

*Cinema Out of the Box: Les ré-animations des espaces ambigus du cinéma et du média post-numérique*¹.

Alanna Thain

Université McGill

Résumé : Cet article propose un survol des caractéristiques du cinéma « pop-up », en mettant en lumière la façon dont le cinéma peut générer des espaces publics et communs dans la ville. À travers de nombreux exemples, comme « *Le Cineroleum* » (Assembly, 2010), les avantages du cinéma éphémère sont décrits et évalués. L'article examine ensuite l'étude de cas spécifique du projet de recherche-crédation en cours de l'auteure, *Cinema Out of the Box*, un cinéma itinérant alimenté par une batterie qui est chargée grâce à l'énergie générée par les cyclistes pédalant en mode stationnaire pendant les projections, et qui a pour but d'animer les espaces publics, les friches urbaines, et les terrains vagues de Montréal. Ce projet aborde transversalement les défis de durabilité du cinéma post-cinématique, post-celluloïd, et post-numérique pour poser des questions écosophiques. Que reste-t-il du cinéma quand nous le déplaçons dans la rue ? Comment se transforment nos expériences cinématographiques quand nous les vivons dans de nouveaux contextes, de nouveaux environnements et avec de nouveaux publics ?

Mots clés : Cinéma ; « Pop-Up » ; Éphémère ; écosophie ; Art Public ; Durabilité ; Médias et Mobilité

Notice biobibliographique : Alanna Thain est professeure associée en études culturelles et cinémas du monde au Département d'anglais de l'Université McGill. Elle dirige le MIRL (Moving Image Research Lab) dédié à l'étude du corps dans les médias audiovisuels. Elle est l'autrice de *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema* (University of Minnesota Press, 2017). Ses recherches actuelles s'organisent autour de la danse et du cinéma post-numérique, dans le cadre de son projet, soutenu par le CRSH, "Anarchival Outbursts: Movement Practices of the Post-Digital Cinema".

En 2015, à Londres, *Assemble*, un groupe d'amis, forme un collectif en architecture expérimentale. À travers tout le Royaume-Uni, le collectif propose des interventions urbaines engagées, *in situ* et temporaires, dans le tissu urbain. Après tous leurs efforts, les membres

¹ Cet essai comprend du matériel publié pour la première fois dans "Mobile Media's New Multiplexes: Cinema Out of the Box". *Immediations* Vol. 1. Ed. Anna Munster, Erin Manning and Bodil Marie Stavning. Open Humanities Press. 2019. 240-251.

d'*Assemble* ont surpris le monde artistique en gagnant le prestigieux prix Turner. Des critiques demandent alors à quel point leur travail, axé sur la réanimation des lieux, est vraiment de l'art, soulignant particulièrement le côté collectif de leurs œuvres. Ce qui génère la confusion n'est pas seulement le fait qu'ils forment un collectif (c'était la première fois qu'un collectif a gagné le prix), mais aussi la nature de leurs implications dans les quartiers et les milieux où se développent leurs projets. Préalablement, en 2011, le tout premier projet d'*Assemble*, qui a mené à la constitution du collectif en donnant aux membres un prototype pour travailler ensemble, fut la création du projet *Cineroleum*, dont le nom est une combinaison des mots « cinéma » et « pétroleum »². *Cineroleum* fait partie de la vague des « pop-up cinémas »³. À travers une réflexion sur ces espaces cinématographiques non déterminés par une architecture permanente – dits « *soft spaces* » – en tant que média transversal qui transcende la spécificité du médium filmique, je me demande à quel point une perspective « média écologique », inspirée de Félix Guattari, nous permet de ré-imaginer nos écologies sociales, affectives et environnementales. Dans cette perspective, la mémoire, la sensation et la nature sociale des médias mobiles deviennent des enjeux aussi importants pour définir l'expérience cinématographique que des sièges, le celluloid, l'échafaudage, etc.

Le *Cineroleum* a été construit sur le site d'une station-service abandonnée au bord de la route départementale la plus fréquentée d'Europe, située au nord de Londres. En six semaines et avec \$15 000, *Assemble* a transformé le lieu en cinéma fonctionnel qui est resté ouvert pendant des mois, en utilisant seulement des matériaux recyclés ou donnés. Le design et la conception se situaient entre le glamour nostalgique des palais du cinéma et les racines industrielles de cet art suggéré par les matériaux. Les projections de la plupart des films classiques, comme *Night of the Living Dead*, étaient proposées à prix réduit. Durant les séances, les spectateurs se retrouvaient entourés de rideaux en argent créant un intérieur ; à la fin du film, les rideaux se lèvent pour révéler le monde extérieur. C'est « comme si quelqu'un lui avait baissé ses culottes en public », décrit un membre du collectif en parlant de ce lever de Rideau. (Dawood : 2016) Descendant du toit, les rideaux, composés de trois kilomètres de tissus cousus à la main, transformaient un lieu ordinaire en un lieu magique.

Assemble décrit le but de leur projet de la façon suivante :

Une ville, qui a un environnement invitant au jeu, est un bon endroit pour que tout le monde y habite. Par conséquent, nos projets ont souvent une consonance ludique qui tente et encourage des formes de jeu parce que nous pensons que cela aidera les gens à s'amuser avec nos projets, à y participer, et à susciter leur curiosité pour les espaces où nous les plaçons. Nous nous intéressons à la manière dont les endroits, qui sont à la limite du chaos, forment des espaces propices au jeu, et comment des moments de perturbations – le bris d'une bouche d'incendie, ou un carnaval – encouragent de nouvelles formes de comportement, d'être au monde, qui remettent en question la monoculture de contrôle et de

² <https://assemblestudio.co.uk/projects/the-cineroleum>.

