Bishop, C. (2012b). *Installation art: a critical history*. London : Tate.

- Blanchot, M. (1971). *L'amié*. Paris : Gallimard.
- Boal, A. (2009). *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (2005). Sciences sociales, désengagement épistémologique et engagement politique. Dans B. Dantier (dir.), *Textes de méthodologie en sciences sociales choisis et présentés par Bernard Dantier. Extrait de : Pierre Bourdieu, Pour un savoir engagé in Contre-feux 2, Paris, Liber – Raisons d'agir, 2001, pp. 33-40. (p. 3-8)*. Chicoutimi : Les classiques des sciences sociales.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Formes de vie : l'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël.
- Boutinet, J.-P. (2004). *Psychologie des conduites à projet*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Boutinet, J.-P. (2005). *Anthropologie du projet*. Paris : Quadrige ; Presses universitaires de France.
- Boutinet, J.-P. (2010). *Grammaires des conduites à projet*. Paris : Presses universitaires de France.
- Breton, P. et Proulx, S. (2006). *L'explosion de la communication : à l'aube du XXI^e siècle*. Montréal : La Découverte.
- Bureaud, A., Mangan, N. et École nationale supérieure des beaux-arts. (2003). *Connexions : art, réseaux, média*. Paris : École nationale supérieure des beaux- arts.
- Cage, J., Roth, M., Roth, W., Sawelson-Gorse, N. et Orsoni, J. (2014). *Rire et se taire sur Marcel Duchamp : entretien avec Moira Roth & William Roth*. Paris : Allia.
- Callon, M. (1986). Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'Année sociologique*, 36, 169–208.
- Caron, I. (2010, janvier). Entrevue avec Lorenzo Romito. Rome.
- Caron, I., Hubert, D., Toffoli, C. et Chagnon, J. (2015). Résister pour y rester. Projet avec l'Association des locataires de Villeray. Dans J. Chagnon (dir.), *Art communautaire militant* (p. 80-99). Montréal : Engrenage Noir / Rouage.

- Carvalho, A. de. (2015). *Art rebelle et contre-culture : création collective underground au Québec*. Saint-Joseph-du-Lac : M éditeur.
- Castel, P.-H. (1998). *Introduction à l'interprétation du rêve de Freud une philosophie de l'esprit inconscient*. Paris : Presses universitaires de France.
- Castoriadis, C. (2009). *Histoire et création : textes philosophiques inédits, (1945-1967)*. Paris : Éditions du Seuil.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (2012). *Etymologie de groupe*. Récupéré le 5 juillet 2016 de <http://www.cnrtl.fr/etymologie/groupe>
- Chagnon, J. et al. (2015). *Art communautaire militant, projets 2012-2013*. Montréal : Engrenage Noir / Rouage.
- Chapman, O. B. et Sawchuk, K. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26. <http://dx.doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Chaxel, S., Fiorelli, C. et Moity-Maïzi, P. (2014). Les récits de vie : outils pour la compréhension et catalyseurs pour l'action. *¿ Interrogations ?, L'approche biographique*(17). Récupéré de <http://www.revue-interrogations.org/Les-recits-de-vie-outils-pour-la>
- Citton, Y. et Quessada, D. (2011). Du commun au comme-un. *Multitudes*, 45, 12–22.
- Cooren, F. (1997). *Une approche socio-sémiotique des actes de langage et du monde vécu*. Montréal : Groupe d'intervention stratégique en communication organisationnelle.
- Cooren, F., Taylor, J. R. et Van Every, E. J. (dir.). (2005). *Communication as organizing: empirical and theoretical approaches into the dynamic of text and conversation*. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum.
- Corbin, J. et Strauss, A. L. (2008). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Los Angeles : SAGE Publications.
- Craig, R. T. (2009). La communication en tant que champ d'études. *Communiquer*, (1). <http://dx.doi.org/10.4000/communiquer.274>
- Csikszentmihalyi, M. (2004). *Vivre : la psychologie du bonheur*. Paris : Laffont.
- Csikszentmihalyi, M. (2005). *Mieux vivre : en maîtrisant votre énergie psychique*. Paris : Laffont.

