

## LABORATOIRE DE CRÉATION CINÉMATOGRAPHIQUE : LE NUMÉRIQUE, LE CORPS, L'ÉTHIQUE ET LE COLLECTIF

Radanatha Gagnon  
Université du Québec à Montréal

**Résumé :** Ce texte expose le phénomène du laboratoire de création collective cinématographique (Kino Kabaret) qui permet d'envisager la production d'œuvres cinématographiques selon une approche différente de la production conventionnelle basée sur l'échange d'argent et un système de travail hiérarchisé. L'auteur y retrace le contexte d'apparition de certains outils de création cinématographique avec la naissance de Vidéographe, dans les années 1960, et du mouvement Kino, à la fin des années 1990. Il porte un regard sur les détournements des usages des outils de création cinématographique et des pratiques en s'attardant au rôle du réalisateur/artisan ainsi qu'à la réappropriation des espaces. Enfin, il reprend des concepts de Deleuze et de Spinoza afin de réfléchir au rôle des corps au sein d'un collectif comme le mouvement Kino.

*Mots-clés :* laboratoire, création collective, cinéma, kino.

**Abstract:** The author exposes the phenomenon of a collective creation in a cinematographic laboratory (Kino Kabaret), which makes it possible to envisage the production of cinematographic works according to a different approach from the conventional production. The author presents the context in which some of cinematographic tools came into being with the birth of Videographe, in the 1960s, and the Kino movement, in the late 1990s. He takes a look at some practices, focusing on the role of the director and the re-appropriation of spaces. Finally, he takes up the concepts of Deleuze and Spinoza in order to reflect on the role of bodies within a collective such as the Kino movement.

*Keywords:* laboratory, collective creation, cinema, kino.

## **Introduction**

À travers ce texte, je vais exposer un objet de recherche sur lequel je travaille depuis quelques années, autant comme artiste que chercheur, soit le laboratoire de création collective cinématographique. Je m'intéresse à ce type de laboratoire, car il permet d'envisager la production d'œuvres cinématographiques selon une approche différente de la production conventionnelle basée sur l'échange d'argent et un système de travail hiérarchisé. Pour cet article, je m'attarderai au parcours des outils liés à la création cinématographique, à l'espace, au corps et au concept du *collectif*. Je retracerai tout d'abord le contexte d'apparition de certains outils de création cinématographique avec la naissance de Vidéographe, dans les années 1960, et du mouvement *Kino*, à la fin des années 1990. Par la suite, je porterai un regard sur les détournements des usages des outils de création cinématographique et des pratiques en m'attardant sur le rôle du réalisateur/artisan ainsi que de la réappropriation des espaces. Pour terminer, je reprendrai des concepts de Deleuze et de Spinoza afin de réfléchir au rôle des corps au sein d'un collectif comme le mouvement *Kino*.

## **Contexte : outils liés à la création cinématographique**

J'aimerais tout d'abord broser le portrait de certains facteurs qu'il me semble important d'articuler afin de saisir les dynamiques du laboratoire d'expérimentation cinématographique. D'entrée de jeu, je précise l'héritage technologique et cinématographique qui a construit les bases du mouvement *Kino* et qui a permis l'émergence du laboratoire.

## **Fin des années 1960 : naissance de Vidéographe**

Le commencement de l'art vidéo peut être retracé en 1963, soit près de dix ans avant la création de Vidéographe, alors que l'artiste coréen Nam June Paik expose treize téléviseurs à la Galerie Parnass de Wuppertal en Allemagne, dans le cadre de la manifestation *Fluxus* (Music/Electronic Television) :

1963 le début d'une aventure donc, qui est tout à la fois un geste esthétique, politique, médiatique, philosophique, technologique. [...] Dès ses débuts, la vidéo affiche ses couleurs : ses adeptes parlent de démocratisation des outils de communication, d'économie, de légèreté, de maniabilité, de portabilité, d'instantanéité et, surtout... de liberté de création! La vidéo ouvre la voie à l'immédiateté et au communautarisme (Boudon et Gajan, 2013, p. 6-7).