³ Par « pop-up », je veux dire un lieu éphémère pour des projections, soit pour une nuit, soit pour un certain temps. Pour une discussion de ce phénomène, voir Barnett : 2011.

réglementation des villes contemporaines. Le jeu peut être un puissant moyen pour inciter les gens à porter un second regard sur la ville afin de la reprendre. (Amaya : 2015, ma traduction)⁴

Dans le cadre de mon travail sur les cinémas « pop-up », ma question centrale est : comment le cinéma, comme pratique, peut-il réanimer le potentiel des espaces urbains communs, en les pensant sous le prisme des trois écologies de Guattari (1989), soit l'écologie mentale, l'écologie sociale et l'écologie environnementale⁵ ? Plus spécifiquement, comment pouvons-nous remobiliser la crise contemporaine portant sur l'ontologie du cinéma post-numérique afin de favoriser l'émergence de zones productives ou « ontogénétiques », pour emprunter le concept de Gilbert Simondon (2007) ? Ces zones ontogénétiques appellent une incorporation ambiguë, et pas seulement une résistance nostalgique pour les médias traditionnels, basée sur les attentions distribuées et non centralisées, ces derniers étant des caractéristiques de ce que Guattari a nommé l'« ère post-médiatique » (1990). Dans l'ère post-médiatique, l'hégémonie des médias de masse est remise en cause par les nouvelles et multiples formes de médias minoritaires. L'accent est alors mis sur le dissensus et l'hétérogénéité, et non pas sur le consensus et l'homogénéité. Comment une sociabilité élargie peut-elle être générée par et parmi un cinéma qui inclut des techniques de mieux vivre-ensemble ? Comment créer, avec pertinence, des écologies de mouvement cinématique, où ce ne sont pas simplement des dispositifs, des signaux ou des corps qui bougent, mais l'horizon du potentiel ?

L'ère post-médiatique n'est pas une synthèse des trois écologies (mentale, sociale et environnementale), mais un nouvel agencement, une incitation à les traverser de manière inédite. Pour Guattari, cette ère signale un changement qui diffère de l'ère des médias de masse, caractérisée par la convergence des fonctions de communication, de diffusion et d'affichage dans un seul dispositif. Normalement, on pense à nos téléphones mobiles ; aujourd'hui, je m'intéresse au côté élargi et écologique de cette convergence : comment penser le *Cineroleum* comme un tel dispositif ? Pour Guattari, cette convergence permettrait de nouvelles façons de créer des « territoires existentiels » aidant à transformer notre monde actuel qu'il décrivait comme un enfer pour les trois quarts des habitants de la planète, en un univers créatif d'enchantements (1987 : 15). Dans le geste d'*Assemble* du lever des rideaux, nous pouvons voir un geste de désillusion révélant un cinéma démodé et difficile à soutenir. Mais pouvons-nous aussi interpréter ce geste, au-delà de la révélation de la frontière entre fantaisie et réalité, comme une série de plis ontogénétiques, un nouveau multiplex, un élargissement de la réalité ayant des effets durables et résonants, bien que

⁴ « A city that is a good and supportive environment for play is a good place for everyone to inhabit. So our projects often take on a playful tone, and try and support forms of play because we think that that will help people enjoy our projects, engage with them, and engage with the places we situate them. We are interested in the way that places that are on the edge of chaos make good places for play, and how moments of disruption, the breaking of a fire hydrant, or a carnival, encourage new forms of behaviour that challenge the contemporary city's monoculture of control and regulation. Play can be a powerful means of asking people to look again at the city and encouraging them to take it back ».

⁵ Guattari a utilisé la notion d'écologie au-delà de son sens habituel de « l'environnement » pour souligner la nature intégrée et interdépendante de nos modes de vie, humains et non humains. Bien qu'il ait décrit les trois écologies, il a également souligné la nécessité de comprendre comment elles sont liées transversalement (Guattari : 1989).

la structure soit temporaire ? C'est là que se situe la question centrale de mes recherches actuelles portant sur les cinémas « pop-up » et où se trouve le but de mon projet de recherche-crédation, *Cinema Out of the Box*.

Cinema Out of the Box

Depuis 2013, je mène une guérilla urbaine : un cinéma autosuffisant, durable et mobile, complètement alimenté par une bicyclette qui s'appelle *Cinema Out of the Box (COTB)*⁶. Ce projet a pour but d'animer les espaces publics, les friches urbaines, et les terrains vagues de Montréal. En dehors des grilles traditionnelles de programmation, c'est une expérience continue dans le potentiel ouvert par les nouveaux « multiplexes » des médias mobiles. Quels genres de plis dans l'espace-temps et les imaginaires sociaux un cinéma éphémère, improvisé du jeu de la lumière, des ombres et de la convivialité, peut-il construire ? *COTB* est l'aile recherche-crédation de mon projet « *Anarchival Cinemas* » que j'oriente en partenariat avec de nombreux collaborateurs et mes étudiants au *Moving Image Research Laboratory*, à l'Université McGill, dont le but est de développer des outils pratiques pour un cinéma mobile⁷. Le projet répond à la condition contemporaine des médias qui sont devenus, par définition, mobiles car intégrés à des appareils qui peuvent suivre partout les corps toujours pressés. Pragmatiquement, il consiste en un système de projection audiovisuelle basé sur l'efficacité énergétique qui se range dans une boîte de dimensions 4x3x2 pieds, et placée sur le devant d'un vélo cargo. Initialement, la proposition du projet visait la concrétisation de trois choses : 1) produire les plans d'une infrastructure portable de cinéma mobile qui aurait la capacité de projeter du matériel audiovisuel partout ; 2) pendant une année, offrir une programmation cinématographique afin d'expérimenter les potentiels de cette nouvelle mobilité ; 3) trouver les moyens les plus écologiques et durables pour équiper notre cinéma, se concentrant, la première année, sur les possibilités offertes par les générateurs alimentés par des vélos, et les équipements audiovisuels adaptés à une consommation d'énergie faible.

