

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN FILM SANS ADULTE : LE CINÉMA DIRECT COMME INSPIRATION
POUR UNE PAROLE D'ENFANT AUTHENTIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

MARIE-NOËL ARSENEAU

JUILLET 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

J'ai choisi de rédiger ce mémoire à la première personne du singulier et de ne pas utiliser le « nous » qui caractérise habituellement l'écriture académique. Le « nous » est souvent caractéristique de la volonté du chercheur ou de la chercheuse d'instaurer une distance entre lui et l'objet de sa recherche, dans un souci d'objectivité. Dans le cadre de mon projet de recherche-crédation, l'utilisation du « je » m'a semblé plus appropriée. Le présent document accompagne un film documentaire. Il est une réflexion critique de ma démarche de création artistique. Mon analyse, bien qu'elle se situe dans un contexte de recherche, est assez personnelle et laisse une grande place à la subjectivité. Pour ces raisons, l'écriture au « je » convenait mieux.

Ce projet de recherche-crédation n'aurait pas été possible sans l'aide de plusieurs personnes que je tiens à remercier ici. Tout d'abord, je remercie mon directeur de maîtrise Loïc Guyot, pour ses précieux conseils et son accompagnement tout au long de mon projet, ainsi que pour sa gentillesse. Un énorme merci à tous les enfants qui ont participé au film et à leurs parents pour m'avoir donné leur temps et leur confiance.

Merci à mon fils Inaki, dont la simple existence est à l'origine de ce projet, pour son aide et ses commentaires pendant le processus du film. Merci à mon amoureux Francis pour sa présence et son soutien durant tout le temps qu'a duré cette maîtrise, pour son aide aux tournages et à la révision du texte. Merci à mes parents Louise et Pierre pour leurs encouragements et leur soutien. Merci à Maya et Zoé pour les nombreux coups de main. Merci aux amis cinéastes Santiago, Laetitia et Olivier pour l'assistance précieuse lors des tournages. Merci à Lorraine Boury pour la révision du mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I PRÉMISSSES CONCEPTUELLES DE CRÉATION.....	3
1.1 Démarche.....	3
1.1.1 Parcours.....	3
1.1.2 Mon intérêt pour l'enfance	5
1.1.3 Un objectif double.....	6
1.2 Projet de création	7
1.2.1 Sujet.....	7
1.2.2 Intentions	9
1.2.3 Traitement.....	10
CHAPITRE II QUESTION DE RECHERCHE, POSITION ÉPISTÉMOLOGIQUE ET MÉTHODOLOGIE	13
2.1 Problématique et question de recherche.....	13
2.1.1 Contexte de la problématique	13
2.1.2 Question de recherche	15
2.2 Positionnement épistémologique	15
2.2.1 Ontologie constructiviste.....	16
2.2.2 Ontologie structuraliste	17
2.3 Méthodologie.....	20
CHAPITRE III CADRAGE THÉORIQUE.....	22
3.1 Le cinéma direct.....	22

3.1.1	Caractéristiques du cinéma direct	24
3.1.2	Subjectivité et objectivité	28
3.1.3	La quête de la vérité	30
3.1.4	La place de la parole	34
3.2	La parole des enfants	36
CHAPITRE IV CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL		42
4.1	<i>Les vrais perdants</i> , André Melançon, 1978	42
4.2	<i>Bienvenue à F.L.</i> , Geneviève Dulude-De Celles, 2015	45
4.3	<i>Vues de l'Est</i> , Carole Laganière, 2004	47
CHAPITRE V APPROCHE DE CRÉATION		50
5.1	Préproduction	50
5.2	Tournage	53
5.2.1	Moments de jeux libres	56
5.2.2	Les entrevues	56
5.2.3	La caméra des enfants	58
5.3	Montage	59
CHAPITRE VI ANALYSE ET SYNTHÈSE DE LA CRÉATION		62
6.1	Récit de pratique	62
6.1.1	Les tournages	62
6.1.2	Postproduction	66
6.2	Les points positifs de l'approche	68
6.3	Les limites de l'approche	69
6.4	Ce qui pourrait mener l'expérience plus loin	69
CONCLUSION		71
BIBLIOGRAPHIE		73
FILMOGRAPHIE		78

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales

ONF : Office national du film du Canada

UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation accompagne et décrit le processus de création du court-métrage documentaire *Un film sans adulte* (26 min). Ce film donne la parole à des enfants, les questionne sur la place qu'ils occupent dans le monde et sur la manière dont ils se perçoivent face aux adultes. Le mémoire met en évidence comment le contexte de production d'un documentaire influence le caractère authentique de la prise de parole de ses sujets, en particulier lorsqu'ils sont des enfants. Dans l'objectif de favoriser l'obtention d'une parole plus sincère des enfants, des techniques du cinéma direct ont été intégrées à l'approche de réalisation du film. Pendant les tournages, des efforts ont été faits pour minimiser l'influence des adultes, dont celle de la réalisatrice, sur les sujets filmés. Une caméra a également été prêtée aux enfants afin de capter leur point de vue. L'implication des enfants dans certaines tâches liées à la préproduction et la production de l'œuvre, notamment en tant qu'intervieweurs et preneurs d'images, a permis de les mettre à l'aise et d'imprégner le film de leur présence. Une équipe de tournage réduite était moins intimidante pour les enfants, un lieu de tournage familier les mettait en confiance et l'éloignement de leurs parents a semblé avoir pour effet de diminuer la pression des normes sociales sur leur comportement. En somme, ce mémoire documente le parcours de création d'une réalisatrice qui tente de donner aux enfants un espace de communication leur permettant de témoigner librement et sincèrement de leur réalité.

Mots clés : documentaire, enfants, cinéma direct, authenticité, création.

INTRODUCTION

Le présent projet de recherche-création est n  de mon désir de mettre de l'avant la parole des enfants. Ce désir ne date pas d'hier. Il est devenu une préoccupation personnelle. Enfant, je ne comprenais pas les situations dans lesquelles mes opinions n'étaient pas prises au sérieux à cause de mon âge. Maintenant que je suis mère, j'ai encore l'impression que les enfants sont souvent sous-estimés par les adultes. Les enfants parlent, mais ils ne sont pas toujours  cوت s. Pour toutes ces raisons, j'ai voulu créer un espace où leur parole serait centrale.

Le cinéma documentaire est un très bon moyen de montrer diverses réalités vécues par les gens. Dans les années 1960, l'invention de caméras permettant d'enregistrer le son de manière synchrone avec l'image est venue faciliter le processus; les cinéastes pouvaient enregistrer simultanément les paroles et les gestes d'une personne et se rapprocher encore plus du réel. C'était l'apparition du cinéma direct.

 tant donné mon parcours de documentariste, j'ai choisi de donner une voix aux enfants à l'aide d'un film. Avec mon court-métrage, j'espère montrer aux adultes que les enfants ont des opinions et qu'il peut être intéressant de les entendre. Pour y arriver, j'ai cherché les procédés cinématographiques qui me permettraient d'aller au plus près de la vérité des enfants. J'ai fait l'hypothèse que les techniques du cinéma direct pourraient m'être utiles.

Dans les pages qui suivent, je présente le processus de création dans lequel mon documentaire *Un film sans adulte* a pris forme. Le chapitre I est consacré aux prémisses de ma création. J'y décris mon parcours, mon intérêt pour l'enfance et j'explique en

quoi mon objectif est double. J'y présente également les principaux éléments du documentaire, soit le sujet, les intentions et le traitement du film. Dans le chapitre II, j'expose ma problématique, ma position épistémologique ainsi que la méthodologie que j'ai utilisée pour construire ce mémoire. Le chapitre III est consacré à la constitution d'un corpus théorique où je m'intéresse au cinéma direct et à la façon dont la parole des enfants est influencée par les normes sociales. Dans le chapitre IV, je forme un cadrage culturel et esthétique à travers l'analyse de trois œuvres documentaires qui comportent des similarités avec mon projet. L'élaboration de ces deux corpus (théorique et pratique) m'a permis de définir l'approche que je décris au chapitre V. Inspirée du cinéma direct, cette approche a été mise en pratique pendant la réalisation de mon court-métrage documentaire. Le chapitre VI constitue un retour sur ma création. J'y analyse la validité de mon hypothèse de recherche et je cherche à savoir si les techniques du cinéma direct m'ont permis de me rapprocher de mon objectif, soit obtenir une parole d'enfant la plus authentique possible.

CHAPITRE I

PRÉMISSSES CONCEPTUELLES DE CRÉATION

Dans ce chapitre, j'explique la démarche qui m'a conduite à effectuer cette maîtrise en recherche-création. Je décris comment j'en suis venue à réaliser des documentaires, mon intérêt pour l'enfance et de quelle manière mon objectif était double. J'expose ensuite les caractéristiques de mon projet de création : le sujet du documentaire, mes intentions cinématographiques et le traitement du film.

1.1 Démarche

1.1.1 Parcours

Je suis devenue une documentariste un peu par hasard. J'étudiais en sciences politiques et je m'impliquais depuis quelques années dans le mouvement étudiant. Des ami.e.s démarraient un collectif de vidéastes engagé.e.s et, par curiosité, je me suis jointe au groupe. Quand j'ai réalisé mon premier court-métrage, j'ai eu la piqûre presque instantanément.

Ce collectif, *Les Lucioles*, est né en 2002, dans la foulée des contestations antimondialisation. Les caméras mini-dv étaient sur le marché depuis peu, et leur faible coût avait contribué à démocratiser la vidéo. Comme le matériel était devenu plus accessible, un nombre de plus en plus élevé de personnes filmaient divers événements politiques et manifestations. Pourtant, le résultat de ces tournages était rarement vu. Il

faut préciser qu'au début des années 2000, les plateformes de vidéos en ligne comme *YouTube* et *Vimeo* n'existaient pas encore. Le *Collectif Les Lucioles* a donc été créé pour offrir un espace de diffusion aux cinéastes engagé.e.s, dans l'espoir de les motiver à faire le montage de leurs images pour ensuite aller les présenter en salle, devant un public. Toutes les formes de films étaient acceptées, ainsi que tous les niveaux de maîtrise technique. Le seul critère de sélection était que les œuvres aient un contenu engagé socialement.

Ce collectif a été mon école. Les projets de vidéos s'y effectuaient souvent en équipe. Pendant la réalisation d'un film, il était fréquent que les cinéastes plus expérimenté.e.s enseignent les bases de la manipulation de la caméra et du montage aux néophytes. Ainsi, par l'expérimentation, nous nous améliorions de projet en projet. C'est donc par la pratique et à travers les échanges humains que j'ai appris mon futur métier. Notre pratique cinématographique était très libre. Nous n'avions pas de critères à respecter et nous pouvions explorer différents codes cinématographiques. J'ai constaté bien plus tard la grande liberté dans laquelle j'ai appris à faire des films.

Une de nos forces en tant que collectif était la confiance que les gens nous portaient, principalement car nous avions acquis la réputation de ne pas dénaturer leurs propos. En effet, nous nous efforcions de transmettre le plus fidèlement possible le message que les personnes nous exprimaient à la caméra. Aujourd'hui, je crois que c'est une de mes forces dans ma pratique documentaire : l'instauration d'un climat de confiance avec les personnes que je filme, malgré les caméras et la présence d'une équipe de tournage. En recherche, cette méthode s'apparente à l'observation participante. Selon cette pratique, le chercheur ou la chercheuse qui effectue son travail sur le terrain s'immerge dans la vie des gens et partage leurs expériences. Il ou elle se laisse porter par les situations, discutant avec les personnes et les écoutant. Cette expérience constitue sa collecte de données. L'information retenue est ensuite retransmise dans sa recherche (Lapassade, 2002).

J'ai été formée au cinéma direct, même si je ne le savais pas à l'époque. J'ai aussi appris à me débrouiller avec les moyens du bord, autrement dit un très petit budget. Je constate qu'encore aujourd'hui, quand je conçois un projet de documentaire, mon premier réflexe est de l'envisager sur ces mêmes bases.

Après mon expérience des *Lucioles*, j'ai œuvré dans le milieu du documentaire de manière plus professionnelle. Je travaille notamment à la réalisation, à la caméra et au montage dans une boîte de production documentaire. Je réalise également des vidéos comme pigiste, souvent pour des groupes sociaux ou féministes.

1.1.2 Mon intérêt pour l'enfance

J'ai toujours été fascinée par les relations humaines et lorsque je réfléchis à des projets documentaires, mon intérêt va souvent vers des personnes ou des groupes marginalisés. Je crois que leur parole m'intéresse, car elle est souvent passée sous silence. Mes expériences de militantisme ainsi que mes études en sciences politiques m'ont conduite à l'analyse des rapports de force entre humains. Dans ma vie, je recherche et privilégie les liens qui ne sont pas basés sur la domination. L'analyse féministe a d'ailleurs été un outil précieux pour apprendre des relations égalitaires.

En 2007, je suis devenue mère. Cette nouvelle réalité m'a amenée à me questionner sur la relation que j'entretiens avec mon fils, sur mon rapport mère-enfant. La maternité a développé mon intérêt pour l'enfance en général. Je me suis mise à observer les interactions entre les adultes et les enfants de mon entourage, dans mon milieu social. Je n'ai pas pu m'empêcher de me questionner sur les rapports de pouvoir qui sont présents entre les adultes et les enfants.

Au cours de ces observations personnelles, j'ai constaté que les enfants étaient plus précoces que ce que je croyais dans certains domaines, tels l'expression orale, la gestion des conflits et le partage des émotions ou des opinions. Cela m'a fait réaliser

qu'avant de devenir mère, je sous-estimais les enfants à plusieurs égards. Cette découverte m'a ramenée à ma propre expérience d'enfant, quand je vivais comme une injustice les moments où ma voix comptait moins que celle des adultes. Mon opinion me semblait aussi pertinente que la leur et je ne comprenais pas pourquoi elle avait si peu de poids.

Aujourd'hui, même adulte, je pense encore que les opinions des enfants sont intéressantes à connaître et méritent d'être écoutées. Mon penchant pour les relations égalitaires m'indique que leur opinion, quoiqu'en évolution, a autant de valeur que celle d'un adulte. Je crois qu'il est pertinent de connaître le point de vue des enfants, car ils sont en plein processus de socialisation. Ainsi, à travers leur vision, ils font parfois découvrir aux adultes des particularités de notre société inaccessibles à ces derniers. Il peut arriver, par exemple, qu'ils remettent en cause des croyances que les adultes prennent pour des vérités immuables. Leur regard est perçant et moins chargé d'a priori passésistes.

1.1.3 Un objectif double

Cette maîtrise en recherche-crédation comporte un objectif double. En tant que réalisatrice, j'ai voulu faire un film sur un sujet qui me préoccupe. Parallèlement, en tant que chercheuse, j'ai voulu me questionner sur ma pratique de documentariste.

Plusieurs raisons m'ont motivée à retourner à l'université pour obtenir une maîtrise. En premier lieu, j'ai voulu prendre une pause des contraintes du milieu professionnel. Je souhaitais réaliser un documentaire à ma façon, sans devoir rendre de comptes à un.e client.e ou un.e producteur.trice. Comme la majorité de mon travail était composée de commandes, la créativité liée à un film personnel me manquait. J'ai aussi voulu prendre le temps de développer un projet de film sur un sujet qui m'interpelle depuis plusieurs années. D'une certaine façon, la maîtrise en recherche-crédation m'a permis un retour

aux sources, car j'ai pu retrouver la liberté de création que j'avais connue avec *Les Lucioles*.

Ensuite, j'ai choisi de réaliser ce projet de film dans un contexte universitaire, car je souhaitais interroger ma pratique documentaire du point de vue de la recherche. Je voulais aussi approfondir ma connaissance des théories cinématographiques. Comme j'ai appris le cinéma par la pratique, c'est l'instinct qui guidait ma démarche de création. Je n'avais jamais pris le temps de me questionner sur cette démarche de manière plus approfondie. Confronter mon parcours de création aux connaissances établies dans le domaine médiatique m'a permis d'y situer ma pratique. Je n'avais jamais pris le temps d'analyser ma démarche en profondeur. J'ai ainsi eu l'occasion de mieux la définir.

1.2 Projet de création

1.2.1 Sujet

Pour le sociologue De Singly (2000), l'enfant du monde occidental est considéré comme une personne à part entière. En effet, depuis les années 1960, la majorité des adultes sont d'avis qu'un enfant a le droit d'avoir des opinions et qu'il est souhaitable qu'il ou elle développe son autonomie. D'un autre côté, les parents imposent à l'enfant certaines règles qu'il doit suivre, même s'il n'est pas d'accord. Ainsi, les parents doivent « respecter l'enfant à un double titre, comme “enfant” et comme “personne” [...] et ils doivent demander aussi un respect qui leur est dû, double lui aussi, en tant que “parents” et en tant que “personnes” ». En résumé, l'enfant est considéré comme un individu, mais qui a besoin d'être encadré par ses parents.

Je crois que cette analyse résume bien le cadre dans lequel les enfants évoluent dans notre société. Dans ce contexte, je me suis demandé ce que les enfants pensaient de cette situation. Sont-ils satisfaits de la place qui leur est attribuée? Sont-ils heureux

d'être des enfants ou préféreraient-ils être adultes? Comment perçoivent-ils les adultes? Ces questions et bien d'autres m'ont donné envie de réaliser un documentaire qui leur donnerait la parole.

