

# IMAGES ET DISCOURS SUR LA BANLIEUE

Questions  
vives  
sur la  
banlieue



Ouvrage publié avec le concours du  
conseil scientifique de l'université Paris 8

Conception de la couverture :  
Anne Hébert

ISBN : 2-86586-983-0  
ME-1000  
© Éditions érès 2002  
11, rue des Alouettes - 31520 Ramonville  
[www.edition-eres.com](http://www.edition-eres.com)

## Table des matières

---

<i>Introduction</i> – La ville comme un autre et l'autre de la ville . . . . .	9
<i>Marilia Amorim</i>	
<b><i>Première partie</i> – Lectures analytiques de l'image . . . . .</b>	<b>19</b>
La ville des confins – La photographie urbaine	
<i>Alain Mons</i> . . . . .	21
La « question de la banlieue » à la télévision française	
Mise en place et évolution d'un conflit de représentations	
<i>Guy Lochard</i> . . . . .	31
Images de Saint-Denis – Premières questions pour une approche polyphonique de l'image	
<i>Marilia Amorim</i> . . . . .	43
En marge	
<i>Marie-Joseph Pierron</i> . . . . .	71
<b><i>Deuxième partie</i> – Les jeunes de banlieue et le rapport à la ville . .</b>	<b>85</b>
Demain, les banlieues du monde...	
<i>Pierre Gandonnière</i> . . . . .	87
Les jeunes pauvres et la ville : une relation dangereuse	
<i>Maria Aparecida Tardin Cassab</i> . . . . .	111
<b><i>Troisième partie</i> – Des expériences de terrain autour de l'image et de la parole . . . . .</b>	<b>139</b>
Le théâtre à Fresnes – Modules de vie et chantiers de parole	
<i>Claude Bernhardt</i> . . . . .	141

La télévision dans une banlieue de Rio de Janeiro : créer des images, raconter des histoires <i>Luciana Lobo Miranda et Solange Jobim e Souza</i> . . . . .	159
La télévision et la vidéo auprès de jeunes en formation à EDF <i>Hélène Douche</i> . . . . .	179
 <b>En guise de conclusion : discours et lien social</b>	
<i>Marilia Amorim</i> . . . . .	197
 <i>Les auteurs</i> . . . . .	199

## Introduction – La ville comme un autre et l'autre de la ville

---

*Marilia Amorim*

QUI DIT « banlieue » dit en même temps « ville », de la même façon que quand on dit « périphérie », on dit implicitement « centre ». On dit une opposition, une différence ou tout simplement un rapport entre ces deux termes et entre ces deux places. Le rapport d'altérité entre la banlieue et la ville est toujours présent quand on parle de banlieue ou quand on la montre. Et quand un rapport d'altérité est présent il y a nécessairement des enjeux identitaires qui travaillent le discours ou l'image.

La problématique de l'*altérité* mise au travail dans le champ des sciences humaines se distingue cependant de la problématique du *rapport* ou de l'*interaction* telles qu'on peut les retrouver en sociologie ou en psychologie jusqu'aux années quatre-vingt. Pour celles-ci, on a affaire à des termes ou à des entités déjà constituées qui sont en rapport ou qui interagissent. À la limite on peut même imaginer qu'un terme produit un changement sur l'autre, par exemple, dans une approche behavioriste, des stimuli provoquent des réponses. En fait, dans ces approches, il faudrait plutôt parler de réaction car la *réponse* suppose qu'on fait intervenir le langage et celui-ci complexifie le rapport et rend problématique toute communication ou interaction.



# La télévision dans une banlieue de Rio de Janeiro : créer des images, raconter des histoires <sup>1</sup>

---

*Luciana Lobo Miranda  
Solange Jobim e Souza*

*Aujourd'hui Nous sommes exposés à un tel bombardement d'images que nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience directe de ce que nous avons vu pendant quelques secondes à la télévision. Sur notre mémoire se déposent, en couches successives, des débris d'images pareils à un dépôt d'ordures, et il est de plus en plus improbable qu'une figure émerge du lot.*

*(Italo Calvino)*

À L'AIDE de cette citation, nous commençons notre analyse en présentant une situation paradoxale : dans la « civilisation de l'image », l'homme perd sa capacité à imaginer et à raconter des histoires dignes d'être racontées.

---

1. Ce travail s'insère dans les activités du Groupe interdisciplinaire de recherche sur la subjectivité (GIPS), coordonné par M<sup>me</sup> le professeur Solange Jobim e Souza, au département de psychologie de l'université catholique de Rio de Janeiro, au Brésil. La recherche sur la formation des jeunes à travers la vidéo fait partie du travail de doctorat de Luciana Lobo Miranda, dans cette même université et en cotutelle au département des sciences de l'éducation de l'université de Paris VIII.

Selon Calvino, la quantité d'images préfabriquées engendre un manque d'imagination. De fait, la photographie, le cinéma, la vidéo, l'ordinateur et bien d'autres inventions encore, influencent de façon décisive la façon dont la « lecture du monde » se fait dans la société contemporaine, marquée par l'anéantissement des textes et par l'hégémonie des images. Selon Fulchignoni (Aumont, 1990), la « civilisation de l'image » révèle un monde où la quantité, les modalités et l'échange d'images se multiplient. Nous pensons qu'il est urgent de poser la question de la nécessité de former un lecteur d'images qui perfectionne sa capacité de lecture et d'interprétation du monde. Il s'agit donc de garantir l'usage de la plus grande diversité possible de textes narratifs pour construire une manière d'affronter l'information qui nourrisse la perception du quotidien de façon intermittente, afin de réduire l'impact et la tyrannie possible de l'image comme seule solution aux relations que nous établissons avec la connaissance et le désir. Il faut reconnaître la nécessité de construire une *pédagogie de l'image* et, à travers elle, de récupérer des formes plus sensibles de lecture et d'interprétation du monde, en créant ainsi des outils servant à « produire une réflexion intense sur les possibilités de création et de liberté dans une société de plus en plus programmée et centralisée par la technologie » (Machado, 1998, p. 13).