- Csikszentmihalyi, M. (2009). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York : Harper Perennial Modern Classics.
- Csikszentmihalyi, M. et Farny, C.-C. (2009). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Pocket.
- Cunliffe, A. L. (2010). Organizational research methods: ORM. *Sage*, 13(2), 224-239.
- Czarniawska-Joerges, B. (1995). Narration or Science? Collapsing the Division in Organization Studies. *Organization*, 2(1), 11–33.
- Da Silva-Charrak, C. (2005). *Merleau-Ponty : le corps et le sens* (1ère éd.). Paris : Presses Univ. de France.
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard.
- Davila, T. (2009). *In extremis : essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*. Brussels : Lettre volée.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Paris : Regard.
- De Salvo, D. M., Burton, J., Godfrey, M., Grois, B. et Tate Modern. (2005). *Open systems: rethinking art c1970*. London, NY : Tate.
- Debary, O. et Turgeon, L. (2007). *Objets & mémoires*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Debord, G. (2008). *La société du spectacle*. Paris : Gallimard.
- Deneault, A. (2016). *Politiques de l'extrême centre*. Montréal : Lux Éditeur.
- Depraz, N. (1999). *Husserl*. Paris : Armand Colin.
- Depraz, N. (2012). *Comprendre la phénoménologie : une pratique concrète* (Nouv. éd.). Paris : Armand Colin.
- Depraz, N., Varela, F. J. et Vermersch, P. (2011). *À l'épreuve de l'expérience pour une pratique phénoménologique*. Bucarest : Zeta Books.
- Descarries, F. (2014). *La Ligne du temps de l'histoire des femmes au Québec*. Récupéré le 10 février 2017 de <http://www.histoiredesfemmes.quebec/lignedutemps.html>
- Deschamps, C. (1981). *La synectique comme technique d'éveil spirituel comparaison entre la synectique et le zen*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

- Deschamps, C. (1983). *Creativite et satori*. Montréal : Agence d'Arc.
- Deschamps, C. (1987). *L'expérience du chaos dans l'acte de création artistique étude phénoménologique d'un moment du processus créateur* (Thèse de doctorat). Université Laval, Faculté des sciences de l'éducation, Québec.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal : Guérin.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Dessureault, P. (1988). *The Tata era*. [s.l.] : Ottawa Canadian Museum of Contemporary Photography.
- Diaz, F. (2005). *L'observation participante comme outil de compréhension du champ de la sécurité, II*. Paris : Champ pénal. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/champpenal.79>
- Doherty, C. (2009). *Situation*. London : Whitechapel Gallery.
- Eisenberg, E. M. (1990). Jamming: Transcendence Through Organizing. *Communication Research*, 17(2), 139–164.
- Engeström, Y. (2001). Expansive Learning at Work: Toward an Activity Theoretical Reconceptualization. *Journal of Education and Work*, 14(1), 133–156.
- Engrenage noir. (2014). *Rouage | Art communautaire militant*. Récupéré le 5 juillet 2016 de <http://engrenagenoir.ca/rouage/>
- Fischer, G. (2004). Social Creativity: Turning Barriers into Opportunities for Collaborative Design. Dans F. deCindio et D. Schuler (dir.), *Proceedings of the Participatory Design Conference* (p. 152–161). University of Toronto.
- Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*. Montréal : VLB éditeur.
- Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Basic Books.
- Fourmentaux, J.-P. (2013). *L'oeuvre virale : Net art et culture hacker*. Bruxelles : Lettre volée.
- Gauthier, M. (2014). *Intimité au Québec : étude ethnographique d'un réseau personnel* (Thèse de doctorat). Université de Montréal. Récupéré de <http://hdl.handle.net/1866/11411>
- Gélinas Proulx, A., Ruest-Paquette, A.-S., Forte, L. A. S., Cotnam-Kappel, M. et Bartosova, ucie. (2012). *La réflexivité : exercice pédagogique et outil*