La pratique de la vidéo a été considérée à travers une démarche égalitaire contrastant avec le 16 mm, qui a été associé aux productions commerciales pour la télévision. La technologie de la vidéo a permis aux cinéastes d'être indépendants des laboratoires de films. Le son synchrone a rendu le processus de montage beaucoup plus facile et plus lisse, en particulier dans les séquences d'entrevue :

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

L'avènement du Portapack en 1967, un matériel vidéo léger et facilement transportable, et l'achat par l'Office national du film du Canada (ONF) de tous ceux vendus sur le marché canadien en 1970 ont influencé la première version du mandat de Vidéographe. L'ONF, à travers ses expériences de *Challenge for Change/Société nouvelle*, décide de mettre sur pied l'organisme Vidéographe en 1971 :

Les cinéastes de l'ONF, ainsi que ceux de Vidéographe dans les années 70, ont fait des modifications et des ajustements des équipements de production. Il faut ici reconnaître que Vidéographe innove au niveau de la technique en fabriquant des modules de montage et un appareil nommé « Édito-mètre », qui permet des coupes précises. (Langlois, 1998, p. 28-29.)

Dès la première année, près de 500 projets sont soumis à Vidéographe, une soixantaine sont acceptés pour la production et trente et un seront finalement complétés.

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

La deuxième année, Vidéographe accueille dans ses locaux de la rue Saint-Denis le premier festival vidéo intitulé : *La journée des voisins*. À cette période, les portes de Vidéographe sont ouvertes 24 heures par jour et quiconque veut produire une vidéo peut soumettre un projet de création. La technologie de la vidéo est ainsi devenue un moyen de renverser une représentation médiatique hégémonique. Vidéographe transforme ainsi son champ d'action à la vidéo comme médium artistique et l'art vidéo prend une importance de plus en plus grande dans les années 1980.

### **Fin des années 1990 : naissance du 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 », et de présenter mensuellement des films qu'ils réalisaient (Ellis, 2005). Ces projections avaient pour but d'encourager les productions cinématographiques des membres et d'en faciliter la diffusion devant public. Le regroupement *Kino* a été dès son début ouvert à tous types de participants, qu'ils soient professionnels ou amateurs. Sans avoir d'objectifs *a priori* politiques, les membres du mouvement *Kino* souhaitaient montrer qu'ils pouvaient faire des films autrement que par le système de production conventionnel. Leur slogan expose bien cette volonté de créer : « Faire bien avec rien, mieux avec peu, mais le faire maintenant » (Guillemette, 2009).

### **Détournement des usages**

#### **L'avènement du laboratoire de création collective cinématographique**

C'est en 2001 qu'a émergé le concept du *Kino Kabaret*, un laboratoire de création cinématographique, dans le cadre du Festival du Nouveau Cinéma

(FNC) à Montréal. Sur le site web du mouvement *Kino*, on définit le laboratoire dans les termes suivants : « le défi demeure [...] le même depuis la première édition : se fendre la tête, le corps et l'esprit pour réaliser un court-métrage en quelques jours, dans la spontanéité, en collaboration avec les autres kinoïtes, et le présenter, tout frais, devant le public du FNC » (Kino00, 2014).

Chaque année, environ 300 personnes participent au Kino Kabaret international de Montréal, et celui-ci permet la production d'une cinquantaine de courts métrages. Les laboratoires de création sont en grande majorité localisés dans des centres urbains. Plus spécifiquement, à travers le mouvement *Kino*, il y a annuellement une cinquantaine d'événements de création qui produisent entre dix et 60 films chacun, soit près de 2000 courts métrages chaque année. En 2016, des laboratoires ont eu lieu dans divers pays, dont les suivants : Canada, Suisse, France, Autriche, Hollande, Royaume-Uni, Belgique, Allemagne, Russie, Finlande, Portugal, Espagne, Irlande, Estonie, Kosovo, République tchèque, Italie, Mexique, Chili et Nicaragua.