Une fois installé, le système dans sa totalité est alimenté par une batterie qui est chargée grâce à l'énergie générée par les cyclistes pédalant en mode stationnaire pendant les événements de projection. Le fonctionnement du système, qui peut être placé dans presque n'importe quel environnement, repose sur la participation du public. Nous avons tenu des projections dans les parcs, les stationnements publics, au bord des voies ferrées, dans des passages souterrains, dans des zones industrielles abandonnées de Montréal, au cimetière, sous les branches et les étoiles du Mont-Royal lors des soirées d'été, etc. Ce projet aborde transversalement les défis de durabilité du cinéma post-cinématographique, post-celluloïd, et post-numérique pour poser des questions telles que les suivantes : que reste-t-il du cinéma quand nous le déplaçons dans la rue, et comment se

⁶ *COTB*, http://mirl.lab.mcgill.ca/?page_id=814.

⁷ Au cours des années, *COTB* a reçu de nombreux commissaires invités à collaborer avec une diversité d'organisations partenaires. Je souligne particulièrement l'implication de Claire Drummond, Steph Berrington, Tyler Lawson et Thomas Pringle comme les étudiants ayant apporté une contribution majeure au projet. Et Brian Bergstrom comme un collaborateur important et enthousiaste.

transforment nos expériences cinématographiques quand nous les vivons dans de nouveaux contextes et de nouveaux environnements et avec de nouveaux publics ?

Pour certains, la nouvelle mobilité du cinéma signifie la perte de la spécificité cinématographique liée à l'expérience parfois « spirituelle » de se rendre au cinéma (comme l'indique l'expression anglaise familière « la cathédrale du cinéma » qui donne une idée de la dévotion intense des cinéphiles et de la nature consacrée de l'espace). Mais un coup d'œil rapide sur l'histoire du cinéma révèle qu'une présumée institutionnalisation homogène de l'espace cinématographique est illusoire. Ce ne sont pas simplement nos appareils mobiles qui sortent le cinéma de sa boîte architecturale. Les territoires du cinéma – non seulement les projections actuelles, mais aussi sa capacité à générer ce que Guattari a nommé « l'écologie du fantasme » – ont toujours été mobiles (1989 : 50). Historiquement, le cinéma a toujours été un espace « hétérotopique », de mixité sociale, de disciplinarité performative et de potentiel politique (Foucault 1984, 15)⁸. Le Québec, par exemple, a hébergé un des premiers, si ce n'est le premier, endroits dédiés exclusivement au cinéma au monde (plutôt qu'un théâtre soit adapté pour la projection de films et où se produisent d'autres formes de divertissement) : le Ouimetoscope construit en 1906 par l'entrepreneur Léo-Ernest Ouimet. Le cinéma des premiers temps a été analysé de manière influente par Miriam Hansen comme une sphère publique alternative, un site de mixité et de contagion sociale des différentes classes, races et genres (1993 : 197-210). Au moment où l'Église catholique, grâce à ses spectacles et à sa gestion biopolitique de la population, dominait les techniques normatives du vivre-ensemble, le Ouimetoscope était un territoire pour réanimer les façons d'être ensemble. Les projections du dimanche de Ouimet fournissaient aux citoyens un repos loin de la poigne de fer de l'Église, grâce à des modes collectifs de sociabilité. Au tournant du XX^e siècle, au Québec, les chefs de l'Église (main dans la main avec le gouvernement) ont tiré la sonnette d'alarme pour signaler que le cinéma était responsable de la baisse du nombre des pratiquants à la messe dominicale. Ils ont tenté d'invoquer leur autorité paragouvernementale en bannissant les projections du dimanche (MacKenzie, 2004 : 74). Cette mesure a rencontré la résistance à la fois du public (une interdiction de 1907 examinée par l'Archevêque de Montréal a mené à une manifestation de plus de 10 000 personnes pour une population de 250 000 approximativement) et des intérêts privés (*ibid.* : 82). Ouimet, le premier impresario du cinéma au Québec, a été capable de continuer ses activités grâce au reformatage de son espace du dimanche en un magasin de quartier vendant des bonbons dans son entrée ; en achetant une barre de chocolat, on obtenait une place de cinéma gratuite. Sanctionnées par l'Église comme les cours du soir du diable, les nuits artificielles du cinéma ouvraient un territoire pour une sociabilité alternative. L'allure et le danger de ces nuits artificielles dépassent le contenu de ce qui est projeté comme une source d'inquiétude, en montrant les effets d'un territoire spatio-temporel indiscipliné du cinéma comme un site du vivre-ensemble au-delà du régime codifié de l'Église.