La télévision représente l'un des principaux moyens de diffusion de cette civilisation de l'image. La baisse des prix du matériel, et notamment des téléviseurs, est l'une des principales origines de la « démocratisation de l'information <sup>2</sup> ». Au Brésil, les postes de télévision sont de plus en plus nombreux dans les foyers des classes populaires. La télévision représente aujourd'hui un important moyen d'accès aux biens culturels et de divertissement, générant souvent la massification des goûts, des désirs, des habitudes, des valeurs et des modes de pensée. L'écran de télévision apparaît comme une nouvelle fenêtre sur le monde. Les faits gagnent en crédibilité dès lors qu'ils sont véhiculés par les systèmes d'information-communication. On observe que dans les relations entre les individus et les appareils, « l'autre » est souvent l'image de la télévision, avec laquelle le sujet dialogue. Il est d'accord ou non, il se reconnaît ou non. La prolifération des images techniques résulte de la prédisposition de la société à un compor

2. Soulignons qu'une véritable démocratisation de l'information inclut l'accès aux moyens d'information, mais surtout la capacité de lecture critique de l'information qui circule à travers les moyens de communication présents dans la société.



tement magique programmé. D'après Machado (1998), les hommes ne déchiffrent plus les images comme des sens du monde, mais c'est le monde lui-même qui est vécu comme un ensemble d'images. Dans la mesure où les hommes perdent leur capacité d'utilisation des images en fonction du monde, ils en viennent à vivre en fonction des images, de telle sorte que progressivement, celles-ci se transforment en paravents ou en retranchements dont le rôle n'est plus de représenter, mais de déguiser le monde. Cette constatation nous place devant un défi : sommes-nous définitivement prisonniers des éclats des images, ce qui défigure nos relations avec la connaissance, avec nos désirs et avec les autres ? Comment dénoncer l'idolâtrie moderne comme une forme d'hallucination ? Selon nous, certaines expériences de télévisions communautaires de l'état de Rio de Janeiro sont intéressantes et peuvent contribuer à approfondir cette discussion.

Soulignons toutefois que la question centrale dans l'expérience sur des télévisions communautaires que nous analysons ici ne réside pas seulement dans l'usage du langage audiovisuel, ou mieux, dans l'utilisation d'un dispositif technologique pour la discussion de thèmes importants avec un public déterminé, *mais dans la discussion même de ce langage, qui nous parvient sous forme d'images, et de son appropriation dans la réflexion sur la vie et le monde par les personnes engagées dans ce projet.* Ainsi, et avec Italo Calvino, l'expérience du projet Formation de jeunes à la production de films vidéo de TV Maxambomba ne servira pas seulement à grossir encore l'amoncellement des débris d'images qui ont transformé les relations du sujet avec le monde, mais bien plutôt à représenter un lieu de questionnement sur cette expérience qui consiste à voir et à produire des images techniques, à réfléchir sur les conséquences de ce mode actuel de production de connaissances.

### Entrée en scène et présentation des protagonistes

Le processus de création d'images du projet Formation de jeunes à la production de films vidéo, conduit par TV Maxambomba <sup>3</sup>, est un travail

---

3. Présente dans la région depuis 1986, TV Maxambomba est un projet de télévision communautaire du CECIP (Centre de création d'image populaires) une ONG qui produit des films audiovisuels éducatifs. Le CECIP a reçu le soutien de l'Union européenne et du CCFD (Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement). Cette article abordera la formation réalisée par TV Maxambomba de juin à décembre de 1999, financée par le projet social Comunidade Solidária (Communauté solidaire) de la Secretaria de Ação Social do Governo Federal do Brasil (Secrétariat de l'action sociale du gouvernement fédéral du Brésil).

éducatif auprès de jeunes de Rancho Fundo, dans la Baixada Fluminense, dans la banlieue de Rio de Janeiro au Brésil. L'équipe s'attache à former des jeunes de 12 à 18 ans à la production de films vidéo communautaires, à travers des cours d'une durée de 3 à 6 mois, et compte trois jeunes habitants de Nova Iguaçu, qui se sont eux-mêmes appelés groupe Fuzuê et qui interviennent dans cette télévision depuis quatre ans. Les membres du Groupe Fuzuê ont entre 17 et 18 ans. Outre la partie théorique de langage et de technique vidéo, ces cours proposent des discussions sur l'usage des médias, le pouvoir de l'image – et le dernier cours a offert un stage à des élèves dans plusieurs chaînes de télévision (TVE, TV Futura, TV Pinel et TV Facha) <sup>4</sup> – et la création de films vidéo produits par les élèves et projetés localement, avec discussion en « caméra ouverte <sup>5</sup> ».

La région appelée Baixada Fluminense, une banlieue située dans un grand centre urbain, est connue par la violence qui y règne et par ses contrastes sociaux, « véritable microcosme du Brésil <sup>6</sup> », dont la commune principale est Nova Iguaçu, et compte 1 293 611 habitants <sup>7</sup>. Dans *La Banlieue de la banlieue*, avec une population de près de 5 000 habitants <sup>8</sup>, le quartier de Rancho Fundo est situé à 45 km de Rio de Janeiro et fait partie du district de Vila da Cava, la zone rurale de Nova Iguaçu. Ce quartier n'offre à ses habitants que des infrastructures précaires, les rues ne sont pas pavées et l'assainissement de base fait défaut.

Les habitants de la Baixada Fluminense sont souvent victimes de préjugés, manifestes ou latents, de la part de la population et des moyens de communication de masse. Dans cette localité, la jeunesse est en proie à la violence et à la misère, ce qui configure des stéréotypes typiques de l'ameusement des différences, engendrés par un moyen de communication, la

---

4. La TVE est une chaîne publique éducative de diffusion ouverte. La TV Futura est le résultat d'un partenariat entre le premier groupe privé de communication au Brésil – Organizações Globo – et le Gouvernement fédéral du Brésil ; elle est diffusée tantôt par antenne parabolique tantôt sur la chaîne câblée du groupe. Quant aux TV Facha et TV Pinel, ce sont des télévisions communautaires.

5. Il s'agit là d'une méthodologie fréquemment utilisée dans les projections de rue : après la projection, un débat est ouvert au sein de la communauté sur les thèmes abordés par les vidéos et transmis en direct sur place. Ce sont les jeunes élèves qui conduisent le débat et outre une discussion sur le thème abordé, la communauté bénéficie d'une expérience avec l'image dans la mesure où elle se voit parler. L'auto-image devient d'ailleurs souvent un thème de discussion.

