

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LABORATOIRE DE CRÉATION COLLECTIVE CINÉMATOGRAPHIQUE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
RADHANATHA GAGNON

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

À la création et aux rencontres avec l'autre

REMERCIEMENTS

Préparé et rédigé dans le cadre de la Maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), ce document de réflexion accompagne un court métrage de fiction, intitulé *Corte*, réalisé dans le cadre d'un laboratoire de création collective cinématographique ayant eu lieu à La Havane en 2011. Une fois réunis, ce document écrit et cet acte de communication, le film *Corte*, constituent mon mémoire en recherche-crédation.

Aboutissement d'un parcours académique à la Maîtrise commencé à l'automne 2010, ce mémoire en recherche-crédation fut élaboré et complété parallèlement à une démarche artistique. Pour tous les étudiants ayant une pratique artistique, nous devons surmonter un défi de taille afin de terminer nos études dans les échéances recommandées, car nous ne pouvons cesser complètement nos engagements de création. De ce fait, la grande majorité des étudiants de ma cohorte, dans le profil recherche-crédation, avaient des engagements artistiques en plus de leurs études en communication.

Au cours de la maîtrise, j'ai ainsi participé à huit laboratoires et fut l'organisateur de deux d'entre eux. Dans le cadre de chacun de ces laboratoires, j'ai réalisé huit courts métrages et collaboré à une dizaine d'autres.

- Laboratoire de Cuba en mars 2011 (*Kinomada*)
- Laboratoire de Saint-André-Avellin en avril 2011 (organisateur)
- Laboratoire de Trouville en septembre 2011

- Laboratoire de Québec en octobre 2011 (*Kinomada*)
- Laboratoire au Nicaragua en décembre 2011 (*Kinomada*)
- Laboratoire de Québec en mars 2012 (*Kinomada*)
- Laboratoire de Saint-André-Avellin en novembre 2012 (organisateur)
- Laboratoire de Québec au printemps 2013 (*Kinomada*)

Au cours de la même période, j'ai assuré le poste de directeur pour Art Partage, organisme en arts médiatiques de Lanaudière, avec lequel j'ai organisé l'édition 2010, 2011 et 2012 du *Festival du cinéma de Lanaudière*. J'ai aussi mis au point le projet *Triple W*, production de trois pilotes de série web, ainsi que la *Course Lanaudière*, défi cinématographique qui a permis à six réalisateurs émergents de produire douze courts métrages. De plus, en 2012, j'ai réalisé un film sur l'artiste Louise Lemieux-Bérubé et j'ai terminé la postproduction de mon film *Comment donner des coups de poing en reculant* dans les studios de l'*Office National du Film* (ONF), grâce à une bourse du *Conseil des Arts du Québec* et du programme *Aide au cinéma indépendant* de l'ONF. Enfin, j'ai fait la conception vidéo pour la pièce de théâtre *Samsara* et pour la pièce *Anna ou demain je te raconterai la suite* de la compagnie *Samsara Théâtre*.

J'ai voulu mettre en évidence mes engagements artistiques afin de faire voir les défis liés aux études de la maîtrise pour les étudiants en recherche-crédation, car mon parcours des dernières années semble courant auprès de mes camarades. Je veux tout de même souligner que toutes ces implications artistiques ainsi que mes études à la maîtrise n'auraient pu être possibles sans les appuis de ma famille, de mes amis et de mes collègues à l'UQAM.

C'est pourquoi je veux dédier ce mémoire à ma fille Éléonore qui s'est jointe à ma vie au cours de cette période de recherche-crédation. Elle m'a d'ailleurs accompagné avant sa naissance dans le laboratoire à Cuba et après sa naissance au laboratoire du Nicaragua. Je veux aussi offrir ce mémoire à Liliane, avec qui je vogue dans cette vie remplie de multiples expériences de création. Et à mes parents, Éric et Johanne, qui ont toujours été des appuis inconditionnels à toutes mes entreprises et

qui m'ont offert, dès ma naissance, la possibilité de voir le monde autrement.

Je remercie infiniment toutes les personnes de l'UQAM qui m'ont aidé de quelconques manières dans ce parcours universitaire.

Tout d'abord, à mon directeur, Michel Caron, qui a toujours été disponible et qui fût d'un grand soutien pour toutes mes réalisations dans le cadre de la maîtrise. À Pierre Barrette et Denis Chouinard qui ont accepté de faire partie du jury pour mon mémoire et qui m'ont offert d'excellentes pistes de réflexion pour mon objet de recherche. À Viva Paci, responsable du programme *Cinéma et images en mouvement* à la maîtrise, avec qui j'ai travaillé sur deux projets de création à New York et au Mexique pour le groupe de recherche sur le web-documentaire.

Je souhaite également remercier Christian Agbobli, directeur de l'unité de programmes de deuxième cycle en communication et Margot Ricard, professeure responsable du programme de Maîtrise en communication : Profil recherche-crédation en média expérimental. À mes professeurs; Serge Proulx, Louis-Claude Paquin, Gilles Coutlée, Jean Décarie Jean, Jean-François Renaud, Oumar Kane, Marjolaine Béland et Margot Ricard.

À tous mes collègues avec qui j'ai partagé des moments mémorables: Kelly, Julien-Pierre, Martin, Charlotte, Caroline, Andrée-Anne, Marwa, Bachir, Félix et à tous ceux avec qui nous avons partagé une sangria. À tous ceux du profil de recherche-crédation que j'ai côtoyés au cours de ces trois années et qui m'ont permis, à travers de multitudes discussions, de préciser mon objet de recherche.

Et à Yannick Nolin, initiateur de *Kinomada*, ainsi que toute l'équipe de cette belle organisation qui m'a permis de participer à tant de beaux projets de création.

MERCI!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
1 Chapitre I Définitions et fondements: Ancrages conceptuels.....	5
1.1 Proposition de définitions.....	5
1.2 Fondements théoriques.....	7
1.2.1 Cinématographique.....	8
1.2.2 Laboratoire.....	13
1.2.3 Création collective.....	15
2 Chapitre II Cadrage esthétique et culturel.....	21
2.1.1 Les années 90.....	21
2.1.2 Nollywood.....	22
2.1.3 New York, l'impact du mouvement "Do It Yourself".....	23
2.1.4 Mouvement Kino.....	24
2.2 Analyse comparative d'œuvres collectives cinématographiques.....	24
2.2.1 À Saint-Henri le cinq septembre.....	24
2.2.2 Les projets markériens.....	28
3 Chapitre III Laboratoire de création collective cinématographique.....	30
3.1 Émergence du mouvement <i>Kino</i> au début des années 2000.....	30
3.2 Kinomada.....	31
3.3 Fonctionnement du laboratoire.....	32
3.3.1 Les dons au sein d'un laboratoire.....	32

3.3.2	Le rituel d'un laboratoire de création.....	34
3.3.3	Improviser le cinéma.....	36
3.3.4	Relation entre l'amateur, l'indépendant et le professionnel.....	37
4	Chapitre IV Expérience de création à Cuba.....	41
4.1	Kinomada à Cuba.....	41
4.1.1	Mise en contexte	41
4.1.2	Le festival de film Muestra Joven et l'ICAIC.....	42
4.1.3	Le déroulement du laboratoire de Cuba.....	42
4.1.4	Corte.....	44
4.2	Réception du film <i>Corte</i>	47
	CONCLUSION	48
	CONTENU DU DVD.....	50
	BIBLIOGRAPHIE	51

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, j'expose l'apparition au Québec, vers la fin des années quatre-vingt-dix, d'une communauté d'artistes en arts médiatiques du nom de *Kino*. Ce regroupement a permis la production et la diffusion de milliers de courts métrages qui furent projetés dans le cadre de rassemblements *Kino*, dans de nombreux festivals de films ainsi que sur des plateformes web. Au sein de ce mouvement ont émergé les laboratoires de création collective cinématographique qui permettent à des créateurs de se rassembler afin de créer collectivement des courts métrages sur une période limitée de quelques jours. Ces laboratoires sont des espaces de rencontre qui permettent aux individus de confronter leur vision du monde à travers les films qu'ils produisent. Dans ce texte, j'analyse ces laboratoires de création collective cinématographique, en plus de témoigner de mon expérience de création au sein d'un laboratoire qui a eu lieu à Cuba en 2011.

Mots clés : laboratoire, cinéma, création collective, Kino.

INTRODUCTION

Depuis plus de dix ans, j'œuvre en tant qu'artiste en arts médiatiques à la mise sur pied de divers projets de diffusion et de productions audiovisuelles. J'ai eu l'opportunité d'initier le regroupement de réalisateurs *Kino640* et *Kino Dakar* ainsi que de fonder un centre en arts médiatiques dans la région de Lanaudière, *Art Partage*, qui a permis la création du *Festival du Cinéma de Lanaudière*, des *Soirées du Documentaire de Mascouche* et de la *Course Lanaudière*. À travers mon parcours artistique, j'ai réalisé une trentaine de courts métrages, dont plusieurs furent produits dans le cadre de laboratoires de création collective cinématographique.

Dans mes recherches, je m'intéresse principalement au cinéma indépendant à petit budget, aux créations collectives et aux diverses techniques de création issues de l'improvisation. Ces intérêts m'ont donc poussé à orienter mes recherches à la maîtrise vers une analyse plus approfondie des laboratoires de créations collectives cinématographiques.

Ce document de réflexion, rédigé dans le cadre de la maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal, accompagne le court métrage *Corte* que j'ai réalisé dans le cadre d'un laboratoire de création collective à Cuba en 2011.

Dans ce mémoire, l'objectif est d'analyser ce qu'est le laboratoire de création collective cinématographique et de tenter de saisir la dynamique du processus de création qui se veut collectif.

Dans un premier temps, je vais brosser un portrait des fondements théoriques qui m'ont permis d'appréhender le phénomène des laboratoires de création collective. Par

la suite, je vais comparer la production de mon œuvre avec deux œuvres cinématographiques. Enfin, je vais décrire mon expérience de création qui a eu lieu à Cuba.

Les *Kabarets Kino*, nom le plus souvent associé à ces laboratoires, permettent à des personnes de se rassembler afin de collaborer entre eux pour produire des courts métrages sur une période limitée de quelques jours. Toutes les étapes de production des films y sont concrétisées : l'écriture des scénarios, les tournages, les montages et finalement la diffusion des films. Ainsi, pendant les laboratoires, les participants sont sans cesse dans un esprit de collaboration et d'échange. Cette entraide peut être soit au niveau de l'élaboration du scénario ou d'un soutien à la production du film. Beaucoup de savoir-faire se développe et une passion pour la création cinématographique se partage entre les participants. Ces espaces de création sont souvent associés à des festivals de films qui facilitent ainsi un lien entre les créateurs et les spectateurs. Ces laboratoires sont ouverts à tous et plusieurs personnes y expérimentent pour la première fois la création cinématographique.

Intentionnalité

J'ai tenté à travers ce document de rendre compte des idées, approches et réalisations qui ont alimenté mes réflexions et qui m'ont poussé à produire le court métrage *Corte*. Lors de ma participation à un laboratoire organisé à La Havane à Cuba, j'ai réalisé une œuvre qui raconte le désir de plusieurs jeunes cubains de quitter leur terre natale. Ce film, *Corte*, d'une durée de 6 minutes, fait partie d'un projet de production collectif de courts métrages. Au cours d'une semaine, une quinzaine de participants étrangers se sont associés à une quinzaine de jeunes cinéastes cubains afin de créer collectivement près d'une vingtaine de films.

Le laboratoire de création collective permet la rencontre entre divers créateurs, dans un lieu précis, dans un temps limité, afin d'y créer collectivement des œuvres médiatiques. C'est dans ce contexte que je me suis interrogé sur le cinéma, la création

collective et les nouveaux modes de production issus des technologies numériques. Il ne s'agit pas de fournir un manuel d'explication pour la conception d'un court métrage, mais d'explorer de nouvelles avenues de création et d'envisager comment elles sont appelées à se compléter dans une œuvre. Mon intention est d'arriver à la synthèse du processus de création au sein même d'un laboratoire de création collective cinématographique.

Depuis une dizaine d'années, j'ai participé et organisé un certain nombre de laboratoires de création collective cinématographique et je connais assez bien leurs fonctionnements. Néanmoins, je ne me suis jamais arrêté pour en faire une analyse et poser ces questions: qu'est-ce qu'un laboratoire de création collective cinématographique? Quels sont les mécanismes qui soutiennent les productions de courts métrages au sein même du laboratoire? De quelles façons un court métrage se construit-il au sein d'un collectif? Comment le laboratoire permet-il de créer un sentiment de «collectif» auprès des participants ?

Mon hypothèse de départ étant que le laboratoire de création collective cinématographique, avec le support d'outils de production numérique, construit des espaces de création éphémères où sont développés des modes de créations moins présents dans la sphère de production classique.