- d'accompagnement aux cycles supérieurs. *Revue internationale de pédagogie de l'enseignement supérieur*, 28(2). Récupéré de <http://ripes.revues.org/672>
- Gill, L. (2012). *Art, politique, révolution*. Ville Mont-Royal : M éditeur.
- Giust-Desprairies, F. (2003). *L'imaginaire collectif*. Ramonville Saint-Agne : Érès.
- Glăveanu, V.-P. (2011). How are we Creative Together? Comparing Sociocognitive and Sociocultural Answers. *Theory & Psychology*, 21(4), 473–492.
- Godelier, M. (2002). *L'énigme du don*. Paris : Flammarion.
- Goodwin, J., Jasper, J. et Polletta, F. (2000). The Return of The Repressed: The Fall and Rise of Emotions in Social Movement Theory. *Mobilization: An International Quarterly*, 5(1), 65-83.
<http://dx.doi.org/10.17813/maiq.5.1.74u39102m107g748>
- Gosselin, P. et Coguie, É. L. (dir.). (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Gould, D. B. (2002). Life during Wartime: Emotions and the Development of ACT UP. *Mobilization: An International Quarterly*, 7(2), 177-200.
- Gramsci, A. (1983). *Textes*. Paris : Éditions sociales.
- Grandbois, A. (1991). *Avant le chaos et autres nouvelles* (Éd. critique par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Granjon, F. (2015). Des fondements matérialistes de la critique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (6).
<http://dx.doi.org/10.4000/rfsic.1257>
- Green, C. (2001). *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Greimas, A. J. (2015). *Semantique structurale : recherche de methode*. Paris : PUF.
- Grois, B. (2013). *Art power*. Cambridge, Mass. ; London : MIT Press.
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel : Rationalité de l'agir et rationalisation de la société*. Traduction par J.-M. Ferry, Paris : Fayard.
- Hargadon, A. D. et Bechky, B. A. (2006). When Collections of Creatives Become Creative Collectives: A Field Study of Problem Solving at Work. *Organization Science*, 17(4), 484–500.

- Hartley, J. (2013). *Key concepts in creative industries*. Los Angeles : Sage.
- Haseman, B. C. (2006). A manifesto for performative research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy: quarterly journal of media research and resources*, (118), 98-106.
- Heath, R. G. (2007). Rethinking Community Collaboration Through a Dialogic Lens: Creativity, Democracy, and Diversity in Community Organizing. *Management Communication Quarterly*, 21(2), 145–171.
- Heinich, N. (2004). *La sociologie de l'art* (Nouv. éd.). Paris : Découverte.
- Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: a materials and techniques handbook*. New York, NY : Pinto.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties*. Amsterdam : Leiden University Press. Récupéré de <http://www.press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/C/bo15624931.html>
- Hiles, D. (2002). *Narrative and Heuristic Approaches to Transpersonal Research and Practice*. Paper presented to Centre for Counselling and Psychotherapy Education, London. Récupéré de <http://psy.dmu.ac.uk/drhiles/N&Hpaper.htm>
- Ivens, M. (2002). *Le peuple-artiste, cet être monstrueux : la communauté des pairs face à la communauté des génies*. Paris : L'Harmattan.
- Joas, H. (1999). *La créativité de l'agir*. Paris : Cerf.
- Johnson, S. (2001). *Emergence: the connected lives of ants, brains, cities, and software*. New York : Scribner.
- Johnson, S. (2010). *Where good ideas come from: the natural history of innovation*. New York : Riverhead Books.
- Johnstone, S. (2008). *The everyday*. London : MIT Press.
- Jonas, H., Cornille, S. et Ivernel, P. (2015). *Pour une éthique du futur*. Paris : Editions Payot et Rivages.
- Joschke, C. (2009). Le don de l'art et le don de soi. Dans *Marchandise et don : séminaire 26*. Centre d'histoire de Sciences Po : Paris.
- Kabat-Zinn, J. (2002). *Guided mindfulness meditation. Series 1 [enregistrement sonore]*. Sounds True : Boulder, Colo.
- Kester, G. H. (dir.). (1998). *Art, activism, & oppositionality essays from afterimage*. Durham : Duke University Press.

- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley : University of California Press.
- Kester, G. H. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC : Duke University Press.
- Klein, N. (2002). *No logo : la tyrannie des marques*. Arles : Actes sud.
- Kleon, A. (2014). *Partager comme un artiste : 10 façons de partager votre créativité et de vous faire découvrir*. Montréal : De l'Homme.
- Klijn, M. et Tomic, W. (2009). A review of creativity within organizations from a psychological perspective. *Journal of Management Development*, 29(4), 322–343.
- Kourilsky, F. (1995). *Du désir au plaisir de changer comprendre et provoquer le changement*. Paris : InterÉditions.
- Lacroix, J.-G. (1990). *La condition d'artiste une injustice*. Outremont : VLB.
- Lafortune, J.-M. (dir.). (2012). *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lamoureux, È. (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : Éditions Écosociété.
- Lampel, J., Honig, B. et Drori, I. (2014). Organizational Ingenuity: Concept, Processes and Strategies. *Organization Studies*, 35(4), 465-482.
<http://dx.doi.org/10.1177/0170840614525321>
- Landry, S. (2007). *Travail, affection et pouvoir dans les groupes restreints le modèle des trois zones dynamiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10226217>
- Larrue, J.-M. (1993). *Le monument inattendu : le Monument-National, 1893-1993*. LaSalle : Hurtubise.
- Latour, B. et Guilhot, N. (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.
- Lazzarato, M. (2004). *Les révolutions du capitalisme*. Paris : Empêcheurs de penser en rond.
- Le Theule, M.-A. (2010). *Passeurs de création : gestionnaires des organisations culturelles*. Paris : Vuibert.
- Lefebvre, H. (1974). La production de l'espace. *L'Homme et la société*, 31(1), 15-32.
<http://dx.doi.org/10.3406/homso.1974.1855>

- Lemoine, S. et Ouardi, S. (2010). *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*. Paris : Alternatives.
- Lino. (2008). *La chambre de l'oubli*. Montréal : Les 400 coups.
- Livet, P. (1994). *La communauté virtuelle : action et communication*. Combas : Editions de l'éclat.
- Löwy, M. (1973). *Dialectique et révolution. Essai de sociologie et d'histoire du marxisme*. Paris : Anthropos.
- Luckerhoff, J. et Guillemette, F. (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée : fondements, procédures et usages*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Mahy, I. (2008). *Les coulisses de l'innovation : création et gestion au Cirque du Soleil*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Mahy, I. et Carle, P. (2012). *Théorie U : changement émergent et innovation : modèles, applications et critique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Malinowski, B. (1985). *Journal d'ethnographie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Manon, S. (2007, 10 décembre). Intersubjectivité. *PhiloLog*. Récupéré de <http://www.philolog.fr/intersubjectivite/>
- Marciano, C. (2016, 7 juin). La première étape d'un projet démesuré. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/472756/france-la-premiere-etape-d-un-projet-demesure>
- Margel, S. (2013). Le temps du manifeste. *Revue Lignes*, (40).
- Martin, J.-Y. (2006). Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre. *Articulo - Journal of Urban Research*, (2). <http://dx.doi.org/10.4000/articulo.897>
- Maurel, D. (2010). Sense-making : un modèle de construction de la réalité et d'appréhension de l'information par les individus et les groupes. *Études de communication. langages, information, médiations*, (35), 31-46. <http://dx.doi.org/10.4000/edc.2306>
- Mauss, M. et Weber, F. (2012). *Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Mednick, S. (1962). The associative bias of the creative process. *Psychological Review*, 69, 220-232.

