

**UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL**

**LA CO-CRÉATION À L'ÉPREUVE:  
ENJEUX ÉTHIQUES ET ÉPISTÉMOLOGIQUES DE LA PRATIQUE  
DU CINÉMA DOCUMENTAIRE EN MILIEU AUTOCHTONE**

**MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION**

**PAR  
FRÉDÉRIC JULIEN**

**FÉVRIER 2013**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

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

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES TABLEAUX.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ÉTAT DES LIEUX ET ANCRAGE THÉORIQUE.....	4
1.1 Altérité et représentation: petite histoire d'une remise en question des pratiques.....	4
1.1.1 Le champ miné de la représentation.....	5
1.1.2 Du cinéma sur les Autochtones au cinéma autochtone.....	8
1.1.3 Un cinéma contemporain critique de la représentation de l'Autre.....	11
1.2 Du terrain au texte ...ou au film.....	12
1.2.1 Texte, contexte et autorité scientifique.....	12
1.2.2 Champ, hors champ et montage cinématographique.....	16
1.3 Création et auteurité.....	19
1.3.1 Autorité et auteurité.....	19
1.3.2 Science et art.....	22
1.3.2 Buts et objectifs du projet de recherche-crédation.....	23
CHAPITRE II	
CADRAGE CULTUREL ET MÉTHODOLOGIQUE.....	25
2.1 Les pratiques cinématographiques dominantes en cinéma du réel.....	25
2.1.1 Le cinéma observationnel: la quête de l'objectivité.....	25
2.1.2 Le cinéma direct: une nouvelle éthique du rapport au réel.....	31
2.2 Des approches participatives et réflexives.....	37
2.2.1 Jean Rouch et l'anthropologie partagée.....	37
2.2.2 Eduardo Coutinho et la négociation de l'image.....	42

CHAPITRE III	
DÉMARCHE DE RECHERCHE-CRÉATION.....	47
3.1 Méthodologie retenue.....	47
3.1.1 Discussion des approches.....	47
3.1.2 De l'auteurité dans la co-création.....	49
3.2 Démarche de recherche-création: l'expérimentation de la co-création.....	50
3.2.1 Pré-production: accompagnement et élaboration du dispositif.....	50
3.2.2 Production: complicité et co-création.....	57
3.2.3 Post-production.....	62
CHAPITRE IV	
PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE.....	64
4.1 Analyse du documentaire <i>Les trois Magaly</i> .....	64
4.1.1 Stratégies formelles d'intégration du contexte de la rencontre avec l'Autre....	64
4.1.2 Structure narrative.....	65
4.1.3 Structures topique et thématique.....	67
4.1.4 Structure dramatique.....	71
4.1.5 Utilisation de la musique.....	73
4.2 Diffusion du documentaire <i>Les trois Magaly</i> .....	74
CONCLUSION.....	76
APPENDICE A	
GÉNÉRIQUE DU FILM <i>LES TROIS MAGALY</i> .....	79
MÉDIAGRAPHIE.....	84

«Je ne vais pas là faire *mon* film;  
je suis là pour faire *leur* film!»

— Pierre Perrault

«Ce n'est pas moi qui commande, c'est l'autre,  
le sujet, la lumière, le moment, c'est le réel.»

— Raymond Depardon

## AVANT-PROPOS

Le présent projet de recherche-crédation a été réalisé en partie parallèlement à un projet de coopération entre deux organismes, la Corporation Wapikoni mobile (Québec) et le Centro de Formación y Realización Cinematográfica<sup>1</sup> (CEFREC, Bolivie), pour lequel j'ai été embauché entre décembre 2010 et mars 2012 à titre de Conseiller à la production audiovisuelle et formateur principal. Ce projet a en effet été concrétisé par le « prêt » au CEFREC, pour une durée de seize mois, d'un formateur de Wapikoni mobile dont la mission était de susciter un échange de méthodologies entre les deux organismes, et ce grâce au soutien organisationnel et financier d'Oxfam-Québec.

Wapikoni mobile est un studio mobile de création audiovisuelle qui, depuis 2004, sillonne les communautés autochtones du Québec dans le but d'offrir aux jeunes et moins jeunes résidents des réserves la possibilité de se former à la réalisation cinématographique en vidéo et à la création musicale. À vocation sociale, le projet vise à développer l'estime de soi, la capacité d'expression et la créativité afin de faire émerger des leaders agissant comme des modèles positifs pour leur communauté.

Pour sa part, le CEFREC, fondé en 1989, est un centre de formation intégrale en communication audiovisuelle au service des Autochtones de Bolivie. Il a contribué à mettre sur pied, à partir de 1996, le Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural de Bolivia<sup>2</sup> (SPIOCIB) chapeauté par la Coordinadora Audiovisual

---

<sup>1</sup> Centre de formation et de réalisation cinématographiques (notre traduction).

<sup>2</sup> Système plurinational de communication des communautés autochtones, paysannes et migrantes de Bolivie (notre traduction).

Indígena de Bolivia<sup>3</sup> (CAIB), un organe de coordination relevant des cinq grandes organisations autochtones du pays. Ce système est composé de dizaines de médias communautaires (stations de télé et de radio, agence de presse autochtone, etc.); de quatre centres de production audiovisuelle régionaux; et de dizaines de communicatrices et de communicateurs autochtones chargés de la réalisation, avec l'appui du CEFREC, d'émissions de radio et de télévision, de documentaires, de fictions et de docu-fictions.

Toutefois, bien que la rencontre de la participante sélectionnée pour le projet et la réalisation de son court-métrage (présenté à l'étape du projet de mémoire et inclus dans l'œuvre finale annexée à ce mémoire) aient eu lieu dans le cadre d'un atelier du projet de coopération mentionné, il est important de mentionner que le présent projet de recherche-crédation a été réalisé de manière indépendante conformément à une méthodologie originale.

Je tiens néanmoins à remercier le CEFREC, la CAIB, Wapikoni mobile et Oxfam-Québec d'avoir rendu possible la réalisation du présent projet, mes directeurs de recherche Gaby Hsab et Michel Caron pour leur encadrement et, bien sûr, ma complice dans la création de l'œuvre: Magaly Noza Moye. Je remercie également Delphine Denoiseux pour son aide précieuse lors du tournage, Véronique Leblanc et Julie Burelle pour leur relecture et leurs suggestions, ainsi que Saël Gueydan-Lacroix, mon complice de longue date en documentaire, pour ses critiques constructives de l'œuvre présentée.

---

<sup>3</sup> Organe de coordination de la production audiovisuelle autochtone de Bolivie (notre traduction).