6. Expression utilisée dans la présentation de TV Maxambomba, sur la couverture de certaines de ses vidéos.

7. Données du recensement de 1991.

8. Données du CECIP.

télévision, soutenus par la régulation de la diversité autour du moyen de communication classique. Toutefois, plutôt que de se mettre en marge des médias, ce projet a promu la capture de ce moyen de communication pour, à travers lui, faire connaître d'autres formes d'existence de la jeunesse de la Baixada Fluminense. *Il se propose de permettre l'appropriation du langage vidéo par les jeunes de la communauté qui parle de leur quotidien, de leurs vies, à travers des films vidéo qu'ils tournent eux-mêmes.*

Une définition hégémonique qui synthétise cette façon de faire de la télévision nous semble toutefois problématique. Certaines appellations sont fréquemment utilisées comme « télévision de rue », « télévision communautaire », « vidéo populaire », « vidéo communautaire ». Filé, un ancien coordinateur de TV Maxambomba (Cecon et Paiva, 2000), définit ainsi l'expérience de Rancho Fundo :

*« TV Maxambomba est caractérisée comme une télévision de rue parce qu'elle est diffusée dans l'espace public de la rue. Le terme "communautaire" a été employé en se fondant sur une définition géographique. En d'autres termes, elle est communautaire parce qu'elle est présente dans une communauté déterminée et géographiquement identifiée. Le concept de télévision communautaire n'implique cependant pas nécessairement des diffusions collectives dans des lieux publics. On a beaucoup discuté de ce qu'est une télévision communautaire et on trouve des expériences très variées de par le monde, que ce soit au niveau du mode de diffusion, de la gestion, ou de la participation de la communauté (accès), etc. » (p. 88).*

Il est selon nous fondamental de parler de télévision de rue car au Brésil, et bien que cela soit interdit par la Constitution, les moyens de communication sont marqués par des monopoles et des oligopoles détenus par des groupes privés, ce qui empêche les minorités de s'exprimer dans les grands médias. Soulignons ainsi que la possibilité de choisir des thèmes, de signer des scénarios, de produire, de filmer, de mettre en scène, d'éditer, de trouver des crédits, des vignettes, permet à ces jeunes d'appréhender autrement les questions sociales, politiques et culturelles dans le contexte où ils vivent, et de construire, à travers ce travail, une perspective critique à l'égard des moyens de communication d'une façon plus générale.

Ce qui nous intéresse, c'est donc d'analyser les processus subjectifs mis en œuvre quand ces jeunes cessent d'être simplement représentés à travers le discours/image d'un autre moyen d'information, qu'il s'agisse des

programmes de télévision de masse, commerciaux ou éducatifs, et quand ils deviennent les sujets du langage audiovisuel actualisé par la vidéo <sup>9</sup>.

## Subjectivité et création d'images

Commençons tout d'abord par définir ce que nous entendons par le terme subjectivité. Plutôt que d'être considérée comme une substance psychique, comme cela est commun dans le discours « psy », nous proposons, avec Guattari (1992), de donner une nouvelle dimension à ce concept où, selon l'auteur, la subjectivité est constamment produite par des instances individuelles, collectives et institutionnelles sans qu'il y ait de hiérarchie entre elles. Subjectivité au-delà du sujet individuel, produite auprès du *socius* <sup>10</sup>.

Ceci signifie que la subjectivité ne peut être comprise seulement dans la sphère d'une intériorité psychique, à la formation substantielle de laquelle ne participe que le noyau familial, avec ses variations culturelles. Selon nous, la subjectivité est directement imbriquée dans des instances inconscientes ou « égoïques », et dépend en outre d'un contexte historico-politico-culturel. Ainsi, les changements intervenus dans le champ de la technologie, les relations espace-temps, la production d'images, pour ne citer que quelques exemples, sont fondamentaux pour comprendre les chemins de la subjectivité contemporaine. Pour Guattari :

*« Il faudrait définir autrement la notion de subjectivité en renonçant totalement à l'idée selon laquelle la société et les phénomènes d'expression sociale résultent d'un simple agglomérat, d'une simple somme de subjectivités individuelles. Je pense au contraire que c'est la subjectivité indivi-*

---

9. Selon Berger (Machado, 1988), la télévision de masse comprend la macrotélévision, commerciale et publique, destinée aux grandes masses : « L'âme de cette télévision est la publicité, qu'il s'agisse de produits de consommation (comme dans le cas de la télévision commerciale sur le modèle américain) ou de valeurs institutionnelles (comme dans le cas de la télévision publique sur le modèle européen et des télévisions du bloc socialiste) » (p. 37). La mésotélévision recouvre les chaînes câblées et les émetteurs de portée limitée comme les canaux UHF, et la microtélévision regroupe depuis les petits groupes qui utilisent des équipements vidéo portables jusqu'aux expériences de vidéo-art. Pour Berger, le rôle de la microtélévision « ne consiste pas seulement à fournir un autre contenu aux idées d'éducation ou de démocratisation, mais aussi à mettre en pratique la créativité à travers laquelle la culture cesse d'être quelque chose qui se reçoit, pour devenir une activité à laquelle tous participent et dans laquelle tous créent » (*ibid*, p. 39). C'est là, selon nous, une perspective qui se rapproche beaucoup du projet *Formation de jeunes à la production de films vidéo* réalisé par TV Maxambomba.

10. Pour une meilleure compréhension du concept de subjectivité proposé ici, voir Guattari, *Les Trois Écologies* (1989), *Chaosmose* (1992) ; Deleuze et Guattari, *L'Anti-Édipe : Capitalisme et Schizophrénie* (1972) ; et Lins (org.) (1997), *Cultura e subjectividade*.

*duelle qui résulte d'un entrecroisement de déterminations collectives de différentes espèces, pas seulement sociales, mais également économiques, technologiques, des médias, etc. » (Guattari et Rolnik, 1986, p. 34).*

Loin de n'être que des changements opérés dans la sphère macro-politico-socio-économique, les questions comme la massification de la culture et la reproductibilité de l'art traversent la subjectivité contemporaine. La civilisation de l'image n'administre pas seulement l'espace social mais surtout l'espace subjectif, en raison du caractère indissociable entre le social et le psychique. Elle est capillaire, agit sur le plan sensible, influence la façon dont un sujet se positionne dans le monde et est en relation avec lui-même.

Mais jusqu'à quel point la subjectivité, dans la civilisation de l'image, est-elle submergée dans la profusion intermittente de stimuli visuels, devenant ainsi passive et sans but, ou quels autres mécanismes est-elle capable de mettre en jeu dans le dessein de se protéger et de réagir de façon créative à travers l'usage de ces mêmes outils technologiques, dépassant ainsi la contrainte du bombardement sensoriel ?