### **Troisième naissance du cinéma : le cinéma à l'ère de la mobilité**

Le mouvement *Kino* est apparu à ce moment de la *troisième naissance* du cinéma, qui permet aux créateurs de repenser les modèles de production du cinéma dans un esprit de bric-à-brac et de métissage des formes cinématographiques :

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

Cet esprit de métissage exposé par Gaudreault et Marion semble aussi faire partie du laboratoire de création collective cinématographique. Le laboratoire devient ainsi un espace performatif où les « spectateurs » peuvent assister à la

production des films, et même y participer. Par exemple, le festival de courts métrages *Off-Courts* de Trouville-sur-Mer en France a développé son événement autour même du concept de la production de films dans le cadre d'un laboratoire. Un extrait de leur site web expose l'importance du laboratoire pour l'identité même de l'événement :

Lieu de haute technologie pour 9 jours. Les Labos permettent de réaliser des films courts de fiction, d'animation [...]. Ils sont aujourd'hui l'identité du festival : le cœur des labos est constitué de professionnels internationaux. L'objectif initial était de permettre les rencontres, l'échange de pratiques et de compétences. Nous constatons après quelques années que les échanges provoqués à Off-Courts ont permis à un grand nombre de projets de voir le jour au Québec, en France et à l'international, et cette fois, sans notre concours. (Off-Courts, s.d.)

Dans le contexte d'un laboratoire, les participants expérimentent diverses méthodes de création. À travers ma pratique de réalisation de courts métrages dans le regroupement *Kino*, j'expose les façons dont certains dispositifs audiovisuels, pensés et « vendus » pour une utilisation individuelle, ont été détournés. Ces détournements ont permis de créer des événements de création collective avec l'aide des premières caméras vidéo numériques et d'ordinateurs portables : « Du point de vue d'une anthropologie de la pratique filmique, on peut saluer (ou redouter, selon le point de vue adopté) la réduction, voire la suppression, de la distance entre les mondes professionnel et amateur, en raison notamment de la prolifération des téléphones portables. » (Gaudreault et Marion, 2013, p. 87-88.)

Au début des années 2000, à l'époque où j'ai commencé à produire des courts métrages dans le cadre du mouvement *Kino*, j'étais fasciné par l'engouement des participants pour la création cinématographique. J'ai toujours eu l'impression qu'une partie de cette ferveur était issue de la possibilité de créer des œuvres médiatiques avec ses propres moyens. Créer, sans attendre de financement, sans devoir déposer un dossier à un organisme subventionnaire afin que celui-ci décide ou non de soutenir notre projet, tout simplement libre de créer.

Il fallait tout de même de bons investissements financiers afin de pouvoir acquérir tout le matériel nécessaire pour produire des courts métrages. Lorsque j'ai fondé la cellule de *Kino640* dans la banlieue nord de Montréal en 2002, j'ai acquis une caméra Mini-DV 3CCD (GL1 de Canon) pour un montant de 3000 \$, en plus d'un ordinateur (non portatif) qui, à l'époque, valait plus de 2000 \$. Ainsi, j'avais dû déboursier plus de 5000 \$ afin de produire des images en mouvement. Dès les débuts de cette cellule *Kino*, les équipements de tournage étaient prêtés entre les participants et les logiciels de montage étaient, eux aussi, échangés entre tous. L'apport du réseau Internet a fortement facilité l'accès aux outils de postproduction, puisque les logiciels de montage (par exemple, Adobe Premiere, Final Cut) pouvaient être téléchargés assez aisément avec le support de logiciels de partage (Bittorrent, eMule, etc.) et échangés lors des soirées de projection grâce à des disques durs externes. Nous avons collectivement compris l'importance de l'entraide et du soutien, autant pour l'accès aux équipements, que pour le partage des logiciels et des connaissances cinématographiques (écriture, tournage, montage et diffusion).

Étant donné que tous les films produits dans le mouvement *Kino* le furent avec des dispositifs numériques, l'un des premiers appareils que la cellule de *Kino640* a acquis a été un projecteur vidéo également numérique. Nous ne pouvions pas projeter dans les salles de cinéma, car celles-ci n'avaient pas les équipements nécessaires pour présenter les courts métrages que nous produisons : « *theaters were slow to adopt digital projection formats: "Why," asked one independent theater owner, "should an exhibitor pay \$100,000 to install digital equipment and wait for one movie a year?"* » (Conway, 2008, p. 62.)

## **Détournement des pratiques**

### **Remise en question des rôles des artisans**

En plus de détourner les équipements de production des films, le mouvement *Kino* propose une façon de faire des œuvres cinématographiques différentes de celles de l'industrie. Dans une production cinématographique conventionnelle, les rôles de chaque intervenant sont clairement définis et ceux-ci fonctionnent

d'une façon hiérarchique. Les producteurs tentent de réduire les coûts des tournages et très peu de place est laissée à l'improvisation. Si un film doit être réalisé sur une période de cinq jours, un travail de préproduction aura été fait et tous les détails auront été préalablement réfléchis. Ainsi, lorsque c'est le temps de tourner, chaque personne doit accomplir les tâches qui lui ont été soumises et les effectuer afin de ne pas faire perdre de temps au cours de la période de tournage.