⁸ Pour Foucault, une hétérotopie est un espace qui est « absolument réel », mais aussi « d' autres lieux », qui provoquent « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons » (1984 : 15).

Alors que le cinéma a été déclaré « mort » de manière répétée au cours de son existence, une qualité cinématographique persiste dans ses migrations entre les formes médiatiques, les écologies urbaines, l'*anarchive* des mémoires sociales et les pratiques incarnées. La mobilité du cinéma signifie que nous avons des « expériences cinématographiques » de manière inédite et inattendue. Quels sont les nouveaux potentiels des rencontres et des compositions collectives que la « cinématique » active ? Et comment nos expériences se transforment-elles dans des contextes, des environnements nouveaux et avec des publics créant les événements de cinéma ?

COTB est un projet qui émerge directement de mon enseignement à McGill afin de réfléchir à ce que cela signifie de penser le cinéma à travers l'approche de la recherche-crédation. Cette démarche est intimement liée au potentiel pédagogique de l'utilisation des espaces publics. Penser l'*immédiation* avec *COTB* requiert un détour par les *undercommons* de l'éducation universitaire montréalaise actuelle (Harney et Moten : 2013). À McGill, j'enseigne le cinéma et les études culturelles en pensant l'approche de la recherche-crédation ou de la pensée à travers la création, appliquée au cinéma et aux études médiatiques. Je n'enseigne pas les techniques cinématographiques à mes étudiants ; à la place, je leur demande de s'attaquer aux idées de base portant sur le cinéma via les pratiques de production, malgré le manque d'un tel programme professionnel à McGill. Régulièrement, les questions du comment et du lieu de projection de telles productions cinématographiques constituent un problème central et productif dans mes classes. Si la « cathédrale du cinéma » a perdu son hégémonie dans les pratiques de consommation de films, mes étudiants résistent à la restriction implicite et actuelle voulant que leur travail soit montré sur grand écran dans un cinéma traditionnel. Par exemple, lors d'un cours portant sur le réalisateur canadien Guy Maddin, une trentaine d'étudiants ont collectivement élaboré une performance / installation pour la fin du semestre, *La Domination de l'Oubli (The Dominion of Forgetfulness)*, inspirée du travail du réalisateur. Le temps d'une soirée, cette installation a été présentée dans le tunnel reliant la bibliothèque au bâtiment des Arts. Pour en parler, je la décris de la manière suivante : « inspiré par les pratiques *anarchivales* de la mémoire et du cinéma dans *My Winnipeg*, *The Dominion of Forgetfulness* a proposé une nouvelle version de cinéma élargi qui a, dans un même mouvement, redistribué l'expérience du cinéma spatialement et temporellement, une immersion non seulement dans une matérialité architecturale sensationnelle et intensive, mais également riche dans le sens immersif du temps lui-même » (Smith et Thain : 2013). Ce que je n'ai pas noté à l'époque, au-delà des problèmes logistiques pour équiper un tel espace avec autant de projecteurs, d'amplificateurs, de lumières, était un problème plus urgent ; celui, pour les étudiants, du manque d'accès et de droit d'occuper ce genre d'espace sur leur propre campus. De quel genre de permission a-t-on besoin pour occuper une zone de passage le temps d'une soirée ? Ce soir-là, quelqu'un a activé l'alarme à incendie, les camions de pompiers sont arrivés et, le lendemain, l'administration m'a appelée pour me demander ce qui s'était passé.

McGill est une université sans salle de cinéma, sans galerie d'art, avec trop peu d'endroits officiels pour les arts. Mon travail avec mes étudiants se heurte continuellement à cette absence. Je ne considère pas cela comme une limite, mais comme un potentiel. Quand l'art et les médias sont décadrés, tout devient matière à portée de main pour créer. Je me retrouve toujours en train

de considérer à la fois les problèmes pratiques que posent les projections dans des espaces imprévus (comme le manque de courant), mais aussi ce qui arrive dans ces endroits lorsqu'on tente de les utiliser. Quelque chose se fait sentir de lui-même à travers l'errance et les erreurs de ce genre de mobilité expérimentale.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari décrivent le territoire de l'art comme une fonction de l'autonomie de l'art qui excède le support matériel de l'existence objective, d'autant qu'il échappe à la capture des modes subjectifs de la mémoire, de l'incorporation ou de l'intention. Ils écrivent : « le territoire implique l'émergence de qualités sensibles pures, *sensibilia* qui cessent d'être uniquement fonctionnelles et deviennent des traits d'expression, rendant possible une transformation des fonctions » (1991 : 184). Cette autonomie est une forme de l'autonomie affective que j'appelle « *immédiation* ».