Ce projet de recherche-crédation comporte deux volets, dont le premier est une analyse théorique des laboratoires et le deuxième fait connaître l'expérience de création au sein même d'un laboratoire de création collective cinématographique.

Plan de présentation

Le premier chapitre présente les définitions de termes essentiels à ce mémoire et les fondements théoriques qui m'ont permis d'analyser mon objet de recherche. Ainsi, j'examine le laboratoire, la création collective et finalement l'adjectif cinématographique. Dans le deuxième chapitre, je développe sur les impacts des technologies numériques dans les paysages cinématographiques à partir des années

90. Par la suite, je compare des œuvres issues de la création collective cinématographique, soit le film *À Saint-Henri, le 5 septembre* ainsi que des réalisations initiées par Chris Marker. Le troisième chapitre traite de l'essor du laboratoire de création collective cinématographique. Dans ce chapitre, je détaille le fonctionnement du laboratoire. Pour terminer, dans le quatrième chapitre, je traite de mon expérience de création dans le cadre d'un laboratoire organisé à La Havane lors duquel j'ai réalisé le film *Corte* qui a été diffusé dans quelques festivals de films à mon retour au Québec.

1 CHAPITRE I

DÉFINITIONS ET FONDEMENTS:

ANCRAGES CONCEPTUELS

Puisque le court métrage *Corte* a été réalisé dans le cadre d'un laboratoire de création collective cinématographique et non dans le cadre d'un modèle traditionnel de production avec le soutien des instances financières gouvernementales, il m'apparaît essentiel de préciser certains concepts liés au laboratoire et ainsi procéder à une mise en contexte afin d'approfondir davantage son analyse.

1.1 Proposition de définitions

Avec l'aide du dictionnaire numérique Dixel/Petit Robert, j'offre ici quelques définitions de termes essentiels pour ce mémoire recherche-crédation.

Crédation: Action de donner l'existence, de créer.

Collectif: I. adj.

1. Qui comprend ou concerne un ensemble de personnes.
Œuvre collective.

II. n. m.

2. Groupe de personnes réunies pour délibérer et prendre des décisions.

Collaboratif: Qui met en œuvre la collaboration de plusieurs personnes physiques ou morales dans un but commun.

Collaboration: Travail en commun, action de collaborer. *Apporter sa collaboration à une œuvre.* -> AIDE, PARTICIPATION.

Communauté: Groupe social dont les membres vivent ensemble, ou ont des biens, des intérêts communs.

Cinéma: 3. Art de composer et de réaliser des films.

Cinématographique: Qui se rapporte au cinéma. Art, technique cinématographique.

Médiatique: Qui concerne les médias, est transmis par les médias.

Média: Moyen, technique et support de diffusion massive de l'information (presse, radio, télévision, cinéma...)

Vidéo: II. n. f.

1. Technique audiovisuelle permettant d'enregistrer sur un support magnétique l'image et le son, et de reproduire cet enregistrement sur écran.

Audiovisuelle: n. m. Les moyens de communication.

Amateur: 2. Personne qui cultive un art, une science pour son seul plaisir (et non par profession). *Des musiciennes amateurs.*

Professionnel: II. 1. Personne de métier (opposé à *amateur*).

Indépendant: I. 1. Qui ne dépend pas (d'une personne, d'une chose); libre de toute dépendance.

Laboratoire: Local aménagé pour faire des expériences, des analyses biologiques, des recherches. fig. Lieu où s'élabore qqch. *Un véritable laboratoire de la création artistique.*

1.2 Fondements théoriques

L'apparition du laboratoire de création collective cinématographique s'est fait au sein du mouvement *Kino*. Ce mouvement, qui a pris forme en 1999 à Montréal, rassemblait au départ plusieurs jeunes cinéastes qui voulaient impérativement réaliser des courts métrages. Sans avoir d'objectif à priori politique, il voulait montrer qu'ils pouvaient faire des films autrement que par le système de production conventionnelle de l'époque. Dans ces conditions, avec l'arrivée de caméras numériques mini-dv, d'ordinateurs personnels relativement performants et avec l'apparition de logiciels de montage vidéo stable, les premiers films autoproduits ont vu le jour au sein du mouvement *Kino*. Ces artistes s'étaient donné le défi de faire chacun un court métrage, tous les mois, qu'ils présentaient devant public. Un système de coopération s'est mis en place et plusieurs participants se sontentraîdés à divers niveaux: lors de l'écriture de scénario, du tournage, du montage et de la diffusion des films. Ce mouvement a rapidement pris de l'ampleur et d'autres regroupements ont vu le jour dans la province de Québec. En quelques années, il y avait des cellules à Montréal, Québec, Trois-Rivières, Sherbrooke, Saint-Hyacinthe, Joliette, Sainte-Thérèse, Longueuil, Charlevoix, Matane, Gaspé, etc. Chacune des cellules était indépendante des autres, mais elles gardaient une philosophie similaire. Ainsi, presque toutes organisaient une projection mensuelle et présentaient des œuvres produites par les membres au sein même de leur cellule. Une liberté d'action et de décision s'est entamée au sein des cellules et c'est à travers cette effervescence créatrice que le concept du laboratoire de création collective cinématographique s'est révélé.

Une distinction déterminante est à faire avec une cellule du mouvement *Kino*, qui est reconnue comme un collectif de création composée de membres permanents, et le

laboratoire, qui est un espace éphémère et généralement ouvert à tous, qui encourage la création collective. Même si la création collective a été présente dans l'histoire du cinéma, notamment dans certaines œuvres de Chris Marker (Froger, 2006, 120), la formule même de ce type de laboratoire, défini en partie par une durée de temps limité de quelques jours, en fait un modèle de création hors du commun.

Pour orienter les réflexions sur les fondements théoriques, je propose de décortiquer sur les vocables du titre de ce mémoire : laboratoire, création collective et cinématographique. Je vais commencer par regarder le terme cinématographique et me questionner sur le sens même du cinéma. Ensuite, je vais me concentrer sur la création collective, d'une part à partir de son sens au niveau théâtral et cinématographique. Enfin, je m'intéresse au concept du laboratoire.

1.2.1 Cinématographique

Certaines réflexions effectuées par Odin, Casetti, Andrew et Esquenazi, issus d'une série d'articles publiés dans CinéMas en 2007, traitent de la crise de la théorie du cinéma et tentent d'en tirer quelques conclusions. Quelques passages de leurs textes m'ont paru importants afin de centrer mon objet de recherche.

La définition donnée dans Langage et cinéma : « [...] le cinéma n'est rien d'autre que l'ensemble des messages que la société appelle cinéma » (Metz 1971, p. 18), le cinéma est ce que la société dans son ensemble accepte comme du cinéma. (Odin, 2007, p.12)

Cette proposition de définition du cinéma élaboré en 1971 par Metz, ne semble plus faire l'unanimité de nos jours.

[...] theory does not exist anymore, at least as we knew and practised it from the 1920s onwards (with BélaBalázs, Rudolf Arnheim, Eugenio Giovannetti, Roger Spottiswoode, Siegfried Kracauer and then, in the post-war period, via André Bazin, Edgar Morin, Jean Mitry, Christian Metz—the only authentic period in French theory . . .). (Casetti, 2007, p.42)

1.2.1.1 Casetti – there is no more cinema

Dans son article intitulé "*Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*", Francesco Casetti introduit l'idée que le cinéma, depuis la moitié des années 1990, vit une transformation majeure, à un point tel que le cinéma, tel qu'il a été connu, serait sur le point de tout simplement disparaître.

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

C'est ainsi qu'il précise sur les transformations vécues par le cinéma, soit par une convergence médiatique et une révolution numérique.

[...] let's think for instance of what emerges from media convergence and the digital revolution. What we have is a plurality of supports (photographic image/digital image), a plurality of industrial branches (cinema, entertainment, TV, news, etc.), a plurality of products (fiction, documentary, archival materials, etc.) and a plurality of modes of consumption (in a film theatre, in a multiplex, at home, through cable TV, exchanged on the Internet, or seen on a mobile phone). Film fits all these situations.[...] Cinema is everywhere and nowhere. (Casetti, 2007, p.36)

Le cinéma est dorénavant partout et au même moment il n'est nulle part. D'après Casetti, le cinéma ne posséderait pas une histoire propre, mais plutôt des «histoires» partagées avec d'autres disciplines; l'histoire de l'art, l'histoire du divertissement, l'histoire des médias, etc.

In this regard, it is extremely significant that in a recent issue of Cinema Journal both Charles Musser (2004) and Janet Staiger (2004) question the appropriateness of the concept of the "history of cinema." As a consequence of this questioning, Musser prefers to bring cinema back to the history of theatre culture and moving images, while Staiger relates it to media history. (Casetti, 2007, p.38)

Odin revient sur le propos de Casetti, lorsque celui-ci affirme que ce qui reste du cinéma est le terme cinématographique « cinematic ».

[...] Casetti [...] oppose [...] le cinéma au cinématographique (« cinematic ») : [...] le cinématographique est ce qui reste du cinéma quand celui-ci est dilué dans un ensemble complexe de médias ou miné de l'intérieur par d'autres médias ; il ne s'agit donc plus d'un deuxième objet cinéma : le cinématographe ne relève plus de la théorie du cinéma, mais de la théorie des médias. (Odin, 2007, p.11)

Le terme « cinématographique » est essentiel pour ce mémoire, car il faut tenter de définir les objets qui sont créés dans le cadre du laboratoire. Ces objets sont d'une part médiatiques, produits avec des équipements audiovisuels numériques et d'autre part, qui se rapprochent d'un esthétisme cinématographique. C'est pourquoi j'ai apposé le terme « cinématographique » au laboratoire de création collective.

[...] cinema is still an object of investigation. In fact it is analysed by historical, aesthetic and cultural studies, as well as by cinephile or promotional discourses. Therefore, cinema is still something to be explained, even if these explanations arrive tangentially, through ideas that do not involve it directly or are merely occasional remarks. [...] (Casetti, 2007, p.42)

Casetti ne jette pas complètement l'éponge sur les recherches théoriques dans le domaine du cinéma. " It is true, however, that theory has not completely disappeared. It continues to constitute itself as a possible reference." (Casetti, 2007, p.41)

1.2.1.2 Andrew - a taste for the voyage of discovery

Du côté de Andrew, c'est avec l'aide du numérique que nous pourront redécouvrir la théorie du cinéma.

Pour Andrew, la théorie du « cinéma » [...] peut aider à comprendre ce qui se passe de nos jours, au temps de l'audiovisuel, notamment avec le numérique. Andrew se sert du numérique pour révéler le « génie propre » du « cinéma », un génie qui n'a rien d'un « effet ». (Odin, 2007, p.15)

Il affirme que plusieurs ont l'impression que notre monde a totalement été découvert à travers le cinéma argentique et qu'avec le numérique, les images en mouvement peuvent seulement être manipulées et contrôlées. Pour Andrew, ce qui semble aujourd'hui être en danger, c'est plutôt le goût de la découverte.

If anything is endangered by digital audiovisual culture, it is a taste for the voyage of discovery. Apparently many today feel that the world has been fully discovered and so now can be only manipulated and controlled to one purpose or another. (Andrew, 2007, p.51)

Odin présente d'ailleurs comment le cinéma est défini par Andrew.

Dans son article, « A Film Aesthetic to Discover », [...] Dudley Andrew construit son objet « cinéma » d'une façon plus ouverte: il propose de représenter le « cinéma » par une série de cercles concentriques avec, en son centre, le film de fiction; autour, dans les cercles périphériques, gravitent le cinéma d'animation, le film d'avant-garde, le film de court métrage, le film pédagogique, le film industriel et le cinéma amateur. L'avantage de cette façon de présenter les choses est de rendre compte à la fois de la place prépondérante de la fiction dans l'espace social et de souligner que le mot cinéma fonctionne, dans cet espace, comme un ancrage pour des productions très diverses. (Odin, 2007, p.13)

Cette construction du cinéma de Andrew permet de localiser les objets produits au sein des laboratoires; les courts métrages qui gravitent ainsi au côté du film de fiction.

While it may be tempting in the age of the digital to step back to more general questions of media, communications, or culture, the arduous pursuit of ideas of cinema—digging into its multiform existence, its missions, accomplishments, and possibilities—rewards the effort. When disciplined, this exploration retains a very beautiful name. It is called film theory. (Andrew, 2007, p.68)

1.2.1.3 Esquenazi - Sociologie du film

D'un côté, il y a Casetti qui annonce une mort probable de la théorie du cinéma et de l'autre, Andrew qui affirme, au contraire, que celui-ci est toujours fort vivant, mais que nous devons le découvrir à travers diverses idées de cinéma. Je propose

maintenant une méthode concrète pour analyser le cinéma avec *la sociologie du film* de Jean-Pierre Esquenazi.