Une réflexion plus poussée sur le thème subjectivité et image devrait précisément nous aider à échapper à cette impression de passivité ou d'intoxication qu'elle suggère souvent, et nous permettre, au contraire, de comprendre autrement les effets de la civilisation de l'image sur nous. C'est justement parce que nous sommes moulés *dans* et *par* l'image qu'elle nous est si familière, et malgré l'infinité de significations qu'elle nous apporte, nous arrivons donc à la comprendre : l'image passe nécessairement par quelqu'un qui la produit ou la reconnaît. De fait, l'image est un signe, et la fonction d'un signe consiste à provoquer une attitude interprétative dans l'esprit de celui ou de ceux qui le perçoivent. De la sorte, en admettant la dimension polyphonique <sup>11</sup> de la civilisation de l'image, nous mettons en évidence la question de l'altérité. En d'autres termes, si le sens de l'image se constitue entre le sujet et les outils qui servent de supports aux images, il se construit en outre dans la relation avec les images produites par les appareils et médiatisées par le dialogue avec les autres sujets qui expérimentent également l'avalanche de stimuli synesthésiques qui nous entourent dans le quotidien. C'est dans la confrontation consciente de ces

---

11. L'expression *polyphonie d'images* renvoie à la simultanéité des images qui évoquent des relations de sens dans le sujet. Dans l'interaction avec les images, il incombe au sujet de les interpréter comme des signes et de développer des modes de lecture, en exerçant la lecture des images comme une activité critique.

différents modes d'expérience dans le monde des images qu'il est possible de trouver des solutions conduisant à l'émancipation des sujets face à la tyrannie de l'image et combattant le dressage ou la soumission. Ces solutions ne sont pas sur le point de départ mais doivent toutefois être analysées dans leur processus de production.

C'est à cela que nous nous attacherons ci-après à travers la discussion de l'expérience de TV Maxambomba.

## **Créant des images et racontant leurs histoires**

L'objectif du projet Formation de jeunes à la production de films vidéo de TV Maxambomba dépasse la formation technique dans un but de formation professionnelle, et vise surtout la production de films vidéo comme outil destiné à travailler l'auto-image, l'auto-estime et la capacité critique dans la construction de la citoyenneté de ces jeunes des banlieues.

La transformation d'un thème dans une narration audiovisuelle est un processus totalement nouveau pour ces jeunes. En lançant leurs idées, la plupart d'entre eux n'ont aucune notion de la façon dont les mots peuvent se transformer en images qui révèlent leurs pensées, leurs rêves et leurs positions face au monde. Tout au long des activités programmées dans le cadre du cours, nous avons toutefois pu suivre le processus de transformation qui a lieu chez ces jeunes à travers les cours de scénario, de mise en scène, de caméra, d'éclairage et d'édition. Á un moment donné, ils s'aperçoivent que le côté étrange perçu au début disparaît quand ils dominent la technique. Ils pénètrent les images non plus par la superficialité de leur présence aux yeux du récepteur commun, mais, en se positionnant à partir de leur intériorité. En s'appropriant la technique, ces jeunes découvrent que ce qui est vu par nous en contemplant les images produites par des machines, ce n'est pas le « monde » mais des concepts déterminés relatifs au monde. Cette opportunité de produire des connaissances permet de dévoiler la construction illusoire du réel qui se fait à travers la reproduction automatique des événements, des objets et des personnes en images techniques. Les termes de Daiana révèlent cette prise de conscience permise par la pratique <sup>12</sup> :

---

12. Notre approche méthodologique comprenait le langage oral des individus concernés, leur production écrite (projets et rapports) et le langage audiovisuel (films vidéo). Le suivi du travail prévoyait également des entretiens collectifs enregistrés sur cassettes avec le groupe Fuzué et 10 de ses élèves.

Daiana (16 ans) : « J'ai choisi tout de suite un feuilleton télévisé et un journal parce que je croyais que ça serait facile à faire. C'était juste un petit truc, mais quand je suis allée voir, faire l'enregistrement, il suffisait d'une petite erreur pour qu'il faille recommencer. Pour écrire tout ce que chacun disait, ça a été vraiment difficile ! »

L'un des éléments fondamentaux à analyser réside dans la méthodologie à travers laquelle le projet a été présenté aux jeunes et la façon dont ils ont intégré la dynamique des activités de création de films vidéo. C'est le dialogue qui prédomine dans la définition des thèmes, où les élèves s'assument comme sujets de leurs idées qui seront ensuite transformées en films vidéo. Les jeunes coordinateurs du travail – le groupe Fuzuê – conduisent le processus de choix des thèmes.

Bien qu'ils eussent défini à l'avance la fonction de chacun des membres du groupe, ce que l'on a constaté dans la pratique, quand a commencé la création du film vidéo, c'est l'interchangeabilité des rôles entre les membres de l'équipe. À la différence des grandes chaînes de télévision dont la production est sectorisée et hiérarchisée, le processus de création de ces films vidéo communautaires est éminemment collectif et partagé. La participation à l'ensemble du processus, où les fonctions ne sont pas établies de façon rigide, fait de la circularité une marque fondamentale de ce travail dans lequel les élèves se mêlent à l'équipe technique et les rôles préalablement établis pour le *moi* et l'*autre* revêtent des aspects très divers. Cependant, il est courant que certains s'engagent plus que d'autres, ce qui génère souvent des réclamations et des conflits, et cela pas tant du côté de l'équipe technique que des élèves eux-mêmes.

À la fin du cours, les films produits par les élèves ont été *Faire l'amour en se protégeant : vie garantie*, mélange de fiction et de documentaire sur les maladies sexuellement transmissibles et les grossesses précoces, très fréquentes dans la région ; *Violence*, également documentaire-fiction, qui traite des différentes formes de violence vécues au quotidien par la communauté, depuis la violence domestique jusqu'à celle qui règne dans la rue, en passant par la « violence » du chômage. Ce film commence par une

---

(28 au total), répartis en deux groupes, ainsi que les annotations d'un « journal de terrain ». La fréquence du terrain était de une à deux fois par semaine, d'une durée de trois heures environ. Nous avons présenté ces entrevues au cours de réunions où, grâce à un rétroprojecteur, quelques paroles étaient reprises, générant ainsi au sein du groupe un nouveau débat sur l'expérience du cours. À cette occasion, nous avons eu l'autorisation d'employer leurs vrais noms dans les résultats de notre recherche. Les témoignages qui suivent sont extraits de ces entrevues.

Ça veut dire qu'ils ont choisi... "alors on va parler de politique et de tourisme." Mais certains ont dit "politique et tourisme ça va pas". Alors ça a fini par ce truc de démocratie. On va voter, qui veut quoi ? Certains ont pas aimé. Mais en fin de compte, ça s'est bien passé. »

Leandro (17 ans) : « Ça a été un vote au tableau, chacun donnait un nom, mais les deux noms que j'ai voulu donner avaient déjà été donnés. Alors j'ai dit politique, j'ai dit politique juste pour secouer la tête des autres. Et c'est pas ce qui a gagné ! »

Douglas (16 ans) : « Ç'aurait été très monotone de parler de politique. »

Bruno (16 ans) : « On voulait un truc plus dynamique, alors ça a été le tourisme. »

On pourrait se demander également pourquoi la politique, qui a occupé une place centrale dans le projet de la modernité, a fini par devenir dans les paroles de ces jeunes un thème qui transite entre la méfiance et la crainte de s'exprimer. Or ce sentiment est présent non seulement dans ce groupe spécifique de jeunes, mais également très répandu dans la population brésilienne. Il est intéressant d'observer que Wagner, le coordinateur de ce groupe qui a été à l'origine de tant de polémiques dans le choix du thème, est un jeune engagé dans les questions politiques de la région et qui participe activement à la campagne pour l'élection des conseillers municipaux et du maire de Nova Iguaçu. Pourtant, il n'a pas semblé surpris du manque de crédibilité dans la pratique politique de son groupe.