Les sujets abordés dans le film concernent donc le monde de l'enfance et celui des adultes, deux réalités assez distinctes. J'ai voulu savoir comment les enfants perçoivent ces deux mondes et s'ils y voient des différences et des ressemblances. Je me suis aussi demandé ce qu'ils apprécient ou n'apprécient pas dans le fait d'être enfant, ce qu'ils aimeraient ou n'aimeraient pas s'ils étaient adultes et comment ils souhaiteraient se comporter plus tard avec leurs propres enfants.

Les enfants qui participent au film ont entre sept et onze ans. Plusieurs raisons expliquent ce choix. Au début de mon processus de création, je souhaitais interviewer des enfants plus jeunes, de cinq à sept ans. Après avoir fait un test d'entrevue avec des enfants de cet âge, j'ai réalisé que ce ne serait pas possible avec les moyens dont je disposais. En effet, j'ai remarqué qu'à cet âge, leur capacité d'attention était d'environ cinq minutes. La formule des entrevues assises ne leur convenait donc pas. J'ai aussi constaté qu'une personne attitrée à l'animation des enfants aurait été nécessaire pendant le tournage. M'occupant déjà simultanément de la réalisation et de la caméra, je ne pouvais pas ajouter la gestion d'enfants.

Cette expérimentation sur le terrain m'a donc menée à augmenter l'âge des enfants qui participent au film. Entre sept et onze ans, l'attention des enfants est assez soutenue pour qu'ils soient en mesure de répondre à des questions d'entrevues. Ils ont aussi une certaine autonomie, ce qui m'a permis de consacrer mon énergie à l'aspect cinématographique du tournage. Également, en raison de contraintes liées au type de caméras utilisées, il était plus pratique que les enfants demeurent assis pendant les entrevues. Ce qui est difficile pour des enfants de cinq et six ans.

Par la suite, j'ai découvert d'autres avantages à ce que les enfants soient plus vieux. En effet, les sujets et les questions qui m'intéressaient le plus nécessitaient un niveau d'abstraction que les enfants de cinq et six ans ne possèdent pas encore. Aussi, les enfants de sept ans et plus ont un regard sur le monde assez développé et ils peuvent le communiquer plus facilement. Cela facilitait l'obtention d'un contenu assez intéressant pour soutenir l'attention des adultes, mon public cible. J'ai tracé la limite d'âge maximale à onze ans, car d'après mes observations personnelles, à partir de douze ans, leurs réflexions et attitudes se rapprochent de celles de l'adolescence.

1.2.2 Intentions

Dans la réalisation de ce documentaire, mon intention principale était de donner la parole aux enfants. En effectuant des recherches pour le présent mémoire, j'ai constaté que, même si les enfants sont régulièrement représentés à l'écran, il n'est pas fréquent que la parole leur soit donnée directement. J'aimerais qu'à la suite de l'écoute de ce film, les adultes aient le sentiment que les enfants sont capables d'avoir des opinions sensées, rationnelles et pertinentes.

Les documentaires cherchent à capter la vie et à faire un lien avec le réel (Gauthier, 2008). Ils constituent un espace privilégié pour donner la parole aux gens. Ils permettent également de recueillir des témoignages, puis de les transmettre à d'autres personnes. Dans une démarche documentaire, la ou le cinéaste a souvent la volonté de transmettre une vision du monde différente de la sienne. Il ou elle cherche à aller à la rencontre des autres, pour ultimement, mieux les comprendre. De la même façon, j'ai souhaité, comme adulte, avoir accès au point de vue des enfants. Le documentaire me permettait d'aller recueillir leurs témoignages, puis de partager leurs visions du monde avec d'autres adultes.

J'ai aussi voulu avoir accès aux perceptions de personnes qui sont en plein processus de socialisation. Pendant ce processus, les enfants, influencés par les adultes de leur

entourage, apprennent à se plier aux normes sociales de leur milieu. Je souhaitais voir si, lors des entrevues, ils auraient tendance à répéter les paroles apprises des adultes ou s'ils posséderaient leurs propres opinions.

En ce qui concerne la forme, je désirais également mettre de l'avant différentes caractéristiques que j'associe à l'enfance. Ainsi, je voulais qu'une atmosphère de liberté se dégage du film et que les images soient très lumineuses. J'espérais aussi obtenir un documentaire authentique, tant dans les événements qui s'y déroulent que dans la parole des enfants. Pour y arriver, j'avais l'intention de demeurer dans une position d'adaptabilité tout au long du processus du film. Finalement, je souhaitais qu'il n'y ait pas d'adultes dans le film.

1.2.3 Traitement

Pour atteindre les objectifs que je me suis fixés, j'ai choisi de m'inspirer du cinéma direct. Comme je le développerai plus loin, les techniques de ce type de cinéma favorisent, notamment, l'atteinte du niveau d'authenticité que je souhaitais pour mon film.

Comme la parole des enfants est au cœur de mon processus, je souhaitais recueillir leur témoignage. Je me suis donc permis de briser la tradition du cinéma direct en intégrant des entrevues au film. Des questions ont été préparées et soumises à l'équipe d'intervieweurs et intervieweuses : trois enfants âgés de 10 et 11 ans. Ainsi, en entrevue individuelle, des enfants se faisaient poser des questions par d'autres enfants. J'ai estimé que les enfants seraient plus à l'aise d'être interrogés par un autre enfant que par une adulte (moi). Cette façon de faire permettait également aux spectatrices et spectateurs d'assister à un dialogue entre deux enfants. Aussi, j'ai pensé que la formule du dialogue pourrait favoriser l'obtention d'un meilleur contenu lors des témoignages, car les enfants parleraient peut-être davantage à un autre enfant qu'à un adulte. J'ai privilégié les entrevues individuelles plutôt que collectives pour favoriser l'expression

des plus timides. Dans l'objectif de recueillir une diversité de points de vue, j'espérais interviewer 15 à 20 enfants. Finalement, c'est 19 enfants qui ont participé au film.

Pour favoriser un esprit de liberté et en colorer le film, les entrevues ont été séparées par des moments où les enfants jouent librement, en groupe. Ces moments d'ambiance se sont déroulés dans la plus pure tradition du direct. Ce sont les enfants qui décidaient de l'action en cours et l'équipe de tournage se contentait de les suivre à la caméra en s'efforçant de ne pas intervenir dans le processus.

L'aspect expérimental du film tient au fait qu'une caméra était réservée aux enfants pour qu'ils la manipulent à leur guise pendant le tournage. Le but, au montage, était de superposer les images captées par les enfants à celles filmées par l'équipe de tournage. De cette façon, les caméras ont enregistré deux points de vue sur l'enfance : celui des adultes, et celui des enfants.

L'entièreté du film a été tournée à l'extérieur, dans des lieux publics. Ce choix a été fait pour renforcer l'impression de liberté, car il sortait les enfants des cadres à l'intérieur desquels on les voit habituellement évoluer, soit l'école, la maison ou les activités organisées. Les tournages extérieurs assuraient aussi que les images soient remplies de lumière.

Également, j'ai trouvé important de ne pas me contenter de Montréal comme lieu de tournage. Je voulais que différentes réalités du Québec soient représentées. Nous sommes donc allés filmer dans trois municipalités : Montréal, Sherbrooke et Sainte-Émélie-de-l'Énergie. Ainsi, nous avons eu accès à des enfants qui vivent dans une grande ville, une ville moyenne et un village.

À des fins d'adaptabilité pendant la réalisation du film, je n'ai pas écrit de scénario. Les événements qui sont arrivés pendant le tournage ont construit le film. Pour cette

raison, il était primordial d'établir un climat de confiance avec les enfants. Par la suite, le montage a consisté à assembler les différents morceaux du casse-tête qui avaient été filmés, de manière à construire une histoire qui se tienne. Dans un objectif d'authenticité, je me suis efforcée de transmettre la réalité des enfants le plus fidèlement possible.

CHAPITRE II

QUESTION DE RECHERCHE, POSITION ÉPISTÉMOLOGIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, j'expose le contexte de la problématique sur lequel s'appuie la question de recherche de ce mémoire. Je décris ensuite les ontologies dans lesquelles cette recherche-crédation se situe, soit le constructivisme et le structuralisme. Finalement, j'explique la méthodologie avec laquelle je tenterai de répondre à ma question de recherche.

2.1 Problématique et question de recherche

2.1.1 Contexte de la problématique

Ervin Goffman, dans son livre *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973), décrit la façade que les individus maintiennent dans leurs interactions avec les autres pour éviter de « perdre la face ». La lecture de ce sociologue m'a fait constater qu'en tant qu'humains, nous adaptons constamment nos comportements pour les faire correspondre à certaines normes sociales. Ce processus d'adhésion aux normes sociales se nomme « socialisation ». Les enfants interrogés dans mon film sont en plein processus de socialisation. Au contact des adultes de leur entourage, ils apprennent les comportements et les valeurs qui sont acceptables au sein de leur société. Dans ce contexte, je me demande jusqu'à quel point les enfants, en cherchant à répondre aux

attentes des adultes, reproduisent leurs propos. En d'autres mots, leur parole est-elle perdue au profit de celle des adultes?

D'un autre côté, comme les sociologues Lignier et Pagis (2017, p. 20), je crois qu'« À leur façon, les enfants ne se trompent jamais et affirment même toujours quelque chose de singulier en nous disant ce qu'ils perçoivent : et c'est précisément en ce point que nous comptons saisir une vérité ». Ainsi, même si l'opinion des enfants subit différentes influences, il n'est pas exclu que pour eux, leur parole soit authentique au moment où ils l'utilisent.

Dans le cadre de ma recherche-crédation, plus précisément concernant la réalisation de mon documentaire, je me suis intéressée à cette question. Les enfants qui participent à mon film sont dans une période de socialisation qui les pousse à répéter certaines paroles qu'ils ont entendues des adultes. D'un autre côté, il est possible que pour eux, les propos qu'ils nous communiquent représentent la vérité. En tant que réalisatrice, j'ai voulu avoir accès à cette forme de vérité. Autrement dit, je souhaitais accéder à la parole des enfants la plus authentique possible, pour pouvoir la transmettre dans un film par la suite.

Le documentaire est souvent qualifié de cinéma du réel. En effet, les documentaristes cherchent à représenter certaines réalités à travers leurs films. Le cinéma direct est un courant du documentaire particulièrement marqué par sa soif d'authenticité. En cherchant à établir un rapport de confiance avec ses sujets et en se positionnant le plus près possible de leur vécu, la réalisatrice ou le réalisateur du direct cherche à transmettre leur vérité à l'écran. François Niney (2002, p. 132) présente le cinéma direct comme « Un cinéma de l'étonnement, qui vaut par ce que vaut la vie de ceux qu'on filme et de ceux qu'on regarde ». Pour ces raisons, l'approche du cinéma direct m'a semblé pertinente dans l'objectif de me rapprocher de l'authenticité à laquelle j'aspirais pour mon documentaire.

2.1.2 Question de recherche

Mon documentaire porte sur la perception que les enfants ont du monde des adultes et de l'enfance, mais la question centrale de ma recherche est d'ordre médiatique. Je me suis demandé quels seraient les meilleurs moyens d'obtenir une parole authentique de la part de mes protagonistes dans le cadre de la réalisation d'un documentaire. J'étais d'avis qu'en allant voir du côté du cinéma direct, je pourrais trouver plusieurs pistes me permettant d'atteindre cet objectif.

La question de recherche de ce mémoire-crédation est donc la suivante : comment obtenir la parole des enfants la plus authentique possible dans le cadre d'un film documentaire en s'inspirant des techniques du cinéma direct?

2.2 Positionnement épistémologique

La quête de ma recherche-crédation se situe principalement dans une approche constructiviste. Une partie de ma démarche de création s'inspire également du structuralisme. Mon approche appartient donc à deux ontologies différentes qui peuvent s'opposer d'un point de vue épistémologique. Pour le constructivisme, le sujet est au centre de la transmission des connaissances. Le structuralisme, au contraire, tente de situer le sujet hors du champ de l'analyse. Ma démarche appartient tout de même aux deux ontologies. En effet, ma recherche relève du constructivisme, car je m'intéresse à deux champs de connaissances distincts : les études médiatiques et la sociologie. Ma pratique documentaire et le cadrage théorique que je développerai plus loin appartiennent également à la vision constructiviste. Pourtant, une partie de ma démarche relève du structuralisme. Pendant mon tournage, j'ai tenté de m'effacer en tant que réalisatrice pour influencer le moins possible la parole des enfants. Cette tentative d'évacuation du sujet est structuraliste.

2.2.1 Ontologie constructiviste

L'épistémologie constructiviste se situe dans une pensée complexe. Cette idée, développée par Edgar Morin, s'oppose à la vision positiviste pour qui toute connaissance ne peut être affirmée sans expérience empirique et qui croit qu'avec l'addition de connaissances partielles on accède à une cohérence totale de la science. La pensée complexe stipule plutôt que les éléments formant un tout sont interreliés et interdépendants. Ils ne peuvent exister et évoluer qu'au contact des uns avec les autres (Durand, 2012). Lorsqu'elle est appliquée aux sciences humaines, une pensée complexe implique souvent une analyse dialectique. Selon la dialectique, les contraires ne sont pas contradictoires, mais ils s'opposent sans s'exclure (Pagès, 2002). Ainsi, les chercheuses et chercheurs en sciences humaines peuvent naviguer de manière transversale entre différents champs de connaissances pour construire leurs théories.

Le constructivisme se situe dans une ontologie relativiste, c'est-à-dire que la connaissance comme la réalité ne sont jamais pleinement objectives. La réalité d'une personne est construite autour de son cheminement, ses expériences et son interprétation du monde. C'est pourquoi selon cette épistémologie, l'individu développe sa connaissance du monde à travers son vécu et ses expériences. Chaque individu a une perception de la réalité qui lui est propre et il construira sa connaissance du réel à l'aide de différentes représentations symboliques.

La communication est au cœur de l'analyse constructiviste. Pour Bateson, « le concept de communication devrait comprendre tous les processus par lesquels les gens s'influencent les uns les autres » (Marc et Picard, 2002, p. 193). Ainsi, pour lui, les humains sont obligés de communiquer pour vivre, car la communication n'est pas seulement verbale. Walzlawick (1972) pense aussi qu'on ne peut pas ne pas communiquer.

Pour Winkin (2005), la communication est la « performance » de la culture. Il souligne que la culture est l'ensemble des normes que nous incorporons pendant la socialisation. Selon cette définition, à travers nos différentes interactions, nous transformons la culture avec nos communications. De cette manière, les communications sont au fondement de la société et de l'humanité, d'où leur pertinence en sciences sociales.

Dans cette recherche-crédation, je m'intéresse aux théories du cinéma ainsi qu'à la sociologie. Le constructivisme permet cette navigation transversale entre deux champs de connaissances. À mes yeux, ma pratique documentaire s'inscrit également dans ce courant de pensée. Je suis d'avis que mon vécu et mes expériences teinteront forcément mon œuvre finie. Autrement dit, mon point de vue transparaîtra dans mon documentaire, car les choix que j'effectue pendant le processus de sa réalisation construisent la réalité qui sera diffusée.

Je me préoccupe également du processus de socialisation dans lequel les enfants adhèrent aux normes sociales. Cette socialisation s'explique bien dans une perspective constructiviste, car selon cette ontologie, les réalités sociales se façonnent avec les expériences des individus. En effet, notre compréhension d'un fait social est une construction dont le résultat dépend de l'état de nos connaissances. Les définitions du réel sont donc multiples et c'est ensemble qu'elles formeront une construction sociale.

Ma méthodologie, que je décrirai plus loin, est également constructiviste, car les résultats de ma recherche seront construits par mon interaction en tant que chercheuse et le phénomène que j'étudie. Dans cette méthodologie, l'interprétation est transformatrice, autant pour l'interprète que pour l'objet d'étude (Paquin, 2020).

2.2.2 Ontologie structuraliste

L'analyse structuraliste tire son origine du linguiste Saussure (1972). Pour lui, une langue est constituée d'un système de signes, qui sont composés du signifiant et du

signifié. Le signifiant est l'image acoustique, soit les sons qui forment les mots ou les images qui le représentent. Le signifié est le concept, le sens d'un mot. Pour Saussure, le signe ne change pas selon l'environnement social ou les cultures; il fonctionne de manière autonome.

Ce système linguistique a engendré des analyses structuralistes dans plusieurs domaines, dont les sciences humaines. Pour Deleuze, le premier critère du structuralisme est la reconnaissance d'un ordre symbolique, qui se différencie de l'imaginaire et du réel. Le structuralisme cherche à découvrir les structures d'où provient le sens des choses. Une structure est composée de différents éléments symboliques. Comme un élément symbolique est « distinct du réel et de l'imaginaire, il ne peut se définir ni par des réalités préexistantes auxquelles il renverrait, et qu'il désignerait, ni par des contenus imaginaires ou conceptuels qu'il impliquerait, et qui lui donneraient une signification » (Deleuze, 1973, p. 3).

Les éléments symboliques d'une structure s'incarnent dans les êtres et les objets réels. En elle-même, une structure n'est pas actuelle. Ce qui existe, c'est ce que la structure constituera en s'incarnant dans les êtres et les choses.

C'est pourquoi Lévi-Strauss présente souvent la structure comme une sorte de réservoir ou de répertoire idéal, où tout coexiste virtuellement, mais où l'actualisation se fait nécessairement suivant des directions exclusives, impliquant toujours des combinaisons partielles et des choix inconscients. Dégager la structure d'un domaine, c'est déterminer toute une virtualité de coexistence qui préexiste aux êtres, aux objets et aux œuvres de ce domaine. (Deleuze, 1973, p. 6).