L'histoire des contextes cinématographiques doit maintenant nourrir l'étude des films, alors que celle-ci doit éclairer l'analyse des comportements des différents acteurs de ce processus. [...] la sociologie du film peut constituer un atout important pour étudier le contexte cinématographique actuel, qui ne se résume plus à l'opposition simpliste entre les films d'auteur et un cinéma commercial [...] La variété actuelle des films, ainsi que celle des modes de diffusion et d'appropriation de ces derniers, définit un temps cinématographique marqué par la dispersion de la cinéphilie. [...] L'analyse de film ne peut plus être « absolue », elle doit s'immerger dans des espaces sociaux changeants et disparates. Aussi devons-nous choisir des méthodologies comparatives, qui rendent compte de la vraie vie des films : nous devons suivre des parcours et non plus traiter de simples états. (Esquenazi, 2007, p.139)

Pour Esquenazi, nous devons tenter de mieux comprendre les contextes cinématographiques et analyser les comportements de tous les acteurs lors du processus de production d'une oeuvre, soit de suivre son parcours, de l'écriture du scénario jusqu'à sa diffusion. Voici une autre interprétation de la sociologie du film suggérée par Scheppler.

[...] proposée par Jean-Pierre Esquenazi: "*la sociologie du film (. . .) décrit les différentes manières dont les milieux sociaux fabriquent, diffusent, s'approprient et comprennent ces processus symboliques particuliers que sont les films*". [...] Cette théorie souligne deux choses : la première, c'est que le contexte de production, soit l'institution qui commande le film, est intimement lié à sa forme finale, et préside à la démarche du cinéaste elle-même. La seconde, c'est que le sens du film n'existe pas en tant que tel: il est multiple et varie en fonction des contextes de réception d'une part, et de l'interaction entre l'institution de production et la société à laquelle elle destine ses productions, d'autre part. (Scheppler, 2009, p.24)

Dans le chapitre quatre de ce mémoire, j'utilise la méthode proposée par Esquenazi afin de saisir les moyens utilisés pour produire le film *Corte* dans le cadre du laboratoire de création collective cinématographique de La Havane.

Je voudrais aussi souligner le travail de Froger sur la dimension communautaire du cinéma documentaire. Certains des aspects pris en compte dans son analyse peuvent aussi être utilisés pour l'analyse du laboratoire de création collective cinématographique.

L'art communautaire se définirait comme une activité spécifique, sur le terrain de l'art, de production de lien social. La production de lien social est cependant envisagée comme une visée artistique, une finalité de l'oeuvre. Nous voudrions ici entreprendre une exploration de la dimension communautaire du documentaire en problématisant davantage le rapport entre film et communauté. [...] Concrètement, il s'agit, sur le terrain du film documentaire, de tenir compte de plusieurs aspects: le contexte sociopolitique de production qui introduit différents référents à la notion de communauté, les pratiques collaboratives et les dynamiques communautaires qui les animent et qu'elles provoquent, les modalités de réception qui insistent sur le sentiment de communauté des publics, enfin l'exploration d'une communauté qui relève d'une expérience esthétique et la spécificité de la situation documentaire quand elle sensibilise la pratique de lien. (Froger, 2006, p.2)

1.2.2 *Laboratoire*

Le laboratoire est apparu au sein du mouvement *Kino* au début des années 2000, soit presque au même moment que fut créé le *FabLab* (LABoratoires de FABrication) au *Massachusetts Institute of Technology* par Neil Gershenfeld et son équipe.

Un FabLab regroupe un ensemble de machines à commande numérique de niveau professionnel, mais standard et peu coûteuses : une machine à découpe laser capable de produire des structure en 2D et 3D, une machine à sérigraphie qui fabrique des antennes et des circuits flexibles, une fraiseuse à haute résolution pour fabriquer des circuits imprimés et des moules, une autre plus importante pour créer des pièces volumineuses. [...] toute personne, quelque soit son niveau de connaissance, peut venir expérimenter, apprendre ou fabriquer par elle-même tous types d'objets. Ils proposent de démocratiser la fabrication numérique pour favoriser la créativité [...], l'interdisciplinarité, l'innovation, le partage, la diffusion des connaissances et permettre la réappropriation des technologies par tous. (Eychemne, 2011, p.7)

Pour ce qui est du laboratoire de création collective cinématographique, ce sont des outils de productions audiovisuelles numériques qui sont offerts aux participants:

des caméras, des équipements de son, des ordinateurs de montage, etc. Toutes ces ressources sont concentrées dans un lieu physique, qu'on appelle le laboratoire, qui peut être utilisé par les participants afin de produire des courts métrages. Une autre différence avec le *FabLab*, c'est que l'évènement d'un laboratoire de création collective cinématographique est d'une durée de quelques jours. Alors que l'objectif du *FabLab* est d'offrir un espace disponible à longueur d'année afin de pouvoir y produire des objets matériels à l'aide d'outils numériques.

Ayant tout de même certaines différences majeures, ce laboratoire semble posséder des valeurs similaires avec celui du mouvement *Kino*.

Pour Neil Gershenfeld, les FabLabs font suite à l'internet. Comme le web collaboratif « 2.0 » a démocratisé les outils de partage, d'édition et de création et permis à des millions d'utilisateurs de devenir « acteurs », la fabrication numérique et personnelle doit permettre au plus grand nombre de devenir « auteur » des technologies. D'après Gershenfeld, ils doivent répondre à plusieurs enjeux :

- Être des vecteurs « d'empowerment », de mise en capacité, être acteur plutôt que consommateur
- Remettre au coeur de l'apprentissage des technologies le « faire » en créant des prototypes, en se laissant le droit à l'erreur, de façon incrémentale et en privilégiant les approches collaboratives et transdisciplinaires
- Répondre à des problèmes et enjeux locaux, en particulier dans les pays du Sud en s'appuyant sur le réseau international
- Valoriser et mettre en pratique l'innovation ascendante
- Aider à incuber des entreprises par la facilitation des prototypages

(Eychenne, 2011, p.8)

On pourrait faire un lien entre le "web collaboratif 2.0" et le mode de production collaboratif du laboratoire de création collective cinématographique. On compte actuellement un réseau de plus de 90 *FabLab* (gérés de manière indépendante) à travers le monde, alors que le mouvement *Kino* compte environ soixante-dix cellules en activité (Planète Kino, 2011).

1.2.3 *Création collective*

1.2.3.1 Claire Bishop - participation

En 2006, Claire Bishop a fait paraître un livre intitulé *Participation* composé d'une sélection de textes sur le thème de la participation dans l'art afin d'engager le public dans le travail artistique. Je mets en lumière ici ses réflexions, car je crois qu'elles représentent bien le mouvement *Kino* et le laboratoire de création collective cinématographique.

The point of departure for the selection of texts [...] is the social dimension of participation - rather than activation of the individual viewer in so-called 'interactive' art and installation. The latter trajectory has been well rehearsed elsewhere: the explosion of new technologies and the breakdown of medium-specific art in the 1960s provided myriad opportunities for physically engaging the viewer in a work of art." (Bishop, 2006, p.10)

Despite this changing context, we can never the less draw attention to continuities between the participatory impulse of the 1960s and today. Recurrently, calls for an art of participation tend to be allied to one or all of the following agendas. (Bishop, 2006, p.12)

Elle met en évidence trois objectifs qui reviennent régulièrement dans le champ de l'art participatif. Premièrement, le désir de créer une expérience artistique qui va offrir une valeur émancipatrice auprès du sujet participant.

The first concerns the desire to create an active subject, one who will be empowered by the experience of physical or symbolic participation. The hope is that the newly-emancipated subjects of participation will find themselves able to determine their own social and political reality. An aesthetic of participation therefore derives legitimacy from a (desired) causal relationship between the experience of a work of art and individual/collective agency. (Bishop, 2006, p.12)

Deuxièmement, en créant ainsi une structure égalitaire et démocratique qui encourage la collaboration de création, nous exposons un modèle social plus positif, nous cédon ainsi une partie du contrôle de l'œuvre aux participants.

The second argument concerns authorship. The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of greater risk and unpredictability. Collaborative creativity is therefore understood both to emerge from, and to produce, a more positive and non-hierarchical social model. (Bishop, 2006, p.12)

Troisièmement, l'objectif est de rétablir la communauté et la responsabilité collective à travers la refonte des liens sociaux. Car certains des effets du capitalisme sont de créer un sentiment d'aliénation et d'isolation auprès des populations.

The third issue involves a perceived crisis in community and collective responsibility. This concern has become more acute since the fall of Communism, although it takes its lead from a tradition of Marxist thought that indicts the alienating and isolating effects of capitalism. One of the main impetuses behind participatory art has therefore been a restoration of the social bond through a collective elaboration of meaning. (Bishop, 2006, p.12)

1.2.3.2 Aliénation et le besoin du collectif

J'ai voulu approfondir le thème de l'aliénation tout en développant une relation avec la création de groupe et de l'importance de l'art collectif. En ce sens, il existe un sentiment d'aliénation qui émerge d'un certain mal-être au sein de la population nord-américaine.

Numerous critics (Bellah et al., 1985; Giddens, 1991; Lasch, 1979; Sampson, 1989, 2000; Slater, 1970; Smith, M.B., 1994) have developed the position that as a culture Americans have pursued individualistic freedom from the constraints and commitments to collective with such single-minded devotion that it has been taken beyond its healthy limits [...] these critical voices argue that lives of contemporary Americans have become increasingly disconnected from meaningful connection to one another, to community [...] has led to a feeling of isolation and alienation which pervades American culture. (Thompson, 2005, p.51)

L'auteur affirme que la quête de la liberté individuelle a eu comme effet malsain une diminution de liens avec « l'autre » et avec la communauté, ce qui crée un sentiment d'isolement qui imprègne la culture américaine.

Au cours d'un laboratoire de création, le travail avec l'autre est fondamental. Il faut voir l'autre comme égal, car nous devons travailler avec celui-ci afin de créer des œuvres médiatiques. « Seule une relation de réciprocité peut instituer l'autre comme mon semblable et moi-même comme le semblable de l'autre : l'estime de soi, loin de replier sur le souci de soi accorde à l'autre les mêmes possibilités d'action et de vie heureuse que pour moi-même. » (Courtine-Denamy, s.d.).

Jirka expose des moyens offerts à travers les activités artistiques en groupe pour apaiser ce sentiment de malaise mis en évidence par Thompson (2005).

Engaging in shared art activities, people lose their egoistic individuality and become a part of the greater entity. In fact, central purpose of universal human shared art activities is socialization and activation of feelings of belonging, oneness, and unity with others and the universe. (Jirka, 2007, p.69)

Les laboratoires offrent l'opportunité de la rencontre de l'autre et de créer des œuvres médiatiques avec celui-ci, tout en donnant des directions pour la construction de notre propre identité.

Steven Mithen accentuates repeatedly that shared art activities "create for us a social rather than merely individual identity"[...] Shared art activities induce social affiliation, cooperation, good mood, and positive outlook. They provide the means of meaningful social interaction and communication, and, so, help find better solutions to all kinds of problems. Thus, shared art activities affect the health of the whole societies and, ironically, of individuals as well. (Jirka, 2007, p.19)

L'art devient essentiel pour nous offrir de nouvelles visions du monde, pour poser un regard différent et critique sur le réel. « L'art ne reflète pas seulement la réalité. Il construit notre perception du monde et notre propre image. Le temps de l'art postmoderne est clos. L'avenir de l'art n'est plus de fonder une Histoire, mais de l'espoir. L'art changera le monde. » (Fischer, 2010, p.219). Herbert Marcuse brandit à son tour le rôle révolutionnaire de l'art au niveau d'une transformation de notre perception du monde :

L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes. (Marcuse, 1979, p.45)

[...] l'art est voué à l'émancipation de la sensibilité, de l'imagination et de la raison dans toutes les aires de la subjectivité et d'objectivité. (Marcuse, 1979, p.23)

1.2.3.3 La création collective au théâtre

La création collective est souvent associée à une démarche de création théâtrale qui a marqué un tournant dans l'évolution du théâtre à partir des années soixante. Cette expression évoque une technique permettant de concevoir une pièce en groupe, avec ou sans l'aide d'un metteur en scène. Plusieurs artistes qui ont expérimenté ce type de création soutiennent qu'il convertit l'acteur en artiste créateur et l'amène à exprimer sa propre expérience à travers son jeu. Pour spécifier davantage l'analyse de la création collective, je fournis le résultat du travail de recherche de Lorraine Hébert sur la création collective au théâtre.

[...] le terme "création" renvoie à l'objet créé par un collectif, "collectif renvoyant, d'une part, aux modes de production, c'est-à-dire aux techniques d'improvisation et d'écriture, à la composition et à la dynamique interne du groupe, et, d'autre part, à l'ensemble des producteurs. (Hébert, 1977, p.42)

Dans le laboratoire, l'*objet* créé par le collectif est une suite de courts métrages. Ainsi, les participants ne travaillent pas nécessairement sur une œuvre unique, mais sur une multitude de projets de courts métrages. Au terme du laboratoire, il peut y avoir entre dix et cinquante films produits.