Un tel territoire ne préexiste pas à son activation ; plutôt, son autonomie est créée et réanimée par une « fonction ritournelle »⁹. Avec *COTB*, durant la projection d'un film, ces qualités émergentes incluent le vent dans les arbres, le bruit des pédales, la gentillesse d'une personne qui offre de remplacer une cycliste à bout de souffle, un raton laveur qui attend que les gens partent pour fouiller le terrain et trouver une collation nocturne, les phares d'une voiture qui traversent l'écran, dédoublant le faisceau du projecteur le temps d'une petite danse lumineuse, les chiens aussi bienvenus que leurs propriétaires, ceux qui continuent leur promenade tirant leur maître une fois l'écran passé, les écouteurs des médias mobiles qui isolent les joggeurs de la contagion auditive, les moustiques, la police qui nous ignore ou qui nous approche, l'odeur du cannabis volant à travers la foule, les tentatives de tous ces bras qui se relaient pour lancer les cordes dans les branches afin d'installer l'écran avant la projection, les lumières des téléphones mobiles qui allument le passage des gens qui partent dans l'obscurité à la fin du film, le leurre de la lumière ou du bruit qui attire la curiosité et fait dévier les passants de leur trajectoire, une timidité qui garde d'autres personnes à la lisière de la foule, le paysage sonore omniprésent de la vie urbaine qui se mêle à la bande-son du film dans une nouvelle synchrèse, la discipline étonnante, persistante et polie d'une audience de salle de cinéma, l'ondulation lente de l'écran dans le vent parmi les arbres, l'intrusion lumineuse des immeubles environnants ou des lampadaires de la ville, le joueur d'accordéon de l'autre côté du lac ajoutant involontairement une nouvelle dimension à la bande sonore officielle, les plaisirs de l'anonymat alors que les spectateurs vont et viennent dans l'obscurité, l'odeur, et la sensation du gazon ou du béton ou de la couverture. La question que ce format pose de manière plus ou moins insistante, avec et à travers les particularités de la programmation, est toujours : qu'est-ce qui fait partie du spectacle ?

L'impulsion de mouvement

L'équipement essentiel pour *COTB* était une relique *anarchivale* provenant de l'événement *Bouffe sur Trois Bornes* (2012), une collaboration avec le *Design Studio for Social Intervention*

⁹ La fonction ritournelle est élaborée par Deleuze et Guattari (1980) dans le chapitre « 1837 — De la ritournelle » dans *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, 381-433.

(DS4SI) de Boston qui travaille à changer « comment la justice sociale est imaginée, développée et déployée¹⁰ ». Il élabore des partenariats avec des organismes à but non lucratif pour « créer de manière inventive de nouvelles formes d'interventions sociales efficaces, d'une part, et une exploration de nouvelles façons d'être interventionniste, d'autre part » (DS4SI : 2020). Grâce à leur expertise, nous avons mis sur pied des cuisines publiques situées dans trois quartiers de Montréal sur une période de trois jours consécutifs en utilisant les espaces publics urbains comme les trottoirs, les coins de rue, les ruelles, et les parcs. Pour relier ces sites, nous nous sommes déplacés à vélo pour faire circuler l'énergie, les idées et les expériences. Sur l'un des sites, juste à côté d'une fruiterie bien connue du quartier, nous avons offert des jus de fruits aux passants grâce aux victuailles données par le magasin. Souvent, les passants échangeaient des histoires le temps de la préparation du jus. Pour cela, nous avons eu besoin d'une source d'énergie pour le mixeur. J'ai alors commandé un générateur alimenté par un vélo pour l'événement. À la fin des trois jours, je me suis demandé quelle autre utilité ce générateur pouvait avoir et comment il pouvait s'insérer dans mon défi de mettre en scène de nouvelles formes de cinéma mobile.

Un mois plus tard, lors d'un événement de recherche-crédation *Time Forms: The Temporalities of Aesthetic Experience (Les Formes du Temps : Les Temporalités de l'Expérience Esthétique)*¹¹, l'artiste-chercheur Sean Smith du *Department of Biological Flow* a organisé *The Acceleration Tour (Le tour d'accélération)*, une course reliant deux œuvres d'art publiques¹². Avec le Mont-Royal au cœur de la trajectoire urbaine de cette course, j'ai demandé à mon étudiant Tyler Lawson de projeter *Speeds and Slownesses (Vitesses et Lenteurs)*, un de ses films, sur la montagne.

À la fin de la course autour du centre-ville, l'*Acceleration Tour* s'est terminé dans la forêt de la montagne. Alors que l'on reprenait notre souffle, nous avons vécu le temps en double, celui du temps enregistré et celui du moment présent ; les limites du travail se propageant en dehors de l'écran et pliant l'expérience. Les cœurs battants, cela nous a pris un moment avant de nous synchroniser avec l'écran et de nous sentir à l'aise sur le site. Le temps s'est étiré alors que la course revenait dans nos corps. Dans ce moment intensif, incapable de se concentrer convenablement, nous sommes devenus *immédiatés*. Ce n'est pas tellement l'expérience immersive qui dessine les contours de la perception, mais l'*immédiation* qui demande instamment : cela pourrait-il faire partie de ce qui se passe ?

Une impulsion de mouvement, des corps et de l'attention, anime *COTB*. Les technologies mobiles numériques font apparaître le potentiel du petit écran des médias portables : l'architecture cinématique, qu'ils font émerger comme territoire créatif et comme nouvelle façon de générer des expériences cinématiques. À leur tour, ces expériences produisent de nouveaux modes d'incarnation qui sont souvent et alternativement théorisés soit comme la source d'un potentiel radicalement démocratique activant l'autonomie individuelle, soit comme réalisant ce que Deleuze

¹⁰ Site web du *Design Studio for Social Intervention*, "Mission," <http://ds4si.org/mission/>.

¹¹ *Time Forms: The Temporalities of Aesthetic Experience*, le 18-21 septembre, 2013. Organisé par Eric Lewis, Stephen McAdams, et Alanna Thain, McGill University, http://mirl.lab.mcgill.ca/?page_id=499.