L'école est un autre espace public qui évoque la méfiance. Les témoignages de ces jeunes ont également suscité une réflexion critique sur le mode de production de connaissances dans le contexte scolaire actuel. L'école apparaît comme un thème récurrent, apporté par les élèves eux-mêmes dans les conversations et les interviews.

C'est peut-être parce que les cours ont été dispensés dans les locaux scolaires que la comparaison avec cette institution était si évidente. Le manque de sens des activités scolaires, pour l'élève comme pour le professeur, explique le vide monumental qui les caractérise aujourd'hui. Les élèves posent par exemple la question de la différence entre la construction des connaissances entre le cours de TV Maxambomba et l'école.

Bruno (16 ans) : « Le cours a bien marché d'une façon générale, de telle façon qu'on a tout compris, parce que le cours, c'est pas comme l'école, parce qu'à l'école la prof pose une question et donne la réponse. Ici, c'est pas la même chose, ils ne donnent pas de réponse. C'est nous qui donnons



notre réponse. Alors il faut réfléchir profondément pour découvrir la réponse. »

Gisèle (14 ans) : « J'ai trouvé les cours super, j'ai appris plein de choses super et j'ai eu l'occasion de dire ce que je voulais, de découvrir des choses nouvelles. À l'école j'ai pas eu l'occasion de créer un petit débat sur des grandes choses super, des sujets sur lesquels je ne m'étais pas arrêtée pour penser, et dans ces cours j'ai appris plein de choses. »

Ces témoignages peuvent servir de réponse à la directrice de l'école où a été dispensé le cours. Impressionnée par la participation des élèves, celle-ci a demandé aux coordinateurs du projet ce qu'ils faisaient avec les adolescents, les élèves du matin, pour qu'ils retournent au collège l'après-midi pour une activité extra-scolaire (où il n'y a pas de points, de notes, ni de concept).

La discussion sur les transformations culturelles de la société contemporaine nous incite à réfléchir sur les modifications engendrées dans les formes du discours et dans les récits par le développement de la technique. L'importance conférée aux images instaure de nouvelles relations de l'homme avec le désir et la connaissance. Toutefois, la « civilisation de l'image », marque de la subjectivité contemporaine, semble prendre une nouvelle forme et présenter de nouvelles possibilités si l'on analyse les résultats de ce projet. Le processus de création de scénario pour le développement de films vidéo a accroché non seulement ceux qui aimaient écrire, mais aussi les élèves qui considéraient en général l'écriture comme une obligation et qui semblaient fascinés par le fait que leurs textes et leurs histoires pouvaient devenir des images. Le devoir d'utiliser les mots, considéré jusqu'alors comme une activité ennuyeuse, devient une activité plaisante avec la création de l'image comme texte. L'une des élèves affirme qu'il a été bon pour elle de participer à ce projet et qu'elle a fini par faire beaucoup de choses dans le film vidéo, mais que ce qu'elle a préféré, ce fut le scénario, parce qu'il était bon d'écrire l'histoire, d'écrire avant de filmer, et que désormais, quand elle lit sur l'écran de télévision à la fin d'un programme le mot « scénario », elle sait de quoi il s'agit. Plusieurs élèves ont insisté sur la relation mot et image et sont arrivés à la conclusion que l'image technique, avant d'être une image, est un mot.

La lecture et l'interprétation de l'image seront d'autant plus riches que l'accès du jeune à la culture écrite sera facilité. L'image offre sans doute une séduction immédiate, nous parvient directement, indépendamment de tout effort ou de quête intentionnelle. La lecture d'un texte doit être

petite fiction où le père perd son emploi et cette situation limite génère d'autres situations de violence qui sont racontées dans l'histoire. Enfin *Culture et loisirs à Tinguá*, un reportage vidéo qui reprend le contexte historique, culturel et écologique de cette région rurale de Nova Iguaçu. Très fréquentée comme site balnéaire régional en raison de ses splendides chutes d'eau, Tinguá est toutefois peu connue pour son importance historique dans le commerce du XIX<sup>e</sup> siècle dans la région sud-est du Brésil.

Tous les films vidéo ont été précédés d'un travail de recherche. Pour le film intitulé *Culture et loisirs à Tinguá*, par exemple, les élèves ont mené des recherches depuis la bibliothèque de Nova Iguaçu jusqu'à l'ONG Onda Verde qui œuvre dans une réserve écologique de la région protégée par l'Institut brésilien de protection de l'environnement (IBAMA), en passant par l'association des habitants et des interviews d'habitants de la région, jeunes et âgés.

Bruno (16 ans) : « ... La plupart des gens, comme c'est le cas de quelqu'un de notre groupe, Christiane, ne connaissaient pas Tinguá. Elle n'était jamais allée à Tinguá. Pour elle, c'était la première fois. Et dès la première fois, elle a découvert des choses que je n'avais jamais vues, alors que j'y allais toujours. Comme les chutes, la vieille maison. Ça m'arrivait de passer devant... pour moi c'était des vieilleries, elle servait à rien la ferme São Bernardino. On m'a raconté l'histoire de cette maison. Je savais pas que des trains passaient devant... Les chutes où j'allais, c'était celles de "Love-love", "Poço das Cobras". Et je suis allé plus loin, là-bas, à l'Ibama, dans la réserve de Tinguá... »

Plus qu'une image techniquement parfaite ou plus qu'une révolution esthétique autour du langage de la vidéo, ce qui est en jeu dans le processus de création des films vidéo, c'est l'implication de ces jeunes qui – ils ne sont pas seulement parlés, filmés par un « autre » – assument leur discours et parlent de leur monde à travers des images produites par eux-mêmes, ce qui engendre une nouvelle relation non seulement avec les images diffusées par les médias, mais également avec la connaissance de leur propre quotidien, de ce qui leur est familier et en même temps étranger.