Par création collective, j'entends toute pièce de théâtre dans laquelle les comédiens sont plus que de simples interprètes, c'est-à-dire où plus d'un participant ont contribué à l'élaboration du contenu et/ou de la forme du spectacle (Hébert, 1977, p.43)

Nous pourrions remplacer le terme "pièce de théâtre" par "courts métrages" et comédiens par participants. L'extrait suivant exprime davantage le rôle des participants dans un laboratoire.

Ce qui ne signifie pas nécessairement, comme on a pu le penser, que ce type de production est toujours le fait d'un collectif formé exclusivement d'acteurs qui, de par leur statut de créateurs, exerceraient tous et seuls les fonctions d'auteur et de metteur en scène [...] A titre d'exemple, le type de collectif et de rapports entre participants que privilégie le metteur en scène Ariane Mnouchkine :

"Je crois que c'est une erreur de dire que le travail collectif, c'est la suppression de la place spécifique de chacun. Je ne parle pas de hiérarchie mais de fonction. Je pense que le rôle des comédiens reste toujours fondamentalement différent du mien. La seule chose et elle est fondamentale - c'est que le dialogue devient de plus en plus riche, de plus en plus égal, mais il reste un dialogue entre deux personnes, qui remplissent deux fonctions différentes. Il y a peut-être un certain centralisme démocratique à trouver. Le vrai problème n'est pas que je diminue, mais que chacun augmente " (Ariane Mnouchkine, propos recueillis par Denis Bablet, "Rencontres avec le Théâtre Soleil", dans Travail théâtral, La Cité, no XVIII / XIX, hiver / printemps 1975, p. 15.) (Hébert, 1977, p.43)

Souvent dans un laboratoire, les participants se concentrent sur une fonction plus spécifique au cours de l'exercice de création. Certains voudront davantage apporter leur appui comme cadreur, directeur photo, technicien de son, comédien, assistant à la réalisation, etc. Certaines personnes pourront aussi apporter leur appui sur divers films avec diverses fonctions ; un réalisateur peut faire la direction photo ou même jouer dans un autre court métrage. Mais l'essentiel c'est de créer des rapports égalitaires entre tous les participants.

[...] Autre condition essentielle de la création collective : que le collectif, dans son fonctionnement interne, favorise des rapports égalitaires entre ses membres. [...] que l'ensemble des participants - quels qu'ils soient et quel que soit leur mode d'intervention - collaborent à l'élaboration du spectacle.(Hébert, 1977, p.43)

1.2.3.4 La création collective cinématographique

Une multitude d'entreprises de création collective cinématographique ont vu le jour dans les années 1960.

Rappelons que les expériences cinématographiques qui tentèrent de renouveler les usages du média pour en faire un instrument de lien social furent nombreuses tout au long du xxe siècle, et particulièrement au tournant des années 1960. Elles supposaient que la véritable « communauté » était à réinventer à travers une praxis du cinéma démarquée des pratiques de l'industrie culturelle. (Froger, 2006, p.119)

Plusieurs de ces expériences de créations collectives furent initiées en France par Chris Marker. Je vais parler davantage de ceux-ci dans le prochain chapitre.

En France, par exemple, de Chris Marker (qui initia le projet collectif *Loin du Vietnam*) à Jean-Luc Godard, en passant par les membres ouvriers des groupes Medvekiné, tous affirment que cette pratique collective a changé, sinon leur existence, du moins leur approche du cinéma et leurs relations sociales. (Froger, 2006, 120)

2 CHAPITRE II

CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL

2.1.1 *Les années 90*

[...] beginning in the second half of 1990s, the film landscape changed to the point that it seems to have evaporated. [...] If cinema had just one face for a long time, this new scenery multiplies its features, connecting each trait to broader, global situations, widening and confusing an identity that had been considered stable for years. [...] What was once cinema—the feature fiction film based on the photographic image to be seen in a movie theatre together with other movie-goers—now has to deal with many other “formats,” with many other physical supports and with many other consumption environments. (Casetti, 2007)

Je reviens sur un extrait de Casetti qui explique en quoi la période à partir de la moitié des années 90 est si cruciale pour le cinéma. C'est d'ailleurs à ce même moment que l'ONF décide de ne plus produire de documentaires avec le format 16mm; elle ferme son laboratoire de pellicule et toutes les étapes de production des films se font désormais en format numérique (Jean, 2005, p.104). Cette décision de l'ONF facilite l'acceptation de la vidéo au niveau des productions cinématographiques, autant auprès de la critique que chez les professionnels du métier. (Jean, 2005, p.104).

Vers la fin des années 90, certains outils numériques de l'audiovisuelle font leur apparition: caméras vidéo numériques (MiniDV), ordinateurs personnels performants,

premiers logiciels de montage et développement de projecteurs vidéo numériques. Aujourd'hui, une grande partie des téléphones cellulaires sont dotés de caméras permettant de filmer. Une multitude d'appareils sont munis d'écrans qui offrent la diffusion d'images en mouvement. Les ordinateurs de maison ont des processeurs extrêmement puissants et les logiciels de montage sont encore plus stables et plus conviviaux à utiliser qu'il y a une dizaine d'années. Ce développement technologique des équipements cinématographiques a été perçu *libérateur* par plusieurs créateurs.

Within the realm of cinema, I argue that digital cinematic technology, compared to traditional filmmaking technology, is more affordable and therefore financially liberating for independent filmmakers. In fact it is vastly more cost-effective for independent filmmakers to shoot, edit, and distribute a film digitally than to shoot a film on 35mm celluloid film, edit it digitally, and distribute 35mm film release prints of it for theatrical exhibition. (Mak, 2007, p.40).

Avec le numérique, la majorité des étapes de production d'une œuvre cinématographique sont modifiée. Tout d'abord, les caméras numériques permettent d'enregistrer les images tournées soit sur des bandes numériques ou sur des disques durs. Toutes les séquences tournées sont directement accessibles après le tournage d'une scène. Nous n'avons plus à développer la pellicule avant de pouvoir regarder les images que nous venons de produire (Fischer, 2004, p.82).

En ce qui concerne la distribution, il existe plusieurs alternatives; par exemple envoyer les films à travers des disques durs réutilisables (technologie DCP) ou transmettre notre film avec l'aide du réseau Internet. Ces deux méthodes de distribution sont moins coûteuses que la bobine 35mm. (Fischer, 2004, p.95)

2.1.2 *Nollywood*

L'incidence du numérique a eu un grand impact dans les pays du Sud. On peut facilement penser à *Bollywood* en Inde, mais également au Nigéria qui est la troisième plus importante industrie cinématographique du monde en ce qui a trait au

nombre de films produits (Barrot, 2005, p.5). À *Nollywood*, on produit en moyenne deux cents longs métrages par mois qui sont ensuite distribués à travers les quatre coins du pays (Mignot, 2009). Les technologies numériques ont contribué à l'émergence d'un cinéma national. Les cinéastes nigériens se sont rapidement approprié les outils de production numérique et ont créé une nouvelle industrie qui, après l'agriculture, est devenue le deuxième plus grand employeur du pays, avec plus d'un million de personnes qui prennent part à l'activité cinématographique nigérienne.

A cinematic explosion has taken place on the African continent in the West African country of Nigeria, where in the ultimate expression of independent cinema, films are filmed, produced, edited and distributed without any foreign money; thus taking the definition of independent cinema to entirely new lengths [...] the Nigerian video boom is responsible for generating over \$200 million a year in sales. Armed with a digital video camera, actors, and a script and thanks to the recent technological advancements [...] The second largest employer after agriculture, the Nigerian video film industry is responsible for employing over a million of its citizens. (Offord, 2009, p.3).

2.1.3 New York, l'impact du mouvement "Do It Yourself"

Plus près de nous, à New York, apparaît, au début des années deux mille, une génération de cinéastes dont les œuvres circulent beaucoup sur les réseaux sociaux et dans les plateformes de diffusion sur Internet. Dans leur édition de septembre 2011, les *Cahiers du Cinéma* intitulaient le numéro ainsi : « New York, la génération « Do It Yourself » ».

Les conditions historiques elles-mêmes ont créé une génération [...] avide de prendre la caméra vite et filmer, sans attendre des financements aléatoires. Ces jeunes gens ont donc appris à tout faire, produire, réaliser, jouer pour un ami, faire le chef-op pour un copain, monter un site Internet et créer de l'évènementiel. *Do it yourself!* « *Faites-le vous-même* », pour reprendre l'expression punk du système D. Miracle, ça marche : les films réalisés à New York n'ont pas été aussi bons depuis la fin des années 90. (Delorme, 2011, p.5)

Cette génération de réalisateurs indépendants réussit à produire des films avec des moyens modestes et leurs films sont sélectionnés dans les festivals les plus importants.

2.1.4 *Mouvement Kino*

Le mouvement *Kino* est apparu en 1999 à Montréal avec de jeunes artistes qui décidèrent de créer une pratique cinématographique, qu'ils nommèrent *Kino*, afin de présenter mensuellement des films qu'ils réalisèrent (Ellis, 2005, p.11). Ces projections mensuelles avaient pour but d'encourager les productions cinématographiques des membres et d'en faciliter la diffusion devant public. Le regroupement *Kino* a toujours été ouvert à tous types de participants, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Dès la première année, vingt-cinq membres formaient la cellule de *Kino* Montréal et l'année suivante c'était quatre-vingt-dix membres (Ellis, 2005, p.12). En quelques années, ce regroupement d'artistes s'est démultiplié en diverses cellules à travers le Québec, en Europe, aux États-Unis et même en Afrique. Actuellement, plus de soixante-dix cellules du mouvement *Kino* sont en activités (Planète Kino, 2011).

2.2 Analyse comparative d'œuvres collectives cinématographiques

Le court métrage *Corte*, développée dans le cadre de ce projet de maîtrise, peut se placer dans une approche de production cinématographique dite collective. J'ai voulu ainsi comparer des œuvres qui furent, elles aussi, produites de façon collective.

2.2.1 *À Saint-Henri le cinq septembre*

A Saint-Henri le cinq septembre.

Producteur: Fernand Dansereau. L'Office national du film.

Réalisation: Hubert Aquin.

Montage: Jacques Godbout, Monique Fortier.

Commentaire: Jacques Godbout.

Hubert Aquin, Guy Borremans, Monique Bosco, Michel Brault, Marcel Carrière, Fernand Dansereau, Bernard Devlin, Georges Dufaux, Monique Fortier, Claude Fournier, Daniel Fournier, Jacques Godbout, Bernard Gosselin, Gilles Groulx, Roger Hart, Louise Jasmin, Claude Jutra, Roger Lamoureux, Yolande Laverdière, Guy Lescouflair, Arthur Lipsett, Werner Nold, Leo O'Donnel, Claude Pelletier, Louis Portugais, Jean Roy et André Sylvestre étaient *À Saint-Henri le cinq septembre*.

Lorsque je me suis intéressé au film *À Saint-Henri le cinq septembre*, j'ai trouvé plusieurs documents qui retraçaient le film, de sa réception avec le public jusqu'au processus de création qui fut collective. Toutefois, le document le plus significatif que j'ai trouvé est un texte non publié et écrit par Fernand Dansereau en 1978. Au cours de mes recherches, j'ai été en contact avec celui-ci et après lui avoir exposé mes intérêts de recherche, il m'a transmis ce texte qu'il avait rédigé vingt ans après le tournage de cette œuvre.

Extrait du texte *Un cinéma de relation* de Fernand Dansereau

À St-Henri, le 5 septembre.

Juché dans le haut du clocher de l'église, je regarde de très haut.[...] Penché sur la caméra, l'oeil vissé à la lentille de 600 mm, je cherche et j'ausculte. Quel métier extraordinaire je fais. Je regarde, j'observe et ce faisant, j'exprime. C'est ça le cinéma! Et je suis tout content parce que nous le faisons en groupe. Il y a douzes petites équipes de cinéastes dispersées ce jour-là dans les rues pour capter en un seul vingt-quatre heures, le quartier, sa vie, sa couleur humaine. La rentrée scolaire de septembre 1962 nous sert de prétexte.[...]

Depuis trois ou quatre ans, nous apprenons à élaborer collectivement notre outil d'expression: le cinéma direct. Nous avons l'impression d'avoir inventé un regard tout neuf. Et nous tournons ce regard vers les gens de chez nous, les Canadiens français, que nous n'osons pas tout à fait encore nommer Québécois. [...]

Les quelques films que nous avons déjà faits nous ont révélé la puissance incroyable du regard. Nous regardons et lorsque nous aurons monté (c'est-à-dire organisé) ce regard et que nous l'aurons diffusé, les choses changeront.

Nous le savons. Nous travaillons pour nous et pour les autres. Nous sommes fiers. [...]