¹² *Department of Biological Flow*, "The Acceleration Tour," <http://www.departmentofbiologicalflow.net/curated-events/the-acceleration-tour/>.

nomme le « dividual » : la sollicitation pour des personnes d'être toujours flexibles pour s'adapter aux demandes de la « société de contrôle » (2003a : 244). *COTB* explore le potentiel disjonctif et recombinatoire de ces mouvements médiatiques, non pas simplement comme un effet artificiel des dispositifs technologiques, mais aussi comme un moyen de réanimer les archives médiatiques contenant textes, mémoires et habitudes de spectateur que nous vivons tous. Nous comptons sur les histoires et les habitudes des corps, sur les textes médiatiques et l'architecture éphémère du cinéma pour produire, d'une manière ou d'une autre, une autonomie de l'événement cinématographique comme territoire, plutôt que de prédéterminer ou de contrôler les spectateurs qui savent déjà à quoi s'attendre et comment se comporter.

Il y a de nombreuses itérations de cinémas en plein air à Montréal et à travers le monde. À Melbourne, vous pouvez vivre une séance de cinéma à la plage si vous avez assez d'argent pour payer l'entrée. À Bologne, *Sotto le stelle del cinema* crée un effet de décalage dans le temps grâce aux projections de vieux films dans le cadre spectaculaire et historique de la *Piazza Maggiore*. Le *Hot Tub Cinema* « Cinéma Jacuzzi » de Londres porte très bien son nom, indiquant exactement à quoi s'attendre. Tous ces exemples font partie du phénomène global de la « festivalisation » des espaces publics (Diamanti : 2014). Plusieurs d'entre eux utilisent souvent le cinéma comme une ponctuation délimitée qui prédétermine l'écologie éphémère comme contenant. À Montréal, l'originalité de *COTB* se distingue par son caractère pleinement mobile qui tente non pas de recréer un espace extérieur de vision bien délimité pour une projection en plein air, mais bien de relier des aspects urbains, naturels et sociaux afin de détourner les limites de l'expérience d'aller au cinéma à travers une pratique de déterritorialisation. Nous n'avons pas besoin d'un design toujours plus lisible qui prédétermine ce dont nous avons besoin ; nous avons plutôt besoin d'inviter l'expérimental et l'émergent au cœur de nos pratiques. L'art, écrivent Deleuze et Guattari, ne concerne ni l'information ni la communication – ce qu'ils appellent la communication des « mots d'ordre » qui vous disent ce que vous avez besoin de savoir¹³. L'art est la création de blocs spatio-temporels comme des actes de résistance ou de contre-information (Deleuze, 2003b : 298). Ma pratique de recherche étant directement issue de ma pédagogie, *COTB* résiste et questionne l'impératif néolibéral de diffuser efficacement et à toute vitesse l'information et implique plutôt une pédagogie lente, *slow pedagogy*, basée sur l'expérience émergente. Avec des projections dans une multitude d'espaces urbains comme les jardins expérimentaux situés sur des terrains abandonnés du Mile-Ex à Montréal, le terrain du *Champ des Possibles* qui se trouve dans un milieu urbain sauvage et géré par des citoyens, le cimetière sur la montagne, les nombreux parcs publics et les zones mortes telles que les passages souterrains, les logements alternatifs pour étudiants et les jardins guérillas récupérés, de sorte que, en collaboration avec les organisateurs communautaires, les groupes d'étudiants et la foule grandissante de passants et de participants réguliers, *COTB* est une expérience pragmatique et continue des pratiques cinématographiques post-numériques et des écologies médiatiques dynamiques de l'environnement bâti de la ville¹⁴.

¹³ L'idée des « mots d'ordre » provient du chapitre « 20 novembre 1923 – Postulats de la linguistique » (Deleuze et Guattari 1980 : 95-139).

¹⁴ *Les Amis du Champ des Possibles*, <http://amisduchamp.com/>.

Depuis 2013, nous avons organisé plus de cinquante projections uniques en collaboration avec plus de quarante-cinq partenaires différents tels que des conservateurs, des universités, et des organismes communautaires.

En tant que recherche conduite par une pratique, *COTB* réunit deux préoccupations : les pratiques émergentes d'un cinéma post-numérique et le potentiel politique d'incarnations ambiguës, comme ce que nous expérimentons dans nos mouvements transversaux au sein de ce que Guattari nomme les trois écologies : la mentale, la sociale, et l'environnementale. C'est une recherche « écosophique » :

À toutes les échelles individuelles et collectives, pour ce qui concerne la vie quotidienne aussi bien que la réinvention de la démocratie, dans le registre de l'urbanisme, de la création artistique, du sport, etc., il s'agit, chaque fois, de se pencher sur ce que pourraient être des dispositifs de production de subjectivité allant dans le sens d'une re-singularisation individuelle et/ou collective, plutôt que dans celui d'un usinage mass-médiatique synonyme de détresse et de désespoir (Guattari, 1989 : 21).

À chaque fois, la fonction ritournelle de *COTB* recommence en essayant de trouver une résonance entre lieu et film (de l'évident, comme le cimetière pour le film d'horreur *La Rose de Fer*, au plus suggestif, comme avec la dystopie science-fiction du film *Beyond the Black Rainbow* sous un viaduc d'un quartier post-industriel). Ensuite, nous cherchons à animer une société fragile de spectateurs participants (allant de quelques dizaines à quelques centaines de personnes, selon le film programmé — ceux de David Lynch étant les plus courus), à expérimenter une resingularisation en forme d'une invitation perpétuelle de l'événement à remarquer et à traverser des écologies environnantes au territoire fantasmagorique de l'espace-temps de la projection. De par leur nature, les écologies médiatiques sont transversales ; des lieux d'énonciations partielles qui incluent les fantasmes, les sites sociaux d'expériences collectives, les espaces environnementaux dégageant les forces des matériaux comme énergie. Elles ne sont pas figuratives par nature, mais des sites critiques, ce que Guattari décrit comme l'hétérogénéité.