- Mèredieu, F. de. (2008). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*. Paris : Larousse.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Signes*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Meyor, C. (2005). La phénoménologie dans la méthode scientifique et le problème de la subjectivité. *Recherches qualitatives*, 25(1), 25–42.
- Meyor, C. (2007). Le sens et la valeur de l'approche phénoménologique. *Recherches qualitatives (hors série)*, 4, 103–118.
- Michinov, N. (2006, 1 septembre). *Réseaux Humains / Réseaux Technologiques - Communauté en ligne d'apprentissage et de pratique (CI@P) : une méthodologie pour la collaboration à distance*. Récupéré le 2 mars 2017 de <http://rhrt.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=671>
- Millette, M., Millette, J. et Proulx, S. (2012). Hashtags et casseroles : de l'auto-organisation du mouvement social étudiant. *WI Journal of Mobile Media*, 6(2). Récupéré de <http://wi.mobilites.ca/hashtags-et-casseroles-de-lauto-organisation-du-mouvement-social-etudiant/>
- Möller, F. (2013). Photo-activism in the digital age. Dans *Doing democracy. Activist art and cultural politics* (p. 27-49). New York : Sunny Press.
- Moncorger, J. M. (2013). *Créativité, un nouveau regard : théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan.
- Montuori, A. (2003). The Complexity of Improvisation and the Improvisation of Complexity: Social Science, Art and Creativity. *Human Relations*, 56(2), 237–255.
- Montuori, A. et Purser, R. E. (1995). Deconstructing the Lone Genius Myth: Toward a Contextual View of Creativity. *Journal of Humanistic Psychology*, 35(3), 69-112. <http://dx.doi.org/10.1177/00221678950353005>
- Morin, E. (2000). *Les Sept Savoirs nécessaires à l'éducation du futur* (Seuil). Paris : Seuil.
- Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe* (Nouv. éd.). Paris : Points.
- Naidus, B. (2009). *Arts for change: teaching outside the frame*. Oakland, Calif : New Village Press.

- Nguyen, M. (2015). *Compilation des conséquences des mesures d'austérité 2014-2015*. IRIS. Publication de recherches. Récupéré le 21 novembre 2015 de <http://iris-recherche.qc.ca/publications/compilation-austerite>
- Nicolas-Le Strat, P. (2009). *Moments de l'expérimentation*. Montpellier : Fulenn.
- Noble, R. (2009). *Utopias*. London : Whitechapel Gallery.
- O'Donnell, S. (2013). Reconceiving constraints as possibility in a music ensemble. Dans M. B. et B. T. Christensen (dir.), *Exploring Creativity. Evaluative Practices in Innovation, Design, and the Arts*. New York : Cambridge University Press.
- Paquin, L.-C. (2006). *Comprendre les médias interactifs*. Montréal : I. Quentin.
- Paquin, L.-C. (2011). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Séminaire, Université du Québec à Montréal.
- Paquin, L.-C. (2014a). *Intentionnalité du projet. Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré le 16 février 2017 de http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/methoRC/2_2_intentions.pdf
- Paquin, L.-C. (2014b). *La méthodologie. Méthodologie de la recherche-crédation*. Récupéré le 16 février 2017 de http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/methoRC/3_3_methodologie.pdf
- Paquin, L.-C. (2014c). *Les cycles heuristiques : une méthodologie de recherche-crédation. La recherche-crédation : Territoire d'innovation méthodologique*. Récupéré le 16 février 2017 de http://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/?page_id=569
- Paquin, L.-C. (2016). *Méthodologie de la recherche-crédation*. Séminaire, Université du Québec à Montréal. Récupéré de http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/metho_rech_creat.pdf
- Passeron, R. (dir.). (1981). *La création collective*. Paris : Clancier-Guénaud.
- Piirto, J. (2004). *Understanding creativity*. Scottsdale, Ar : Great Potential Press.
- Piotte, J.-M. (2010). *La pensée politique de Gramsci. Auteurs UQAM*. Montréal : Lux.
- Polletta, F. et Jasper, J. M. (2001). Collective Identity and Social Movements. *Annual Review of Sociology*, 27(1), 283-305. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.27.1.283>
- Pourquoi jamais. (2009). *Bilan et perspective Le Cadeau* (Document non publié).