### **Le récit des jeunes sur le processus de création des films vidéo**

Au cours des interviews, quand nous évoquions des moments marquants du cours ou des événements liés à la création des films, les élèves nous parlaient surtout d'expérience de vie :

Bruno (16 ans) : « Avant tout cela je restais à la maison, je sortais à peine dans la rue [...]. Avant ce cours, j'aurais jamais imaginé aller seul à Rio. D'ailleurs la première fois on s'est perdu. Je me disais : "Eh, les mecs, si un jour je me perds à Rio, je fais une attaque cardiaque. Je me suis perdu et j'étais mort de rire..." »

Daniele (17 ans) : « On a appris à faire des films vidéo et d'autres choses encore, comme travailler en groupe. J'ai horreur de travailler en groupe. Pour moi, tout ce qui est groupe, c'est le bordel, ça ne m'intéresse pas. On a appris à travailler en groupe ».

Ces jeunes parlent de transformations subjectives générées à partir de l'occasion d'une action partagée, par un type d'expérience qui les met au centre de la scène, en créant l'intrigue et en étant les acteurs principaux d'histoires qui puisent leurs racines dans leurs propres sentiments, dans leur vécu, leurs limites et leurs possibilités. La peur de se perdre dans la grande ville est une façon de se retrouver face à soi-même, de pénétrer sa propre subjectivité, de dépasser les limites et d'élargir les horizons. Bruno souligne très clairement cet aspect dans son témoignage.

Les extraits ci-dessous révèlent toute la tension présente dans le choix du thème à filmer et montrent l'engagement de chacun dans le processus de création depuis le début des activités, un aspect fondamental pour l'engagement effectif dans un travail collectif.

André (18 ans, membre du groupe Fuzuê, parlant du choix du thème du film vidéo *Violence*) : « Alors ils sont arrivés à ce thème de la violence, mais ils ont décidé de traiter les aspects généraux de la violence : la mère qui bat ses enfants, un autre qui tue quelqu'un. Violence à la maison et dans la rue [...] Mais y a ce climat qui règne, personne ne laisse parler les autres, mais tout doucement, ça sort [...]. Maintenant y en a qui se mettent d'accord. »

Wagner Paiva (18 ans, membre du groupe Fuzuê, sur le choix du thème *Culture et loisirs à Tinguá*) : « On a failli en arriver aux mains, et tu sais pourquoi ? Parce qu'ils étaient super révoltés, parce qu'au début, on voulait faire un programme sur la politique, un truc plus vaste, hein ? La monnaie du pays, le chômage, mais c'est un thème sur lequel il est difficile de parler quand on ne connaît pas. Alors, on a parlé de ce truc qu'on avait. Et c'était quoi ? Alors on va parler de la politique régionale, de notre quartier. OK, mais ils ont dit "mais on ne peut pas parler de ça", "alors on va prendre le conseiller municipal, et on montre ça". Ils allaient montrer le mauvais côté, comme la télévision [...]. Et ça a fini qu'ils ont tous eu peur de travailler là-dessus, parce qu'ils avaient la trouille des représailles, hein ?

cultivée, requiert un effort de la part du lecteur pour pénétrer et dévoiler les sens qui germent entre les lignes uniformes de caractères noirs sur fond blanc. Mais l'image, de par sa nature même, se présente de façon intermittente, favorisant ainsi la dispersion et la distraction chez le téléspectateur. Le « bon lecteur » d'images est celui qui intervient dans ce rythme dispersif et intermittent, qui va aux détails, en les découvrant à travers un travail d'interprétation intense, en construisant un monde entier de significations à partir des particularités captées par la caméra, dans un va-et-vient de l'image au mot et du mot à l'image. Le dialogue avec les jeunes qui ont eu l'occasion de participer à ce projet est très utile pour dépasser une vision manichéenne et naïve des relations entre l'image et le mot.

### **Notre télévision de tous les jours**

Une autre question qui mérite notre attention réside dans la façon dont la télévision commerciale est présente dans ce projet. En nous fondant sur les résultats de cette recherche, on observe que le dialogue télévision commerciale/télévision communautaire est constitué par la confrontation de récits audiovisuels produits dans des buts différents, ce qui explique le choc des différences culturelles dans la production d'images par des groupes sociaux aux caractéristiques diverses. D'autre part, en articulant ces deux modes de production d'images, on met en évidence la confrontation entre les différents langages et la polyphonie de ces images, soulignant ainsi la pluralité de positions qui se révèlent à travers les voix présentes, sous quels signes les médias commerciaux sont récupérés dans les récits des vidéos communautaires.

On constate par exemple que ce qui incite la plupart des élèves à suivre les cours proposés par TV Maxambomba, ce n'est pas la recherche d'une position plus critique à l'égard des images véhiculées par les médias, bien que ce soit là l'un des objectifs du cours qui définit ainsi sa proposition de travail :

*« Permettre aux jeunes d'utiliser le langage audiovisuel comme un outil d'intervention culturelle, et à partir de la lecture de la télévision et la production et la projection de films vidéo – comme "canal d'investigation et d'expression", d'être sujets de leurs actions, constructeurs d'une vision plus critique et active dans la société. »* (Toja, 2000, p. 5)

Dans leurs récits, les jeunes expriment la fascination exercée par la télévision. En posant leur candidature pour intégrer le cours, ils disent

vouloir comprendre comment fonctionne la télévision, par quels processus passe l'image avant d'arriver chez eux, quel est cet univers où habitent leurs idoles – artistes, chanteurs ou sportifs – qui sont objets de culte :

Wagner (17 ans) : « Ma curiosité remonte à longtemps..., j'étais extrêmement curieux de savoir comment on enregistrerait... Comment on faisait des reportages... Quand j'étais tout enfant et que je voyais les programmes, je voulais déjà savoir comment c'était dans les coulisses du métier, avoir une notion. C'est ça qui m'a poussé à suivre le cours. »

D'autre part, les témoignages des jeunes sont critiques sur le traitement que les médias commerciaux réservent à la Baixada Fluminense. Cela est évident quand ils affirment que normalement, la télévision ne s'intéresse à la région que lorsqu'il est question de violence et de misère.

Bruno (16 ans) : « Les médias sont aujourd'hui en quête d'histoires tragiques de bagarres, de vols ; si un vol a lieu ici, un désastre, ils se précipitent. C'est comme des vautours, s'il y a de la viande sèche ici, un truc pourri, ils arrivent, ils ne veulent que des choses pourries [...] Si quelqu'un d'ici était drogué et tuait plein de gens au supermarché et les médias arriveraient, et alors ils parleraient de la Baixada... Ils parlent déjà de la Baixada, on a une réputation de... »

Il ne s'agit pas pour ces jeunes de nier la réalité dans la mesure où ces thèmes sont également présents dans leurs productions, comme dans le film *Violence*. Mais ce qu'ils revendiquent, c'est la possibilité d'autres modes d'existence et d'autres façons d'aborder ces sujets. Tourisme, culture, loisirs et sexe sont des thèmes traités dans leurs vidéos. Soulignons toutefois que la forme et le contenu de la télévision de masse finissent par s'imposer dans leurs productions, car ces jeunes sont des consommateurs assidus d'images de la macrotélévision. Le quotidien de ces jeunes est inévitablement traversé par les images des médias conventionnels. Cet « autre » – image/discours de la télévision de masse – qu'ils repoussent souvent, les fascine de façon ambivalente, est présent et reproduit dans leurs voix et images.