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Rites religieux filmés pour <i>Les trois Magaly</i> .....	60
4.1	Structure narrative de <i>Les trois Magaly</i> .....	66
4.2	Structure topique de <i>Les trois Magaly</i> .....	67
4.3	Structure thématique de <i>Les trois Magaly</i> liée aux narrateurs internes.....	69
4.4	Structure thématique de <i>Les trois Magaly</i> liée à la narration externe et au sous-texte.....	70
4.5	Structure dramatique de <i>Les trois Magaly</i> .....	72

## RÉSUMÉ

### Résumé du mémoire de création

Le cinéma et l'ethnologie sont apparus presque à la même époque et partagent, de ce fait, un certain nombre de caractéristiques. Partant, la critique des pratiques ethnographiques et des théories anthropologiques opérée entre autres par Clifford Geertz et James Clifford peut en partie être transposée dans le champ du cinéma documentaire. Outre l'intérêt méthodologique qu'il présente au plan du renouvellement des pratiques, cet exercice s'avère nécessaire du point de vue éthique dans un contexte où les documentaristes, comme les ethnologues, ne peuvent plus poser le même regard qu'hier sur des «observés» désormais conscients de leur image et des enjeux de leur représentation dans les productions audio-visuelles.

Prenant acte de ce contexte et en nous appuyant principalement sur la critique postmoderne de l'anthropologie, nous avons retenu des critères épistémologiques et éthiques en vue de l'élaboration d'une méthodologie de recherche-crédation en milieu autochtone visant à réaliser un film non pas *sur* un personnage, mais bien *avec* un sujet, et à plus forte raison un sujet formé en communication. Concrètement, il s'est agi de tourner une œuvre documentaire intimiste d'environ 70 minutes en collaboration avec le sujet-personnage même de cette œuvre, et ce dans une région autochtone de Bolivie à l'occasion des fêtes de Noël.

Inspirée des approches participatives et réflexives de Jean Rouch et d'Eduardo Coutinho, cette démarche que nous définissons comme une expérience de «co-crédation» s'est avérée fructueuse sous plusieurs aspects. En effet, si elle a effectivement mené à la réalisation d'un documentaire plus ouvert à la participation de l'Autre, elle a en outre permis de nouer une relation de confiance et une complicité très particulières entre le cinéaste et son sujet qui teinte l'ensemble de l'œuvre, en plus de déboucher sur une certaine originalité formelle.

**Mots clés:** ethnographie, cinéma documentaire, Autochtones, création cinématographique, altérité

### Oeuvre annexée

Julien, Frédéric (réal.). *Les trois Magaly*. Enregistrement vidéo. Montréal: Université du Québec à Montréal et Productions Bolígrafo, 2012. DVD, 69 min 23 s.

**Synopsis:** À l'occasion des festivités de Noël, dans un petit village mojeño de Bolivie, Magaly, une jeune autochtone animatrice de radio communautaire, emploie la vidéo pour tenter un rapprochement avec sa famille marquée par un lourd secret. Ce faisant, elle achève de conjurer le destin fait d'oppression et de violence qui a été celui des femmes de sa lignée.

**Mots clés:** Autochtones, femmes, enfance, parentalité, résilience



## INTRODUCTION

En plus de six ans de pratique comme documentariste, j'ai souvent été confronté à des problèmes d'ordre éthique, et ce à toutes les étapes de la réalisation de mes œuvres. Je me demandais souvent, en effet, jusqu'à quel point je pouvais « m'approprier » les histoires des personnes se prêtant au jeu du documentaire en tant que personnages, quelle éthique je devais m'imposer lors du montage et à quel point je devais contextualiser le matériel amassé, pour n'évoquer que ces quelques questionnements.

À cet égard, mon travail de cinéaste-accompagnateur en milieu autochtone, depuis 2008, a grandement contribué à ma réflexion sur la question. En effet, tant au Québec qu'en Bolivie, j'ai eu la chance d'accompagner des dizaines de jeunes apprenti-cinéastes dans la réalisation de leurs propres projets vidéo. Aussi, bien qu'il s'agisse d'un emploi touchant la réalisation cinématographique, souvent documentaire, ce travail est de nature différente de celui de documentariste. Il ne s'agit pas, dans ce contexte, d'assumer pleinement un statut d'auteur, mais bien d'œuvrer au développement de la subjectivité et du regard de jeunes apprenti-cinéastes.

Dans le cadre de la maîtrise de recherche-crédation en communication, j'ai décidé de mettre à profit cette expérience inspirante afin de me pencher sur ma propre pratique du cinéma documentaire. Cette démarche s'est nourrie de l'apport de l'anthropologie critique et de concepts issus de l'ethnographie contemporaine. Plus précisément, il s'agissait de me pencher sur le cinéma documentaire de type intimiste en le regardant à travers le prisme de l'autocritique à laquelle a procédé l'anthropologie quant à ses théories, ses concepts et ses méthodes, au cours des dernières décennies.

Il me semble en particulier que la critique postmoderne s'appuyant sur la mise au jour des procédés rhétoriques et argumentatifs employés par les ethnologues pour s'imposer dans le champ de l'anthropologie, soit à même de constituer une grande source d'inspiration pour la pratique du cinéma documentaire contemporain, au plan épistémologique comme méthodologique. Toutefois, cette approche n'étant pas elle-même à l'abri de la critique, je ne m'appuierai pas exclusivement sur ce courant théorique. Aussi, les documentaristes n'ayant pas les prétentions scientifiques des anthropologues, il ne s'agit pas ici de transposer sans

nuance les débats méthodologiques et épistémologiques de l'anthropologie contemporaine au domaine du cinéma documentaire, art médiatique. Toutefois, je suis d'avis que les préoccupations éthiques sous-jacentes à nombre de critiques contemporaines de l'anthropologie sont très voisines de celles de la plupart des documentaristes sérieux pour qui le métier soulève des questions préoccupantes.

Concrètement, un projet de recherche-crédation précis inspiré de cette discussion a été mené sur le terrain, dans le département du Beni situé dans l'est de la Bolivie. Ce projet a consisté en l'expérimentation d'une méthodologie de co-crédation cinématographique en milieu autochtone, en l'occurrence avec une jeune communicatrice appartenant au peuple des *Mojeños* (nom et adjectif), concentrés dans la province de *Moxos* (ou *Mojos*)<sup>1</sup>.

Différents éléments appartenant au contexte historique, social et culturel de la recherche-crédation sur le terrain ont par ailleurs influencé, au même titre que les différentes théories et pratiques étudiées, la méthodologie retenue pour le présent projet. Il convient ainsi de mentionner à nouveau que le présent projet de recherche-crédation origine en partie d'un projet de coopération entre deux organismes de communication autochtone, le CEFREC et Wapikoni mobile. Ces deux organismes ont en commun de chercher à donner aux Autochtones les outils leur permettant de faire entendre leur voix au sein de sociétés qui les négligent et de forger eux-mêmes leur image, trop longtemps confisquée ou monopolisée par les institutions qui disposaient des moyens de communication (cinéma ethnographique, cinéma commercial, télévision, etc.). Les efforts du CEFREC doivent d'ailleurs eux-mêmes être compris dans le cadre du processus plus large de «décolonisation» des institutions de l'État et de la société en Bolivie, dont l'un des protagonistes importants est le gouvernement d'Evo Morales Ayma, sous lequel une nouvelle Constitution a été adoptée.