- Pourquoi jamais. (2011). *Collectif de création interdisciplinaire (Montréal) | Pourquoi jamais*. Récupéré le 15 mai 2014 de <http://www.pourquoijamais.com/>
- Pourquoi jamais. (2012). *Archives du projet Erika Weisz* (Document non publié).
- Pourquoi jamais. (2013). *Archives du chalet introspectif Temps* (Document non publié).
- Prasad, P. (2005). *Crafting qualitative research: working in the postpositivist traditions*. Armonk, N.Y. : M.E. Sharpe.
- Proulx, S. (1999). La pensée communicationnelle dans les années soixante-dix : critique des médias et émergence de nouvelles pratiques alternatives. *Recherches en communication*, (11), 67-80.
- Provost, M. (2014, 28 janvier). Entretien avec Olivier Mosset. Récupéré de <http://marineprovost.com/entretien-avec-olivier-mosset/>
- Purves, T. (2005). *What we want is free: generosity and exchange in recent art*. Albany, NY : State University of New York Press.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2008). *La spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Rancière, J. (2013). *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.
- Raunig, G. (2007). *Art and revolution: transversal activism in the long twentieth century*. Los Angeles : Semiotext(e).
- Richardson, L. (2000). New Writing Practices in Qualitative Research. *Sociology of Sport Journal*, 17(1), 5-20. <http://dx.doi.org/10.1123/ssj.17.1.5>
- Richardson, L. et St. Pierre, E. A. (2005). Writing: A Method of Inquiry. Dans N. K. Denzin et Y. S. Lincoln (dir.), *The Sage handbook of qualitative research*, 3rd ed (p. 959-978). Thousand Oaks, CA : Sage Publications Ltd.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Robert, P., Rey-Debove, J. et Rey, A. (1993). *Le nouveau petit Robert - Dictionnaire de la langue française*. Paris : Le Robert. Récupéré de <https://infoscience.epfl.ch/record/26252>

- Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48–70.
- Ruby, C. (2014). *Spectateur et politique : d'une conception crépusculaire à une conception affirmative de la culture ?* Bruxelles : La Lettre volée.
- Rueda, A. (2010). Des médias aux médiations : quelles médiations, quels objets, quels enjeux ? *Les Enjeux de l'information et de la communication*, (2), 88-103.
- Runco, M. A. (1983). *Creative activities checklist*. Princeton, NJ : Educational Testing Service.
- Runco, M. A. (1991). *Divergent thinking*. Norwood, NJ : Ablex.
- Runco, M. A. (1997). *The creativity research handbook, Vol. 1*. Cresskill, N.J : Hampton Press.
- Runco, M. A. (dir.). (2012). *The creativity research handbook, Vol. 2*. Cresskill, NJ : Hampton Press.
- Runco, M. A. et Albert, R. S. (1990). *Theories of creativity*. Newbury Park : Sage Publications.
- Satama, S. et Blomberg, A. (2013). Creative bodies on the move: Exploring tensions of collaborative creativity in productional spaces of dance. Communication présentée à Processes of Organizational Creativity : collective Entrepreneurship, co-Creation and Collaborative Innovation., European Group for Organization Studies : Montréal.
- Sawyer, R. K. (1997). *Creativity in performance*. Greenwich, Conn : Ablex.
- Sawyer, R. K. (2003a). *Creativity and development*. Oxford : Oxford University Press.
- Sawyer, R. K. (2003b). *Group creativity: music, theater, collaboration*. Mahwah, N.J : L. Erlbaum Associates.
- Sawyer, R. K. (2005). *Social emergence: societies as complex systems*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Sawyer, R. K. (2006). *Explaining creativity: the science of human innovation*. Oxford : Oxford University Press.
- Sawyer, R. K. (2008). *Group genius: the creative power of collaboration*. New York : BasicBooks.

- Sawyer, R. K. et DeZutter, S. (2009). Distributed Creativity: How Collective Creation Emerge From Collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(2), 81–92.
- Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique* (1ère éd.). Paris : Presses universitaires de France.
- Scott, J. C. (2009). *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Sennett, R. (2012). *Together: the rituals, pleasures and politics of cooperation*. New Haven : Yale Univ. Press.
- Serres, M. (1985). *Les cinq sens*. Paris : Grasset.
- Sholette, G. (2011). *Dark matter: art and politics in the age of enterprise culture*. London, NY : PlutoPress.
- Silvia, P. J. (2007). *How to write a lot: a practical guide to productive academic writing*. Washington, DC : American Psychological Association.
- Sioui-Durand, G. et ATSA (dir.). (2008). *ATSA : quand l'art passe à l'action*. Montréal : ATSA.
- Soulé, B. (2008). Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. *Recherches qualitatives*, 27(1), 127–140.
- Soyez-Petithomme, C. (2011). Comment montrer le collectif ? *Multitudes*, 45, 29–32.
- Spry, T. (2001). Performing autoethnography : an embodied methodological praxis. *Qualitative Inquiry*, 7, 706–732.
- St-Arnaud, Y. (1974). *La personne humaine*. Montréal : Éditions de l'Homme.
- St-Arnaud, Y. (2004). *La personne humaine : développement personnel et relations interpersonnelles* (2e éd.). Montréal : Éditions de l'Homme.
- St-Arnaud, Y. (2008). *Les petits groupes : participation et animation* (3e éd.). Montréal : Gaëtan Morin éditeur.
- St-Arnaud, Y. (2009). *L'autorégulation : pour un dialogue efficace*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Sternberg, R. J. (dir.). (1988). *The Nature of creativity: contemporary psychological perspectives*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press.