Il est intéressant de noter que le choc entre le discours critique à l'égard des médias, notamment dans le traitement donné à la Baixada Fluminense, et les thèmes relatifs à la jeunesse débattus par ces jeunes à différents moments du cours côtoient une volonté de professionnalisation dans ce domaine, ce qui révèle un désir de se faire embaucher par une grande chaîne de télévision. La mystification et la position critique à l'égard de la télévision de masse se transforment dans le discours de ces jeunes. La dis-

cussion sur les limites et la portée du pouvoir de la télévision sur leurs vies est toujours animée, et a même provoqué une polémique au cours d'une interview :

Wagner (17 ans) : « Je la trouve un peu manipulatrice. Je trouve que les gens doivent vivre ce qu'ils sont et non à travers les médias. D'accord que les médias font tout pour faire entrer une chose dans notre tête, même si vous n'aimez pas. Pour elle, il faut que vous en veniez à aimer. Un peu comme si elle faisait de nous des marionnettes, hein ? »

Tatiane (16 ans) : « Je n'ai pas l'impression qu'ils cherchent à nous influencer, mais ils nous influencent par nature. Ils ne font pas ça pour influencer mais pour faire de l'audience, parce qu'ils savent que tout le monde va regarder. Mais c'est comme ça : tu vois que c'est à la mode, tu aimes et tu veux le porter. Mais c'est pas seulement parce que ça passe à la télévision qu'ils veulent que vous le fassiez. Non, tu fais ce que tu veux. »

Wagner : « D'accord, on est pas du même avis, mais je crois que c'est vrai. La télé veut que tu utilises un produit même si tu ne veux pas. Elle veut que tu portes quelque chose... enfin. Y a même cette pub de Sprite : "l'image, c'est rien... la soif, c'est tout". C'est une pub contre les médias. Cette agence de pub est fantastique. Du genre je fais des contradictions. Ils disent que si vous buvez ceci, vous devenez cela, enfin... »

Tatiane : « Mais c'est leur but. C'est en faire la pub. Ils sont payés pour faire de la pub. »

Arrêtons-nous sur cette discussion qui présente apparemment deux visions antagoniques : d'un côté, l'emprisonnement absolu de la subjectivité, traduit par l'assujettissement aux modèles de la télévision de masse ; de l'autre, la totale indépendance, la possibilité d'autonomie de la subjectivité face à la supposée « neutralité » de l'image, comme si les univers internes et externes du sujet étaient deux mondes distincts et étanches.

Pour discuter ces deux visions, nous nous proposons de nous pencher quelques instants sur certains concepts de Bakhtine. Pour ce penseur russe, le langage est le lieu par excellence de la dialogie, c'est l'espace d'interlocution. Le sens de l'énoncé n'existe que dans le dialogue avec l'autre et non en soi :

*« La compréhension est une forme de dialogue ; elle est à l'énonciation ce que la réplique est à la réplique dans le dialogue [...]. La signification n'est pas dans le mot ni dans l'âme du locuteur, non plus que dans l'âme de l'interlocuteur. La signification est l'effet de l'interaction du locuteur*

*et du récepteur, s'exerçant sur le matériau d'un complexe sonore donné [...]. Seule le courant électrique de la communication verbale fournit au mot la lumière de sa signification.* » (Bakhtine, 1977 [1929], p. 142-143).

Le dit « récepteur » des théories de communication présente chez Bakhtine le statut de co-auteur du discours proféré par un « locuteur » déterminé, ce qui caractérise le champ éminemment dialogique de toute interaction verbale. Cela signifie que le sens de l'énoncé se forme dans la rencontre entre les deux et peut revêtir des sens bien différents de celui prétendu initialement par le « locuteur ». Ce régime de co-auteur est possible grâce à la polysémie du mot et de l'énoncé. Le mot est polysémique parce qu'il a plusieurs sens, dans les contextes les plus variés. En plus d'être polysémique, le mot est également polyphonique car chaque énoncé porte en son sein les voix les plus diverses. La métaphore musicale de la polyphonie met en évidence cette rencontre marquée par la pluralité textuelle de voix et de consciences différenciées, orchestrées par la multiplicité. Plus exactement, chaque énoncé en dit moins sur un sujet que sur l'altérité et la production de différences, car y sont contenues différentes voix de différents endroits et des époques les plus variées. Le mot confère en permanence une nouvelle dimension à notre relation espace-temps.

Ainsi, quand ces jeunes de la Baixada Fluminense parlent, sont présentes les autres voix qui s'entrecroisent dans leurs voix, comme la voix de leurs familles d'origine, la voix des médias, la voix de l'école publique, des discours construits en d'autres moments et qui s'actualisent dans le présent à travers leurs mots. Enfin, en utilisant le langage, le sujet porte en lui les marques de sa culture et de son temps, délimitant ainsi sa place énonciative à partir des expériences diverses qui trouvent leur expression et se renouvellent dans leur discours. En tant que production sociale, le mot est un signe idéologique par excellence et assume donc les valeurs sociales qui trouvent écho dans la voix des jeunes. La polémique générée dans le discours élargit la zone de compréhension critique du thème déterminé, provoquant ainsi une nouvelle prise de conscience chez les participants. En mettant leurs idées en pratique, en les actualisant dans des productions culturelles comme dans la production de films vidéos, les jeunes élargissent leurs possibilités d'expression et de communication et découvrent d'autres façons de se constituer en tant que citoyens.