Par ailleurs, bien que la critique de la représentation de l'Autre articulée par les tenants d'une anthropologie réflexive se soit doublée, sur le terrain, de l'émergence de nombreux discours et pratiques alternatifs au sein des groupes où ces débats trouvaient des résonances pertinentes (pays du Sud, populations marginalisées ou discriminées, sociétés multiculturelles, sous-cultures, etc.), je me contenterai d'illustrer la manière dont leur critique

---

<sup>1</sup> Prononcer [moxos], ainsi que [moxepo] ou [moxepos] (alphabet phonétique international - API).

s'est articulée dans le domaine de la pratique du *cinéma sur les autochtones* et du *cinéma par les autochtones*. Aussi, je limiterai ma recherche au *cinéma du réel*, un terme que nous utiliserons lorsque nous voudrions désigner indistinctement le cinéma documentaire et le cinéma anthropologique.

Après avoir passé en revue différentes manifestations de la remise en question des méthodes de l'anthropologie et des pratiques du cinéma ethnographique sur le terrain, nous approfondirons donc les principaux éléments qui ont alimenté cette critique au plan théorique (chapitre I). Puis, nous nous pencherons sur les principaux mouvements qui ont marqué la pratique du cinéma du réel au XX<sup>e</sup> siècle, lesquels seront ensuite examinés de manière critique et discutés (chapitre II). Au chapitre III, la méthodologie retenue pour le présent projet de recherche-crédation sera exposée, de même que la démarche suivie. Finalement, le chapitre IV sera consacré à l'analyse de l'œuvre qui en est l'aboutissement, à sa diffusion et au retour critique sur la démarche.

## CHAPTRE I

### ÉTAT DES LIEUX ET ANCRAGE THÉORIQUE

Le point de départ de notre<sup>2</sup> réflexion théorique sur le cinéma du réel est le tournant postmoderne qu'a pris l'anthropologie à partir des années 1980 et qui a consisté à remettre en question les «savoirs» et les théories de la discipline, principalement par le biais de la critique de ses méthodes et de la mise au jour de ses procédés rhétoriques. Dans ce chapitre, avant de passer en revue les principaux éléments de cette critique et la manière dont ils peuvent être adressés au cinéma du réel, nous verrons plus précisément comment s'est manifestée historiquement la critique de la représentation de l'Autre de la part des «observés» dans les domaines du cinéma documentaire et ethnographique.

#### 1.1 ALTÉRITÉ ET REPRÉSENTATION: PETITE HISTOIRE DE LA CONTESTATION D'UN REGARD

Le recours à une épistémologie issue de l'anthropologie se justifie par le fait que le cinéma documentaire et l'anthropologie, malgré des visées différentes, partagent beaucoup sur le plan des motivations profondes (comprendre et donner à comprendre l'être humain, les collectivités, les sociétés) et des méthodes (recherche préparatoire, enquête de terrain, entrevue d'informateurs, observation méthodique de la réalité, recours à l'enregistrement sonore et à la captation d'images, etc.). Mais il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence puisque, comme le rappelle Marc Henri Piault, l'ethnographie et le cinéma sont apparus de manière simultanée, connaissant leurs premiers balbutiements autour de 1888. Cette même année, en effet, Franz Boas publiait les résultats de son séjour de deux ans parmi les Inuit, inaugurant ainsi la pratique de terrain; Étienne-Jules Marey présentait à l'Académie des sciences de Paris son chronophotographe, le premier prototype de ciné-caméra; Émile Reynaud inventait son «théâtre optique» (fait d'images peintes sur une toile perforée); alors que Thomas Edison faisait breveter son phonographe électrique<sup>3</sup>. Selon Piault, au-delà de

---

<sup>2</sup> Nous passons ici au « nous » conformément à l'usage pour les discours théoriques.

<sup>3</sup> *Anthropologie et cinéma*, Paris, Téraèdre, 2008, p.12.

cette contemporanéité, les deux domaines partageaient dès leur naissance un projet similaire.

Pour lui:

la mise en place d'une observation dynamique et totalisante, le passage "sur le terrain" et donc l'expérimentation, faisaient du cinéma et de l'ethnographie les enfants jumeaux d'une entreprise commune de découverte, d'identification, d'appropriation et peut-être d'absorption et d'assimilation du monde et de ses histoires.<sup>4</sup>

L'essor de l'anthropologie à la faveur du colonialisme ne devait d'ailleurs pas manquer d'alimenter sa mauvaise conscience subséquente quant à ses origines. Aussi, un autre phénomène qui a connu son essor à l'époque coloniale, et qui en cela est tout à fait contemporain de l'anthropologie, est le tourisme. Comme l'expliquent bien Jean-Paul Colley et Frédérique Devillez dans leur article «Le tourisme et les images exotiques» :

Le tourisme, la prise d'images documentaires et l'anthropologie sont historiquement liés puisqu'ils font partie de l'expansion de l'Occident. Un fait paraît d'ailleurs incontournable: ce sont toujours les mêmes qui visitent et les mêmes qui sont visités (Crick 1989; Bruner 1989). Nelson Graburn (1983) a même qualifié l'anthropologie de plus haute forme de tourisme. L'histoire du cinéma passe par une mise en images systématique du monde, comme en témoignent les premières entreprises, celles des frères Lumière, d'Edison, puis d'Albert Kahn qui envoyèrent des opérateurs dans les quatre coins de la planète. Aujourd'hui, cette mise en images se poursuit, à mesure que progresse la «touristication» du monde.<sup>5</sup>

Aujourd'hui encore, les problèmes d'ordre éthique se posent avec d'autant plus d'acuité aux ethnologues et aux documentaristes qui parcourent le monde, que leur «terrain de jeu» n'est plus ce territoire conquis qui était celui, par exemple, des cinéastes-ethnographes de la période coloniale.

### 1.1.1 Le champ miné de la représentation

En effet, dans la plupart des régions du monde, les gens ont désormais une connaissance, voire une méfiance de la communication audiovisuelle; ne serait-ce que parce qu'ils ont accès à un téléviseur, ils savent ce que signifie filmer et être filmé. Ils savent qu'en

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>5</sup> *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, 2009, p. 583. Les références sont partie intégrante de la citation.

offrant leur image à la caméra, ils entrent dans un système de représentations dont ils n'ont pas le contrôle.

Comme le raconte Iván Sanjinés, directeur du CEFREC, le démarrage d'un plan de communication autochtone en Bolivie devait se heurter, à ses débuts en 1996, à de nombreux obstacles dont plusieurs avaient à voir avec des expériences de collaboration malheureuses avec des cinéastes:

*«Había desconfianzas, hubo problemas, la gente no confiaba. Pensaban que era otra vez la gente que venía a engañar, o que venía a mentirles o que venía a sacarles sus imágenes. Y decían: “no, no, no, no queremos saber”. Me acuerdo por ejemplo los guaraníes, pasó mucho tiempo al principio porque había habido una película que se llama: “El Jaguar Azul”, una sueca creo que había hecho (sic), que nunca la trajeron, nunca la devolvieron. Y había ganado premios [...] en varios festivales. Entonces los guaraníes estaban furiosos, les habían hecho entrevistas a sus líderes. Estaba bonita la película, llena de su mitología, todo, pero obviamente una visión desde afuera. Y nunca se ha devuelto.»<sup>6</sup>*

Un phénomène similaire est manifeste dans le documentaire *Boca de Lixo* (1992) du cinéaste brésilien Eduardo Coutinho. Comme le rapporte Mariana da Cunha, les habitants du dépotoir où a été tourné le film ont opposé dans un premier temps une grande résistance au projet du cinéaste, conscients de l'enjeu de représentation qui était au cœur de celui-là: *«It is evident that the first tensions between the crew and the characters demonstrate the scavengers' awareness of the negative image the media portrays of them, which focuses solely on their social condition of poverty.»<sup>7</sup>* Aussi, c'est avec le temps et en ayant recours à des stratégies novatrices, sur lesquelles nous reviendrons, que le documentariste a pu gagner leur confiance.