L'analyse structuraliste a aussi été appliquée en cinéma. Pour Metz, le cinéma est un carrefour de codes spécifiques et variables dont toute signification dépend. Selon ce cadre, la créativité d'un cinéaste est influencée par des structures diverses et mouvantes, que l'on pourrait aussi appeler « éléments symboliques », qui sont inhérentes à la

cinématographie. Pour le structuralisme, on parle d'invention artistique quand il y a un déplacement, une déformation ou une intégration de ces codes dans des contextes nouveaux qui sont distincts du réel et de l'imaginaire (Lewis, 1982).

En ce sens, pour Barthes, l'œuvre dépasse les individus et les sociétés :

non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique : l'homme qui parle la même langue symbolique en des temps divers. L'œuvre obéit à un code symbolique, à une logique symbolique (Malet, 1970, p. 213).

Ainsi, il faut différencier la fonction signifiante de l'esprit humain de la subjectivité d'une personne. Même si les structures d'une œuvre proviennent de l'intellect de quelqu'un, elles ont un caractère et une logique propre qui ne diffère pas selon l'individualité de la personne. Ainsi, dans le structuralisme, le sujet est décentré.

Une partie de ma démarche de recherche-crédation relève du structuralisme. Dans mon documentaire, j'ai tenté de m'évacuer en tant que sujet, comme le courant de pensée structuraliste le préconise. Pendant le tournage, en tant que réalisatrice et chercheuse, je me suis retirée le plus possible de la quête de données. J'ai choisi une attitude et une place effacées, de manière à favoriser l'authenticité. J'ai souhaité avoir le moins d'influence possible sur les enfants pour pouvoir accéder à leur vérité propre. En ce sens, je cherche à me dissocier de ma création. J'ai poussé l'exercice plus loin en cherchant à réduire à son minimum la présence des adultes dans le film. J'ai donc voulu me décentrer de la structure du film pour que l'espace appartienne, dans la mesure du possible, aux enfants.

2.3 Méthodologie

Afin de répondre à ma question de recherche, j'ai constitué un corpus de théories qui sont en lien avec ma problématique, ainsi qu'un corpus d'œuvres documentaires ayant des ressemblances avec mon projet de création. Ces cadrages que je détaillerai aux chapitres III et IV me permettront d'élaborer mon hypothèse de recherche, soit l'approche que j'ai préconisée pour la réalisation. Je procéderai ensuite à l'analyse de cette approche, en la questionnant à travers mon processus de création.

Dans cette méthodologie de recherche-crédation, l'objet de ma recherche est défini à partir de ma pratique artistique et il est centré sur mon processus de création. Ma cueillette de données s'effectue tout au long de ma démarche de création, soit la réalisation d'un documentaire. Dans cette méthodologie, une place est laissée à l'intuition et aux expérimentations pendant le développement de la création (Paquin, 2020).

Ma recherche est interprétative, car les données empiriques que je recueille proviennent de l'expérience que j'ai vécue. Ainsi, ma subjectivité de chercheuse est au cœur de la démarche. L'analyse est qualitative et elle s'effectue à l'aide d'un récit de pratique. À travers un procédé d'introspection, le récit de pratique permet de « faire émerger et consolider les savoirs et connaissances en jeu lors de leur accomplissement » (Paquin, 2020). Pour être en mesure d'élaborer un récit de pratique, j'ai documenté mon processus de création dans un journal de bord. J'y ai noté les expériences que j'ai vécues concernant la préproduction, le tournage, le montage et la diffusion publique du film. À l'aide de ce journal, je pourrai relater le récit du processus de mon projet de création dans ce mémoire.

Ma démarche est également auto-ethnographique. Selon cette méthode, l'investigation est centrée sur l'expérience personnelle du chercheur ou de la chercheuse. Les éléments

que cette personne observe viennent délimiter les paramètres de l'expérimentation. Une grande place est donc laissée à la subjectivité (Paquin, 2020); le chercheur ou la chercheuse effectue plusieurs allers-retours entre ses expériences personnelles et les dimensions sociales et culturelles de son objet. De cette façon, la collecte des données et leur analyse s'effectuent en parallèle. Au départ, les observations sont d'ordre général, puis elles se précisent au fil du travail. À chaque étape, le chercheur ou la chercheuse sélectionne les éléments les plus intéressants à ses yeux et l'hypothèse se raffine toujours plus (Laperrière, 2010).

Ce mémoire-crédation a été élaboré de cette façon. En cernant ma problématique, j'ai ébauché une première proposition du traitement que je souhaitais donner à mon documentaire. J'ai ensuite confronté ma problématique aux théories déjà existantes du domaine médiatique, puis je l'ai comparée à des œuvres comportant des similarités avec mon projet. J'ai ainsi pu définir mon approche et parallèlement, préciser mon traitement. Par la suite, je suis allée tester mon approche sur le terrain, ce qui m'a permis d'en faire l'analyse. Donc, à travers une succession d'étapes, j'ai gardé les éléments qui fonctionnaient le mieux selon moi afin de préciser mon hypothèse.

CHAPITRE III

CADRAGE THÉORIQUE

Pour être en mesure de construire une grille d'analyse susceptible de m'aider à répondre à ma question de recherche, je dois observer le type de cinéma documentaire que je pratique. Dans ce chapitre, je me concentre donc sur le cinéma direct. Après un bref historique permettant de remettre en contexte son apparition, je décris les principales caractéristiques du cinéma direct qui m'ont intéressées dans le cadre de mon projet. Je me demande ensuite si cette pratique cinématographique tend vers l'objectivité ou la subjectivité. Finalement, j'aborde la quête de la vérité et la place de la parole dans le cinéma direct.

Comme mon objectif de recherche est double, en plus de me questionner sur ma pratique de documentariste, je m'interroge sur mon sujet de recherche : la parole des enfants. Mon cadrage théorique comporte donc une perspective sociologique. Ainsi, dans un deuxième temps, je m'intéresse à différentes théories sociologiques qui concernent la façon dont la parole des enfants est influencée par les normes sociales.

3.1 Le cinéma direct

Le cinéma direct est surtout associé au documentaire, même s'il est également présent en fiction. Je m'intéresserai donc plus particulièrement au documentaire en commençant par un bref historique de ce genre. Dans la pratique, l'approche documentaire est présente depuis le début du cinéma. En effet, les frères Lumière

souhaitaient « enregistrer la vie » et « prendre la nature sur le vif » avec ce qui était, à l'époque, un nouveau médium. D'ailleurs, pour Louis Lumière, sa caméra ne devait pas avoir d'autres fonctions. Il semble que pour eux, le cinéma, c'était du documentaire (avant que le terme existe) (Niney, 2002). L'une des premières définitions du terme « documentaire » date de 1926 et est attribuée à John Grierson, le fondateur de l'ONF. Pour lui, l'enregistrement du réel avec une caméra n'était pas suffisant pour créer un documentaire : « documentary went beyond arrangement and description because of the way it used a creative treatment of actuality » (Chapman et Allison, 2009, p. 9).

Pourtant, selon Graff (2014), avant les années 1960, les films que l'on qualifiait de documentaires étaient surtout didactiques, ethnographiques ou scientifiques. L'actualité n'y était pas traitée de manière particulièrement créative. Leur forme était plutôt neutre. Généralement, une voix hors champ expliquait au spectateur ou à la spectatrice les événements se déroulant à l'écran. Le rapport de la narration et des sujets filmés était vertical. Plusieurs cinéastes ont cherché à se dissocier de cette forme de films plutôt austère. Ils souhaitaient établir un rapport égalitaire, de personne à personne, avec leurs protagonistes. Cette quête précède l'avènement du cinéma direct.

Pour Gilles Marsolais (1997), le cinéma direct est apparu sous l'effet de trois facteurs présents simultanément dans l'Histoire : le journalisme filmé et l'avènement de la télévision, l'évolution des technologies et une soif de vérité présente chez plusieurs cinéastes. L'équipement de tournage de plus en plus léger a incité les journalistes et gens de télévision à aller filmer dans la rue. Ainsi, les réalisateurs et réalisatrices pouvaient sortir des studios et se rendre sur le terrain pour documenter les situations et les personnes qui les intéressaient. À la légèreté des caméras, qui sont progressivement devenues silencieuses, s'est ajoutée l'invention de dispositifs de prise de son permettant l'enregistrement du son et de l'image en synchronicité. Ces avancées technologiques, qui ont permis l'accès à des situations réelles, ont donc permis à plusieurs cinéastes de combler leur soif de vérité.

3.1.1 Caractéristiques du cinéma direct

Même s'il existe plusieurs manières de faire du cinéma direct, il est possible de relever certaines caractéristiques générales de ce courant.

En premier lieu, le cinéma direct est « un cinéma qui capte des phénomènes de proximité, qui se colle aux situations observées et qui se rapproche des gens filmés pour rendre compte de leur réalité » (Boily, 2010, p. 4). Comme nous l'avons mentionné plus haut, les cinéastes du direct cherchent à s'éloigner des documentaires didactiques ou éducatifs. Ainsi, dans cette démarche, il ne s'agit pas de « documenter » la réalité, ce qui, pour Edgar Morin, « établirait un rapport lointain au spectateur et un regard vertical sur le sujet filmé » (Graff, 2014, p. 36). L'objectif est plutôt la mise en place de rapports égalitaires entre les sujets filmés et les artisan.e.s du film. En ce sens, l'expérience du cinéma direct est pour Marchiori (2011) une expérience intersubjective. La communication entre les créateurs et créatrices du film et leurs protagonistes est essentielle. Elle permet de développer une proximité avec les personnes filmées, qui sera ensuite perceptible à l'écran.

Selon Marsolais (1997, p. 146), la manière de faire du cinéma direct comporte ses propres caractéristiques et nécessite « une attitude et une technique cinématographique particulière ». Tout d'abord, une grande place est accordée à l'instinct des cinéastes. Pour cette raison, il est possible de mettre en œuvre un projet sans qu'un scénario ait été écrit au préalable. C'est pendant le tournage que celui-ci se construira, en fonction des événements qui surviennent et des choix effectués par les créateurs. Michel Brault (2016, p. 73), pionnier du cinéma direct, l'explique dans le livre *Conversation sur le visible* : « Il n'y avait pas de concertation. C'était vraiment la réaction dans l'instant. On se mettait dans des circonstances pour tourner, bien sûr. Mais c'est le sujet qui nous inspirait ». On retrouve la même façon de faire chez les cinéastes du direct d'aujourd'hui. Par exemple, le réalisateur Sylvain L'Espérance, en parlant de son film

Combat au bout de la nuit, explique que pour lui, « au tournage les choses se font toujours de manière assez improvisée » (Daudelin et Grugeau, 2016, p. 11).

De cette façon, le scénario se décide en fonction des différentes actions posées par les membres de l'équipe de tournage. Par exemple, le ou la réalisatrice doit choisir les moments à retenir en fonction de l'action qui se déroule devant ses yeux. La personne à la caméra fait des choix concernant la composition de ses images. En effet, le cadrage, les valeurs de plan et les mouvements de caméra participent à l'élaboration d'une histoire. Les paroles et les bruits que le ou la preneuse de son doit capter sur le vif influenceront aussi sur le montage.

Une particularité du direct est que les cinéastes cherchent à influencer le moins possible les situations qui se présentent devant eux. L'équipe de tournage se fait discrète de manière à se rapprocher de la réalité. Mario Ruspoli (1963, p. 29), un précurseur du direct, croit qu'il est avantageux de se faire oublier et d'avoir une attitude d'effacement lors du tournage. Pour être en mesure de capter le réel, il pense qu'il faut « éliminer toute attitude technique, et ne pas donner, dans la mesure du possible, l'impression qu'on fait du cinéma ». De cette manière, on tend à faire oublier la présence de la caméra aux personnes filmées.

Ainsi, le ou la réalisatrice ne demandera pas aux protagonistes de dire certaines choses, ou de reformuler leur propos. Il ou elle ne les fera pas répéter. Les événements sont captés sur le vif, et il n'y a aucune tentative de modification de la réalité. Il n'y a donc aucune mise en scène. D'un autre côté, il arrive qu'il ne se passe rien d'intéressant dans le réel. Quelquefois, pour qu'un film soit intéressant à regarder, certains événements doivent survenir. C'est pourquoi les cinéastes, sans faire de mise en scène, peuvent décider d'établir des mises en situation. De cette manière, le ou la réalisatrice met en place un contexte de départ en sachant que des événements intéressants en découleront.

Un exemple célèbre d'une mise en situation est la reconstitution de la chasse au marsouin dans le film *Pour la suite du monde*. C'est son réalisateur, Pierre Perrault, qui a suggéré aux habitants de L'Île-aux-Coudres la reconstitution de cette tradition éteinte. La mise en contexte initiale a doté le film d'un sujet. « C'est alors que j'ai pensé au marsouin. Parce que je savais la place qu'il occupe dans les désirs des gens de L'Île-aux-Coudres; je n'avais dès lors qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité, et à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit » (Perrault cité dans Niney, 2002, p. 139). Ainsi, après avoir mis en place une situation de départ, il n'est plus intervenu dans le cours des événements.

L'équipe de tournage d'un film en cinéma direct est souvent petite, toujours dans le souci d'avoir un impact minimal sur les situations. Elle est généralement composée de deux à quatre personnes. Conséquemment, elle est moins intimidante pour les personnes filmées. Comme nous l'avons déjà souligné, les rapports entre les membres de l'équipe tendent à être égalitaires. Chacun.e a son rôle, mais la personne à la réalisation n'est pas placée tout en haut. D'ailleurs, les rôles peuvent être interchangeables pendant un même tournage. Il est aussi possible qu'une personne occupe deux fonctions. Par exemple, assurer la réalisation et la prise de son pendant le même tournage. Ruspoli croit même que le ou la réalisatrice devrait pouvoir remplacer n'importe quel technicien.ne dans certaines opérations primordiales (Ruspoli, 1963).

Pendant le tournage, il n'y a pas d'installation d'éclairages ou de décors, ou le moins possible. Généralement, ceux-ci sont naturels. La caméra est légère, souvent à l'épaule. De cette façon, la personne qui tient la caméra peut suivre de près l'action qui se déroule et décider sur le vif des éléments qui composeront son image. « Il doit se modeler à eux [...] les événements [...] voire les devancer, par intuition, dans leurs désirs et leur évolution. La différence est importante : ce n'est pas l'acteur et ses composantes qui doivent s'intégrer au cadre, mais le cadre qui doit constamment se rajuster à eux! » (Marsolais, 1997, p. 154).

La caméra peut être participante, c'est-à-dire que la focale est courte, ce qui oblige le ou la cinéaste à être proche de ses protagonistes. Cette manière de filmer donne au spectateur ou à la spectatrice l'impression d'être proche des personnes à l'écran. Par contre, cette méthode rappelle fréquemment au sujet qu'il est filmé, ce qui peut augmenter ses chances de modifier ses paroles et comportements devant la caméra.

D'un autre côté, il peut arriver, dans certains cas, que des personnes qui se savaient filmées finissent par oublier la caméra et agissent de manière complètement naturelle. La caméra devient alors non participante. Cet objectif peut être favorisé par le rapport de confiance que les cinéastes du direct privilégient avec leurs sujets. Une autre manière d'atteindre ce résultat est de privilégier les images prises au téléobjectif. La personne à la caméra pourra se placer loin du protagoniste et zoomer sur lui. Cette technique a l'avantage de faire oublier la caméra aux participants. Par contre, si elle est utilisée dans un contexte où un lien de confiance n'a pas été établi avec les personnages du film, une distance peut être ressentie à l'écoute du film.

L'apparition du cinéma direct ayant été rendue possible grâce à la captation synchrone de l'image et du son, le rôle de la personne à la prise de son est important. Comme le souligne Ruspoli (1963, p. 24), une fois rendu au montage, il est possible de remplacer une image manquante par un plan de coupe. Mais une parole qui n'a pas été captée est « perdue à jamais ». De la même manière que la personne à la caméra, le ou la preneuse de son doit être attentive à l'action pour ne pas perdre de moments importants.

Pendant le montage, les artisan.e.s du film s'efforcent de retransmettre la réalité le plus authentiquement possible. Ils doivent se questionner tout au long du processus en sélectionnant les actions et les paroles que les personnages ont bien voulu partager à la caméra. Car avec le montage, il est très facile de donner de fausses impressions au spectateur ou à la spectatrice ou de « trafiquer » le réel. Nous parlerons plus loin de

l'éthique dont doivent faire preuve les documentaristes au moment du montage de leur film.

3.1.2 Subjectivité et objectivité

Les cinéastes du direct, même s'ils cherchent à se rapprocher du réel, ne prétendent pas donner un point de vue objectif de la réalité avec leurs films. Leur vision est en opposition avec celle d'autres réalisateurs et réalisatrices qui souhaitent représenter l'objectivité dans leurs documentaires. Souvent issus du milieu du journalisme ou du reportage, ils sont d'avis qu'en présentant les « deux côtés de la médaille » d'une situation, ils proposent une vision neutre d'un sujet. Mais une telle objectivité est-elle possible ? François Niney (2002, p. 246) ne le croit pas : « Croire et faire croire, comme l'actualité TV, que la réalité est une et qu'il n'y a qu'une réalité, qu'une version juste (objective) de la réalité – alors que c'en est juste une version – est un abus de confiance et un abus de langage[...] ». Plusieurs auteur.e.s démontrent que la vision des cinéastes transparaît forcément à travers leurs films, et ce, pour plusieurs raisons.