Et nous sommes tendres aussi. Car ce regard se veut, se sait amoureux. Ce sont nos frères que nous photographions, nos mères et nos petites sœurs, nos "mononcles", nos hommes politiques, le prêtre, le policier, et le travailleur à noble visage qui, lui, bien sûr, est le personnage qui réconcilie tout. Notre geste collectif participe au renouveau que vit le Québec à l'orée de la révolution dite "tranquille". [...]

Cet extrait montre à quel point Dansereau et les réalisateurs issus de l'ONF voulaient faire du cinéma un outil de changement social. Mais cet idéal de changement espéré ne se réalise pas avec ce film et force Dansereau à revoir la façon dont il allait produire son cinéma.

Le film *Le 5 septembre à St-Henri* est diffusé à la télévision au début du printemps 1963. C'est un tollé général. Les conseillers municipaux du quartier, les députés provinciaux et fédéraux du comté nous dénoncent. Il y a des interventions aux Communes, des articles scandalisés dans les journaux. Au cœur même de la bataille, l'inquiétude nous gagne en secret. Car nos amis de St-Henri, ceux-là que nous avons choisis pour les aimer, les artisans (jeunes comme nous) des premiers comités de citoyens, ces femmes et ces hommes obscurs du peuple, ces enseignants aussi qui en toute confiance nous ont prêté une journée de leur vie, tous ces gens-là formulent également, un peu gênés, des critiques que nous sentons douloureuses. [...]

Presqu'un an plus tard, alors que l'orage semble passé, j'apprends dans les corridors de l'ONF, qu'un petit drame s'est produit le jour, déjà lointain, de la diffusion du film. [...] L'un d'entre nous, peut-être le meilleur, avait lors du tournage, le cinq septembre, passé la journée dans la chaude hospitalité de la famille Clermont, père, mère, beaux et vifs enfants d'une humble pauvreté. Se voyant à l'écran, quelques mois plus tard, les Clermont ont eu honte d'eux-mêmes. Le regard extérieur les a jugés, ont-ils pensé. Il ne les a trouvés ni beaux, ni valides. Le lendemain, ils craignaient de sortir sur la rue. Les enfants qui s'étaient risqués à se rendre à l'école, en sont revenus en larmes, ayant été la moquerie d'autres enfants qui eux, n'avaient pas joui de tant d'attention de la part des cinéastes. Les petits Clermont ne sont pas retournés à l'école. Jamais. Les parents se sont d'abord terrés avec eux dans la maison. Puis au printemps, la famille déménageait. [...]

Néanmoins, nous ne savions rien à l'époque de ce genre de risque. Nous ne comprenions rien, rien du tout, à l'intervention que nous faisons, à travers nos films, dans la vie des personnes et des collectivités. Nous ne soupçonnions

même pas que nous intervenions. Encore bien moins savions-nous comment intervenir! [...]

J'aperçois aujourd'hui, presque vingt ans plus tard, la symbolique profonde du perchoir où je m'étais juché. J'avais observé de haut, c'est-à-dire d'une position hautaine, et je ne le mesurais pas. Si mon corps et mon équipement étaient descendus du clocher, mon esprit y resterait encore longtemps. Il faudra bien des années pour que je revienne sur terre! Il ne suffit pas d'éprouver de nobles sentiments pour savoir les vivre.[...]

Bien des années plus tard, je comprendrai que ce tissu émotif de la pauvreté était l'essence même de ce que nous avons prétendu aborder ce fameux 5 septembre. Ce soir-là, en retournant chez moi, je me rappelle simplement d'avoir ressenti un étonnement douloureux. Mes propres enfants m'accueillaient et leur joie évoquait l'image des enfants Clermont, jouant silencieusement pendant les longs mois d'hiver derrière les rideaux baissés. Je me disais: jamais plus! [...]

C'était à mon tour d'avoir honte. Probablement de façon exagérée. Mais cette honte me fut utile. Elle me préparait à apprendre une chose fondamentale: le cinéma est relation. Il ne traduit toujours que la qualité de la relation du cinéaste avec son sujet. Le cinéma n'est beau, quelles que soient ses apparentes splendeurs techniques, que lorsque la relation au réel est forte et vraie. La téléphoto ne sert à rien lorsqu'elle permet la distanciation dans la relation. (Dansereau, 1978)

Le cinéma est relation, nous dit Dansereau. Il est intéressant de noter que ce constat est apparu à la suite de cette aventure de création en groupe. Car la relation entre les coéquipiers de tournage peut paraître évidente, néanmoins ça ne semble jamais aussi clair avec les personnes filmées.

Être en relation, c'est peut-être avant tout, puisqu'il faut bien malgré tout une recette, apprendre à considérer l'autre, comme digne de lutter avec soi. De sorte qu'on puisse tous deux parler en vérité, même si on risque de se casser la gueule, dans l'espoir d'aimer et d'être aimé, pour la réalité de ce que l'on est, l'autre et moi. (Dansereau, 1978)

Ce dernier passage de Dansereau m'amène à parler des groupes Medvedkine, initié par Chris Marker à la suite d'une projection de film devant un groupe d'ouvriers.

2.2.2 Les projets markériens

L'expérience qu'a connu Chris Marker avec le film *À bientôt, j'espère*, peut se rallier à l'épreuve vécue par Dansereau avec *À St-Henri, le 5 septembre*. « Marker part à Besançon pour présenter *Loin du Vietnam*, rencontre les ouvriers en grève, décide de revenir filmer leur manifestation, leur projette le résultat - un court métrage intitulé *A bientôt, j'espère* » (Froger, 2006, p.125). Toutefois, le film est mal reçu par ces ouvriers lors de la projection le 27 avril 1968.

Ils [les ouvriers] se rebiffent devant l'image et la façon de s'exprimer des leurs ; ils regrettent que les discours tenus par les leurs dans le film soient plus plaintif que vindicatifs. Ils ne comprennent pas les choix de montage de Chris Marker, qui aurait, selon eux, écarté délibérément la dureté de l'oppression, le travail de lutte des ouvriers, leurs justes revendications. Mais Chris Marker ne se démonte pas, accepte leur critique. Vous avez raison, leur dit-il en substance, je ne pouvais faire le film que vous auriez fait. [...] La suite des événements a fait de cette confrontation un instant décisif : après lui, les ouvriers seraient passés de l'autre côté du miroir. Ils ne se seraient plus contentés des images des autres sur leur vie, ils se seraient enfin emparés du cinéma pour assumer leur propre représentation. (Froger, 2006, p.150-151)

C'est alors que Chris Marker décide de leur montrer comment ceux-ci peuvent faire eux-mêmes leurs propres films et les groupes Medvedkine voient le jour. Quelques années plutôt, Marker a créé la société S.L.O.N. (Service de Lancement des Œuvres Nouvelles) afin de créer collectivement le film *Loin du Vietnam* (1967).

[...]À l'initiative de Chris Marker, des cinéastes se regroupent pour apporter leur soutien au peuple vietnamien. Ils produisent un ensemble de courts métrages dont ils ont débattu ensemble des sujets, de la forme et de la pertinence. Cette expérience collective se manifestera telle quelle dans le générique du film, qui ne procède à aucune attribution personnalisée des courts métrages. Elle sera surtout «exhibée» par la suite, grâce à la fondation des groupes Vertov et Medvedkine, et la mise sur pied d'une structure de production collective de ciné-tracts (où oeuvrent Resnais, Godard, Marker, Klein qui étaient aussi de l'aventure *Loin du Vietnam*). (Froger, 2006, p.124-125)

Dans la continuité des expériences collectives de Marker, toujours politiquement engagées, celui-ci travailla à l'élaboration de ciné-tracts.

Au niveau des modes de production, le travail collectif et la fonction d'*agit-prop* des *ciné-tracts* s'inscrivent dans la foulée des projets collectifs soutenus par Marker, qui s'affichent comme héritiers de la tradition de l'*agitation* et de la *propagande*, au sens révolutionnaire du terme, celle que pratiquait Alexandre Medvedkine via son *ciné-train* par exemple." (Paci, 2008, p.170)

Les ciné-tracts sont des "films de deux ou trois minutes, faits tantôt par des amateurs, tantôt par des cinéastes chevronnés, utilisés pour l'*agit-prop* en mai 1968", et produits de façon indépendante, anonyme et collective. [...] Les ciné-tracts étaient des instruments de contre-information, tournés en 16 millimètres, en noir et blanc, muets, réalisés collectivement pour créer un modèle concret de cinéma fait politiquement, capable de faire travailler ensemble professionnels et non professionnels." (Paci, 2008, p.167-168)

Chris Marker a mis à l'épreuve, à plusieurs, reprises la création dans le cadre d'un collectif. Ses expériences avec celles de ces collaborateurs sont fort pertinentes. Une distinction majeure avec le laboratoire de création collective, c'est la distance avec l'engagement politique. Car l'objectif premier du laboratoire est de créer un espace favorisant l'acte de création, mais sans avoir une visée politique. Toutefois, rien n'empêche un organisateur de créer un laboratoire avec des fins politiques.

Cependant, la portée sociale de ces expériences fut souvent évaluée à l'aune de leurs motivations politiques. Leur mot d'ordre était celui de la transformation sociale : il fallait changer la société, de ses modes de production à ses institutions, en passant par les rapports interindividuels. Le cinéma devait jouer un rôle en combattant, sur son terrain, le mode de production de l'industrie du divertissement, en renversant les rapports de travail hiérarchiques, en détruisant la conception élitiste de l'art cinématographique, etc. (Froger, 2006, 119)

3 CHAPITRE III

LABORATOIRE DE CRÉATION COLLECTIVE

CINÉMATOGRAPHIQUE

3.1 Émergence du mouvement *Kino* au début des années 2000

En ce moment, il est difficile de bien cerner l'impact qu'ont les laboratoires de création au Québec, car aucune recherche ne s'est intéressée en profondeur à ce phénomène. Néanmoins, en tant que réalisateur, j'ai constaté que les festivals de films du Québec programment plusieurs œuvres issues de ces laboratoires de création (Kino00, 2011, Un torrent de films Kino au festival Fantasia). La réalisatrice Lawrence Côté-Collins a remporté à deux reprises un prix au *Festival REGARD sur le court métrage* au Saguenay avec des films qui furent produits dans le cadre d'un laboratoire (Travelling, 2011, blogue). En 2010 et 2011, le meilleur court métrage canadien au *Worldwide Short Film Festival* à Toronto était issu d'un laboratoire de création collective cinématographique (Kino00, 2011, Nouvelles). À travers le mouvement *Kino*, une vingtaine de laboratoires ont lieu chaque année et par laboratoire, de dix à soixante films y sont produits. À partir de 2002, le mouvement

Kino s'est associé à des festivals de films afin d'élaborer le concept des laboratoires de création collective cinématographique.

[...] lors du FCMM (*Festival international du nouveau cinéma et des nouveaux médias de Montréal*) en 2002 [...] les kinoites participent donc à un marathon de production, puisqu'ils doivent réaliser de nouveaux films toutes les 48 heures [...] les kinoites sont regroupés par petites troupes de production, changeant à chaque film. Ainsi, tous les kinoites ont la chance de jouer le rôle de réalisateur pour leur propre film, mais ils peuvent servir de directeur photo pour la production d'un autre. Cette façon de procéder permet des résultats surprenants, car tous bénéficient soit de l'expérience, soit des connaissances techniques des autres (Ellis, 2005, p.18).

Au Québec, le plus grand laboratoire a lieu chaque année au mois d'octobre à l'occasion du *Festival du Nouveau Cinéma*. En 2011, ce laboratoire, connu sous le nom *Kino Kabaret de Montréal*, en était à sa dixième édition. Les organisateurs ont compté environ trois cents participants ayant produit cinquante-cinq courts métrages sur une période de dix jours (Kino00, 2011, *Kabaret de Montréal 2011 vos impressions ?*).

Depuis 2002, comme la formule peut être modifiée en fonction des besoins et des envies des organisateurs, le concept même des laboratoires a évolué de diverses manières. En 2012, le mouvement *Kino*, en collaboration avec les *Rendez-Vous du Cinéma Québécois*, a organisé un laboratoire avec une thématique spéciale : « Comme à chaque édition de ce Kabaret d'hiver, les RVCQ proposent un concept original. Cette année, 30 réalisateurs rendront hommage à l'un des 30 films québécois marquants des 30 dernières années, soit 1 film par année de festival. » (Kino00, 2011).

3.2 Kinomada

J'ai participé à plusieurs laboratoires organisés par *Kinomada*. Depuis sa mise sur pied en 2009, *Kinomada* organise chaque année des laboratoires de création dans diverses régions de l'Amérique : Pérou, Québec, Mexique, Chili, Cuba et tout

dernièrement au Nicaragua. C'est ainsi que j'ai pu créer des œuvres avec des réalisateurs mexicains, cubains, péruviens et nicaraguayens.