---

<sup>6</sup> «Il y avait de la méfiance chez les gens et ceci causa des problèmes. Ils pensaient que nous étions des gens qui venaient une fois de plus les tromper, leur mentir ou leur voler leur image. Ils disaient : “Non, non et non, nous ne voulons rien savoir.” Je me souviens par exemple des Guarani qui, au début, hésitèrent beaucoup puisqu'un film avait été tourné chez eux (*Le Jaguar bleu*, réalisé – je crois – par une Suédoise) et ne leur avait jamais été montré. Et il avait remporté des prix [...] dans de nombreux festivals. Alors les Guarani étaient furieux. On avait interviewé leurs chefs. Le film était beau, rempli de leur mythologie et tout, bien qu'il s'agissait évidemment d'une vision de l'extérieur. Mais il ne leur a jamais été rendu.» Cité par Franklin Gutiérrez (dir. publ.), *El camino de nuestra imagen: Un proceso de comunicación indígena*, CEFREC-CAIB, La Paz, 2008, p. 25.

<sup>7</sup> «Between Image and Word: Minority Discourses and Community Construction in Eduardo Coutinho's Documentaries», in *Visual Synergies and Documentary Film from Latin America*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p.136.



Une scène d'une autre œuvre de Coutinho analysée par Da Cunha montre à l'inverse un rapport de coopération qui se crée spontanément entre une équipe de tournage et une habitante d'une *favela*<sup>8</sup>. Comme le montre bien cette conversation à bâtons rompus entre eux au moment où l'on aborde la dame, cette complicité s'accompagne cependant, ici aussi, d'une grande lucidité quant à l'enjeu de la représentation. :

«*“Is it so? Can I be an actress? But I'm peeling potatoes! If it's in the U.S., I've got to look good!” –“No, no, it's fine”, says the interviewer. She replies laughing: “Oh, do you want poverty?”, and the interviewer responds: “This isn't poverty”. She replies: “It's “community”, isn't it?”*»<sup>9</sup>

Comme le relève l'auteure, le ton ironique de cette dernière réplique montre bien que la dame est au fait du phénomène de *political correctness* et du pouvoir dont dispose le cinéaste sur la représentation. Cette conversation en apparence anodine est donc très révélatrice, selon nous, de la compréhension qu'ont aujourd'hui de nombreuses populations, toutes marginalisées et sous scolarisées soient-elles, des enjeux de la représentation.

Or, cette préoccupation de la part des «peuples observés» quant à leur image dans les productions culturelles est également au cœur des débats des ethnologues contemporains. Aussi, l'extrait suivant d'un article de Mondher Kilani fait parfaitement écho à nos préoccupations. L'auteur y précise qu'il s'intéresse avant tout à :

la question de l'anthropologie comme rapport à l'autre et l'écriture anthropologique comme mise en forme de ce rapport. Les différents genres ethnographiques [...] peuvent être considérés de ce point de vue comme des représentations transculturelles et leurs «transformations», «crises» ou «remises en question» sont en rapport avec les changements intervenus dans les pratiques sociales et dans les «formations discursives» (Foucault, 1966) de la société de l'observateur. Il est évident qu'aujourd'hui, où certaines représentations coloniales sont obsolètes, où les sociétés ont changé, et où un certain contrôle (une contestation?) du regard anthropologique se produit du côté de l'observé, il est de plus en plus difficile de s'autoriser la même écriture que les pères fondateurs.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Bidonville caractéristique de Rio de Janeiro, entre autres.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 140-141. Traduit du portugais par M. da Cunha.

<sup>10</sup> «Les anthropologues et leur savoir: Du terrain au texte», in *L'invention de l'Autre. Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Payot, 2000, p. 102-103. La référence est partie intégrante de la citation.

Nous reviendrons plus loin sur ces enjeux qui divisent la communauté des anthropologues ainsi que sur les thèses de Kilani.

### 1.1.2 Du cinéma sur les Autochtones au cinéma autochtone

En Amérique latine, dans le domaine du cinéma autochtone, la remise en question du regard anthropologique occidental a atteint son point culminant en 1992. Comme le rappelle le CEFREC, qui a été au cœur des débats cette année là, le point de non retour a été atteint lors du IV<sup>e</sup> festival organisé par la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)<sup>11</sup>, au Pérou :

*«El CLACPI nació en 1985 en México promovido por un grupo de cineastas y antropólogos etnográfico (sic) con el fin de tener un espacio dedicado a mostrar cine sobre los pueblos indígenas. Sin embargo, justamente en el Cuarto Festival en Perú, el CLACPI sufre una crisis debido a las marcadas diferencias entre un grupo de cineastas y etnógrafos que proponían seguir haciendo cine sobre los pueblos indígenas, y otro grupo de cineastas y organizaciones que proponía hacer cine y video desde los pueblos indígenas, fortaleciendo sus propias estrategias de comunicación y contribuyendo con los procesos de transformación política que se estaban gestando desde los pueblos indígenas en diferentes países de Latinoamérica [...]»<sup>12</sup>*

Très impliqué dans ces débats, le CEFREC s'est chargé d'organiser le festival du CLACPI suivant, à La Paz, en Bolivie, et ce en parachevant le changement de paradigme amorcé au Pérou. Comme le rappellent les organisateurs, cet événement a été marquant parce qu'il a donné le coup d'envoi à un processus de formation, production et diffusion de

<sup>11</sup> Groupe de coordination latino-américain de cinéma et de communication des peuples autochtones (ma traduction). Le festival de cinéma autochtone qu'il organise, l'un des plus importants du genre, en sera en 2012 à sa XI<sup>e</sup> édition. Il s'est tenu antérieurement à Mexico (Mexique) en 1985, à Río de Janeiro (Brésil) en 1987, à Caracas (Venezuela) en 1989, à Lima et Cuzco (Pérou) en 1992, à Santa Cruz de la Sierra (Bolivie) en 1996, à Quetzaltenango (Guatemala) en 1999, à Santiago (Chili) en 2004, à Oaxaca (Mexique) en 2006, à La Paz (Bolivie) en 2008 et à Quito (Équateur) en 2010.