Pour ma part, ce qui m'intéresse dans le processus de création est de repenser le rôle de chacun dans le cadre d'une production cinématographique. Sans remettre complètement en question le rôle de tous les collaborateurs, je veux réfléchir à la mise en place d'une méthode de travail qui permettrait à chacun d'avoir une plus grande influence sur la production de l'œuvre cinématographique.

### **Réappropriation des espaces**

Un autre aspect qui me fascine du mouvement *Kino* est cette réappropriation des espaces. Plusieurs auteurs ont critiqué l'appropriation et le contrôle des espaces notamment en dénonçant « la production d'un espace social par le pouvoir politique : par une violence à but économique. Un tel espace social se génère à partir d'une forme rationalisée, théorisée, qui sert d'instrument et qui permet de violenter un espace existant » (Lefebvre, 1974, p. 177). Ces « nouveaux » espaces constitués par les divers pouvoirs créent des environnements de plus en plus artificiels : « L'espace est aujourd'hui un système d'objets de plus en plus artificiels animé par des systèmes d'actions également imprégnés d'artificialité, et qui se réalisent de plus en plus des fins étrangères au lieu et à ses habitants. » (Santos, 1997, p. 44.)

Crozat et Fournier (2005) ajoutent par ailleurs que les représentations de nos sociétés seraient faussées sans références tangibles et que, « devant la multiplication de ces contextes découplés du réel, nous serions littéralement et figurativement "perdus dans l'espace", dans une situation de "perturbation dans notre relation personnelle avec le territoire environnant" » (Olalquiaga, 1992, cité dans Crozat et Fournier, 2005, p. 310). Ainsi, dans ces nouveaux espaces constitués en partie par les « non-lieux », nous sommes toujours coupables,

jusqu'au moment du contrôle de notre identité. Par la perte de certains lieux signifiants pour les communautés et l'apparition de plus en plus fréquente de non-lieux :

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

Certains auteurs offrent des pistes de réflexion afin de combattre cette effervescence violente du contrôle des espaces. D'une part, ils proposent de développer des pratiques sociales différentes de celles proposées par le pouvoir politique et, d'autre part, de construire du récit dans ces espaces : « là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne » (De Certeau, 1990, p. 181-182).

Ainsi, l'espace existe à travers les pratiques spatiales, alors que le lieu est conceptualisé comme composé d'objets inertes. Le laboratoire de création doit avoir lieu dans un endroit spécifique, mais son espace existe à travers la pratique de production de courts métrages par les participants. Comme nous avons pu le voir, plusieurs auteurs ont critiqué l'appropriation et le contrôle des espaces par des pouvoirs politiques et économiques. Comme l'explique De Certeau (1990), le récit a un pouvoir de réappropriation de l'espace et c'est d'ailleurs l'un des éléments fondamentaux d'un laboratoire de création cinématographique : celui-ci construit du récit et celui-ci est situé dans un lieu précis (une ville, un village, un quartier, une maison, etc.). Une fois que le laboratoire a débuté et que des équipes de tournage se forment, vient ensuite l'étape de l'écriture de scénario pour la fiction ou de la recherche d'intervenants pour le documentaire. C'est alors que les participants sillonnent la ville où le laboratoire a été mis en place et qu'ils rencontrent des personnes de même que des lieux avec lesquels ils feront un film. C'est sur ce plan que des traces seront laissées par le laboratoire : auprès des participants du

laboratoire, auprès de personnes filmées au cours du laboratoire ainsi qu'auprès de ses organisateurs.

### **Cinéma mineur et le cinéma artisanal**

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

Ces deux auteurs offrent d'ailleurs des pistes captivantes sur le devenir du cinéma :

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

Cet énoncé résume bien l'arrivée du mouvement *Kino* à l'ère du numérique dans le paysage cinématographique, tout particulièrement lorsqu'il est question de l'émergence de « films de terrain » où des « groupes de réalisateurs et de spectateurs [...] partagent les mêmes questionnements » (*ibid.*).