Premièrement, un film ne se réalise pas en vase clos. Il est toujours produit dans un certain contexte social et les gens qui le créent possèdent des opinions multiples sur différents sujets. Le point de vue d'une ou un cinéaste se construit en fonction de son environnement, des normes sociales qui l'entourent, de son statut socio-économique et des valeurs transmises par son entourage.

La notion de l'habitus de Bourdieu me semble utile pour expliquer ce processus. Selon lui, l'habitus se compose des prédispositions présentes en chaque humain qui le poussent à agir d'une certaine manière face aux situations qu'il vit régulièrement. En effet, pour être acceptée socialement, chaque personne aura tendance à vouloir réagir de manière adaptée aux situations qu'elle rencontre. Généralement, elle s'adapte mieux aux situations auxquelles elle est habituée, car avec les répétitions, elle a intériorisé les codes de conduite adaptés à ces situations. Avec le temps, les comportements et les

valeurs qu'elle a intériorisés deviendront la base de son identité, son habitus. Cette analyse individuelle se transpose également au plan collectif. Par exemple, les individus provenant des classes sociales populaires auront plus de difficulté à s'adapter aux codes sociaux des milieux aisés, et vice versa (Frère, 2008).

Pour Michael Rabiger (2009, p. 18), un documentaire est toujours une construction subjective : « You can't show events themselves, only a construct that sketches the key facts, logic, dynamics, and emphases – all of which you must select ». Un film est donc constitué de plusieurs éléments qui ont été sélectionnés tout au long de son processus. Que ce soit à la réalisation, à la caméra, à la prise de son ou au montage, les créateurs et créatrices doivent choisir parmi différentes situations, cadrages, paroles ou séquences. Ces choix seront influencés par la vision (ou l'habitus) de chacune de ces personnes. L'avis de Su Friedrich est similaire quant au processus de construction d'un film :

Real time, real events are fairly chaotic, and there are usually a million opinions about whatever the issue is that is being discussed, and once you are in the process of constructing a film and editing all of that chaos, you invariably start to shape it to your own view (Chapman et Allison, 2009, p. 49).

En résumé, tout au long du processus d'un film, des choix sont effectués par plusieurs personnes. Chacun d'eux est influencé par l'habitus de la personne l'ayant effectué, qu'elle en soit consciente ou non. Ainsi, malgré les efforts déployés par les cinéastes du direct pour se rapprocher du réel, des fragments de leur personnalité sont toujours visibles à travers leur œuvre.

Gilles Marsolais (1997, p. 313) croit que le cinéma direct a eu le mérite de faire prendre conscience aux gens du caractère subjectif d'un film. Pour lui, le direct s'apparente au cinéma d'auteur, « c'est-à-dire d'un cinéma qui est l'expression d'un regard sur le monde ou sur l'idée que l'on s'en fait ». Il croit que même si les cinéastes du direct

essaient de montrer une certaine vérité à l'écran en s'efforçant d'être le plus près possible de la réalité de leurs sujets, ils n'aspirent pas à l'objectivité. Ils sont conscients que leur point de vue transparaîtra forcément dans le résultat final de leur film.

3.1.3 La quête de la vérité

Tout en étant conscients du caractère subjectif de leurs films, les documentaristes s'efforcent habituellement de transmettre la réalité de la manière la plus fidèle possible dans leurs œuvres. « Les films documentaires – c'est leur spécificité essentielle – ont des comptes à rendre sur la réalité dont ils prétendent traiter, même si on accorde au cinéaste le droit de prendre ses distances et d'exprimer un point de vue » (Gauthier, 2008, p. 91). Le ou la documentariste se doit de suivre une certaine éthique en évitant de tromper les personnes qu'il a filmées et le public qui visionnera son film. Habituellement, il ou elle s'efforce de faire preuve d'honnêteté dans sa retransmission du réel. Comme nous l'avons vu, les cinéastes du direct partagent ce souci et cherchent à retransmettre le caractère authentique des personnes filmées. En cherchant à représenter le réel, cherchent-ils à transmettre la vérité?

Le CNTRL (2020b) définit ainsi le mot *vrai*, lorsqu'il est appliqué à une œuvre : « Qui est en accord avec la réalité ou avec l'idée qu'on s'en fait. [...] Dont l'intensité, la richesse, le mouvement manifestent le souci, la recherche de la conformité avec la réalité ». Le terme *authentique*, appliqué à une personne, est défini comme suit : « Qui, au-delà des apparences, manifeste l'être le plus vrai, le plus profond, qui reflète la personnalité profonde d'un individu » (CNTRL, 2020a). En se basant sur ces définitions, la quête de vérité dans un documentaire peut être décrite comme le souci de montrer une histoire conforme à la réalité, en cherchant à avoir des protagonistes qui font preuve d'authenticité.

Les cinéastes du direct s'inscrivent dans cette quête. Ils ont souhaité filmer dans la rue pour se rapprocher des gens et avoir accès à leur authenticité. Marsolais (1997, p. 63)

croit qu'avec le développement du cinéma direct, la quête d'authenticité qu'avaient certains cinéastes s'est transformée en soif de vérité.

En effet, libérés des artifices du cinéma traditionnel et revenus de leur émerveillement premier en face de leurs nouveaux instruments d'investigation du réel, les cinéastes reviendront à plus de simplicité et, du coup, se rapprocheront de la vérité profonde de ce réel concret.

D'ailleurs, l'appellation *cinéma-vérité* est aussi utilisée pour parler du cinéma direct. Au début des années 1960, Jean Rouch et Edgar Morin ont été les premiers à utiliser ce terme pour promouvoir de leur film *Chronique d'un été*. Dès 1963, Mario Ruspoli propose l'utilisation du nom « cinéma direct ». Il explique pourquoi, selon lui, associer le mot *vérité* à *cinéma* est un non-sens :

Le mot « vérité » est si vaste, si complexe déjà par lui-même, tellement rempli de contradictions internes, parfois secrètes, il correspond à un flux si divers et indivisible à la fois [...] Ainsi, le regard de l'homme, tout comme le « regard de verre » de sa caméra, est inapte à saisir « la vérité » dans son sens absolu. Il ne peut en saisir que quelques aspects, quelques instants, mais non les composantes dans leur simultanéité (Ruspoli, 1963, p. 17).

Pourtant, les partisan.e.s du cinéma-vérité ne prétendaient pas montrer « la vérité » dans leurs films. Pour Morin, l'intérêt de l'appellation *cinéma-vérité* est que le lien de proximité entre le ou la cinéaste et les personnes filmées leur permet à ces dernières de révéler leur « vérité profonde » (Graff, 2014). Un débat aura cours quelques années entre les partisans du terme *cinéma-vérité* et ceux du terme *cinéma direct*. C'est finalement le mot *direct* qui sera retenu à une plus large échelle. Malgré ce débat terminologique, les réflexions de Ruspoli et Morin sont au cœur de la démarche du cinéma direct. En effet, les cinéastes du direct ne prétendent pas représenter la vérité pure dans leurs films, mais en raison de leur quête d'authenticité, ils souhaitent que leurs protagonistes se révèlent dans leur vérité propre.

Plusieurs des caractéristiques du documentaire favorisent l'authenticité. Commençons par le tournage. Pour Guy Gauthier (2008, p. 132), cette étape constitue un moment décisif dans un documentaire. « Il ne garantit pas la qualité d'un film, mais au moins l'authenticité de son rapport au réel. Il ne garantit pas l'accès au réel, mais rend compte d'une volonté d'y accéder ». En effet, comme l'explique François Niney (2002, p. 16), le fait que des moments réels soient enregistrés par la caméra ne garantit pas la retransmission de la réalité dans un film : « Comme s'il était possible de fixer le réel, qui est perspective de fuite, insaisissable présence, coexistence unique et inimaginable de tous les points de vue possibles! ». Comme nous l'avons vu plus haut, le ou la cinéaste ne peut capter l'ensemble des réalités qui se déroulent devant ses yeux. Il effectue des choix et décide quels moments, lieux, personnes ou situations seront conservés dans son film. À travers ce processus, il a en tête l'objectif de favoriser l'authenticité des personnes et des événements filmés.

En cinéma direct, le tournage qui se fait en décor naturel plutôt qu'en studio favorise également cette authenticité. Par exemple, l'éclairage naturel laissera une plus grande liberté aux protagonistes, car ils n'ont pas à attendre que l'équipe technique ait fini de placer l'équipement avant chaque scène. De plus, le fait de tourner avec des non-acteurs oblige le cinéaste à saisir les paroles et les gestes des personnes sur le vif, car leur répétition risquerait de paraître fausse. Marsolais (1997) croit qu'en général, c'est le premier geste qui est authentique.

De même, le fait de ne pas préparer de scénario et la capacité de s'ajuster aux situations, en allant jusqu'à devoir faire demi-tour quelquefois, permettent de suivre les gens au plus près de leur réalité. Barbara Kopple (1992, p. 39), une pionnière du direct, le décrit de manière très simple : « It's a matter of being finely tuned. To be able to listen, to really hear what the people are saying ». Ainsi, la personne à la réalisation ne dirige pas ses sujets. Elle s'efforce plutôt d'établir un lien de confiance avec eux. Ce lien favorisera aussi l'authenticité des gens. « The people I'm filming realize that I'm not

just running in to catch a story and running out but that I care about their struggle ... It's a slow, patient, persevering process ». Cette citation de Kopple (1992, p. 37) montre que l'authenticité doit aller dans les deux sens. Comme la réalisatrice se soucie sincèrement de la réalité des personnes qu'elle filme, elle développe un véritable lien de confiance avec celles-ci.

Le tournage est suivi du montage. Grâce au rapport de confiance qui a été établi, il arrive que les personnes filmées se livrent à la caméra et se montrent vulnérables. Des paroles ou des actions qui ont été enregistrées pourraient les faire paraître négativement et leur porter préjudice. Dans les choix qu'elle effectue au montage, la personne à la réalisation doit donc tenir compte de l'impact que la diffusion du film pourrait avoir sur ces personnes qui sont bien réelles. En ayant cette éthique en tête, les cinéastes du direct essaient généralement de montrer leurs protagonistes sous leur beau jour. La réalisatrice Carole Laganière résume ainsi cette préoccupation au montage : « Mon but n'est pas de montrer tous les travers des gens, mais ce que moi je trouve beau, fort et touchant chez eux » (Boily, 2010, p. 19). L'honnêteté et la sensibilité des personnes à la réalisation et au montage sont donc cruciales à cette étape, car la réalité peut facilement être manipulée. « Le paradoxe du montage, c'est qu'il peut produire du faux en faisant dire ce qu'on veut aux images racolées [...], mais il n'en est pas moins l'opération par laquelle s'élabore le sens du film et le cinéma se fait art » (Niney, 2002, p. 15).

Les cinéastes du direct multiplient donc les techniques pour favoriser l'authenticité. Néanmoins, il reste que l'œuvre produite est un film. Ils doivent donc respecter certaines règles cinématographiques et esthétiques. Par exemple, un documentaire doit raconter une certaine histoire et savoir soutenir l'attention du public. La construction du récit doit donc être assez divertissante pour capter l'attention. Pour cette raison, les mises en situation, dans lesquelles le réalisateur ou la réalisatrice intervient dans le cours des événements, sont tolérées, même si elles sont une entorse à la réalité. Dans

son mémoire, Caroline Boily (2010) a interviewé plusieurs cinéastes du direct au Québec. La majorité jugeait que dans un cadre de cinéma direct, les mises en situation étaient acceptables, mais pas la mise en scène des personnages. Chaque cinéaste possède ses propres limites en ce qui concerne les interventions de l'équipe de tournage sur le terrain.

Les documentaristes, pas seulement ceux du direct, doivent jongler avec des règles d'éthique et d'esthétisme. Dans ce contexte, il est évident qu'un film ne reflète jamais complètement le réel. « L'enjeu documentaire ne serait donc pas, en fait, de reproduire le monde (impossible objectif), mais de l'interroger pour de vrai, d'en chercher des angles de vue révélateurs et un montage significatif » (Niney, 2002, p. 17). Comme l'illustre Michel Brault (2016, p. 159) : « C'est cet équilibre entre la séduction et la pureté du langage que tu mets en balance quand tu fais du cinéma ».

En cinéma direct, la quête d'authenticité et de vérité est encore plus présente. Tout en ayant conscience qu'un film ne peut transmettre qu'une partie de la vérité, les cinéastes multiplient les interventions pour s'en approcher.

3.1.4 La place de la parole

Comme mentionné plus haut, le cinéma direct a existé en partie grâce à l'apparition du son synchronisé avec l'image. Cette innovation a eu pour conséquence de laisser une plus grande place à la parole des gens filmés. Jean-Louis Comolli a même qualifié le cinéma direct de cinéma de la « prise de parole » (Garneau, 2001, p. 140). Cette découverte a engendré une nouvelle écriture cinématographique. La personne à la caméra, en plus de se concentrer sur la composition de ses images, doit maintenant être à l'écoute des paroles des gens filmés et travailler en étroite collaboration avec le ou la preneuse de son. Michel Marie affirme que « ce bouleversement est aussi important que le passage du muet au parlant en tant que phénomène esthétique » (Marie, 1983, p. 1).

Cette évolution technologique va de pair avec la volonté de plusieurs cinéastes de capter la parole pour avoir accès au point de vue de leurs protagonistes. Par exemple, pour Michel Brault (2016, p. 94), : « C'était ça la principale démarche : faire évoluer la caméra pour donner la parole aux gens ». Les cinéastes du direct cherchent donc à saisir la parole réelle des gens. Cela n'a pas toujours été le cas. Lorsque le cinéma était encore muet, certain.e.s cinéastes ethnographiques voyageaient pour aller capter des images des peuples ayant un mode de vie différent de celui du monde industrialisé. À leur retour, des ethnologues enregistraient leurs observations sur les images captées. Ce sont ces commentaires qui constituaient la bande sonore du film. Ainsi, des « experts » occidentaux expliquaient le mode de vie d'une culture qu'ils n'avaient pas visitée. Avec la vague du cinéma direct des années 1960, ces films ont heureusement sombré dans l'oubli (Arlaud, 2006).

L'avènement du cinéma direct au Québec a entraîné un changement similaire. La narration en voix hors champ caractéristique des films de l'ONF d'avant les années 1960 a été remplacée par les paroles des gens captées sur le vif. Pour Michèle Garneau (2001, p. 128), ce changement a été fulgurant :

La voix off est destituée au profit d'une parole populaire qui constitue désormais le tout – et la finalité – de l'énonciation documentaire. La révolution est carnavalesque : des actes de parole, issus du bas, viennent détrôner la Voix venue d'en haut, et établir le règne d'une véritable énonciation collective.

En laissant tomber la narration traditionnelle dans leurs documentaires, les cinéastes du direct ont établi une nouvelle forme de narration composée des paroles prononcées par leurs protagonistes. De cette manière, au montage, la parole décide de la structure du film (Marsolais, 1997).

Il est intéressant de se demander si l'avènement de la parole en direct a favorisé l'authenticité. Ruspoli (1963, p. 24) croit que oui : « Si l'image peut à un certain point

“trahir”, le cheminement verbal de l’homme qui s’exprime est plus proche de sa pensée, et aussi plus proche de l’authenticité ». Jean-Louis Comolli (2012, p. 111), est également de cet avis :

[...] les images, elles, semblent se prêter à tous les jeux de montage. Alors que les sons, et les paroles plus encore, résistent aux accélérations, trahissent les coupes et les trafics de formes ou de rythmes : plus matériels en somme que les images, moins disponibles, plus sauvages, bruits et paroles seraient davantage du côté du réel que du virtuel.

D’un autre côté, les personnes filmées dans un documentaire exercent un choix dans les paroles qu’elles prononcent. Par exemple, le procédé de l’entrevue a tendance à placer la personne interrogée dans une situation qui ne lui est pas naturelle. Seules les personnes habituées à parler en public ou dans les médias savent bien se débrouiller dans ce contexte. Pour les autres, si la ou le cinéaste veut se rapprocher de leur authenticité et avoir accès à une parole plus introspective, il est préférable de mettre en place certains moyens.

En ce sens, le repérage, soit la recherche d’un lieu où les personnes filmées se sentiront à l’aise, peut aider. La parole des gens risque d’être plus naturelle si elle advient dans un lieu avec lequel ils sont familiers (Arlaud, 2006). Les mises en situation de départ sont aussi un moyen de favoriser la parole. Finalement, comme je l’ai démontré plus haut, les méthodes du cinéma direct, qui contribuent à l’instauration d’un rapport de confiance avec les protagonistes, favorisent une parole authentique.

3.2 La parole des enfants

Dans l’imaginaire collectif, la parole des enfants est souvent associée à une certaine pureté, comme si elle avait lieu dans un monde à part. Pourtant, les enfants vivent bien dans le monde réel, et sont influencés par celui-ci. :

Chacun d'entre nous, dès ses plus jeunes années, a été d'emblée pris dans un univers achevé bien avant lui, pré-structuré, pré-orienté, un monde qu'il fallait apprendre à maîtriser, pour agir au quotidien, et au-delà pour se trouver une place, si possible agréable, légitime (Lignier et Pagis, 2017, p. 7).