<sup>12</sup> «Le CLACPI est née en 1985 au Mexique à l'initiative d'un groupe de cinéastes et anthropologues ethnographiques (sic) dans le but de disposer d'un espace dédié à la présentation de cinéma sur les peuples autochtones. Mais lors du quatrième festival, au Pérou, le CLACPI a vécu une crise due à des différences marquées entre un groupe de cinéastes et d'ethnographes qui désiraient continuer à faire des films *sur* les peuples autochtones; et un groupe de cinéastes et d'organisations qui proposaient de faire du cinéma et de la vidéo *depuis* les peuples autochtones, renforçant ainsi leur propres stratégies de communication et contribuant aux processus de transformation politique qui étaient en gestation au sein des peuples autochtones dans différents pays latino-américains [...]» Gutiérrez, *El camino de nuestra imagen*, p. 23 (souligné dans le texte).



documents audiovisuels réalisés *par* les communautés et organisations autochtones, ainsi qu'à une plateforme encore plus large de communication autochtone en Bolivie: le Plan national autochtone de communication<sup>13</sup>.

#### 1.1.2.1 Le Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC)

Quinze ans plus tard, ce qui est devenu entre-temps le Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural de Bolivia (SPIOCIB), a donné lieu à des centaines de productions (fictions, documentaires, docu-fictions, émissions et séries de radio et télévision, etc.) réalisées par des dizaines de communicatrices et communicateurs autochtones de tout le pays formés par le CEFREC. Ce réseau compte maintenant ses propres antennes de radio et de télévision communautaires et sa propre agence de presse, en plus de produire hebdomadairement une émission de radio et deux de télévision retransmises au niveau national sur les ondes de la radio d'État (Réseau Patria Nueva) et de la télé d'État (Bolivia TV - canal 7). Aussi, ce sont les communicateurs du SPIOCIB qui ont réalisé, en 2008, l'un des premiers longs métrages de fiction autochtone d'Amérique latine, *El grito de la selva*.

Depuis plus de 20 ans, le CEFREC s'est en outre appliqué à démontrer qu'il est possible de faire un cinéma différent, conforme aux valeurs collectivistes qui sont celles des peuples autochtones de Bolivie. La démarche de production du Centre se veut en effet en rupture avec une certaine conception élitiste et hiérarchique du cinéma venue de l'Occident et issue d'un contexte culturel et d'une époque marqués par l'individualisme. Articulant une conception communautaire et non hiérarchique du cinéma, le CEFREC a ainsi mis de l'avant un processus de scénarisation collective et des stratégies de production et de réalisation non hiérarchiques<sup>14</sup>. Si cette méthodologie a donné lieu à des films très intéressants dont les thèmes ont émergé des communautés mêmes où ils étaient réalisés, et dont les acteurs, jouant leur propre rôle ou celui d'acteurs sociaux antagoniques (riche propriétaire terrien, politicien véreux, etc.) étaient recrutés localement, elle n'est pas dénuée de contradictions. En effet, l'organisme s'appuyant sur les structures de représentation autochtone du pays, son agenda

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>14</sup> Le CEFREC préfère d'ailleurs le terme de «responsable» à celui de «réalisateur» qui, en espagnol comme en anglais (*director*) a une forte connotation hiérarchique.

communicationnel tend à être décidé en haut lieu. Aussi la structure de l'organisme même est-elle passablement hiérarchique, ce qui tend à reproduire, dans une certaine mesure, les dynamiques de production du «cinéma occidental».

#### 1.1.2.2 Le projet Wapikoni mobile

Bien que de moindre ampleur, le projet Wapikoni mobile a également contribué, depuis 2004, à changer la donne au Québec en ce qui concerne le cinéma autochtone. En effet, après des décennies de réalisation de films *sur* les Autochtones, le projet a contribué grandement, aux côtés d'autres organisations et initiatives (le canal APTN, Isuma Productions, l'organisme Terres en vue et son festival Présence autochtone, les Productions Via le monde, etc.) au développement de la production audiovisuelle autochtone au Québec et à sa diffusion accrue au pays et dans le monde. À cet égard, le bilan de l'organisme Wapikoni mobile est éloquent :

- près de 2000 PARTICIPATIONS aux ateliers de création et de formation vidéo et musicales depuis 2004;
- 360 CRÉATIONS MUSICALES ENREGISTRÉES dans le studio ambulant depuis 2004;
- près de 450 COURTS-MÉTRAGES RÉALISÉS par les jeunes des Premières Nations, dont certains traduits en français, en anglais, en espagnol, en portugais, en italien et même en mandarin;
- plusieurs centaines d'ACTIVITÉS DE DIFFUSION dans de prestigieux festivals nationaux et internationaux, colloques ou autres événements spéciaux au Canada, en Amérique du nord et du sud, en Europe, en Asie, en Australie et en Polynésie française;
- plus de 40 PRIX DÉCERNÉS dans des festivals nationaux et internationaux aux créateurs autochtones du Wapikoni mobile depuis sa création.<sup>15</sup>

Les quelque 500 films issus de ce projet, véritables œuvres hybrides issues de la sensibilité et de la créativité des participants et de leurs mentors, ont été diffusées au Québec et à l'étranger et sont devenues l'objet d'une interrogation partagée sur la vie dans les réserves indiennes, les problèmes de leurs jeunes, les rapports Autochtones-Blancs, l'identité, etc.

Mentionnons au passage que les projets du CEFREC et de Wapikoni mobile ne sont pas les seules initiatives du genre. En effet, d'autres organismes comme Video nas aldeias (Brésil), Chirapaq et Nómadas (Pérou), TV Mapuche (Chili), pour ne nommer que ceux-là, poursuivent ailleurs des missions semblables.

---

<sup>15</sup> Wapikoni mobile, «L'univers Wapikoni: le rayonnement», in *Wapikoni mobile: Cinéma des premières nations*, en ligne, <<http://wapikoni.tv/>>, consulté le 16 août 2012.

### 1.1.3 Un cinéma contemporain critique de la représentation de l'Autre

Parallèlement à la remise en question de la légitimité du cinéma sur les Autochtones, une critique plus générale de la représentation de l'Autre a progressivement émergé dans le documentaire contemporain occidental et a mené à la création d'œuvres fortes et lucides de par leur caractère réflexif. Contentons-nous ici de citer brièvement trois exemples, en guise d'introduction à une réflexion sur les pratiques cinématographiques que nous mènerons au chapitre II.

Dans *Cannibal Tours* (1988), le documentariste australien Dennis O'Rourke articule un questionnement éthique sur l'exploitation de l'image de l'Autre. S'intéressant à l'industrie du tourisme exotique chez les «sociétés primitives» de l'Océanie, il s'interroge sur l'éthique de la «rencontre touristique» et sur ces «images volées» que les touristes rapportent en guise de «trophées de chasse». Jouant avec les codes du cinéma ethnographique, il tourne plutôt sa caméra vers ces touristes engagés dans une quête de l'exotisme teintée de préjugés sur les peuples aborigènes, nous donnant à voir le spectacle peu édifiant d'un véritable zoo humain.

De son côté, à partir d'un point de vue plus personnel, le documentariste français Raymond Depardon, dans *Afriques: comment ça va avec la douleur?*, s'interroge quant à lui sur l'éthique d'un faiseur d'image confronté à la douleur de l'Autre. Parmi les questions qu'il se pose et pose au spectateur à travers la narration de son film: Comment dois-je représenter la misère de l'Autre? Ai-je le droit de filmer ces patients mal en point d'un hôpital de campagne, ou encore ces présumés criminels de guerre rwandais entassés dans une prison?