### **Le collectif et les corps : Deleuze, Spinoza et Nous**

Dans le texte *Spinoza. Philosophie pratique* (1981), Gilles Deleuze met en lumière la façon dont Spinoza envisage les relations entre les divers corps qui constituent le monde. Il affirme que les corps ne se limitent pas qu'aux êtres vivants et que tout corps comporte une infinité de particules. C'est alors que

tout corps est sans cesse en mouvement et qu'il est affecté par d'autres corps : « il n'y a plus de forme, mais seulement des rapports de vitesse entre particules infimes d'une matière non formée. Il n'y a plus de sujet, mais seulement des états affectifs individuants de la force anonyme » (Deleuze, 1981, p. 172).

Deleuze (1981) explique que certains corps nous affecteront de façon à augmenter ou à diminuer notre puissance : « ces rapports de vitesse et de lenteur sont effectués suivant les circonstances, [...]. Car ils le sont toujours, mais de manière très différente, suivant que les affects présents menacent la chose (diminuent sa puissance, la ralentissent, la réduisent au minimum), ou la confirment, l'accélèrent et l'augmentent » (p. 169).

Ainsi, dans nos expériences de ce monde, notre corps sera à la recherche d'autres corps qui contribueront à sa puissance. Nous allons ainsi nous éloigner des corps qui peuvent nous blesser ou nous détruire. Nous serons à la recherche de corps qui permettront notre survie :

il s'agit de savoir si des rapports (et lesquels?) peuvent se composer directement pour former un nouveau rapport plus « étendu », ou si des pouvoirs peuvent se composer directement pour constituer un pouvoir, une puissance plus « intense ». Il ne s'agit plus des utilisations ou des captures, mais des sociabilités et communautés. Comment des individus se composent-ils pour former un individu supérieur, à l'infini? (Deleuze, 1981, p. 169.)

Pour moi, le laboratoire de création collective cinématographique rend possible un nouveau rapport qui permet de constituer une puissance plus intense auprès des participants. Étant donné que le « rôle » des participants n'est pas automatiquement lié à une fonction précise, ceux-ci peuvent expérimenter plusieurs fonctions dans le cadre d'un laboratoire. Il m'est ainsi arrivé d'observer certains participants qui se définissaient à la base comme comédiens et qui ont décidé d'expérimenter le rôle de réalisateur au cours du laboratoire, même s'ils n'avaient jamais fait ce type de travail. Étant donné que le laboratoire est en constante mouvance, les participants peuvent collaborer à la direction photo pour un court métrage, travailler au montage pour un second film et, finalement, offrir leurs services comme comédien dans l'œuvre subséquente.

À la lumière de mes expériences auprès des laboratoires de création collective, j'ai une forte impression que ces espaces développent une culture de la générosité et de la responsabilité auprès des participants et c'est pour cette raison qu'une telle réflexion est nécessaire pour comprendre le rôle qu'a ce type d'événements de création. Dans un article intitulé « An ethics of everyday infinities and powers. Felix Guattari on Affect and the Refrain », Murphie (2010) cite Guattari sur l'importance de développer une culture de la générosité sur une grande échelle :

*Guattari argues that this “takes work, research, experiment” (2.4) but that “it is possible to envision different formulas organizing social life” (25). Again Guattari stresses uncertainty: “Not only must I accept this adversity, I must love it ... seek it out, communicate with it, delve into it, increase it. It must get me out of my narcissism, my bureaucratic blindness, and will restore to me a sense of finitude that all the infantilizing subjectivity of the mass media attempts to conceal... responsibility emerges from the self in order to pass to the other. (Guattari, 1996, cité dans Murphie, 2010, p. 156.)*

Lorsque nous avons des créateurs issus de divers pays, autant au Nord que du Sud, et qu'ils collaborent à la production de films, de récits, ce qu'ils développent, c'est une culture de générosité et de responsabilité envers l'autre. Le laboratoire existe à travers toutes les pratiques interactionnelles des participants et avec les outils de production audiovisuelle. L'espace est un ensemble de possibilités qui permet l'existence de la multiplicité, de l'hétérogénéité et celui-ci est en constante construction, ouvert et jamais terminé. Au cours d'un laboratoire de création, le travail avec l'autre est fondamental.