Les trois dimensions écologiques de Guattari créent un espace diagrammatique d'une pratique micro-politique qui relève de l'éthico-esthétique. En d'autres termes, il ne sentait pas que l'art provenait d'expériences rarissimes, mais que, au contraire, il se tenait dans l'essence de la vie quotidienne elle-même. Avec le cinéma qui perd ses limites physiques, nous voyons émerger une potentialité politique qui ne relève pas de la représentation ni d'une interactivité pseudo-démocratique basée sur la prescription, l'accès ou la normativité, mais bien d'une expérimentation constante de l'hétérogénéité. Derrière cette réflexion, il y a la constatation que *COTB* est une tentative pour activer une écologie médiatique qui engage les trois approches guattariennes au commun, un territoire des intérêts partagés.

La première est celle des communs écologiques qui interpellent la durabilité, les questions environnementales, l'utilisation du sol, le partage de nos écosystèmes et la production d'énergie. Ce qui est en jeu, c'est la question du vivre-ensemble, des corps humains aux corps non humains. La manière dont les participants sont intégrés à notre multiplexe temporaire est essentielle au processus. La façon la plus simple a été d'utiliser le vélo comme appât pour les deux situations

participatives. D'une part, nous avons besoin de personnes pour pédaler et alimenter le générateur afin d'obtenir l'énergie nécessaire à la projection. L'invitation est faite au début de chaque séance sans préciser à l'avance de quelle manière cela doit s'organiser. D'autre part, comme un spectateur « statique » qui regarde et écoute un film, la logistique impose que le vélo soit placé à une extrémité de l'écran. Vous ne pouvez pas manquer le bruit des roues, les murmures des cyclistes qui s'échangent les rôles, ou les mouvements des cyclistes du coin de l'œil. Égratignant les bords de l'attention, ce format invite des formes de participation active et passive. Quand les spectateurs deviennent aussi coproducteurs, leurs motivations, leurs compétences et leurs connaissances deviennent une partie à part entière de la *praxis* de production, pas seulement en raison de ce qu'ils sont explicitement invités à faire, mais aussi en raison du potentiel créant de nouvelles manières d'interagir et de coordonner la vie sociale et économique. Une nouvelle logique de l'apprendre-en-faisant-ensemble devient alors possible, au-delà de l'expertise habituelle que nous partageons tous comme spectateurs de cinéma.

Le deuxième territoire animé par *COTB* est celui des communes urbaines : quels sont les espaces de la ville qui peuvent être activés et ouverts à toutes et à tous ? Une étape que nous avons constamment évitée, et ce, de manière totalement consciente, est celle de la demande des permissions officielles aux autorités concernées pour organiser nos événements, à deux exceptions près, celle pour le Cimetière du Mont-Royal et celle pour le *Champ des Possibles*. Environ 50% de nos séances de cinéma se sont déroulées dans les espaces publics comme les parcs, qui sont des lieux théoriquement ouverts à tout le monde, mais, en pratique, qui sont des espaces complètement réglementés. Une des spécificités de Montréal, ville densément peuplée, réside dans le fait que la plupart des habitants n'ont pas accès à un lieu extérieur privé, comme un jardin. De ce fait, dès qu'il commence à faire chaud après des hivers où les températures chutent en dessous de zéro pendant plusieurs mois, les Montréalais s'approprient les parcs publics, les transformant en parcs personnels qui deviennent des lieux communs de rencontre et de détente. Mais pour beaucoup de personnes, l'expérience d'utilisateur des espaces publics, comme un parc, est très contrôlée, et les règlements sont imposés de façon inégale. Techniquement, il est interdit de se trouver dans un parc entre minuit et six heures du matin. Une chose que nous aimons faire est donc de rendre visible le commun en dessous de la politique publique. Par exemple, lors de la projection du film *5 Caméras Brisées*, un documentaire traitant de l'expropriation des Palestiniens, et programmé à la suite d'une manifestation contre la violence dans la bande de Gaza, un homme est arrivé bien après le début du film et a commencé à crier de façon intermittente contre l'écran. Parfois, il lisait les sous-titres à haute voix, et à d'autres moments, il vociférait pendant les scènes de violence. En tant qu'hôte de la soirée, j'ai alors ressenti beaucoup d'angoisse. Je me demandais comment agir, si même je devais intervenir, ce que j'allais faire si sa belligérance verbale, en totale dissonance avec la sonorité discrète de la plupart des spectateurs, se transformait en quelque chose de plus intrusif ou violent pour les autres spectateurs. En fin de compte, je n'ai concrètement rien fait, j'ai attendu de voir comment la situation évoluerait. Ultimement, l'hospitalité n'est pas le mode approprié pour ce genre d'événement parce que le territoire ne m'appartient pas. Les frontières ambiguës de cette séance ont inclus, cette soirée-là, un espace que cet homme considérait comme son salon, son chez-

soi. Peut-être cet homme était-il un sans-abri, peut-être était-il sous l'emprise de drogues, peut-être était-il excité, ou peut-être qu'il a, tout simplement, correctement interprété le format ouvert de la projection comme une invitation à participer activement. Pourquoi cette anecdote n'est-elle pas comprise comme quelque chose qui fait partie à part entière de l'événement ? Comment être plus ouvert et explicite pour tous les membres de la société, et pas seulement pour celles et ceux qui ont eu connaissance de l'activité via les réseaux sociaux ?