De tout temps, les individus se doivent de suivre certaines normes au sein de leur société. Pour André Sirota (2002, p. 206), les normes sociales sont des modèles sociaux ou culturels d'une communauté. Elles permettent à ses membres de se considérer comme semblables et de se différencier des autres groupes et individus :

Pour chaque groupe, communauté ou culture, normes et modèles constituent un ensemble de valeurs, croyances, représentations, conduites, gestes et rituels, qui ont une fonction de repères et de règles du jeu, c'est-à-dire d'identifications réciproques, de normalisation et de régulation.

Pour être considérée comme normale, une personne doit se comporter selon la norme sur différents plans et ne pas montrer de signes majeurs de déviance. Un individu qui cherche à dépasser les limites établies sera qualifié de marginal, car même s'il confronte la norme, il reste en relation avec elle. C'est le cas, par exemple, de plusieurs adolescent.e.s. D'où l'idée que « la construction de soi se fait dans un lent, turbulent et double mouvement de normalisation et de lutte contre la norme, de conciliation jamais achevée entre sujet individuel et sujet social » (Sirota, 2002, p. 211).

Pour Norbert Élias, chaque enfant reçoit une éducation qui lui transmettra une histoire sociale et culturelle et se traduira dans ses comportements, dans son habitus¹ (Ansart, 2002). C'est à travers un processus de socialisation que l'enfant apprend à adhérer aux normes sociales. « Généralement, la socialisation est considérée comme un processus

¹ Avant Bourdieu, Élias a défini l'habitus comme « le "savoir social incorporé" qui se sédimente au cours du temps et façonne, telle une "seconde nature", l'identité tant individuelle que collective des membres d'un groupe humain » (Delmotte, 2010, p. 14).

complexe d'intégration de l'individu à la société, processus qui, par voie de compromis successifs, amène l'individu à se conformer aux normes, règles et valeurs de son milieu » (Caouette, 1978, p. 168).

Bronfenbrenner croit que c'est à travers ses interactions avec son environnement que l'enfant construira ses compétences sociales, avec le temps (Lemay, 2013). Ainsi, en fonction de leur âge, les enfants intègrent un nombre plus ou moins élevé de normes sociales. Toutefois, leur socialisation n'est pas aussi avancée que celle des adultes.

Bourdieu croit également que l'acquisition des normes sociales se fait dans la pratique. Pour l'expliquer, il a développé les notions de l'habitus et du champ. Les champs correspondent aux structures sociales. L'habitus, que j'ai décrit précédemment, est constitué des prédispositions qui permettent à un individu de s'adapter aux champs dont il a l'habitude. En d'autres mots, avec la répétition de certains événements ou comportements, une personne sera encline à agir, parler, sentir ou penser d'une certaine manière. Plus les expériences s'accumulent dans un même champ, plus elles seront intériorisées par la personne et se transformeront en dispositions générales. Ainsi, dans un contexte semblable à des circonstances qu'elle a déjà connues, une personne aura tendance à réagir de la même manière que la première fois où elle a rencontré cette situation. « Nos prédispositions à faire, à dire, à penser d'une certaine manière fonctionnent comme une boussole dans l'espace social et structurent notre personnalité qui, pour sa part, évolue inévitablement » (Frère, 2008, p. 7).

L'habitus primaire est constitué des situations que les humains ont connues dans l'enfance, avec leur famille. Elles sont acquises de manière durable et font souvent partie intégrante de la personnalité. S'ajoutent ensuite les habitus secondaires, qui sont appris avec les pairs, ou à des endroits comme l'école et le milieu de travail. Ceux-ci restructurent l'habitus principal d'une personne tout au long de sa vie. Dans la théorie de l'habitus, les structures sociales externes sont transformées en structures internes.

L'opération s'effectue également dans l'autre sens. La personne diffusera dans la société ce qu'elle a intériorisé. Ainsi, Bourdieu montre que « la société "fait" les individus, mais inversement, les individus par leurs interactions "font" la société » (Frère, 2008).

Dans leur livre *L'enfance de l'ordre*, les sociologues Lignier et Pagis (2017) se demandent dans quelle mesure et de quelle manière les enfants parviennent à appréhender les normes sociales dans leurs différentes dimensions. Ils se sont donc penchés sur la prime socialisation, celle de l'enfance. Ils se demandent également quelle part des pensées enfantines provient des adultes significatifs dans leur vie, étant donné que les lieux et les places où les enfants peuvent s'exprimer sont définis par ces adultes.

Comme Bourdieu, ils croient que les enfants ne font pas que reproduire l'ordre social que les adultes leur ont enseigné. Ils sont d'avis qu'il y a à la fois reproduction et production de l'ordre social, car la façon dont un individu se le représente et y réagit contribue à façonner la société. Les enfants, en découvrant la société, pourraient la vouloir autrement et éventuellement la faire différente. Les auteurs trouvent donc important de ne pas placer les enfants en situation de spectateurs, mais de postuler qu'ils contribuent également à la société. Cependant, ils se demandent jusqu'où leur contribution n'est que la reproduction de ce qu'ils ont appris des adultes.

Lignier et Pagis (2017, p. 219) croient que la famille et l'école sont les deux institutions principales qui influencent les perceptions des enfants et leur hiérarchisation des bons et mauvais comportements. Ceux-ci ne sont pas fixés une fois pour toutes, mais sont dotés d'une stabilité certaine :

Dans la construction de cette perception normative du monde, les « bonnes réponses » ne s'inventent pas à partir de purs constats d'expérience, comme le croit la tradition empiriste, elles sont constamment « soufflées », pour ainsi dire,

par les voix que ne cessent d'entendre les enfants – celles de leurs parents, de leurs enseignants, et de leurs divers éducateurs. Ces voix adultes sont comme cristallisées dans les mots des enfants.

Les chercheurs ont constaté que les enfants perçoivent l'ordre social de manière inégale. D'une part, selon leur milieu, un enfant ne connaîtra pas les mêmes aspects de la société qu'un autre. D'autre part, les enfants ne sont pas tous encouragés de la même manière à s'exprimer. Dans leur recherche, certains enfants avaient plus de facilité que d'autres à exprimer un point de vue global et abstrait sur autrui et leur environnement. Ces différences se manifestaient surtout en fonction du milieu social des enfants. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'âge n'était pas un critère de différenciation important.

Pour les auteurs, dans certains cas, le processus de socialisation s'effectue quand les enfants reprennent directement les formes symboliques mobilisées par les agents de socialisation en leur présence. Par contre, Lignier et Pagis (2017, p. 306) croient que

les liens les plus habituels et les plus profonds entre primes socialisations et perceptions sociales des enfants se font [...] en recyclant, c'est-à-dire en s'appropriant les symboles imposés (par les socialisateurs) dans la perspective de la formation de comportements, pour en faire des moyens d'élaboration d'un point de vue sur la société (celui des socialisés).

Ainsi, les enfants ne font pas que répéter ce qu'ils entendent des adultes; ils s'approprient leurs impositions et, à leur façon, les transfèrent dans les autres sphères d'action de leur vie.

Ainsi, les chercheurs croient qu'à l'origine des perceptions sociales des enfants, il y a un recyclage symbolique. Selon eux, un déplacement s'effectue à partir des divisions et hiérarchisations apprises dans les situations que les enfants connaissent le mieux vers les contextes auxquels ils ne sont pas habitués. Conséquemment, les enfants ont

tendance à vouloir imposer dans de nouveaux cercles sociaux les injonctions qui leur ont été imposées dans leurs cercles habituels.

La conclusion des auteurs est donc qu'il existe une certaine construction sociale infantile, mais qu'elle est restreinte. En effet, celle-ci est principalement constituée des impositions effectuées par les agents de socialisation de l'enfant. Ainsi, dans l'éventualité où l'enfant développerait des visions un peu trop différentes de la norme, elles seront recadrées par les adultes de son entourage.

Plusieurs sociologues qui s'intéressent à l'enfance (Lignier et Pagis, 2017 ; Montandon, 2011) affirment que contrairement à ce que l'on pourrait croire, peu de travaux empiriques ont été menés avec des enfants sur le processus d'absorption des normes sociales par les enfants. Cette enquête de Lignier et Paris est donc précieuse pour toute étude portant sur la socialisation des enfants.

CHAPITRE IV

CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL

Dans le présent chapitre, je présente un corpus de trois œuvres documentaires qui m'ont inspirée et qui possèdent des similitudes avec mon projet de création. Les documentaires que j'ai retenus sont *Les vrais perdants* d'André Melançon, *Bienvenue à F.L.* de Geneviève Dulude-De Celles et *Vues de l'Est* de Carole Laganière. J'explique pourquoi j'ai décidé de sélectionner chacune de ces œuvres aux fins de mon analyse. Je décris ensuite les similitudes qu'elles possèdent avec ma propre création. Je détaille également les éléments de ces films que j'ai décidé de conserver pour mon documentaire.

4.1 *Les vrais perdants*, André Melançon, 1978

Ce documentaire d'André Melançon a été produit par l'ONF dans le cadre de *Société Nouvelle*, un programme qui avait pour objectif de contribuer au changement social à travers les médias (Waugh *et al.*, 2010). *Les vrais perdants* ne fait pas dans la nuance et prend position en faveur des enfants. Bernard Émond y a vu un questionnement sur les rapports de pouvoir entre les parents et les enfants et sur l'éducation dans une société compétitive (Jutras et Véronneau, 1987).

Au départ, j'ai inclus ce documentaire à mon analyse en raison de sa prise de position politique en faveur des enfants. La volonté du réalisateur de leur donner la parole sur des sujets qui les concernent me plaisait également. Ces aspects du film

correspondaient à la prémisse de mon projet de création : le souhait que les paroles des enfants soient prises au sérieux par les adultes. À l'écoute du film, j'ai aussi découvert que celui-ci comportait des similitudes cinématographiques avec mon projet de création.

Dans *Les vrais perdants*, d'un côté, des enfants interviewés nous livrent leurs réflexions. La caméra est fixe, les plans sont assez larges. De l'autre, la caméra, en style cinéma direct, suit les enfants pendant leur pratique de hockey, de gymnastique ou de piano. Une particularité qui se dégage des entrevues est le respect que le réalisateur semble avoir pour ses interlocuteurs. On sent qu'il les considère d'égal à égal. Cette absence d'infantilisation n'est pas quelque chose que l'on voit souvent dans les relations entre adultes et enfants.

Mais si le grand cinéaste semble si bien comprendre les petits, c'est surtout parce qu'il sait les écouter. Une écoute affranchie de cette sympathie condescendante qui caractérise trop souvent le rapport adulte-enfant. Une écoute qui laisse véritablement la parole au jeune. « Les enfants ont plein de choses à nous dire », rappelle-t-il (Côté, 1996, p. 13).

Dans le montage, les entrevues sont entrecoupées de moments où on laisse à la caméra le temps de transmettre l'ambiance au spectateur ou à la spectatrice, un peu comme s'il y était. Des scènes filmées en cinéma direct montrent les situations pénibles que les enfants peuvent vivre lorsque les adultes les poussent à obéir. Comme public, nous vivons leur détresse et nous pouvons nous identifier à eux.

Une impression qui transcende le film est que les adultes ne semblent pas écouter les enfants. Par exemple, les parents, lorsqu'ils s'adressent à leurs enfants, semblent leur suggérer les réponses. Ils ne leur laissent pas le temps de réfléchir ou ils parlent à leur place. On a aussi l'impression que les jeunes donnent les réponses que leurs parents veulent entendre. Élisabeth, 13 ans, explique très bien cette dynamique de communication. Quand le réalisateur lui demande comment elle voudrait être avec ses

enfants lorsqu'elle sera adulte, elle répond : « Je ne répondrais pas moi-même à la question que je lui pose » (Melançon, 1978).

L'écoute des *Vrais perdants* m'a fait réaliser qu'une telle situation aurait pu se produire pendant la réalisation de mon documentaire. J'ai donc décidé de mettre en place une certaine procédure, dans le but de minimiser la possibilité que les propos des enfants soient influencés par la présence de leurs parents. Pendant le tournage, j'ai demandé aux parents des enfants interviewés dans le film de se placer à une distance suffisante pour que les enfants ne les aient pas dans leur champ de vision. Comme j'en parlerai plus loin, je trouve que cette précaution s'est avérée efficace.

Un autre élément que j'ai tenté de recréer dans mon projet est l'ambiance de respect envers les enfants qui se dégage du film de Melançon. Le réalisateur n'a pas seulement donné la parole aux enfants, il s'est adressé à eux de la même manière qu'il l'aurait fait avec des adultes. Je me suis efforcée d'avoir la même attitude égalitaire avec les enfants lors de la réalisation de mon documentaire.

J'ai également retenu la même structure narrative que celle présente dans *Les vrais perdants* pour mon court-métrage, soit l'alternance entre les entrevues et les moments d'ambiance. Pendant les entrevues, j'ai cherché à savoir de manière concrète la façon dont les enfants perçoivent les choses, comment ils communiquent leurs opinions. Dans les moments d'ambiance qui ont été tournés en cinéma direct, j'ai voulu transmettre le côté plus spontané des enfants, où l'on se trouve près de leurs émotions. J'ai également conservé la question que Melançon a posée à Elizabeth, lorsqu'il lui demande comment elle agirait avec ses propres enfants dans le futur. Dans mon documentaire, les intervieweurs et intervieweuses posent la même question aux enfants.

4.2 *Bienvenue à F.L.*, Geneviève Dulude-De Celles, 2015

Pour réaliser son film *Bienvenue à F.L.*, Geneviève Dulude-De Celles est retournée sur les lieux de son ancienne école secondaire. Elle est allée recueillir l'opinion de plusieurs adolescent.e.s sur différentes réalités qu'ils peuvent vivre. La réalisatrice avait comme objectif de donner la parole aux jeunes, car elle est d'avis que l'on entend surtout des adultes s'exprimer sur l'adolescence et sur l'éducation secondaire, particulièrement dans les médias (Lemieux Lefebvre, 2016). Elle a d'ailleurs souhaité qu'il n'y ait aucun adulte présent dans le film.

La structure du film est composée d'entrevues individuelles sur fond gris où la caméra cadre l'adolescent.e en plein centre. Cette composition d'images dépouillée permet de centrer l'attention du spectateur ou de la spectatrice sur les propos des jeunes. Les silences et les hésitations des protagonistes ont été conservés au montage, ce qui donne un rendu réaliste et naturel. Les entrevues sont entrecoupées de plans d'ambiance, par exemple, un corridor d'école filmé en travelling avant. Ces transitions très esthétiques donnent un aspect plus cinématographique au documentaire. Les entrevues alternent avec des moments d'atmosphère dans lesquels l'action se déroule assez longtemps pour que le public ait l'impression de vivre les situations éprouvées par les adolescent.e.s. Ces instants où la caméra suit les jeunes en direct semblent reproduire l'action avec fidélité. On remarque également un souci artistique dans ces transitions qui permettent au film de respirer. Comme dans le film *Les vrais perdants*, on sent le respect de la réalisatrice envers ses protagonistes.

Ce film m'a beaucoup inspirée et, en le visionnant, j'ai réalisé qu'il comportait énormément de similitudes avec les éléments que j'avais imaginés pour mon documentaire. Sa construction ressemble à l'idée que j'avais en tête pour mon propre projet. J'ai aimé le fait qu'un grand nombre de personnes soient interrogées, ce qui diffère de la plupart des documentaires. Très souvent, ceux-ci se concentrent sur un ou

deux personnages principaux et prennent le temps de les suivre dans leur quotidien. Dans *Bienvenue à F.L.*, l'action suit des adolescent.e.s en dehors du cadre de l'entrevue, par exemple dans une sortie à *La Ronde* ou dans une promenade dans la ville. Ces moments nous rappellent notre propre adolescence, car ils illustrent des situations typiques que vivent les jeunes. Par contre, la réalisatrice ne les suit pas de manière individuelle et le public n'a pas accès à leur histoire de vie. Ainsi, l'attention est placée sur l'adolescence en tant que telle, plutôt que sur certains personnages, et les propos des jeunes sont centraux au film.

Avant de visionner ce documentaire, j'avais imaginé mon projet de manière très similaire. Je voulais que l'accent soit mis sur le point de vue des enfants et sur l'enfance en général et je ne tenais pas à suivre quelques participant.e.s dans leur vie privée. Grâce à l'écoute de *Bienvenue à F.L.*, j'ai eu la confirmation qu'il était possible de réaliser un documentaire de cette façon tout en conservant l'attention des spectateurs et spectatrices. Aussi, comme dans le film de Dulude-De Celles, toute l'action de mon documentaire se déroule dans des lieux publics. Une quinzaine d'enfants nous donnent leur opinion et nous livrent des points de vue diversifiés sur l'enfance. L'accent est mis sur leurs propos et leurs actions d'enfants plutôt que sur eux en tant qu'individus. Une autre similitude que je partage avec *Bienvenue à F.L.* est mon souhait qu'aucun adulte n'apparaisse dans le film.

Les moments d'ambiance pendant lesquels les adolescent.e.s ne semblent rien faire d'autre qu'exister m'ont particulièrement inspirée. Comme dans *Les vrais perdants*, pendant ces instants qui semblent être filmés en cinéma direct, le ou la spectatrice a l'impression d'être avec eux. L'ambiance nous rappelle notre propre adolescence, quand nous avons le temps de ne rien faire d'autre que nous amuser. J'ai aussi trouvé qu'une grande liberté se dégage de ces scènes, par exemple, quand la réalisatrice suit des jeunes qui grimpent sur le toit de leur école secondaire. En tant que public, nous nous doutons qu'il ne doit pas être permis d'aller sur le toit de l'école. Cette scène nous

rappelle la volonté d'être libre qui, pour plusieurs personnes, est particulièrement présente à l'adolescence.