En superposant en voix *off* ces questionnements éthiques sur des images qu'il n'a pas hésité, néanmoins, à tourner, Depardon n'est pas sans se placer, malgré tout l'intérêt de sa démarche, dans une posture paradoxale. Depardon, ancien photographe de presse, a d'ailleurs souvent eu à réfléchir à la notion de voyeurisme, comme il le rappelle lui-même:

J'ai longtemps été accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur, j'ai imposé une certaine façon de regarder,

j'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images.<sup>16</sup>

Une autre œuvre, plus controversée, a également attiré l'attention récemment: *Episode 3 - Enjoy Poverty* du Néerlandais Enzo Martens. Dans ce documentaire tourné au Congo, le cinéaste interroge de manière satirique sa propre position de cinéaste face aux gens qu'il filme et leur image. Mêlant investigation journalistique, autocritique et intervention artistique provocante, Martens entraîne d'une manière subversive les gens qu'il filme dans l'organisation d'un *happening* visant à proclamer le droit des Africains à exploiter eux-mêmes leur principale richesse: l'image de la misère et de la pauvreté – prémisses au fort potentiel provocateur. Au passage, Martens écorche les journalistes, les photoreporters et les organisations humanitaires en mettant en évidence les avantages que ces acteurs tirent de l'image de la pauvreté. Toutefois, le cinéaste n'est pas sans se placer lui-même, paradoxalement, dans une position similaire, son projet ne fonctionnant que grâce au concours des gens très démunis qui y participent sans que leur sort ne s'améliore pour autant.

## 1.2 DU TERRAIN AU TEXTE... OU AU FILM

Dans le contexte d'une critique des pratiques ethnographiques et documentaires émanant à la fois des observés et des observateurs, comment aborder, désormais, la représentation de l'Autre? Quelle méthodologie adopter pour éviter les écueils du passé? Comment passer du terrain au film? À ces questions, l'anthropologie contemporaine apporte de nombreux éléments de réponse.

### 1.2.1 Texte, contexte et autorité scientifique

La question de la représentation de l'Autre est devenue d'autant plus problématique que le positivisme était battu en brèche dans les différentes disciplines des sciences humaines. En anthropologie, c'est l'Américain Clifford Geertz qui, dans les années 1970, devait amorcer cette critique fondamentale en s'appuyant sur une ontologie interprétative. Le psychosociologue brésilien Fernando Frochtengarten, qui s'est intéressé à l'impact de cette

---

<sup>16</sup> Citation tirée de *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 et reproduite (page non indiquée) dans Gérard Grugeau (dir. publ.) et Marie-Claude Loiseleur (dir. publ.), «Raymond Depardon: Le regardeur» (dossier), *24 images*, n°143 (septembre), 2009, p. 18.



critique sur le cinéma documentaire, résume très bien le changement de paradigme introduit par Geertz au sein de l'ethnologie: «[Antes, o] etnógrafo despojado pensava-se liberto da suposta ameaça de interferir sobre a realidade que desejava conhecer. A relação com o outro, portanto, não merecia consideração como parte das condições geradoras do conhecimento.» («[Auparavant, l']ethnologue se pensait affranchi de la menace d'intervenir sur la réalité qu'il voulait connaître. Partant, la relation à l'Autre n'était aucunement considérée au nombre des conditions génératrices de la connaissance.»)<sup>17</sup>

Remettant en question le credo positiviste, Geertz développa la notion de «culture dense» selon laquelle la culture, comparable à un texte, demande à être interprétée par l'ethnologue et *traduite* de manière à être signifiante pour la culture à laquelle appartient l'ethnologue. Dès lors:

«Ao etnógrafo só seria possível interpretar uma outra cultura por sobre os ombros do nativo. O saber então produzido deixava de equivaler à expressão do real para converter-se em uma construção feita pelo etnógrafo. [...] E seu texto, ora experiência do pensamento, se aproximava da ficção.<sup>18</sup>»

James Clifford, à la suite de Geertz, s'est interrogé sur le paradoxe que constitue la transposition de l'expérience de terrain en récit:

[...] comment une expérience indocile se transforme-t-elle en un compte-rendu qui fait autorité? Plus précisément, comment une rencontre interculturelle, à la fois bavarde et surdéterminée, imprégnée de relations de pouvoir et de divers intérêts personnels, est-elle circonscrite comme la version acceptable d'un «autre monde» plus ou moins discret, composé par un seul auteur? Quand on analyse cette transformation complexe, il faut garder à l'esprit que l'ethnographie est prise, du début à la fin, au piège de l'écriture.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> «A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho», *Psicologia USP*, vol. 20, n° 1 (janvier-mars), 2009, p. 127.

<sup>18</sup> «Il n'était plus possible, pour l'ethnologue, que d'interpréter une autre culture par-dessus l'épaule de l'indigène. Le savoir ainsi produit cessait d'être équivalent à l'expression du réel pour se convertir en une construction faite par l'ethnologue. [...] Et son texte, maintenant expérience de pensée, se rapprochait de la fiction.» *Ibid.*

<sup>19</sup> James Clifford, «De l'autorité en ethnographie», chap. in *Malaise dans la culture: L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 32.

Mondher Kilani parle quant à lui du problème ethnographique de la «textualisation», qu'il définit comme le processus par lequel le discours devient texte et l'expérience, récit<sup>20</sup>. Parmi différents processus qui ont grandement varié suivant les époques et les écoles, l'auteur analyse le processus de textualisation très particulier inauguré par Malinowski. Celui-ci, en effet, a instauré un genre ethnographique caractérisé par la production d'un *texte-représentation*, selon le terme de Kilani, visant à «donner un "tableau vivant" de la culture indigène»; et d'un *hors-texte* «dans lequel sont consignées en vrac les considérations méthodologiques, les procédures de "découverte" mises en œuvre, les réflexions personnelles sur l'expérience de terrain, etc.: c'est le journal, le récit de terrain, l'introduction méthodologique, les documents scripturaux et photographiques, etc.»<sup>21</sup> Cette méthodologie a toutefois été très contestée puisque, selon plusieurs critiques, elle servait avant tout aux anthropologues à évacuer de leur monographie, beaucoup plus diffusée, tout ce qui s'harmonisait mal avec leur style de narration, destiné à asseoir un type particulier d'autorité<sup>22</sup>.

John Van Maanen s'est lui aussi penché sur le caractère hautement subjectif de l'écriture ethnographique:

*«[...] ethnographic writing is anything but a straightforward, unproblematic descriptive or interpretive task based on an assumed Doctrine of Immaculate Perception. Rather, ethnographic writing of any kind is a complex matter, dependent of an unaccountable number of strategic choices and active constructions (e.g., what details to include or omit; how to summarize and present data; what voice to select; what quotations to use).»<sup>23</sup>*

Aussi Van Maanen identifie-t-il différents styles d'autorité des auteurs de textes ethnographiques qui s'incarnent dans autant de «voix» (*voices*). Partant, l'auteur dresse une typologie des «fables» (*tales*) que l'ethnologue peut raconter à ses lecteurs, chaque type étant régi par un certain nombre de conventions.