KINOMADA est un organisme à but non-lucratif créé en 2009, ayant ses racines à Québec, qui organise des laboratoires de création de courts-métrages à travers le monde. Pendant une semaine, nous réunissons des jeunes réalisateurs et techniciens du cinéma et de la vidéo, issus de milieux et d'horizons variés, qui relèvent le défi de créer des courts-métrages dans un temps limité, en s'entraînant. Les films sont projetés en fin de semaine au public. Véritable aventure interculturelle, KINOMADA promeut le partage entre les cultures et les savoirs ainsi que les rencontres entre créateurs émergents et confirmés. (Kinomada, s.d.)

[Kinomada est une] aventure interculturelle entre artistes professionnels et amateurs alimentés par un désir de travailler en terrains inconnus et diversifiés, afin d'y partager des expériences de vie et de réalisation. [...] KINOMADA, un projet nomade, motivé par une volonté d'échanges entre les savoirs et les cultures [...] (Kinomada, 2011)

3.3 Fonctionnement du laboratoire

3.3.1 *Les dons au sein d'un laboratoire*

Les travaux d'Émile Durkheim ont offert des outils de compréhension des rituels au sein de nos sociétés et ils permettent de saisir en partie la dynamique de création des laboratoires. « Rappelons les grandes lignes du modèle durkheimien. La notion de «conscience collective» y est centrale. Une société est faite d'individus qui «tiennent» ensemble parce qu'ils ont en commun des valeurs et des règles [...] (Encyclopédie Agora, 2006, 11e par.) »

À travers son livre *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Émile Durkheim analyse le phénomène de rites et de rituels religieux auprès d'aborigènes d'Australie. Il en conclut que la religion est un phénomène social fondamental qui permet d'apporter la cohésion à la société ou à un groupe d'individu. Cette analyse a

grandement influencé les réflexions et les travaux sur les rituels (Sindzingre, s.d., Introduction).

Pour Radcliffe-Brown, qui propose une théorie durkheimienne, c'est à travers le rituel que peut émerger le sentiment du collectif, ce qui permet d'assurer une continuité dans la société et qui est avantageux moralement ainsi que socialement (Sindzingre, s.d., L'approche fonctionnaliste). Pour certains auteurs, le rituel serait associé à un code linguistique, permettant des énoncés symboliques sur l'ordre social, sur les valeurs fondamentales d'une société (Sindzingre, s.d., L'approche symboliste). Enfin, les rassemblements (culturels, ou sportifs) de nos sociétés modernes seraient considérés comme de nouveaux rituels religieux qui permettent de révéler l'unicité de la société, la « sensation de vivre à l'unisson » (Sindzingre, s.d., L'approche fonctionnaliste).

Je vais mettre à l'avant certaines des réflexions sur le don de Marcel Mauss issu de son texte *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (Tremblay, Marcel Mauss, 2011). En 1923, Marcel Mauss publie avec cet essai son analyse des sociétés *archaïques* et étale des exemples concrets de leurs systèmes d'échanges basés sur le don. Il montre que le don n'est pas un acte totalement gratuit et que celui qui reçoit est dans l'obligation de redonner à son tour

Ce système de don serait constitué de trois parties : obligation de donner, obligation de recevoir et obligation de rendre. Néanmoins, le système de don a des implications beaucoup plus profondes qu'un simple système d'échange :

Le don s'impose aux hommes [...] crée du lien social. Le don [est] une obligation, [...] un devoir; il n'est pas seulement un geste mais une structure qui enserme et qui organise ses éléments; il n'est pas une partie mais un tout qui saisit les hommes et les choses. (Tarot, 1999, p.603)

Le don fait partie d'un ensemble plus large, que Mauss nomme phénomène social total. Il veut ainsi saisir les structures cachées derrière le système de don : « dans le potlatch des Indiens de la côte du Pacifique nord, [...] on observe de vastes systèmes

de prestations réciproques dans lesquels se manifeste un lien intime et magique entre les objets et les personnes, qui confère au don une valeur sociale » (Cazeneuve, s.d, Le « phénomène social total »). Ces phénomènes sont totaux, en ce sens qu'ils sont à la fois religieux, économiques, politiques, matrimoniaux, juridiques. Il est aussi important de noter que le don ne se limite pas à des objets physiques.

[...] ce qu'ils échangent, ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, des meubles et des immeubles, des choses utiles économiquement. Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires dont le marché n'est qu'un des moments et où la circulation des richesses n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent. (Mauss, 1923-1924, p.9)

3.3.2 *Le rituel d'un laboratoire de création*

Afin de participer à un laboratoire de création, les gens doivent s'inscrire et se libérer pour toute la durée du laboratoire qui est habituellement d'une durée d'une semaine. La visée de ce rituel cinématographique, c'est de pouvoir collaborer à la création de divers courts métrages qui sont produits dans le cadre du laboratoire.

L'aide, l'entraide et le don de soi sont des valeurs primordiales que les participants doivent idéalement honorer au cours d'un laboratoire. Les artisans développent ainsi des affinités entre eux et une impression de communion apparaît entre les participants qui offrent leur temps et leur savoir-faire aux divers projets de films. C'est ainsi qu'il est commun de voir apparaître le nom de participants dans le générique de plusieurs films lors de la soirée de projection du laboratoire.

Ce sentiment de symbiose s'affiche aussi lors de la projection des films devant public. Car le public de ces projections est habituellement constitué de divers collaborateurs : des participants du laboratoire, des comédiens, des amis et des gens qui ont participé de près ou de loin au laboratoire. Lors de ces projections, il y a toujours une grande fébrilité dans l'air et un sentiment d'union avec le public.

Ce sentiment de communion, généré par une expérience de la coprésence, est bien connu des spécialistes de la culture orale.

[...] La présence, le contact, l'écoute en direct semblent nécessaires à ce sentiment de communion. Certes, comme le dit Paul Zumthor, les médias électroniques, audio ou audiovisuels peuvent enregistrer les corps, les regards, les voix, mais ils les textualisent et rompent ainsi le charme d'un relais qui passe par la présence mutuelle de corps [...] Si l'on suit Paul Zumthor dans sa dénonciation du média d'enregistrement, la médiation audiovisuelle impliquerait davantage une perte de communion qu'un gain. L'étude des documentaires québécois des années 1960, qui enregistrent ces moments de communion, montre au contraire que l'écoute des films peut aussi être envisagée comme une expérience de communion, [...] La communion de l'expérience filmique s'instaure entre deux présents différés : celui des personnes filmées et celui des spectateurs. Le film est l'occasion de cette communion, au moment même de sa transmission. (Froger, 2009, p.151)

Même si la participation à un laboratoire est hautement prenante et exigeante, plusieurs participants reviennent année après année. C'est d'ailleurs le rituel qui dans son ensemble fait d'un laboratoire de création collective cinématographique un événement *total*. Ainsi, comme dans la projection de certains films de l'ONF dans les années 60, les projections lors des laboratoires de création développent ce sentiment de communion auprès des spectateurs.

3.3.2.1 Les dons au sein d'un laboratoire

À l'inverse d'une production cinématographique traditionnelle, les laboratoires n'ont pas recours à un système d'échange d'argent entre les collaborateurs, mais ils ont plutôt recours à un système de dons.

Au Québec, la production cinématographique traditionnelle a eu une structure tout de même complexe. D'une part, il existe des associations et des syndicats qui protègent les acquis des travailleurs des milieux cinématographiques (Conseil des Arts du Québec, s.d., Petit répertoire culturel québécois). Il existe ainsi des tarifs minimaux qui doivent être payés à chacun des travailleurs qui collaborent à la

production d'un film (réalisateur, techniciens, comédiens, etc.). Un court métrage d'une dizaine de minutes peut facilement nécessiter un budget de quelques dizaines de milliers de dollars. Afin de répondre à ce besoin de financement, il existe des organismes étatiques comme la *Sodec*, *Télé-Film Canada* et les *Conseil des Arts* (Montréal, Québec, Canada) qui aident à financer les projets cinématographiques. Néanmoins, avoir accès au financement de ceux-ci demande beaucoup de temps et d'énergie. Il peut prendre plusieurs années afin de réussir à convaincre ces établissements de financer un court métrage.

À l'opposé de cette structure de financement et de production de film, nous avons les laboratoires de création collective cinématographique. À ce niveau, les laboratoires fonctionnent toujours sur un principe de don, avec un fonctionnement pouvant ressembler à celui observé par Marcel Mauss auprès des sociétés archaïques. Tout d'abord, tous les participants et les collaborateurs donnent leur temps et leur savoir-faire au cours de la période du laboratoire. Lorsqu'un participant décide de travailler sur un court métrage, il reçoit généralement l'aide des autres participants. Cet aide est perçu comme un don de temps et de savoir-faire au film. Néanmoins, nous ne pouvons tout simplement recevoir l'aide des autres, sans à notre tour offrir du temps aux autres défis de création. Il est essentiel de donner, de recevoir et de redonner par la suite. Sans cette logique de fonctionnement, ces laboratoires ne pourraient être aussi productifs et aussi populaires

À la fin des laboratoires, tous les films sont offerts au public qui vient assister à la projection et les réactions du public suite à la projection des films sont une grande récompense pour les participants.

3.3.3 *Improviser le cinéma*

Dans le contexte d'un laboratoire, les participants expérimentent diverses méthodes de création. Souvent, les réalisateurs arrivent avec un canevas du scénario, mais sans les dialogues. Étant donné la durée limitée du laboratoire, plusieurs ont

recours à des techniques de création liées à l'improvisation : « Si l'improvisation est devenue un enjeu important et réellement signifiant du cinéma moderne, c'est que les cinéastes aspirent à un autre cinéma, plus libre, plus près de la réalité du monde. » (Mouëllic, 2011, p.29).

À titre d'exemple, pour le film *Corte*, je me suis rendu à Cuba sans aucune idée de scénario. Je voulais travailler avec des techniques d'improvisation afin de trouver un sujet de court métrage le plus près possible de la réalité cubaine. Au cours du prochain chapitre, il sera question de la technique d'improvisation utilisée pour le film *Corte*.

3.3.4 *Relation entre l'amateur, l'indépendant et le professionnel*

Autant au sein du mouvement *Kino* que dans le cadre d'un laboratoire, il existe généralement un mélange des participants que l'on pourrait considérer comme amateurs, indépendants et professionnels. Il y a de plus dans un laboratoire un mélange des rôles, ainsi un comédien professionnel pourrait venir y expérimenter pour la première fois le maniement de la caméra, comme un monteur professionnel pourrait participer à un film en tant que preneur de son.

Je vais tout de même tenter de préciser ces termes en gardant à l'esprit le rôle du réalisateur. Pour ce faire, j'utilise les définitions proposées par Odin.

Qu'est-ce qu'un film amateur, un cinéaste amateur ? Répondre à ces questions demanderait de pouvoir préciser ce qu'on désigne par « amateur » ; le problème est que le sens du mot amateur fuit de tous côtés. [...] l'espace professionnel, par exemple, recouvre des oppositions en termes de statut, de revenus, de formation, de savoir-faire, de format utilisé, de temps de pratique (loisir vs travail), de contraintes, de diffusion, etc. [...] Seule l'opposition en terme de statut pourrait sembler discrète (on a sa carte professionnelle ou on ne l'a pas), mais cette évidence ne résiste pas à l'examen des situations réelles, souvent extrêmement ambiguës, en particulier dans le secteur de l'audiovisuel. (Odin, 1999, p.47)

C'est aussi un défi au Québec d'établir ce qu'est un artiste professionnel du

cinéma. Voici l'exemple d'une définition de l'artiste professionnel pour le volet cinéma et vidéo du *Conseil des arts et des lettres du Québec*:

Artiste professionnel [...] se définit comme suit :

- se déclare artiste professionnel;
- crée des œuvres ou pratique un art à son propre compte ou offre ses services, moyennant rémunération, à titre de créateur ou d'interprète, notamment dans les domaines sous la responsabilité du CALQ;
- a une reconnaissance de ses pairs;
- diffuse ou interprète publiquement des œuvres dans des lieux et / ou un contexte reconnu par les pairs.

(Conseil des arts et des lettres du Québec, s.d)

3.3.4.1 Cinéaste familial

Le cinéaste familial filme sans se poser de questions [...] Il ne revient d'ailleurs pas sur ce qu'il a filmé pour le monter ni même simplement pour en couper les parties mauvaises ; il accepte le film tel qu'il l'a tourné et le projette tel quel aux membres de sa famille. En résumé, le cinéaste familial ne se comporte pas en cinéaste. (Odin, 1999, p.52)

Au cours des années, comme participant du mouvement *Kino* ou lors de divers laboratoires, je n'ai jamais rencontré de cinéaste familial. Il semblerait que l'aspect du montage ne soit pas capital pour le cinéaste familial, et pourtant ce savoir-faire est essentiel pour les participants d'un laboratoire.