- Stimson, B. et Sholette, G. (dir.). (2007). *Collectivism after modernism: the art of social imagination after 1945*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: inquiry in visual arts* (2nd ed.). Thousand Oaks, Calif : Sage.
- Supertino, G. (2011, 14 octobre). *De Wall Street à Madrid : les indignés se mondialisent*. *L'express.fr*. Récupéré le 5 mars 2017 de http://lexpansion.lexpress.fr/diaporama/diapo-photo/actualite-economique/de-wall-street-a-madrid-les-indignes-se-mondialisent_1491188.html
- Tata industries. (1969). *Desk diary 1969*. Bombay : Tata industries.
- Thompson, N. (dir.). (2012). *Living as form: socially engaged art from 1991-2011* (1st ed). New York, N.Y. : Creative Time ; MIT Press.
- Thompson, N., Sholette, G., Thompson, J., Mirzoeff, N., Chavoya, C. O., Noordeman, A. et Massachusetts Museum of Contemporary Art. (2004). *The interventionists: users' manual for the creative disruption of everyday life*. North Adams, Mass : MASS MoCA.
- Touraine, A. (2007). *Penser autrement*. Paris : Fayard.
- Tricoire, A. (2011). *Petit traité de la liberté de création*. Paris : La Découverte.
- Varela, F. J. (1996). *Invitation aux sciences cognitives*. Paris : Seuil.
- Virilio, P. (1998). *Esthétique de la disparition*. Paris : Librairie Générale Française.
- Voirol, O. (2005). Les luttes pour la visibilité. *Réseaux*, (129-130), 89-121.
- Watzlawick, P. (dir.). (1996). *L'invention de la réalité comment savons-nous ce que nous croyons savoir?: contributions au constructivisme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Watzlawick, P., Weakland, J. H. et Mental Research Institute. (2004). *Sur l'interaction : [une nouvelle approche thérapeutique] : travaux du Mental Institute Research Palo Alto, 1965-1974*. Paris : Éditions du Seuil.
- Weick, K. E. (1995). *Sensemaking in organizations*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Weick, K. E. (2001). *Making sense of the organization*. Oxford, UK ; Malden, MA : Blackwell Publishers.
- Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et realite l'espace potentiel*. Paris : Gallimard.

- Winnicott, D. W. et Harrus-Révidi, G. (2010). *Les objets transitionnels*. Paris : Payot & Rivages.
- Woodman, R. W., Griffin, R. W. et Sawyer, J. E. (1993). Toward a Theory of Organizational Creativity. *Academy of Management Review*, 18, 293–321.
- Wright, S. (2001). Le dés-œuvrement de l'art. *Mouvements*, 17(4), 9-13.
- Wright, S. (2006). *Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur*. Biennale de Paris. Archives. Récupéré le 8 septembre 2016 de <http://archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm>
- Zizek, S. (1988). *Le plus sublime des hystériques Hegel passe*. Paris : Point hors ligne.
- Zizek, S. (1990). *Ils ne savent pas ce qu'ils font le sinthome idéologique*. Paris : Point hors ligne.
- Zizek, S. (2004). *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Castelnau-le-Lez : Climats.
- Zizek, S. (2006). *La subjectivité à venir : essais critiques* (Nouv. éd.). Paris : Flammarion.