---

<sup>20</sup> Kilani, p. 96.

<sup>21</sup> Kilani, p. 85-86.

<sup>22</sup> Aussi, dans le cas de Malinowski, le document le plus surprenant et intéressant du point de vue épistémologique fut sans doute son *vrai* journal de terrain, publié en 1967, et dans lequel il livre sans censure ses jugements parfois grossiers sur ceux qu'il observe. Le hors texte du hors texte, en quelque sorte!

<sup>23</sup> John Van Maanen, *Tales of the Field: On Writing Ethnography*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 73.

Ainsi, la fable réaliste se décline à la troisième personne, sans passion, et se caractérise par un style essentiellement descriptif et la quasi absence de l'auteur dans le texte achevé: «*The fieldworker, having finished the job of collecting data, simply vanishes behind a steady descriptive narrative*»<sup>24</sup>. C'est le style classique de l'institution académique, presque la voix de la Science; aussi le regard, dans ce type de récit, est-il conditionné par des catégories préexistantes (institutions, domaines de la vie, réseaux) posées comme objectives. Finalement, ce type de récit est expurgé de toute ambiguïté: «*a realist tale offers one reading and culls its facts carefully to support that reading. Little can be discovered in such texts that has not been put there by the fieldworker as a way of supporting a particular interpretation*»<sup>25</sup>.

La fable confessionnelle, quant à elle, se caractérise par un style très personnel, la présence de l'auteur dans le récit et une intimité soigneusement installée entre le lecteur et lui<sup>26</sup>. Van Maanen explique que ce style d'autorité s'attache avant tout à décrire la manière dont la recherche de terrain est menée et l'expérience de l'auteur sur le terrain, faisant en quelque sorte de l'ethnographe le héros du récit, avec toutes les qualités (perspicacité, astuce, etc.) que cela suppose<sup>27</sup>. Deux stratégies discursives principales sont employées par l'auteur de la fable confessionnelle: la première consiste pour lui à se mettre en scène en tant qu'apprenant d'une culture du fait d'y vivre, à la manière d'un enfant qui y grandit; la seconde consiste à se présenter comme un traducteur ou un interprète des textes produits par cette culture<sup>28</sup>. Typiquement, le point de vue du chercheur sur le terrain, le point focal du récit, évolue au cours du récit pour se rapprocher du point de vue autochtone, mais dans un aller-retour constant entre le point de vue de l'Autre et celui de la culture d'origine de l'auteur. Aussi la structure du récit prend-elle souvent la forme suivante: «*a fieldworker and a culture*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>27</sup> Par conséquent, explique l'auteur, ce type de récit est rarement pur: il côtoie des récits réalistes dans lesquels apparaissent les éléments plus théoriques. *Ibid.*, p.75-76.

<sup>28</sup> *Ibid.*

*finding each other and, despite some initial spats and misunderstandings, in the end, making a match»<sup>29</sup>.*

Finalement, la fable impressionniste se caractérise par le récit d'événements présentés comme exceptionnels, plutôt qu'habituels ou routiniers, et mise sur la qualité dramatique du récit, les normes littéraires l'emportant sur les normes scientifiques. L'histoire, en effet, est racontée «comme si vous y étiez». Les détails abondent mais le mode de connaissance à l'œuvre est parcellaire: «*A look here, a voice there, a glance at some half-hidden object [...]»<sup>30</sup>. Aussi, comme l'explique bien Van Maanen, sous ce style vivant et en apparence très spontané affleure une théorie de la connaissance:*

*«Impressionist tales present the doing of the fieldwork rather than simply the doer or the done. [...] Tales often initiate an analysis of the nature of cultural understanding and the fieldworker's role as a student. Reflective, meditative themes may develop from the story and spin off in a number of fieldworker-determined directions. [...] Impressionist writing tries to keep both subject and object in constant view. The epistemological aim is then to braid the knower with the known.»<sup>31</sup>*

### 1.2.2 Champ, hors champ et montage cinématographique

La problématique de l'écriture en anthropologie peut selon nous être en partie appliquée au cinéma du réel. Comment, en effet, passe-t-on de l'expérience du tournage au film? Comment doit-on aborder le montage? Quelle éthique doit-on s'imposer lors de cette opération cruciale que l'on pourrait comparer à une transmutation alchimique, par laquelle le «plomb du réel» est transformé en un «film en or»? Et surtout, comment s'assurer que la «magie du montage» qui a opéré est une bien une «magie blanche», respectueuse du réel, et non une «magie noire» qui le pervertirait?

Ce questionnement rejoint tout à fait le processus de textualisation évoqué plus haut. Pourtant, il ne s'agit pas ici de prétendre qu'un film *est* un texte; au contraire, nous pensons, avec François Laplantine et Mouloud Boukala, que le cinéma se caractérise précisément par

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 102.



son caractère non textuel<sup>32</sup>. Il reste que le cinéaste est confronté au même défi de *mise en forme de matériaux issus du réel* que l'ethnologue, et dans cette mesure, nous croyons que le processus de textualisation peut servir d'analogie, principalement pour comprendre le montage cinématographique.

Ainsi, le hiatus inhérent à la textualisation pourrait renvoyer, en cinéma du réel, à la contextualisation de la rencontre avec les personnages (souvent absente de l'œuvre) et, sur le plan formel, à la tension entre champ et hors champ. On touche également ici à la distinction entre ce qui est de l'ordre du *filmique* et de l'ordre du *cinématographique*. La question pratique qui se pose au cinéaste du réel pourrait donc être formulée ainsi: *comment rendre plus transparent, pour le spectateur, la relation entre le filmeur et le filmé, et partant, le rapport entre le film et le réel?*

La majorité des documentaires, parce qu'ils comportent des entrevues, satisfont minimalement à ce critère: soit l'intervieweur apparaît dans le champ de la caméra; soit quelques-unes de ses questions ont été conservées au montage; soit l'on peut deviner, ne serait-ce que parce que l'interviewé fixe son attention quelque part hors champ, la présence de l'équipe de tournage dans l'espace de la rencontre avec l'Autre. Évidemment, il ne s'agit pas ici de s'inspirer des conventions télévisuelles où des intervieweurs s'interposent entre l'interviewé et le spectateur. Il s'agit plutôt de chercher à rendre compte de la relation particulière que le documentariste entretient avec ceux qu'il filme.

Comme le dit François Laplantine, «l'intégration du dispositif filmique dans le champ même du film, qui ne devrait pas même transparaître en hors champ, surprend, perturbe, déconcerte et éveille l'intelligence<sup>33</sup>». Avec Boukala, l'auteur avance également que l'exploitation du hors champ peut déboucher sur une meilleure représentation de l'Autre:

Au fil de l'Histoire, l'Autre nous est apparu sous divers traits. Ainsi, nous avons découvert l'Indien, le Noir, la Femme, le Fou, l'Homosexuel, le Handicapé. Mais hélas, bien souvent, ils étaient sans voix et jamais ils n'ont pu proférer ces paroles: "Allez! Allez! Reculez!". Ils sont entrés dans nos champs de représentation, mais

---

<sup>32</sup>«Une certaine tendance des sciences sociales en France: le cinéma mésestimé», *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 101.