## **En conclusion**

J'aimerais terminer par une réflexion d'Elsaesser et Hagener (2011), dans laquelle ces derniers affirment que le média du cinéma semble vouloir se transformer en « forme de vie » : « la théorie du cinéma a peut-être “démarré” [...] en tant que description technique du mouvement des images, et se termine à présent – provisoirement – comme forme de philosophie du cinéma et donc

comme une théorie générale du mouvement : des corps, de l'affect, de l'esprit et des sens » (p. 22).

Ils révèlent d'ailleurs que, pour Deleuze, « le cinéma est en soi une forme philosophique qui fait des grands cinéastes également des grands penseurs, peut-être les seuls philosophes du XX<sup>e</sup> siècle capables de réfléchir la technologie, le corps et le cerveau au sein d'un seul et même monde-vie » (Elsaesser et Hagener, 2011, p. 187-188). À ce sujet, Leblanc et Thouard (2012) avancent qu'aujourd'hui, les auteurs de films coconstruisent la vie réelle et que, pour certains réalisateurs, ce « n'est plus l'horizon du cinéma qu'ils entendent faire bouger mais celui de la vie. Le film devient un facteur d'organisation de la vie individuelle et sociale » (p. 27).

Mes expériences de création dans le cadre de laboratoires vont directement dans ce sens. Ce type de pratique cinématographique crée de la cohésion collective, du social et du lien entre les individus. L'objectif des organisateurs de laboratoires est de créer un espace facilitant la fabrication de courts métrages; or, dans l'espace qu'ils mettent en place, c'est à la base de la vie qu'ils font émerger. Souvent, les participants ne se connaissent pas avant de se joindre au laboratoire; ils apprennent à travailler ensemble, partagent leurs sensibilités artistiques, partagent les repas avec les autres. Peu importe les laboratoires dans lesquelles j'ai participé, que ce soit à Montréal, Québec, Léon (Mexique), Bouillon (Belgique) ou à Ile Ometepe (Nicaragua), j'y ai retrouvé presque toujours les mêmes dynamiques humaines et artistiques. Un amour propre aux actions et aux possibilités qui peuvent être engendrées par les êtres humains, le temps d'une rencontre.

## Références

- Augé, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Boudon, L. et Gajan, P. (2013). Les 50 ans de l'art vidéo. *24 images*, (165), 6-17.
- Conway, K. (2008). Small Media, Global Media: Kino and the Microcinema Movement. *Journal of Film and Video*, 60(3-4), 60-71.

- Crozat, D. et Fournier, S. (2005). De la fête aux loisirs : évènement, marchandisation et invention des lieux. *Annales de géographie*, (643), 307-328.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris, France : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. (1981). *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- Ellis, R. (2005). *Kino : intertextualité, appropriation, parodie* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Elsaesser, T. (2004). The New Film History as Media Archaeology. *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, 14(2-3), 75-117.
- Elsaesser, T. et Hagener, M. (2011). *Le cinéma et les sens : théorie du film*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- Lefebvre, H. (2000 [1973]). *La production de l'espace*. Paris, France : Anthropos.
- Gaudreault, A. et Marion, P. (2013). *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris, France : Armand Colin.
- Guillemette, M. (2009, 28 mars). Cinéma – Kino00 est offert en toute simplicité volontaire. *Le Devoir*. Récupéré de <http://media2.ledevoir.com/culture/cinema/242177/cinema-kino00-est-offert-en-toute-simplicité-volontaire>
- Kino00. (2014). Kino Kabaret International de Montréal 2014. Récupéré à <http://kino00.com/activites/kino-kabarets/kino-kabaret-international-de-montreal-2014/>
- Langlois, M. (1998). Les 25 ans de Vidéographe. *Ciné-Bulles*, 17(1), 28-31.
- Leblanc, G. et Thouard, S. (2012). *Numérique et transesthétique*. Paris, France : Septentrion Presses universitaires
- Murphie, A. (2010). An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Félix Guattari on Affect. Dans M. Gregg et G. J. Seigworth (dir.), *The Affect Theory Reader* (p. 138-157). Durham, NC : Duke University Press.
- Off-Courts. (s.d.). Historique. Récupéré de <http://www.off-courts.com/historique/historique-off>