Enfin, *COTB* cherche à réanimer le dénominateur culturel commun d'une propriété impersonnelle et incertaine : de quelle manière les idées, les cultures, les langages et les images que nous partageons, mais que nous ne possédons pas, circulent-ils parmi les personnes et les lieux, formant des espaces communs ? Et quelles sont nos revendications à leur rencontre ? L'immédiation que nous essayons de provoquer avec *COTB* inclut, mais excède nécessairement, les mémoires incorporées de l'expérience cinéma individuelle, que chaque spectateur apporte avec lui comme une archive des expériences médiatiques. L'omniprésence des médias aujourd'hui est souvent rejetée, car considérée comme une pollution atmosphérique causée par les publicités et l'immanquable bain sonore des médias qui sort des écouteurs et des appareils portatifs. Quand nous avons projeté le film *Do the Right Thing* de Spike Lee à l'été 2015, l'échelle indiscreète et la répétition sans répit de l'énorme *boom box* de la Radio Raheem ont été une invitation sans fin à une resingularisation collective face à la brutalité policière et à son racisme. Cette projection et la suffocation violente de Raheem aux mains de la police ont *anarchivement* lié une écologie des médias mobiles qui continue à respirer aujourd'hui dans la recirculation de ce film, dans la continuité du mouvement *Black Lives Matter*, et après le meurtre d'Eric Garner. L'architecture participative et éphémère de *COTB* cherche, d'une manière mineure, les moments où « l'air garde l'agitation, le souffle et la lumière qu'il avait tel jour de l'année dernière, et ne dépend plus de celui qui le respirait ce matin-là » comme la promesse d'un présent créatif et autonome de l'*immédiation* (Deleuze et Guattari, 1991/2005 : 163).

Bibliographie

- Amaya, S. (2015) : « An Interview with Assemble's Giles Smith » *MVT Journal*. En ligne : <http://www.mvt-journal.com/assemble?rq=amaya>. Accès le 8 janvier, 2020.
- Barnett, L. (2011) : « How the pop-up craze is giving cinema back its soul » *The Guardian*, 9 septembre. En ligne : <https://www.theguardian.com/film/2010/sep/09/pop-up-cinema-takes-hold>. Accès le 8 janvier, 2020.
- Burnat, E. et Davidi, G. (dir.) [2012]: *Five Broken Cameras*, France - Israël, Kino Lorber.
- Cosmatos, P. (dir.) [2010]: *Beyond the Black Rainbow*, Vancouver, Mongrel Media.
- Dawood, S. (2016) : « Design Indaba 2016 review: creativity, determination and wit .» *Design Week*. March 2, 2016. En ligne : <https://www.designweek.co.uk/issues/29-february-6-march-2016/design-indaba-2016-review-top-5-picks/>. Accès le 8 janvier 2020.
- Deleuze, G. [2003a]: *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 244.
- Deleuze, G. [2003b]: « Qu'est-ce que l'acte de création ? » dans *Deux Régimes de Fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 291-302.
- Deleuze, G. et F. Guattari [1980]: *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et F. Guattari [(1991) 2005]: *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éditions de Minuit, 163-184.
- DS4SI Design Studio for Social Intervention* [2020]: En ligne: <https://www.ds4si.org/> Accès le 8 janvier 2020.
- Foucault, Michel [1984] « Des Espace Autres, » dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (octobre 1984): 46-49
- Guattari, F. [1989]: *Les Trois Écologies*, Paris, Éditions Galilée.
- Guattari, F. [1990]: « Vers une ère post-média » dans *Terminal*, n° 51 (octobre-novembre).
- Guattari, F. [1987]: « De la production de subjectivité » dans *Chimères*, n° 4 (hiver), 15.
- Hansen, M. [1993]: « Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere » dans *Screen*, vol. 34, n° 3 (automne), 197-210.
- Harney, S. et Moten, F. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Durham: Duke University Press.
- Lee, S. (dir.) [1989]: *Do The Right Thing*, New York, Universal.
- MacKenzie, S. [2004]: *Screening Québec: Québécois Moving Images, National Identity, and the Public Sphere*, Manchester, Manchester UP, 74-82.
- Maddin, G. (dir.) [2007]: *My Winnipeg*, Winnipeg, Buffalo Gal Pictures.
- Rollin, J. (dir.) [1973]: *La Rose de Fer*, France, Les Films ABC.

Romero, G. A. (dir.) [1968]: *The Night of The Living Dead*, Pittsburgh, Image Ten.

Simondon, G. [2007]: « *L'individuation psychique et collective* ». Paris, Flammarion.

Smith, C. et Thain, A. 2012. *The Dominion of Forgetfulness*. En ligne : <file:///Users/alannathain/Documents/maddin/The%20Dominion%20of%20Forgetfulness%20-%20Expanded%20Cinema.html> Accès le 10 mars, 2020.

Diamanti, Eleanora [2014]: « Formation et transformation de la place publique montréalaise » dans Straw, W., Gérin A., et Bélanger A. (eds.), *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, Montréal, Les éditions esse, 67-74.