L'esthétisme soigné du film m'a donné envie de porter une attention particulière à cet aspect. C'est principalement pour cette raison que des images prises par l'équipe de tournage se substituent à celles des enfants. En leur donnant une caméra, j'ai voulu me rapprocher le plus possible de leur point de vue. Par contre, comme je voulais que le film conserve une certaine esthétique, leurs images ne constituent pas la majorité du film.

4.3 *Vues de l'Est*, Carole Laganière, 2004

Le documentaire de Carole Laganière, *Vues de l'Est*, se déroule dans le quartier où elle a grandi, Hochelaga-Maisonneuve, un quartier populaire de Montréal. Dans une voix hors champ au début du film, la réalisatrice explique qu'elle trouve que l'on parle beaucoup des enfants d'Hochelaga, mais qu'il est rare qu'on leur parle directement. Cette préoccupation de la réalisatrice de placer la parole des enfants au centre de son documentaire est l'un des aspects qui m'ont fait retenir cette œuvre pour mon corpus.

Dans un format plutôt télévisuel, la réalisatrice suit quelques enfants dans leur quotidien et les questionne sur différents sujets, dont la pauvreté. Les entrevues sont individuelles et se déroulent souvent à l'extérieur. Visuellement, j'ai particulièrement aimé ces moments pour l'aspect naturel qu'ils donnent aux entrevues. À l'écoute du film, j'ai trouvé que le fait d'interviewer des personnes à l'extérieur donnait une plus grande impression de liberté. Cette constatation est venue confirmer mon choix de placer toute l'action de mon documentaire à l'extérieur.

J'ai aussi remarqué que dans *Vues de l'Est*, les images où les enfants sont dans les parcs m'ont marqué plus que les autres. Je crois que la nature symbolise la liberté. Dans une

grande ville comme Montréal, aller dans un parc est une façon d'avoir accès à des éléments naturels. Le documentaire de Laganière a donc confirmé mon choix d'aller filmer l'entièreté de mon film dans les parcs. Peu importe la ville ou le village où l'on se trouve au Québec, il est presque toujours possible de trouver un espace gazonné avec des arbres. Ainsi, le fait d'aller tourner dans les parcs m'a permis d'obtenir une certaine continuité visuelle pour mon court-métrage. En effet, les différents environnements dans lesquels se retrouvent les enfants se ressemblent à l'image.

Les transitions du film sont constituées de différents moments de la vie des enfants. La réalisatrice les suit à la maison avec leurs parents ou lorsqu'ils jouent dehors. Les enfants se confient à la caméra sur des sujets qui peuvent être très personnels. On sent que la réalisatrice a su instaurer un climat de confiance avec eux. C'est aussi un objectif que je me suis fixé dans le cadre de mon projet. J'ai voulu mettre en place des éléments favorisant la confiance entre les enfants et l'équipe de tournage.

Les images des entrevues individuelles où les enfants sont cadrés en gros plan mettent l'accent sur leurs propos. J'ai aimé cette valeur de plan, que j'ai décidé de garder dans mon projet. Un autre aspect du film que j'ai apprécié est sa simplicité, car je trouve qu'elle permet d'axer l'attention du spectateur ou de la spectatrice sur les opinions des enfants, ainsi que sur leur vie.

Pendant le processus du film, la réalisatrice a prêté un appareil photo aux enfants. On les voit se promener dans le quartier Hochelaga et prendre des photos qui viendront ponctuer différents moments du documentaire. De cette façon, le point de vue des enfants est aussi représenté à travers leurs images. C'est *Vues de l'Est* qui m'a donné l'idée de prêter une caméra aux enfants pour mon propre documentaire. Je trouvais que ce point de vue supplémentaire amenait une dimension pertinente au film. Ces images nous rapprochaient un peu plus des enfants, car d'une certaine façon, il était possible d'y voir la manière dont ils se représentent le monde sur différents sujets.

Conséquemment, de ce corpus pratique, j'ai retenu plusieurs éléments que j'ai mis en œuvre dans mon projet de documentaire. Tout d'abord, j'espérais réussir à recréer l'ambiance de respect que le réalisateur et les réalisatrices ont eu avec les enfants. Également, l'action de mon film s'est déroulée exclusivement dans des lieux publics, plus particulièrement dans les parcs. La structure narrative de mon documentaire est composée de l'alternance entre les entrevues et les moments d'ambiance. J'ai choisi d'avoir un grand nombre de participant.e.s aux entrevues, cadrées en gros plan, pour que le documentaire touche à l'enfance en général. J'ai demandé aux parents de s'éloigner des lieux de tournage pour que leur présence n'influence pas les enfants. J'ai porté une attention particulière à l'esthétisme du film. Finalement, comme dans *Vues de l'Est*, j'ai choisi de donner une caméra aux enfants. Dans mon cas, c'était une caméra vidéo.

CHAPITRE V

APPROCHE DE CRÉATION

Après avoir établi un corpus théorique sur le cinéma direct et la parole des enfants, puis avoir analysé trois œuvres documentaires, je peux maintenant expliquer l'approche que j'ai préconisée pour réaliser mon court-métrage. Dans ce chapitre, j'expose les éléments que j'ai retenus pour ma démarche de création et que je suis allée tester sur le terrain.

5.1 Préproduction

Dans ma démarche, une grande place a été laissée à l'instinct. Je n'ai pas rédigé de scénario pour mon documentaire. Celui-ci s'est construit pendant le tournage en fonction des événements qui sont survenus, de l'action que j'ai décidée de suivre et des images qui ont été captées par les différentes caméras. Cette façon de faire est courante en cinéma direct.

J'ai également décidé de ne pas déterminer la durée du film à l'avance, puisque le contexte de la maîtrise me permettait cette liberté. J'estimais qu'avec mon concept, j'obtiendrais un court ou un moyen-métrage. La durée finale du film a été déterminée par le matériel filmé et les choix de montage.

Je souhaitais que le sujet de mon film porte sur l'enfance en général et qu'une diversité de points de vue y soit représentée. Ainsi, je ne voulais pas mettre l'accent sur les

enfants comme individus, mais plutôt sur les propos et les actions qu'ils posent en tant qu'enfant. Pour ces raisons, je souhaitais avoir un nombre assez élevé de participant.e.s. Mon objectif était d'interviewer de 15 à 20 enfants âgés de sept à onze ans.

Avant de me lancer dans la production du documentaire, j'ai réalisé un prototype de la création à laquelle je voulais aboutir. Dans ce prototype, l'une des faiblesses que j'ai notées concernait les propos partagés par les enfants interviewés. Ceux-ci n'étaient pas assez intéressants pour soutenir l'attention d'un public adulte. C'était donc l'un des défis que j'avais à relever dans le cadre de ma création. Comme je l'ai déjà mentionné, j'ai fait l'hypothèse que mon choix d'un grand nombre de participant.e.s améliorerait mes chances d'obtenir un contenu plus intéressant.

L'effectif d'une quinzaine d'enfants était aussi pertinent pour un autre objectif que je m'étais fixé, soit de présenter différentes réalités enfantines, notamment en ce qui concerne leur milieu de vie. Je souhaitais que le film représente les réalités des régions comme celles des villes. Aussi, j'ai planifié les journées de tournage en été pour faciliter les conditions de travail. Cela assurait également une certaine continuité dans les images, puisque l'action se déroulait pendant la même saison.

Je craignais qu'il soit difficile de recruter plusieurs enfants. De mon point de vue, les parents m'ont accordé une grande marque de confiance en acceptant que leur enfant participe à un documentaire. Je croyais que cette confiance serait difficile à obtenir de la part de personnes qui ne me connaissaient pas. En fait, le contraire s'est produit. La recherche de participant.e.s a été assez facile.

J'ai entamé le recrutement assez simplement. J'ai envoyé l'annonce par courriel à mes contacts et je l'ai mise sur mon profil *Facebook*. Les réponses ont dépassé mes attentes. Dès la première journée, plusieurs personnes m'écrivaient pour confirmer l'intérêt de leur enfant à participer au film. La plupart des réponses provenaient de la région de

Montréal, probablement parce que j’y habitais et que mon réseau social s’y trouvait en grande partie. Dans les jours suivants, une amie d’enfance qui habite Sherbrooke m’a offert de constituer autour d’elle un petit groupe de personnes intéressées à participer. J’ai aussi été contactée par un travailleur du Gît’Enfants, organisme communautaire qui offre des activités aux familles dans le village de Sainte-Émélie-de-l’Énergie. Il m’a proposé d’inclure dans leur calendrier d’activités une journée de tournage avec les enfants qui souhaitaient participer à mon documentaire. Ainsi, mon objectif de rejoindre des enfants en dehors de Montréal a été atteint assez rapidement. Une grande ville, une plus petite ville et un village étaient représentés. J’ai été chanceuse, car en plus d’obtenir les trois lieux de tournage que je souhaitais, 27 personnes m’ont démontré leur intérêt sans que j’aie à faire d’autres efforts de recrutement. Finalement, 19 enfants ont participé au film.

Assez tôt dans mon processus de création, j’ai eu l’idée de demander à des enfants de poser les questions à d’autres enfants pendant les entrevues. Initialement, j’ai approché mon fils de 11 ans, car il avait démontré de l’intérêt pour mon projet. Dans le prototype, c’est lui qui posait les questions. La journée où nous avons filmé le prototype, il n’était pas très motivé. De plus, il posait les questions très rapidement et n’établissait pas de dialogue avec les autres enfants. J’ai alors réalisé qu’il aurait été important de le préparer davantage à son rôle d’intervieweur.

À la suite de cette expérience, j’ai décidé d’agrandir mon équipe d’animation d’entrevue. Mes deux voisins de 10 et 11 ans qui avaient participé au prototype ont accepté d’en faire partie. De cette façon, si la motivation baissait pendant les tournages, un autre enfant pouvait prendre la relève d’un autre pour poser les questions. Dans les faits, ils ont posé les questions à tour de rôle, ce qui leur a laissé le temps d’aller s’amuser entre les entrevues. Pendant la préproduction, je leur ai donné quelques conseils sur la manière de conduire une entrevue. Par exemple, relancer l’interlocuteur ou l’interlocutrice pour l’amener à préciser sa réponse. Aussi, comme j’espérais qu’un

dialogue se crée pendant l'entrevue, je leur ai mentionné qu'ils pouvaient discuter avec l'autre personne et donner leur opinion.

J'ai aussi soumis les questions d'entrevues à l'avance aux enfants chargés de les poser pour avoir leur opinion à leur sujet. Ils n'avaient pas beaucoup de commentaires. En résumé, ils étaient en accord avec les questions. Cet épisode m'a fait réaliser que même si je souhaitais impliquer les enfants le plus possible dans le processus, plusieurs tâches n'étaient pas engageantes pour eux. Ce projet, que j'ai conçu avec mes questionnements d'adulte, s'adressait probablement aux enfants d'une façon qui ne les motivait pas à se l'approprier. Par exemple, s'ils avaient décidé eux-mêmes des questions, elles auraient probablement porté sur des sujets très différents de ceux qui m'intéressaient. Un commentaire de mon fils a été assez édifiant à ce sujet. Même s'il souhaitait participer au processus du film, il pensait que le documentaire serait « bon » pour les adultes. Selon lui, pour les enfants, les questions étaient « un peu plates », comme à l'école. J'ai donc assumé assez tôt dans ma démarche que mon projet n'était pas « par et pour » les enfants. Ma création d'adulte s'adresse à des adultes, même si je cherche à connaître l'opinion des enfants.

5.2 Tournage

Dans ma quête d'authenticité, j'ai mis en œuvre plusieurs techniques de cinéma direct retenues à l'issue de ma recherche. La première concerne les lieux de tournage. Pour Arlaud (2006), la parole des gens sera plus naturelle dans un lieu familier. En ce sens, j'espérais que l'idée de filmer dans des parcs mettrait les enfants à l'aise. Les parcs sont un environnement qu'ils connaissent bien et qui est susceptible de représenter pour eux une certaine liberté, en dehors des cadres de la maison ou de l'école. Aussi, une mise en situation a été créée en réunissant plusieurs enfants dans un lieu où ils ont l'habitude de jouer pour ensuite leur demander de s'amuser. À partir de cette situation

de départ, l'action du film a pu se construire. Le choix des parcs comme lieu de tournage permettait également d'avoir un décor et un éclairage naturels.

Pendant les tournages, mon approche de réalisatrice a été plus observatrice que participative. Je souhaitais m'effacer le plus possible pour laisser la place aux enfants. C'est aussi une particularité du direct que de chercher à influencer le moins possible les situations qui se présentent devant nous comme cinéaste. Pour y arriver, la petitesse de l'équipe de tournage constitue un atout.

Quatre journées de tournage ont été effectuées au total. Deux de ces journées ont eu lieu au parc Jarry, à Montréal, une à Sherbrooke et une autre à Sainte-Émélie-de-l'Énergie. Pour être en mesure de filmer sans financement extérieur, des ami.e.s cinéastes sont venus m'aider à différents moments. Lors des quatre jours de tournage, je manipulais la caméra principale tandis qu'un ami m'aidait à la prise de son. Pendant deux journées, des ami.e.s ont filmé avec la deuxième caméra pendant les entrevues. L'autre moitié du temps, la caméra était seule, fixe, sur un trépied. Je faisais la mise au point de départ, puis je la laissais fonctionner. Évidemment, cela a entraîné plusieurs problèmes d'images, mais j'ai tout de même pu en conserver pour le documentaire. L'équipe de tournage, assez réduite, était donc composée de deux ou trois personnes en moyenne.

L'équipement de tournage était lui aussi minimaliste : deux caméras de type DSLR (la Panasonic GH5), deux petits trépieds, un équipement de son avec perche et la petite caméra Sony NX30 pour les enfants. Je ne cacherai pas que le budget et l'avancement technologique sont les causes principales de mon choix d'équipement. En effet, pour réaliser mon documentaire, j'avais un budget très limité de 1 000 \$. Aussi, grâce aux progrès technologiques récents, il est possible de capter des images vidéo de bonne qualité avec des caméras conçues pour la photographie. Mes deux caméras principales étaient de ce type (DSLR). Mon choix d'équipement a aussi été un avantage de par son

côté minimaliste, préconisé en cinéma direct. Comme l'écrit Ruspoli (1963), du matériel léger aide à « ne pas donner [...] l'impression qu'on fait du cinéma ». J'adhère à l'idée que l'équipement sommaire intimide moins les enfants, ce qui favorise leur authenticité.

Pour des raisons pratiques, les images ont été filmées sur trépied. Comme je devais déjà assurer la réalisation, la caméra et l'interaction avec les parents, je ne m'imaginai pas filmer à l'épaule. Cela m'aurait causé un surplus de travail inutile et aurait ajouté une incertitude supplémentaire concernant la qualité des images. Les conditions extérieures faisaient également fluctuer les résultats de tournage. Je ne contrôlais pas la lumière, le décor et les bruits ambiants. Dans ce contexte, avec les trépieds, je m'assurais au minimum d'obtenir des images stables.

À l'instar d'André Melançon dans *Les Vrais Perdants*, j'ai voulu créer une ambiance de respect pendant les tournages en m'adressant aux enfants de la même manière que je parle aux adultes. Je n'ai pas eu à faire beaucoup d'efforts, car j'ai une tendance naturelle à le faire avec les enfants de cet âge. J'ai tout de même veillé à conserver un rapport égalitaire avec eux tout au long des tournages.

Je n'ai pas donné de directives précises à l'équipe de tournage concernant l'attitude à avoir avec les enfants. Je leur ai expliqué le sujet de mon film et la manière dont je m'attendais à ce que les enfants décident de l'action. J'étais prête à intervenir si je constatais une attitude paternaliste ou infantilisante vis-à-vis des enfants, mais je n'ai pas eu à le faire. Je suis intervenue à un seul moment, quand un caméraman interagissait avec les enfants dans le but de recueillir leurs impressions. Je lui ai réexpliqué mon approche et l'attitude d'effacement que je préconisais de la part de l'équipe de tournage.

J'ai également demandé aux parents de s'éloigner des lieux du tournage de manière à ne pas être dans le champ de vision de leur enfant. J'espérais ainsi éviter que leur présence influence, de manière volontaire ou non, les réponses données par les enfants.

5.2.1 Moments de jeux libres

Les moments d'ambiance où les enfants jouaient et interagissaient entre eux se sont déroulés dans la plus pure tradition du cinéma direct. Ce sont les enfants qui décidaient de l'action en cours et l'équipe de tournage se contentait de les suivre avec la caméra en s'efforçant de ne pas intervenir. Notre absence d'intervention les laissait libres. J'avais l'espoir que cette liberté se ressentirait dans mon film. Concernant l'équipe de tournage, la majorité du temps il n'y avait que moi à la caméra et une autre personne à la prise de son. Il est arrivé à quelques reprises que la personne qui m'aidait à la caméra lors des entrevues prenne des images pendant les moments de jeux.

Les images étaient captées sur le vif. La focale de ma caméra était courte, car je souhaitais que le spectateur ait l'impression d'être proche des enfants. La caméra était donc participante, les enfants avaient conscience de sa présence. Toutefois, j'espérais qu'une fois pris dans leurs jeux, ils en viendraient à l'oublier. Dans cet esprit, le preneur de son et moi nous tenions généralement à une certaine distance des enfants.