*Du signe verbal à l'image-signe : médiations contemporaines  
pour la construction subjective de la citoyenneté*

Tout ce qui a été dit jusqu'à présent sur le signe verbal peut être élargi pour penser la dynamique que nous conférons à l'image en tant que signe. On peut aller du signe verbal, matière première bakhtinienne, à l'image-signe produite dans le langage de la vidéo. Dans cette approche, le spectateur d'images est aussi co-auteur et non plus simplement un réceptacle d'images, car c'est lui qui confère du sens aux signes-images qui circulent dans son contexte. En tant que productions idéologiques, les images-signes ne sont pas exemptes d'intentionnalité. Dans cette perspective, la neutralité évoquée par Tatiane, qui déclare que « l'image ne veut qu'être vue, tu en fais ce que tu veux », comme la thèse de l'assujettissement absolu à l'image défendue par Wagner, peuvent être remises en question, car elles relèguent la subjectivité au rôle de simple dépôt d'informations. Toutes deux nient le champ dialogique du langage. Le mot comme l'image nous permettent de faire des usages totalement différents de ceux initialement proposés par leurs réalisateurs. Le sens du mot ou de l'image se renouvelle à chaque contact avec les lecteurs, créant ainsi d'infinies possibilités d'interprétation. L'élève lui-même qui dénonce la structure perverse des médias, l'effet marionnette, ne peut le faire que parce qu'il s'est mis lui-même, tout du moins à ce moment-là, dans la déviation de son sens original. Soulignons néanmoins que cela n'exempte pas les chaînes de télévision d'une discussion éthique sur leur programmation, mais ouvre plutôt de nouvelles voies de discussion sur la relation entre la télévision et la masse des téléspectateurs.

D'une façon générale, les télévisions communautaires revendiquent une plus grande proximité avec leurs téléspectateurs, que ce soit au niveau de la production ou des modes de diffusion, comme cela a été souligné précédemment dans la méthodologie de la « caméra ouverte ». Ce qui se trouve souvent derrière cette discussion, c'est le niveau et la différence des informations véhiculées entre la télévision de masse et la télévision communautaire. Avec sa proposition, le plus souvent implicite, de mise en spectacle de la réalité, la macrotélévision finirait par servir de lieu de désinformation, tandis que la télévision communautaire, dépourvue d'intérêt économique, développerait un rôle effectivement social, en se plaçant le plus près possible de la réalité et de la vérité et servant ainsi de véritable véhicule de communication de cette communauté.



Une rapide discussion s'impose toutefois sur les concepts d'information et de démocratisation de la communication, des concepts déjà envisagés ici de façon critique. Deleuze (1998) parle de l'information comme support des « sociétés de contrôle <sup>13</sup> » :

*« ... Une information est un ensemble de mots d'ordre. Quand on vous informe, on vous dit ce que vous êtes censé devoir croire. En d'autres termes, informer, c'est faire circuler un mot d'ordre. Les déclarations de police sont appelées à juste titre des communiqués. On nous communique de l'information, on nous dit ce que nous sommes censés être en état ou devoir ou être tenus de croire. Même pas de croire mais de faire comme si l'on croyait. On ne nous demande pas de croire mais de nous comporter comme si nous croyions. C'est cela l'information, la communication et, indépendamment de ces mots d'ordre et de leur transmission, il n'y a pas d'information, il n'y a pas de communication. Ce qui revient à dire que l'information est exactement le système du contrôle. C'est évident et ça nous concerne particulièrement aujourd'hui. »*

L'information implique la négation de l'autre dans sa différence. C'est dans ce sens que l'on peut dire que l'information apparaît comme un dressage de la subjectivité : elle vise une compréhension homogène comme fondement du contrôle, même si Bakhtine souligne l'impossibilité de l'univocité totale du mot et de l'énoncé.

Le rôle de la télévision communautaire, et plus précisément de TV Maxambomba, est ainsi de régler ce champ dialogique comme condition a priori de son travail, en valorisant surtout la création, en se constituant non plus comme un véhicule d'information mais surtout en construisant le lieu de la contre-information, lieu de déviation, rendu possible comme acte de résistance.

---

13. D'après Deleuze (1990), les institutions de confinement type école, prison, hôpital, caractéristiques du pouvoir disciplinaire analysé par Foucault, sont en crise. Ces mécanismes ont été remplacés par le contrôle continu et par la communication instantanée, caractérisés par les machines cybernétiques et par l'informatisation de la société. Le contrôle n'est plus intra-muros mais se propage dans des espaces ouverts, depuis les appareils photo et les vidéos installés aux feux, dans les résidences et les immeubles commerciaux éparpillés dans toute la ville, jusqu'au contrôle informationnel des médias. Plutôt que de fonctionner comme des moules, ces mécanismes agissent par modulation et sont malléables. Le modèle, ce n'est plus l'usine, mais l'entreprise. Plutôt que le salaire selon le poste occupé, le salaire modulé en fonction du mérite. Plutôt que la signature et le numéro de matricule qui désignent l'individu et sa position dans la masse, l'identification actuelle se fait par le mot de passe, marque de l'accès à l'information.

Le projet de TV Maxambomba souligne la possibilité de créer des lieux d'exercice de la citoyenneté et de production de la subjectivité. En insistant sur une position éthique, le travail de cette télévision communautaire investit dans la nécessité de renforcer les conditions d'accès et l'utilisation créative des biens matériels et culturels, qui circulent de façon réduite dans notre société, au profit de ces populations marginalisées des banlieues des grands centres urbains, à travers l'appropriation d'un outil technique, en dévoilant ses mystères et son langage en faveur d'un processus de *subjectivisation* qui insiste sur le sens digne de l'existence.

## Bibliographie

---

- AUMONT, J. 1990. *L'Image*, Paris, Éd. Nathan.
- BAKHTINE, M. 1929. *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- CAIVINO, I. 1988. *Leçons Américaines – Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Éd. Gallimard, 1989.
- CHAFIN, C. 1995. *O Circo-Eletrônico-TV de Rua : a tecnologia na praça pública.*, São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior, Dissertação de Mestrado.
- CECCON, C. ; PAIVA, J. 2000. *Bem prá lá do Fim do Mundo – Histórias de uma Experiência em Rancho Fundo, Baixada Fluminense, Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, CECIP.
- DELEUZE, G. 1990. *Pourparlers – 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. 1998. « Qu'est-ce que l'acte de création ? » dans *Traffic*, Paris, P.O.L. éditeur.
- DELEUZE G. ; GUATTARI, F. 197. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GUATTARI, F. 1989. *Les Trois Écologies*, Paris, Éd. Galilée.
- GUATTARI, F. 1992. *Chaosmose*, Paris, Éd. Galilée.
- GUATTARI, F. ; ROLNIK, S. 1986. *Micropolítica : Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Éd. Vozes.
- LINS, D. (org). 1997. *Cultura e Subjetividade*, São Paulo, Ed. Papirus.
- MACHADO, A. 1988. *A Arte do Vídeo*, São Paulo, ed. Brasiliense, 3<sup>a</sup> edição 1995, 1<sup>a</sup> reimpressão, 1997.
- MACHADO, A. 1998. « Apresentação », in V. Flusser, *Ensaio sobre a fotografia*, Lisboa, Relógio D'Água.
- TOJA, N. 1999. *Relatório : Capacitação de Jovens em Produção de Vídeo*, CECIP, Rio de Janeiro.