3.3.4.2 Cinéaste amateur

[...] « amateur » renvoie aussi bien au passionné. (à celui qui aime vraiment ce qu'il fait, conformément à l'étymologie du terme) qu'au dilettante qui fait quelque chose « en amateur ». (Odin, 1999, p.47)

En mettant l'accent sur la technique et le savoir-faire, le cinéaste « amateur » ne se définit pas seulement par opposition au cinéaste familial, il affiche sa volonté de rivaliser avec le professionnel : l'obsession du cinéaste « amateur » est que ses productions « fassent pro » - hier, en imitant les films commerciaux, aujourd'hui, en imitant ce qui se fait à la télévision. (Odin, 1999, p.64)

Assurément, j'ai remarqué que lorsque des participants ont peu d'expérience de réalisation, ils vont approfondir des idées de scénarios non loin de ce qu'il se fait à la télévision. Il y a aussi le besoin de vouloir "faire pro" de certaines personnes, dans ces conditions ils mettront plus d'énergie sur la technique que sur l'écriture du scénario ou que sur le travail avec les comédiens.

3.3.4.3 Cinéaste indépendant

L'espace du cinéma « indépendant », du cinéma « autre » [...] Cette conception réductrice du cinéma amateur a conduit certains cinéastes à refuser l'appellation de « cinéma » et de « cinéastes amateurs » pour promouvoir un cinéma qu'ils qualifient, suivant les cas, d'« indépendant », de « marginal », « différent », « parallèle », « militant », « expérimental », « d'avant-garde », « libre », « jeune », « de recherche », « personnel », etc. (Odin, 1999, p.68)

Le cinéaste indépendant est pour moi ce qui correspond le mieux aux réalisateurs du mouvement *Kino* et à une bonne partie des participants des laboratoires de création collective cinématographique. Toutefois, le cinéaste indépendant est en même temps un cinéaste professionnel, car souvent celui-ci vit de ces capacités en création médiatique. Il réalise des projets divers dans le domaine des médias; travaille à la pige ou est technicien de l'audiovisuel.

Le prix à payer pour cette liberté est l'extrême pauvreté des conditions de production : même s'ils ne refusent pas certaines aides (d'associations culturelles, de maisons de la culture, d'offices comme Citévox, etc.), les cinéastes de cet espace travaillent dans des conditions voisines de l'espace « amateur ». (Odin, 1999, p.70)

Dès son apparition le mouvement *Kino* avait comme slogan : : « Faites bien avec rien; faites mieux avec peu; et faites-le maintenant ». Ainsi, les réalisateurs sont invités à produire des films avec peu ou même pas de moyens financiers.

Ce que veulent les cinéastes de cet espace, c'est un cinéma qui se donne les moyens d'échapper à toutes les censures et, en particulier, au « broyeur de la machine économique » (Odin, 1999, p.70)

L'entière liberté des créateurs est l'un des avantages de ce type de mouvement. Dans le cadre d'un laboratoire, les organisateurs ne vont jamais visionner les oeuvres avant de les faire voir au public. Les genres et les thèmes des films produits vont ainsi s'entrecroiser tout au long de la soirée de diffusion.

Cet espace d'expérimentation est souvent pour ses acteurs un espace intense mais provisoire ; on n'y séjourne qu'un temps, avant d'être repris par les nécessités de la vie (le facteur âge est ici décisif : rares sont les « vieux indépendants », même s'il en existe). Beaucoup de ces cinéastes disparaîtront purement et simplement du champ après quelques productions, cessant de faire du cinéma, épuisés par les difficultés rencontrées, investissant à nouveau dans leur profession ou militant autrement. (Odin, 1999, p.73)

Au sein du mouvement *Kino*, il y a peu de "vieux" indépendants, mais dans le cadre d'un laboratoire, nous pouvons voir apparaître certains d'entre eux. Puisqu'un laboratoire ne dure que quelques jours, des cinéastes plus âgés peuvent se libérer pour la durée de l'évènement de création.

Mais l'essentiel est que l'espace indépendant lui-même existe, perdure, vive, car c'est peut-être là que se passent les choses les plus importantes pour le cinéma et la vidéo (amateurs ou professionnels, peu importe). (Odin, 1999, p.74)

4 CHAPITRE IV

EXPÉRIENCE DE CRÉATION À CUBA

4.1 Kinomada à Cuba

Le dessein d'une sociologie du film est d'établir quelles sont les directives en usage dans l'institution, d'évaluer l'importance ou la légitimité dont chacune d'entre elles bénéficie, de cerner quels en sont les acteurs et de découvrir la latitude dont jouissent ceux qui les mettent en œuvre. Cette méthode permet alors de comprendre le cadre dans lequel un film particulier est réalisé. Une méthode comparative, propre aux sciences sociales, peut aussi être employée pour situer le lieu où un film est produit et définir les particularités de cette production. (Esquenazi, 2007, p.125)

4.1.1 *Mise en contexte*

En février 2011, je me suis joint à *Kinomada* afin de participer, comme artiste et chercheur, au laboratoire organisé à La Havane. J'étais fébrile à l'idée de faire un évènement de création à Cuba. Ayant voyagé dans quelques pays africains, ainsi qu'en Europe et en Amérique latine, je suis toujours intrigué par les dynamiques sociales et politiques des pays que je visite.

J'ai, depuis longtemps, une vision romantique de Cuba, un peu comme celle transmise par l'image iconique du « Che ». Cuba comme le Che, personnifie la révolution, la lutte contre l'impérialisme et le capitalisme. C'est le pays où existe

un remarquable système de santé et d'éducation gratuit pour toute la population. C'est le pays qui possède l'un des meilleurs taux d'alphabétisation de l'Amérique. D'un autre côté, Cuba essuie sans cesse des critiques virulentes par rapport à son gouvernement face au contrôle qu'il exerce sur le peuple cubain ainsi que le non-respect de certains droits humains. Le blogue de la Cubaine Yoani Sánchez signale justement plusieurs caractères pernicioeux de la société cubaine (Sánchez, 2012).

4.1.2 *Le festival de film Muestra Joven et l'ICAIC*

Le laboratoire de création à La Havane a été mis en place en partenariat avec le festival de film *Muestra Joven* et par l'*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC). Le festival *Muestra Joven* récompense les artistes de la relève cinématographique cubaine ; c'est pourquoi les films qui y sont présentés sont généralement des courts métrages produits avec d'humbles moyens.

Durant ce festival *Muestra Joven*, j'ai été étonné de ne voir aucun film faisant l'éloge des idéologies communistes. Les thèmes des films projetés faisaient davantage une réprobation du système politique cubain ainsi que la promotion des aspirations d'une jeunesse en quête d'une plus grande liberté. Le principal film ayant marqué ma vision de cette jeunesse cubaine documentait un événement musical, mélange de *Woodstock* et d'un *rave party*, qui avait lieu chaque année près de La Havane. Ce film, *Aire Libre*, a reçu un écho fort positif auprès du public, majoritairement cubain, présent dans la salle de projection.

4.1.3 *Le déroulement du laboratoire de Cuba*

Puisqu'il n'y avait jamais eu de laboratoire de création collective cinématographique à Cuba auparavant, les participants cubains ne savaient pas dans quoi ils s'engageaient. Même les responsables de l'ICAIC avaient de la difficulté à expliquer ce qu'était un laboratoire de création et tous s'attendaient à une formation de cinéma offerte par un groupe de Canadiens.

La visée du laboratoire était d'éliminer toute compétition et de créer une dynamique d'entraide entre les candidats afin que des films puissent émerger de cette expérience. De la sorte, nous étions près d'une cinquantaine d'artistes provenant du Pérou (1), du Mexique (8), de la France (1), de la Bolivie (1), de Cuba (20) et du Québec (10) sont réunis pour cet évènement (Kinomada, 2011).

L'ICAIC nous a offert une grande salle de travail, laquelle devint notre laboratoire de création, ainsi que des autorisations pour filmer dans La Havane. Un système de prêt et d'échange pour les équipements de tournage a été instauré dès le début du laboratoire. De cette manière, tous les participants qui avaient apporté des équipements de production cinématographique pouvaient les mettre à la disposition des diverses équipes. Un responsable s'assurait de faire un horaire pour les prêts et faisait l'entretien du matériel avant et après les tournages.

Lors de la première matinée, nous nous sommes présentés et avons échangé sur des idées de films qui pouvaient être produits au cours du laboratoire. Une fois les multiples ébauches de films élaborés, des équipes de tournage ont à leur tour pris vie. Les participants cubains ont grandement facilité les projets de création en partageant leurs réseaux de contacts à La Havane ; conséquemment, des comédiens et des lieux de tournage ont été proposés aux réalisateurs. Après les tournages, la salle du laboratoire bourdonnait d'activités, car tous travaillaient sur le montage de leurs films sur les ordinateurs disponibles.

Sur une période de cinq jours, nous avons produit près d'une vingtaine de courts métrages : des fictions, des documentaires, des animations et des films d'art. Toutes les œuvres furent montrées en primeur le 4 mars 2011 lors de la dernière soirée du laboratoire. Près de deux cents personnes ont assisté à la projection et les films ont de nouveau été présentés l'année suivante à l'occasion du festival *Muestra Joven*.

Suite au laboratoire, j'ai réalisé quelques entrevues avec les participants cubains et plusieurs étaient stupéfaits qu'en une période de temps si limitée, nous ayons pu collectivement produire ce nombre de courts métrages. Les participants ont beaucoup

parlé de l'importance du partage de savoir-faire lors du laboratoire qui a facilité la production des œuvres. Quelques-uns des films produits à La Havane sont disponibles sur le site internet www.kinomada.org.

4.1.4 *Corte*

Lors de la première journée du laboratoire, après la présentation de tous les participants, nous avons organisé une activité d'improvisation, sous la direction de Liliane Boucher, comédienne de théâtre. Avant de quitter Montréal, j'avais pris connaissance de la technique des *Cycles Repères*, une approche de travail utilisée pour des créations théâtrales, et je voulais expérimenter ces outils à Cuba (Roy, 1993, p.49). Étant dans un pays socialiste, je croyais qu'à travers les improvisations, des sujets liés au collectivisme allaient émerger. J'ai finalement été stupéfait de réaliser à quel point le thème de l'individualité, le « Moi », était important auprès des participants cubains. Après l'atelier, Liliane et moi avons discuté des thèmes ayant émergé des participants, pour ensuite la laisser seule à l'élaboration d'une première ébauche de scénario. Par la suite, j'ai commencé le recrutement pour le tournage, qui devait avoir lieu le troisième jour du laboratoire. J'ai ainsi trouvé tous les membres de mon équipe, dont le directeur photo, Jasmin Robitaille, qui était un photographe professionnel de la ville de Québec, mais qui n'avait jamais participé à un tournage de court métrage auparavant. Jasmin avait avec lui une caméra DSLR (digital single-lens reflex) et environ cinq différents objectifs pour le tournage. Depuis 2008, une grande quantité de court métrage sont tournés avec des caméras photo DSLR, car avec celles-ci nous avons accès à de multiples objectifs qui nous permettent d'avoir de meilleures options d'images, comparativement à des tournages avec des caméras vidéo dont les objectifs sont fixes. Grâce aux objectifs, nous pouvons travailler davantage la profondeur de champ (le plan d'ouverture où l'on voit la comédienne au milieu de la foule dans *Corte*) et certains objectifs permettent des images beaucoup plus définies lorsque les lieux de tournage sont sombres (les plans de nuits dans *Corte*).

C'est lors de la deuxième journée que nous avons terminée le scénario. Trois ébauches de scénario furent proposées, et j'ai choisi de travailler avec Liliane sur celui que j'estimais le plus abouti.

Lors de la troisième journée, celle du tournage, avec l'équipe, nous nous sommes rendus dans un appartement loué par des participants mexicains. Nous avons tourné des séquences où Maria parle dans son lit et qu'elle présente des photos de sa famille. Puis, nous nous sommes rendus dans la « Vieille Havane » pour tourner plusieurs autres plans. La majorité des lieux de tournage furent proposés par notre comédienne qui connaissait très bien la ville, c'est ainsi que nous faisons du repérage-tournage. Au cours de la journée, nous voulions tourner à l'intérieur d'un musée militaire, mais comme nous n'avons pu avoir l'autorisation, toutefois nous avons tourné l'un des derniers plans du film à l'extérieur du musée devant un avion militaire. En soirée, lorsque nous sommes revenus au local du laboratoire, j'ai fait une compression des images que nous avons tournées afin de commencer le montage la journée suivante.

La quatrième journée, nous commençons le montage et c'est d'ailleurs à ce moment que j'ai réalisé qu'il manquait une séquence au film, soit celle où Maria marche avec sa valise devant un édifice avec la figure du Che en arrière-plan. Mon directeur photo était occupé cette journée-là, car il était comédien pour un autre film, j'ai donc demandé à une autre personne d'assurer la direction photo pour ce dernier plan. C'est aussi au cours de cette journée que nous avons enregistré la narration du film. Nous avons un défi de taille pour ce laboratoire, car nous n'avons pas accès à un endroit complètement silencieux pour l'enregistrement de la voix. Certaines équipes ont fait des prises de son dans les toilettes. De notre côté, nous avons dû changer d'endroit à quelques reprises avec la comédienne et le preneur de son et l'enregistrement de la narration s'est terminé tard dans la soirée.