5.2.2 Les entrevues

Comme la parole des enfants est au cœur de mon processus, je souhaitais recueillir leur témoignage. J'ai donc intégré des entrevues au documentaire, même si ce n'est pas caractéristique du cinéma direct. Ainsi, dans le cadre d'entrevues individuelles, des enfants se faisaient poser des questions par d'autres enfants.

En cinéma direct, le ou la réalisatrice ne demande pas aux personnes qu'elle filme de répéter certaines choses ou de reformuler leurs propos. J'ai essayé de respecter ce

procédé. Lorsque j'ai préparé les intervieweur.se.s, je les ai encouragés à discuter avec l'autre personne de manière spontanée.

Pendant les entrevues, la caméra était forcément participante. Comme la focale était courte, les deux caméras sur trépied étaient placées à proximité des enfants. Le preneur de son était aussi près d'eux. Ce canevas de tournage plus formel rendait la caméra impossible à oublier pour les enfants. En contrepartie, j'espérais que le minimalisme de l'équipement le rendrait moins intimidant.

Les cadres d'entrevue n'encouragent pas les gens à être naturels. Pour Arlaud (2006), ils conviennent mieux aux spécialistes des médias ou aux personnes habituées aux communications. Il peut arriver que l'un des défis de la personne qui pose les questions soit d'amener les protagonistes à être plus spontanés. J'espérais que l'idée des enfants animateurs d'entrevue faciliterait le processus, qu'un dialogue s'instaurerait et que leur présence briserait le rapport hiérarchique entre la personne qui pose les questions et celle qui y répond. Dans mon cas, ce rapport aurait été accentué par le fait qu'une adulte pose les questions. Le rapport égalitaire préconisé en cinéma direct était donc favorisé par les enfants intervieweur.se.s. Cette horizontalité ainsi que le dialogue entre enfants sont deux éléments qui permettent de développer une proximité avec les personnes filmées.

Compte tenu de la hiérarchie qui existe entre les adultes et les enfants, plusieurs moyens ont été mis de l'avant pour tenter de l'atténuer. Les parents qui se tenaient loin des lieux du tournage aidaient en ce sens. L'équipe de tournage réduite constituait un avantage dans ce contexte. Le fait que je ne pose pas les questions aux enfants était un facteur aidant. Je souhaitais que ma non-présence réduise la possibilité qu'ils donnent les réponses qu'un adulte aurait voulu entendre. J'ai constaté l'efficacité de cette méthode pendant le tournage de l'entrevue du prototype. J'ai eu le réflexe d'intervenir pendant

le tournage pour poser une question aux enfants et j'ai vu leur expression se transformer du tout au tout. Ils étaient beaucoup moins à l'aise.

5.2.3 La caméra des enfants

L'aspect expérimental du film tient au fait d'avoir prêté une caméra aux enfants pour qu'ils la manipulent à leur guise pendant le tournage. De cette façon, les caméras ont enregistré deux points de vue sur l'enfance : celui des adultes et celui des enfants.

Pendant le premier tournage du prototype, j'avais amené un téléphone cellulaire pour que les enfants se filment entre eux. J'ai été surprise de constater que ceux-ci n'avaient pas très envie de filmer. Au tournage suivant, j'ai apporté une petite caméra HD (la Sony NX-30); ils étaient beaucoup plus intéressés. Je crois que l'aspect plus professionnel de la caméra, en comparaison du téléphone, les a stimulés. J'ai remarqué qu'ils étaient plus confiants avec la NX-30 et que leurs images étaient meilleures. Je crois que la motivation les poussait à se concentrer davantage sur leurs images. J'ai donc décidé de conserver cette caméra pour les tournages du documentaire.

Au début de chacun des tournages, je donnais quelques conseils de sécurité aux enfants pour qu'ils n'abîment pas la caméra. En résumé, je leur disais de la considérer comme un objet précieux dont j'aurais à rembourser les coûts s'ils l'abîmaient. Leur réflexe lorsqu'ils manipulaient la caméra était souvent de mettre toutes sortes d'objets devant la lentille. Je leur donnais donc la consigne de ne jamais la toucher. Après ces instructions de base, j'étais certaine qu'ils feraient attention. Ensuite, j'enseignais sommairement le fonctionnement de la caméra à celui ou celle qui se montrait intéressé. Une fois qu'il avait appris à manipuler la caméra, il allait habituellement l'enseigner à un autre enfant de manière spontanée.

5.3 Montage

J'ai effectué le montage du documentaire en grande partie selon les méthodes du cinéma direct. En l'absence de scénario, j'ai assemblé les différents morceaux du casse-tête que sont les images filmées et les sons recueillis. Pour être en mesure de construire une histoire qui se tienne, j'ai établi la structure narrative du film à partir des paroles prononcées par les enfants pendant leurs entrevues. Dans son rapport pour l'UNESCO, Ruspoli (1963) décrit cette manière de construire l'œuvre à partir de son contenu verbal, telle qu'elle a été introduite par les cinéastes du direct.

J'ai conservé plusieurs des aspects que j'avais expérimentés pendant le montage du prototype. J'ai gardé la même structure, soit l'alternance entre les gros plans d'enfants qui répondent aux questions et les scènes d'ambiance où les enfants s'amuse ensemble. J'ai intégré les images des enfants avec celles de l'équipe de tournage. À ce sujet, j'aimais bien le mélange de plan stables filmés sur trépied à ceux des enfants qui bougeaient. Les images des enfants ont amené du dynamisme au montage. La différence de stabilité entre les images accentue également le caractère subjectif de la caméra des enfants. Leur point de vue est transmis directement à travers l'objectif de la caméra, puis est ensuite superposé à celui de l'équipe de tournage. J'ai aussi exploité les erreurs techniques contenues dans les images des enfants pour en garder quelques-unes à des fins esthétiques. Par exemple, l'image plutôt abstraite où l'on aperçoit le titre du court-métrage a été filmée par un enfant qui courait avec la caméra.

Pendant le processus de préproduction du documentaire, un commentaire est souvent revenu de la part de mes collègues de maîtrise. Plusieurs trouvaient qu'il serait intéressant d'intégrer dans le montage des moments où l'on voit le film en train de se faire. Cette idée s'intégrait bien à la démarche du cinéma direct. J'ai donc décidé d'insérer ces moments que l'on pourrait qualifier de « making of » en guise d'introduction au film.

J'ai laissé au montage d'autres éléments qui rappellent la construction du film. Ainsi, tout au long du documentaire, on aperçoit les enfants avec une caméra à la main. Également, il arrive souvent que l'on voie un bout du fil de la perche ou un adulte qui apparaît dans le coin du cadre. J'ai fait le choix de conserver certaines de ces images où l'on distingue l'équipe de tournage pour ne pas cacher le processus de réalisation du film.

Toujours dans un souci d'authenticité, j'ai essayé de transmettre la réalité des enfants le plus fidèlement possible. Je ne voulais pas dénaturer leurs propos ou leurs actions. J'ai donc conservé les silences, les hésitations et les mimiques non verbales. Je souhaitais un rendu le plus naturel possible. D'un point de vue éthique, je me suis efforcée, dans la mesure du possible, de les présenter de manière avantageuse. J'ai jonglé entre ma volonté de montrer les côtés plutôt drôles de l'enfance et le désir de ne pas les ridiculiser.

J'ai aussi utilisé les faux raccords à quelques occasions. J'ai pris la décision de ne mettre aucun fondu dans le visuel du film. Le fait de ne pas camoufler les coupes dans les images est un souci supplémentaire d'authenticité. Il illustre l'obligation de faire des choix de contenu au montage. Je trouvais également qu'il représentait bien le côté brut de l'enfance.

Comme le tournage a eu lieu dans trois villes différentes, des plans larges viennent situer l'emplacement de l'action et montrent la diversité des milieux de vie des enfants. Je souhaitais également que le film soit divertissant, j'ai donc essayé de conserver un rythme assez rapide.

Concernant mon souhait qu'il n'y ait pas d'adultes dans le film, j'ai décidé de faire des compromis. Si l'on observe attentivement, des adultes apparaissent souvent dans un

coin de l'image. Pour respecter ma démarche, j'ai fait attention à ce qu'ils soient en arrière-plan. Les enfants sont toujours en avant.

CHAPITRE VI

ANALYSE ET SYNTHÈSE DE LA CRÉATION

Pendant la réalisation de mon documentaire, j'ai fait l'hypothèse que les techniques du cinéma direct me seraient utiles pour atteindre une parole d'enfant qui serait la plus authentique possible. Dans le présent chapitre, j'effectue l'analyse de ma création, qui est terminée et a été présentée au public. Je crois que mon hypothèse était valable. J'ai atteint mon objectif sur plusieurs plans, bien que mon approche comporte également ses limites.

6.1 Récit de pratique

Au cours des différentes étapes de production du documentaire, j'ai fait plusieurs constatations qui m'ont amenée à effectuer des changements. À travers un court récit de pratique, je présente ci-après les points que j'ai trouvé pertinent de retenir à des fins d'analyse.

6.1.1 Les tournages

Le premier tournage a eu lieu au parc Jarry, à Montréal, au mois de septembre. Du point de vue technique, tout s'est très bien déroulé. J'étais bien préparée et nous n'avons pas eu de problèmes majeurs. L'équipe de tournage, bien que réduite, était suffisante pour mes besoins. Nous étions deux personnes aux caméras, une à la prise de son et une amie était là pour m'assister avec les enfants en cas de nécessité.

J'avais pris la décision de ne pas fournir les questions d'entrevue aux enfants avant le tournage. C'est une habitude que j'ai prise lorsque je fais des entrevues, car cela aide à obtenir des réponses plus naturelles de la part des protagonistes. Ceux-ci sont habituellement des adultes. J'ai constaté qu'avec des enfants, ce procédé a eu un tout autre effet. Plusieurs d'entre eux n'avaient jamais réfléchi aux sujets sur lesquels ils étaient questionnés. Leurs réponses n'étaient donc pas très approfondies. J'ai alors décidé de leur donner les questions à l'avance pour les prochains tournages. De cette façon, ils ont eu la possibilité d'en discuter en famille afin de pouvoir se former une opinion. Plusieurs l'ont fait et j'ai vu une différence aux tournages suivants. Cela s'est avéré être une bonne idée, car même si les enfants avaient déjà réfléchi au sujet, ils étaient beaucoup plus naturels que les adultes dans leurs réponses.

J'ai aussi remarqué que certaines questions étaient trop abstraites pour quelques enfants, surtout les plus jeunes. Ils avaient de la difficulté à répondre. J'ai donc ajouté des variantes dans les questions. De cette manière, si un enfant ne savait pas quoi répondre, il arrivait souvent à répondre à l'autre question traitant du même sujet, mais qui était plus concrète. Par exemple, pour la question : « Qu'est-ce que tu aimerais faire si tu étais adulte? », la variante était « Est-ce qu'il y a des choses que tu trouverais plus faciles? ». Cela nous a permis d'obtenir plus de réponses.

Pendant les entrevues, j'ai aussi découvert que les enfants étaient plus à l'aise et semblaient donner des réponses plus authentiques lorsqu'ils avaient une certaine complicité avec l'enfant qui les interrogeait. La première journée de tournage, nous avons commencé par filmer les entrevues, puis nous sommes passées aux moments libres. En réponse à la suggestion d'une intervieweuse, nous avons inversé ces étapes pour les autres tournages. De cette façon, lorsqu'ils jouaient ensemble, les enfants avaient le temps de faire connaissance. Les intervieweurs et les interviewés participaient aux jeux. Ils avaient donc la possibilité de développer une certaine complicité avant de passer aux entrevues.

Le deuxième tournage a eu lieu à Sherbrooke. Étant confiante, après une première expérience pendant laquelle tout s'était bien déroulé techniquement, je suis partie seulement avec une personne qui faisait la prise de son et m'assistait. Ainsi, à chaque entrevue, après avoir fait le cadrage et la mise au point sur la deuxième caméra, je laissais cette caméra seule sur son trépied. Procéder ainsi était risqué et a eu des conséquences négatives. Même si les enfants étaient assis pendant l'entrevue, ils n'avaient qu'à reculer de quelques centimètres pour que la mise au point soit perdue. Certaines des images enregistrées par cette caméra étaient donc floues. D'autres étaient sous-exposées, ce qui était inévitable compte-tenu des variations d'ensoleillement. En effet, dès qu'un nuage venait cacher le soleil, la différence de luminosité à la caméra était flagrante. Au montage, nous avons essayé de corriger ces erreurs avec le coloriste. Même s'il est parvenu à les améliorer, on voit ces défauts techniques dans le résultat final. Étant donné le contexte des tournages, je vis bien avec ces erreurs. Cependant, si c'était à refaire, je m'assurerais d'avoir une personne présente en tout temps pour la manipulation de la deuxième caméra.

Le tournage de Sherbrooke m'a permis de constater l'efficacité d'une mesure que j'avais mise en place, celle où je demandais aux parents de s'éloigner des lieux du tournage. Pendant que nous filmions une entrevue, la mère de l'enfant qui était interviewée est venue se placer derrière nous et les caméras. L'attitude de l'enfant s'est alors complètement transformée. Pendant qu'elle répondait aux questions, elle regardait fréquemment sa mère. On sentait bien l'influence de son regard.

La dynamique avec les enfants de Sherbrooke a été différente des autres tournages. La première enfant à avoir passé l'entrevue était assez timide. Par la suite, la majorité des enfants ne voulaient plus être interrogés. On aurait dit que la timidité de l'enfant était contagieuse. J'ai dû user de créativité. J'ai demandé à un enfant s'il voulait faire l'entrevue en interchangeant les rôles. Il a accepté; l'idée de poser les questions le motivait beaucoup plus. J'ai utilisé cette stratégie en pensant qu'un dialogue pourrait

se développer entre les deux protagonistes. Ainsi, l'intervieweur se temporaire donnerait peut-être son opinion pour donner suite aux réponses de son interlocuteur ou interlocutrice. La stratégie a bien fonctionné. Les rôles ont été inversés à quelques reprises par la suite. En fin de compte, ces situations ont été bénéfiques, car elles m'ont permis d'obtenir l'opinion des enfants chargés des questions, ce qui n'était pas prévu au départ. Comme ils étaient un peu plus vieux et qu'ils avaient eu le temps de réfléchir aux questions en profondeur après quelques tournages, ceux-ci ont fourni quelques-uns des contenus les plus intéressants du film.

Même s'ils étaient moins à l'aise pendant les entrevues, les enfants de Sherbrooke étaient très enthousiastes lors des moments libres. Ils se sont montrés davantage intéressés par l'apprentissage de la caméra. À l'écoute du film, je trouve que ce sont ces moments qui ressortent le plus, car les enfants se sont plus exprimés pendant les jeux que lors des entrevues.

Après un troisième tournage au parc Jarry qui s'est bien déroulé, la dernière journée de tournage a eu lieu à Sainte-Émélie-de-l'Énergie. Les difficultés techniques rencontrées à Sherbrooke m'ont poussée à bien me préparer, avec un preneur de son et un deuxième caméraman. Un intervenant de l'organisme Gît'Enfants était aussi présent, ce qui me laissait une marge de manœuvre pour me concentrer sur la réalisation et la caméra. Tout s'est bien déroulé du point de vue technique. Cette fois, les enfants étaient tous à l'aise de faire l'entrevue et de répondre aux questions. J'ai trouvé intéressant de constater ces différences de dynamique selon les groupes.

En somme, le fait que les tournages se soient déroulés sur quatre journées différentes s'est révélé fructueux. Cela m'a permis d'effectuer de nombreux ajustements en cours de route, qui ont sûrement contribué à améliorer la qualité de mon documentaire. Malgré une équipe parfois si réduite qu'elle m'a causé des défis techniques, je suis satisfaite des résultats de tournage.

6.1.2 Postproduction

Au montage, le visionnement des images m'a amenée à faire d'autres découvertes. Comme je l'avais soupçonné, les enfants étaient conscients de la caméra pendant les entrevues. Ils se sont plus abandonnés aux jeux lors des moments libres, même s'ils restaient conscients de la caméra. À ce sujet, j'ai remarqué de grandes différences selon les enfants : certains étaient préoccupés par l'image qu'ils pouvaient projeter à l'écran. Une enfant m'a demandé si l'action pendant les jeux était « correcte » pour le film. Au contraire, d'autres enfants ne se sont pas préoccupés de la caméra, ou très peu, une fois pris dans leurs jeux.

Dans un souci de réalisme, j'ai gardé au montage certains moments où l'on voit que les enfants ont conscience de la caméra. Pour accentuer le fait que ces moments étaient plus présents pendant les entrevues, j'ai retenu des scènes où ils regardaient la caméra ou interagissaient avec moi. Par contre, même s'il y a aussi eu des moments où ils regardaient la caméra pendant leurs jeux, je ne les ai pas conservés.

Par ailleurs, j'ai été amenée à réfléchir au colonialisme lorsque j'effectuais des recherches sur les origines du cinéma direct. Certains cinéastes ethnographiques des années 1960 ont reçu des critiques de la part de personnes qu'ils avaient filmées, plusieurs années plus tard. Par exemple, des cinéastes européens qui avaient filmé en Afrique se sont fait reprocher un certain regard colonialiste, exotique et misérabiliste dans leurs films (Barlet, 1996).