La cinquième et dernière journée du laboratoire a été source d'angoisse pour certains participants. Nous devons terminer les films pour 17h, car la projection

avait lieu à 20h dans une des salles de cinéma de La Havane. C'est souvent la dernière journée que nous rencontrons des problèmes pour exporter nos films des ordinateurs de montage. Au cours de l'avant-midi, j'avais une première version du film que j'ai fait écouter à mes collaborateurs. Tous furent satisfaits du résultat, mais de mon côté, je voulais ajouter une piste musicale au film. Jasmin, le directeur photo, aussi musicien dans un groupe de musique à Québec, m'a proposé une de ses pièces pour le film. Aussitôt, la pièce musicale ajoutée, *Corte* avait sa forme définitive. D'ailleurs, cette composition avait été écrite à la suite d'un voyage en Amérique du Sud par certains membres du groupe de musique. C'est en fin d'après-midi que j'ai eu des problèmes d'exportation avec l'ordinateur avec lequel je faisais le montage. J'ai dû mettre tous les fichiers sur un disque dur externe et tenter l'exportation avec une autre machine. J'ai ainsi pu remettre le film vers 18h pour qu'il puisse être diffusé deux heures plus tard. Au moins deux films n'ont pu être terminés dans le cadre du laboratoire, car il y a eu des problèmes de montage et d'exportation au cours de la journée. Lorsque nous nous sommes rendus dans la salle de projection, tous les participants du laboratoire semblaient épuisés, mais ravis d'avoir relevé le défi et fébriles à l'idée de voir les films sur lesquels ils avaient collaboré. Lors de la soirée, à chaque film projeté, nous sentions beaucoup d'excitation de la part des spectateurs de la salle. Nous découvriions enfin le travail de chaque équipe.

Pour terminer, ce tournage m'a permis de mieux connaître Cuba, La Havane, ainsi que plusieurs des participants. À la fin du laboratoire, j'ai appris que notre comédienne avait rencontré un Québécois, qu'ils allaient se marier et qu'elle était dans des démarches pour venir s'installer au Québec. Ses proches étaient d'ailleurs très touchés par le film, parce que *Corte*, même s'il a été créé suite à des improvisations d'une douzaine de participants, raconte son histoire : partir ou rester. Notre objectif premier était de tourner un film de fiction, mais au final, le film est presque un court documentaire relatant la réalité que vivait notre comédienne.

Dans le DVD qui accompagne ce mémoire, dans la section *Entrevues et tournage*, j'y ai réalisé un film qui expose la manière dont le court métrage *Corte* a été produit à Cuba ainsi que des entrevues qui furent faites avec les participants cubains.

4.2 Réception du film *Corte*

[...] au terme de sa fabrication, le film échappe à l'institution qui l'a produit pour être appréhendé par diverses communautés de publics dont le rôle est de lui attribuer une valeur (« c'est un chef-d'œuvre, un film raté... »), une signification (« c'est une réflexion sur la mort, l'exploitation d'une formule toute faite... ») et un statut (« c'est un divertissement, un film d'auteur... »). (Esquenazi, 2007, p.130)

Le film *Corte* fait découvrir le regard d'une jeune cubaine, Maria, qui décide de faire un film sur elle-même, et sur ce qui la pousse à vouloir quitter Cuba. Le court métrage s'amorce avec Maria, au milieu d'une foule, qui regarde la caméra et dit : « Ceci est un film sur moi. » Et le dernier plan du film montre Maria qui marche avec une valise à la main devant un vaste monument d'Ernesto Guevara à la Place de la Révolution tout en affirmant : « C'est étrange comment la liberté peut parfois paraître comme une prison. ». Après la projection du film *Corte* à La Havane, un des participants cubains m'a approché pour me dire que le film que j'avais réalisé était le plus « cubains » des films produits dans le laboratoire.

J'ai par la suite soumis cette œuvre à quelques festivals de films et celle-ci fut sélectionnée au Festival Fantasia, au Festival du Cinéma de Lanaudière, au Off-Courts de Trouville en France, au Festival du Cinéma de la ville de Québec et au Rendez-vous du Cinéma Québécois. Ce film a d'ailleurs remporté le prix du meilleur scénario dans la catégorie « court métrage DIY » du festival Fantasia en 2011.

CONCLUSION

Mon intérêt pour le court métrage s'est manifesté il y a plus d'une dizaine d'années et avec le recul, je réalise maintenant que ce qui m'interpelle dans la création et c'est d'« Être » avec les « Autres ». J'ai voulu cerner, à travers ce document, ce qu'est un laboratoire de création collective cinématographique et comment celui-ci a permis l'émergence du court métrage *Corte*. Dans la mesure où chaque laboratoire offre de nouvelles expériences et de nouvelles connaissances, le bilan de l'expérience qui m'a permis de réaliser le film *Corte* m'invite tout simplement à vouloir participer à d'autres laboratoires.

J'aimerais continuer mes recherches afin d'analyser les pratiques et les valeurs des collectifs d'artistes et leur incidence en tentant plus précisément de répondre à ces questions :

Dans le contexte des pays francophones, quels sont les acteurs engagés dans les initiatives du laboratoire de création collective cinématographique?

Quelles sont les alliances, controverses et tensions émergeant de la rencontre entre les participants des laboratoires de création?

Quelles formes d'usages et de pratiques sont construits au sein des laboratoires?

Quels outils et techniques de création, issus par exemple des cycles Repères au théâtre (Roy, 1993), pourraient être expérimentés par les participants au sein des laboratoires afin d'enrichir les courts métrages qui y sont produits?

Essayant de répondre à ces questions par l'étude de phénomènes existants, je voudrais tour à tour relier à une réflexion anthropologique et sociologique et tenter de dresser un portrait en contre tendance de la production audiovisuelle contemporaine.

D'une façon générale, je veux contribuer à une meilleure compréhension des formes de participation artistique émergente auprès de collectifs de cinéastes indépendants tout en m'attardant plus spécifiquement sur l'articulation des enjeux et pratiques issus des laboratoires de création collective cinématographique.

L'une des reconnaissances du travail collectif pour les participants d'un laboratoire est la sélection d'œuvres auxquels ils ont collaboré au sein des festivals de films. Même si cette méthode de création se transformait avec le temps, ce que nous cherchons comme créateurs, comme artistes, comme humains, c'est cette possibilité de rencontre de l'autre et des autres. Et c'est cette possibilité de rencontre qui m'est si vitale et qui me permet de construire mon identité parallèlement aux diverses cultures existantes. Ainsi, l'élément central du laboratoire n'est peut-être pas de produire des œuvres médiatiques, mais plutôt de créer conjointement une vision du monde dans lequel nous évoluons.

CONTENU DU DVD

1. Court métrage *Corte*
2. Entrevues et captation du tournage du film *Corte*
3. Photographies du laboratoire de création collective de Cuba.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrew, D. (2007). A Film Aesthetic to Discover. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/016750ar>
- Barrot, P. (2005). *Nollywood, le phénomène vidéo au Nigéria*. Paris : L'Harmattan.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. Cambridge: The MIT Press.
- Conseil des arts et des lettres du Québec. *Cinéma Vidéo*, Repéré à http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/cinema_video.htm
- Casetti, F. (2007). Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/016749ar>
- Collovald, A., Gil, F., Sindzingre, N. & Tap, P. (s.d.). Identité. Dans *Universalis*. Repéré à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/identite/>
- Courtine-Denamy, S. (s.d.). Altérité. Dans *Universalis*. Repéré à <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/alterite-philosophie/>
- Eychenne, F. (2011). FabLabs Tour d'horizon. Repéré à <http://fing.org/?Tour-d-horizon-des-Fab-Labs>
- Ellis, R. (2005). *Kino: intertextualité, appropriation, parodie* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Esquenazi, J. (2007). Éléments de sociologie du film. *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/016753ar>
- Fischer, H. (2010). *L'avenir de l'art*. Montréal : vlb éditeur.
- Fischer, H. (2004). *Le déclin de l'empire hollywoodien*. Montréal : vlb éditeur.

- Froger, M. (2006). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté: La production francophone à l'office national du film du Canada*. (Order No. NR23928, Université de Montréal (Canada)). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 394. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/304920136?accountid=14719>. (304920136).
- Froger, M. (2009). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Habib, A. Paci, V. (2008). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris : L'Harmattan.
- Hébert, L. (1977). Pour une définition de la création collective. *Jeu : revue de théâtre*, n° 6. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/28584ac>
- Jean, M. (2005). *Le Cinéma québécois*. Montréal : Editions du Boréal.
- Jirka, N. (2007). *Functions and values of shared art activities: In dance we trust, or, why shared art activities can elevate human consciousness and contribute to the health and survival of human and other species around the world*. (Order No. 1447992, State University of New York Empire State College). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 84. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/304702114?accountid=14719>. (304702114).
- Kino00. (s.d.). Un torrent de films Kino au festival Fantasia. Repéré à <http://www.kino00.com/nouvelles/un-torrent-de-films-kino-au-festival-fantasia/>
- Kino00. (2011). Kabaret de Montréal 2011 vos impressions. Repéré à <http://www.kino00.com/blogue/2011/10/25/kabaret-de-montreal-2011-vos-impressions/>
- Kino00. (s.d.). Présentation. Repéré à <http://www.kino00.com/activites/kino-kabarets/rvcq/presentation/>
- Kino00. (2011). « Sang froid » meilleur court métrage canadien au WSFF 2011. Repéré à <http://www.kino00.com/nouvelles/sang-froid-remporte-le-prix-du-meilleur-court-metrage-canadien-a/>
- Kinomada. (s.d.). Kinomada?. Repéré à <http://www.kinomada.org/3.html>
- Kinomada. (s.d.). La Habana 2011. Repéré à <http://www.kinomada.org/escales/habana-2011>
- Mak, M. (2007). *Digital cinematic technology and the democratization of independent cinema*. (Order No. NR38613, McGill University (Canada)). *ProQuest*

- Dissertations and Theses*, , 215. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/304753997?accountid=14719>. (304753997).
- Marcuse, H. (1979). *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris : Éditions du Seuil.
- Mignot, E. (2009). Bienvenue à Nollywood, deuxième producteur mondial de films. *Le Monde*. Repéré à <http://www.excelafrika.com/fr/2011/02/03/bienvenue-a-nollywood-deuxieme-producteur-mondial-de-films/>
- Mouëllic, G. (2011). *Improviser le cinéma*. Belgique: YellowNow.
- Odin, R. (2007). Présentation. Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 17, n° 2-3. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/016748ar>
- Odin, R. (1999). La question de l'amateur. *Communications*, 68. Repéré à http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030
- Offord, L. D. (2009). *Straight outta nigeria: Nollywood and the emergence of nigerian video film (theory). lost and turned out (production)*. (Order No. 1466053, Long Island University, The Brooklyn Center). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 115. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/304995330?accountid=14719>. (304995330).
- Planète Kino. (s.d.). Planète kino.com – Site officiel du mouvement Kino. Repéré à <http://www.planetekino.com/>
- Roy, I. (1993) *Le théâtre repère du ludique au poétique dans le théâtre de recherché*. Québec : Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval.
- Sánchez, Y. (2012). Generaciony. Repéré à <http://www.desdecuba.com/generaciony/>
- Scheppler, G. (2009). *"Je suis le premier spectateur": L'oeuvre de pierre perrault ou le cinéma comme processus*. (Order No. NR60671, Université de Montréal (Canada)). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 471. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/305130476?accountid=14719>. (305130476).
- Tarot, C. (1999). *De Durkheim à Mauss – l'invention du symbolique*. Paris : La Découverte/M.A.U.S.S.
- Thompson, D. G. (2005). *Existential narcissism: The characterological consequences of the modern american worldview*. (Order No. 3175042, California Institute of

Integral Studies). *ProQuest Dissertations and Theses*, , 157-157 p. Repéré à <http://search.proquest.com/docview/305375687?accountid=14719>. (305375687).

Travelling Blogue. (2011). Lawrence Côté-Collins remporte un prix à Saguenay. Repéré à <http://www.travellingdistribution.com/blog/?p=66>

Filmographie

Cordero, S. (2010). *Aire Libre* [Vidéo en ligne]. Repéré à <http://youtu.be/8unfoi-JDME>

Dansereau, F. (Producteur), & Aquin, H. (Réalisateur). (1962), *À Saint-Henri le 5 septembre* [DVD]. Canada : Office National du Film du Canada.

Marker, C. (Producteur), & Ivens, J., Klein, W., Lelouch, C., Varda, A., Godard, J., Marker, C., Resnais, A. (Réalisateurs). (1967). *Loin du vietnam* [DVD]. Belgique: Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles (SLON).

Autre

Dansereau, F. (1978). *Un cinéma de relation*. Non publié.