En réfléchissant à cette question, j'en suis venue à faire un parallèle entre cette situation et ma propre démarche. Comme je suis une adulte qui cherche à dépeindre les réalités des enfants, je trouvais qu'il convenait de m'interroger sur l'accueil de mon travail par les personnes que j'ai filmées. Ainsi, il m'est apparu primordial de donner aux enfants et à leurs parents la possibilité d'approuver ou non la version finale du film avant sa diffusion publique. Comme à ce moment-là nous nous trouvions en pleine pandémie

de COVID-19, il m'était impossible de les réunir pour une présentation. J'ai donc envoyé un courriel aux parents, où je leur expliquais ma préoccupation. Je leur donnais la possibilité de voir la dernière version du montage en ligne. Je prenais un assez grand risque, car si un enfant ou son parent m'avait dit ne pas être à l'aise avec son image, à cette étape, changer le montage aurait représenté beaucoup de travail. Cependant, dans le cadre du présent projet, je trouvais nécessaire de le faire.

J'ai été surprise de constater que peu de parents ont demandé à voir le film avant son lancement officiel. Seulement six sur quatorze l'ont fait. Parmi eux, aucun ne m'a exprimé de malaise relativement au montage. Cette décision s'est donc avérée positive.

Le lancement officiel du film a eu lieu le 5 décembre 2020. Comme nous étions toujours en pleine pandémie, il a dû avoir lieu par la plateforme *Zoom*. Même si j'aurais aimé avoir la possibilité de le présenter en salle, je suis satisfaite du déroulement du lancement. Pendant la séance de discussion qui a eu lieu après la projection du film, les commentaires ont été instructifs. Des personnes ont commenté ma démarche de cinéma direct et le caractère ethnographique du film. Plusieurs ont dit avoir été frappés par l'esprit de liberté qui se dégage du documentaire.

Quelques enfants ayant participé au film ont donné leurs commentaires. Ils étaient maintenant devenus des préadolescent.e.s ou des adolescent.e.s. La plupart ont dit avoir apprécié l'expérience et le fait d'avoir participé à l'élaboration d'un film. Plusieurs ont également mentionné éprouver des malaises en se regardant à l'écran, car ils avaient vieilli de deux ans depuis le tournage. Ils étaient gênés de certaines choses qu'ils avaient dites et de voir comment ils agissaient lorsqu'ils étaient enfants. J'ai constaté qu'à leur âge, deux ans est une grande différence d'âge, qui peut représenter un changement d'étape majeur dans leur vie. Le passage de l'enfance à la préadolescence ou de la préadolescence à l'adolescence s'effectue rapidement. Je suis contente d'avoir eu accès à leur point de vue sur le film.

6.2 Les points positifs de l'approche

Je crois que plusieurs des approches inspirées du cinéma direct que j'ai mises en place pendant la réalisation de mon documentaire ont effectivement favorisé l'authenticité de la parole des enfants.

Pendant les tournages, mon désir de m'effacer comme réalisatrice a été un atout. Différentes stratégies avaient été instaurées en ce sens. Parmi elles, une équipe de tournage réduite, un équipement minimaliste, une attitude de non-intervention de la part de l'équipe de tournage et la volonté de laisser les enfants libres pendant les jeux. Je crois que toutes ces approches ont contribué à rendre les enfants sincères dans leurs paroles et leurs mouvements.

L'équipe des enfants intervieweur.se.s a aussi été un facteur aidant. Les participant.e.s ont été plus authentiques dans leurs réponses puisqu'elles étaient posées par un autre enfant. Le lieu de tournage a également été un avantage. Les parcs constituent un environnement familier pour les enfants où ils se sentent à l'aise, ce qui contribue à rendre leur parole plus naturelle. La mise en situation que j'ai créée en leur demandant de jouer ensemble librement a également été utile pour l'atteinte de mon objectif. Ces moments ont permis aux enfants de développer une certaine complicité entre la personne qui posait les questions et celle qui répondait, qui les a rendus plus spontanés lors des entrevues.

Les moments libres ont été filmés à la manière du cinéma direct. Les entrevues, pour leur part, constituent un cadre plus rigide qui n'est pas préconisé en cinéma direct. J'ai remarqué une nette différence entre les deux dans l'attitude des enfants. Comme ils étaient plus conscients de la caméra pendant les entrevues, leurs réponses étaient moins authentiques. Ainsi, en comparant les deux méthodes de tournage, j'ai constaté l'avantage de filmer en cinéma direct pour atteindre une plus grande sincérité.

6.3 Les limites de l'approche

Malgré toutes les mesures mises en place pour rendre ma présence et celle de l'équipe de tournage le plus discrète possible, mon approche comporte des limites.

Pendant les moments libres, malgré nos tentatives d'effacement, les enfants restaient conscients de la caméra. Pendant que je les filmais, ils me regardaient et me parlaient à l'occasion. Certains s'abandonnaient aux jeux, mais d'autres se souciaient de l'image qu'ils allaient projeter à l'écran. Pendant les entrevues, ils étaient encore plus conscients de la caméra. Il est donc évident que les enfants étaient régulièrement dans une forme de représentation, même s'il est impossible de savoir dans quelle proportion et suivant quel axe.

La présence de l'équipe de tournage et l'équipement cinématographique peuvent aussi avoir une influence non négligeable sur les enfants. Malgré toutes nos tentatives pour les faire oublier, il est évident qu'ils ont eu un effet sur les participant.e.s.

Somme toute, en utilisant certains procédés du cinéma direct, je crois avoir obtenu une parole plus authentique des enfants que si je ne l'avais pas fait. Par contre, la présence de l'équipe de tournage et l'équipement cinématographique ont forcément une influence sur la sincérité des protagonistes d'un film. Ainsi, il est impossible que j'aie eu accès à une parole complètement authentique des enfants, mais je crois m'en être rapprochée.

6.4 Ce qui pourrait mener l'expérience plus loin

Après la réalisation du prototype, l'un des défis que j'avais cernés était l'obtention d'un contenu assez intéressant pour soutenir l'attention d'un auditoire adulte. Pour y arriver, j'ai pensé interviewer un nombre d'enfants assez élevé. Également, j'avais l'espoir que

la présence des enfants intervieweurs puisse créer un dialogue qui enrichirait le contenu. Je pense qu'avec ces deux solutions, j'ai atteint mon objectif, dans une certaine mesure. Par contre, je crois que j'ai aussi eu de la chance. Je ne suis pas certaine que les deux solutions que j'avais trouvées m'assuraient ce résultat. Même si j'ai réussi à faire un film divertissant, le contenu verbal que les enfants m'ont communiqué reste moins abondant que je l'aurais espéré, malgré quelques citations marquantes. Plusieurs personnes m'ont également fait ce commentaire. J'ai peut-être surestimé la capacité des enfants à s'exprimer « à la manière d'un adulte ». Pour étoffer le contenu, j'aurais pu suivre les enfants pendant plus longtemps, par exemple, sur deux jours. Ce n'était pas ma volonté pour ce film, néanmoins je l'envisagerais pour un autre projet.

À posteriori, j'estime que le cadre des entrevues et la disposition de l'équipement étaient trop rigides. Même si, dans ce contexte, les enfants étaient plus naturels que les adultes, ils entraient davantage en représentation pendant les entrevues que lors des moments libres. Si c'était à refaire, je laisserais tomber le cadre d'entrevue. Je suivrais plutôt les enfants avec la caméra à l'épaule. L'enfant responsable des questions pourrait rester à mes côtés et interroger ses pairs en mouvement. Mais cela demanderait davantage de moyens techniques. Je ne regrette donc pas mon choix d'entrevue, étant donné les conditions dans lesquelles je devais tourner. Dans le contexte où elle serait faisable, je choisirais la deuxième option.

CONCLUSION

Dans ce parcours de recherche-création, j'ai voulu donner la parole aux enfants. Je souhaitais savoir ce qu'ils pensaient des deux mondes distincts que sont l'enfance et l'âge adulte. Pour y arriver, j'ai décidé de réaliser un documentaire sur le sujet. Mon objectif était double. Comme réalisatrice, j'ai voulu faire un film sur un sujet qui me préoccupait. En tant que chercheuse, je souhaitais questionner ma pratique de documentariste.

Dans mon film, j'espérais que les réponses des enfants soient le plus vraies possibles. J'ai donc voulu m'approcher d'une parole d'enfant authentique. J'ai fait l'hypothèse que certaines techniques du cinéma direct pourraient m'aider à y arriver. J'ai ensuite développé un cadrage théorique qui était à la fois médiatique et sociologique. Il portait sur le cinéma direct et l'adhésion des enfants aux normes sociales. J'ai aussi constitué un cadrage culturel et esthétique à partir de trois documentaires qui m'avaient inspiré et qui étaient en lien avec mon projet. Les  uvres que j'ai retenues sont *Les vrais perdants* d'André Melançon, *Bienvenue   F.L.* de Geneviève Dulude-De Celles et *Vues de l'Est* de Carole Laganière.

Je crois que les techniques inspirées du cinéma direct que j'ai mises en œuvre dans mon approche de terrain, tels une petite équipe de tournage et un équipement minimaliste, m'ont aidé à atteindre mon objectif. Ma volonté de m'effacer comme réalisatrice a été avantageuse. La différence était grande entre les moments de jeux libres tournés en cinéma direct et le cadrage plus traditionnel des entrevues. Les enfants ont été beaucoup plus spontanés, libres et authentiques pendant les jeux libres.

Mon approche a aussi ses limites. À plusieurs moments, j'ai constaté que les enfants étaient conscients des caméras. Ils se plaçaient donc en représentation. La présence de l'équipe et de l'équipement de tournage avait une influence sur eux, malgré mes tentatives pour l'effacer autant que possible. Ainsi, je pense avoir obtenu une parole enfantine plus authentique grâce aux techniques du cinéma direct. Par contre, il est certain que je n'ai pas totalement eu accès à leur vérité propre.

Pour moi, ce projet a dépassé le cadre académique; pour la première fois, je suis satisfaite lorsque je réécoute l'un de mes films. Je crois donc avoir atteint une nouvelle étape de mon métier de documentariste avec ce court-métrage. C'était aussi la première fois que je me questionnais sur ma démarche tout au long de la réalisation. Cette pratique me servira sûrement dans mes projets ultérieurs. Enfin, je suis maintenant en mesure de situer mon travail parmi les connaissances du domaine médiatique.

Une partie de moi souhaitait que ce documentaire ait une certaine portée sociale, qu'il puisse susciter la réflexion. J'ai déjà été comblée à cet égard lorsque la mère d'une participante m'a dit que le film lui avait fait réaliser qu'elle ne pensait pas à demander l'opinion de ses enfants sur différents sujets. En ce sens, j'espère que mon film pourra être une contribution à un certain enrichissement du dialogue entre les adultes et les enfants.

BIBLIOGRAPHIE

- Ansart, P. (2002). Élias Norbert. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 477-482). Éres « Hors collection ». Récupéré de <http://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-477.html>
- Arlaud, J. (2006). La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique. *Communications*, 80(1), 77-87. doi : 10.3406/comm.2006.2375
- Barlet, O. (1996). *Les cinémas d'Afrique noire le regard en question*. Paris : L'Harmattan.
- Boily, C. (2010). *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/3562/>
- Braut, M. (2016). *Conversation sur le visible : entretiens avec Gilles Noël*. Montréal : l'Hexagone.
- Caouette, C. (1978). De l'autonomie à l'autogestion : un projet de socialisation de l'enfant (Réflexions sur l'école-recherche Jonathan). *Sociologie et sociétés*, 10(1), 167-184.
- Chapman, J. et Allison, K. (2009). *Issues in contemporary documentary*. Cambridge : Polity.
- CNTRL. (2020a). Authentique : Définition de authentique. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/authentique>
- CNTRL. (2020b). Vrai : Définition de vrai. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/vrai>

- Comolli, J.-L. (2012). *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*. Lagrasse : Verdier.
- Côté, H. (1996). Cinéma-Vérité. *Présence magazine*, 5(33), 12-14.
- Daudelin, R. et Grugeau, G. (2016). Entretien avec Sylvain L'Espérance. *24 images*, (177), 9-15.
- Deleuze, G. (1973). À quoi reconnaît-on le structuralisme? Dans F. Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*. France : Hachette. Récupéré de [http://centrebombe.org/Gilles.Deleuze_A.quoi.reconnait-on.le.structuralisme.\(1967\).pdf](http://centrebombe.org/Gilles.Deleuze_A.quoi.reconnait-on.le.structuralisme.(1967).pdf)
- Delmotte, F. (2010). Termes clés de la sociologie de Norbert Elias. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 106(2), 29-36.
- Durand, C. (2012). L'art de faire émerger l'intelligence collective comme processus de changement émergent. Dans I. Mahy et P. Carle, *Théorie U : changement émergent et innovation : modèles, applications et critique. Auteurs UQAM*. (p. 163-195). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Frère, B. (2008). La sociologie critique de Pierre Bourdieu : le dernier structuralisme. Dans M. Jacquemain et B. Frère, *Épistémologie de la sociologie Paradigmes pour le XXIe siècle* (p. 29-52). De Boeck Supérieur. Récupéré de <https://orbi.uliege.be/handle/2268/17794>
- Garneau, M. (2001). Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole. *Cinémas : Revue d'études cinématographiques*, 12(1), 127. doi : 10.7202/024871ar
- Gauthier, G. (2008). *Le documentaire, un autre cinéma* (3e éd.). Paris : Armand Colin.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Graff, S. (2014). *Le cinéma-vérité : films et controverses*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- Jutras, P. et Véronneau, P. (1987). André Mélançon : entretien, points de vue et filmographie. *Copie Zéro*, (31). Récupéré de <http://collections.cinematheque.qc.ca/publications/copie-zero/no31-andre-melancons/>
- Lapassade, G. (2002). Observation participante. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 375-390). Toulouse : Éres « Hors collection ». doi : 10.3917/eres.barus.2002.01.0375
- Laperrière, A. (2010). L'observation directe. Dans B. Gauthier, *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données* (6e éd., p. 311-336). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Legiardi-Laura, R. et Kopple, B. (1992). Barbara Kopple. *BOMB*, (38), 36-39.
- Lemay, L. (2013). *Étude des facteurs modulant la relation entre la fréquentation d'un service de garde éducatif depuis la première année de vie de l'enfant et la manifestation de comportements extériorisés et intériorisés au cours de la petite enfance* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/6283/>
- Lemieux Lefebvre, C. (2016). Puisqu'il faut que jeunesse se passe / Bienvenue à F.L. de Geneviève Dulude-De Celles. *Ciné-Bulles*, 34(1), 38-39.
- Lewis, B. (1982). Jean Mitry et Christian Metz : esthétique et langage du cinéma. *Communication*, 4(2), 34-44. doi : 10.3406/comin.1982.1172
- Lignier, W. et Papis, J. (2017). *L'Enfance de l'ordre - Comment les enfants perçoivent le monde social*. France : Le Seuil.
- Malet, A. (1970). Structuralisme et liberté. *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 50(3), 209-220. doi : 10.3406/rhpr.1970.4018
- Marc, E. et Picard, D. (2002). Interaction. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 189-196). Éres « Hors collection ». Récupéré de <http://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-189.html>
- Marchiori, D. (2011). Le cinéma direct : du sujet retrouvé à l'invention du subjectif.

Cahier Louis-Lumière, 8(1), 40-49. doi : 10.3406/llum.2011.946

Marie, M. (1983). Le direct et la parole. *Les dossiers de la cinémathèque*, (11), 8-14.

Marsolais, G. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups.

Montandon, C. (2011). La socialisation à l'école du point de vue des enfants. *Idées économiques et sociales*, 2(164), 60-67.

Niney, François. (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck.

Pagès, M. (2002). Complexité. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 83-93). Éres « Hors collection ». doi : 10.3917/eres.barus.2002.01.0083

Paquin, L.-C. (2020). *Méthodologie de la recherche création*. Récupéré de http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/index.html

Rabiger, M. (2009). *Directing the documentary* (5th ed.). Amsterdam : Focal Press/Elsevier.

Ruspoli, M. (1963). *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*. UNESCO.

Saussure, F. de. (1972). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.

Singly, F. de. (2000). *Le soi, le couple et la famille* (reéd.). Paris : FNathan.

Sirota, A. (2002). Normes et déviance. Dans J. Barus-Michel, E. Enriquez et A. Lévy, *Vocabulaire de psychosociologie* (p. 197-202). Éres « Hors collection ». Récupéré de <http://www.cairn.info/vocabulaire-de-psychosociologie--9782749206851-page-197.html>

Watzlawick, Paul., Bavelas, J. B., Jackson, D. D. et Morche, J. (1972). *Une logique de la communication*. Paris : Edition du Seuil.

Waugh, T., Winton, E. et Baker, M. B. (2010). *Challenge for Change : activist*

documentary at the National Film Board of Canada. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Winkin, Y. (2005). *Approche systémique et constructiviste de la communication*. Communication présentée au Séminaire national de Paris, Paris. Récupéré de https://cocom.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Yves_Winkin.pdf

FILMOGRAPHIE

- Desjardins, D. (réalis.). (2006). *Le direct avant la lettre*. Office national du film du Canada. Récupéré de https://www.onf.ca/film/direct_avant_la_lettre/
- Dulude-de Celles, G. (réalis.). (2015). *Bienvenue à F.L.* Québec : Colonelle Films.
- Laganière, C. (réalis.). (2005). *Vues de l'Est*. Montréal : CinéFête.
- Melançon, A. (réalis.). (1978). *Les vrais perdants*. Office national du film du Canada. Récupéré de https://www.onf.ca/film/vrais_perdants_les/
- Wintonick, P. (réalis.). (1999). *Cinéma vérité : le moment décisif*. Montréal : Office national du film du Canada.