<sup>33</sup> *Leçons de cinéma pour notre époque: Politique du sensible*, Paris, Tétrèdre, 2007, p. 105.

n'ont jamais été travaillés par un hors champ comme c'est le cas de la narratrice de *La Femme d'à côté*.<sup>34</sup>

Les auteurs font ici référence à la séquence d'ouverture du film de François Truffaut, dans laquelle le personnage principal, Odile, guide le regard du spectateur pour lui permettre de comprendre une situation incompréhensible sans le hors champ. Pour Laplantine et Boukala, ce type de stratégie permet d'exploiter particulièrement efficacement la spécificité du cinéma par rapport au texte écrit:

Ce qui est pertinent dans le cinéma ne consiste nullement à apporter un complément (sous forme par exemple de «témoignage») à une anthropologie écrite, mais de nous faire voir ce qui ne peut être dit, écrit et même raconté, c'est-à-dire ce qu'il n'est pas possible de montrer par d'autres modes de connaissance que celui du cinéma: des liens entre des fragments d'espace et des intensités de temporalité. [...] Il s'agit donc de rendre visible et audible ce que nous ne voyions ni n'entendions, tout en nous permettant de réaliser la part d'invisibilité que comporte le réel: l'inquiétude née du hors champ sans lequel l'anthropologie tend à se réduire à une conception optique singulièrement étriquée du social.<sup>35</sup>

Il apparaît donc que l'intégration du hors champ contribue non seulement à renouveler la forme d'un film, ce qui capte inmanquablement l'attention du spectateur, mais également à éclairer la situation anthropologique qui est celle du tournage. Aussi, pour de nombreux praticiens du domaine, il y a là avant tout un important enjeu éthique. Le documentariste Nick Broomfield, par exemple, est au nombre de ceux qui partagent notre préoccupation:

*«I think the interesting thing is to know what is the relationship between the person behind the camera and the person in front of the camera. Because that's something an audience has the right to know. It's like: "Do these people like each other? Do they have an intimate relationship? Is it a relationship of trust?" You know, what does the filmmaker actually really think?»<sup>36</sup>*

Fernando Frochtengarten, qui a consacré un article à l'approche d'Eduardo Coutinho, insiste quant à lui sur les fondements épistémologiques de l'intégration par ce cinéaste de ce qui est habituellement relégué en hors champ. Pour lui, le fait que Coutinho apparaisse

<sup>34</sup> Boukala et Laplantine, p. 94.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> En entrevue dans Pepita Ferrari (réal.), *Capturing Reality: The Art of Documentary*, enregistrement vidéo, Montréal, Office national du film du Canada, 2008.

habituellement dans le champ *avec* ses interviewés est tout à fait en phase avec les développements épistémologiques des dernières décennies en anthropologie. Aussi, il avance que la méthode de Coutinho est la manifestation «*[do] declínio do mito da neutralidade [que] descolou [...] etnógrafos e cineastas de uma posição de exterioridade relativa àqueles homens a quem mira o foco de sua atenção [e] converteu as ciências humanas e o cinema documentário em experiências radicais da alteridade*» («du déclin du mythe de la neutralité [qui] a fait descendre [...] ethnographes et cinéastes de leur position d'extériorité par rapport à ces hommes dont ils faisaient le centre de leur attention [et] a transformé les sciences humaines et le cinéma documentaire en expériences radicales de l'altérité»)<sup>37</sup>. Nous reviendrons au chapitre II sur l'approche réflexive d'Eduardo Coutinho.

### 1.3 CRÉATION ET AUTEURITÉ

La relation qui existe entre le filmeur et le filmé dans le cinéma du réel ne pose cependant pas qu'un défi de représentation aux créateurs. En effet, dans certains cas, notamment dans le documentaire intimiste, cette relation a le potentiel de bouleverser la notion même d'«auteurité».

#### 1.3.1 Autorité et auteurité

L'un des grands problèmes auquel est confronté, depuis son apparition, le cinéma documentaire – un genre qui se présente comme tendant vers une certaine objectivité dans son rapport au réel – est celui de la représentation de l'Autre. Or, la création documentaire, comme tout art médiatique, est précisément un acte de représentation et non la restitution transparente du réel. Aussi, il s'ensuit nécessairement un hiatus entre la *personne* qui se prête au jeu du documentaire et le *personnage* documentaire tel qu'il apparaît dans l'œuvre finale, au terme d'un processus qui implique de nombreux choix de la part du créateur aux étapes de la scénarisation, du tournage et du montage.

Bien sûr, dans la plupart des documentaires, l'Autre prend lui-même la parole, mais son discours est nécessairement synthétisé, ordonné et infléchi par le travail de réalisation et

---

<sup>37</sup> Frochtengarten, p. 127.

de montage, ce qui, comme chacun sait, peut permettre au réalisateur d'exprimer ses propres idées à travers le discours de l'Autre. Comme le relève Alban Bensa, dans un cas limite:

un film documentaire au moment de son tournage fait se confronter les volontés et aussi les croyances ou idéologies du réalisateur avec celles des personnes filmées invitées à s'improviser comme acteurs. Le recours au commentaire consacre l'autorité du cinéaste qui instrumentalise ses images pour qu'elles servent au mieux sa propre fiction.<sup>38</sup>

Edgar Morin, qui a lui-même coréalisé avec Jean Rouch un documentaire très novateur, *Chronique d'un été*, avait bien compris ce dangereux rapport que le documentaire entretient avec la fiction:

Nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image-reflet du réel.<sup>39</sup>

Même si la plupart des documentaristes professionnels contemporains s'imposent une rigueur et une éthique qui minimise le plus possible ce caractère «menteur» du documentaire, il semble que tous n'aient pas pleinement pris acte de l'aspect problématique de la relation filmeur-filmé, dans laquelle le filmé occupe souvent le rôle d'objet plutôt que de sujet à part entière. Aussi, au-delà de la question de la rigueur, donc de la fidélité au réel (une question qui par ailleurs a déjà été fort discutée), le problème dont nous parlons réside peut-être, en dernière analyse, dans cette dualité entre sujet et objet. Héritée de la science expérimentale, cette dualité apparaît en effet comme difficilement surmontable dans le film ethnographique contemporain, mais aussi, souvent, dans le cinéma documentaire d'aujourd'hui.

Ces idées sont liées au concept d'«autorité» qui, à bien des égards, se révèle problématique. À quelles conditions, en effet, devient-on *auteur* du «collage» des histoires, des paroles et des images de l'Autre? Un cinéaste canadien respecté, Peter Wintonick, traduit bien ce malaise qu'éprouvent plusieurs documentaristes: «*We think it's a kind of noble enterprise, revealing and capturing people's stories, transforming them and sharing them*

---

<sup>38</sup> Alban Bensa, «Champs et contrechamps de l'anthropologie: Film documentaire et texte ethnographique», *L'Homme*, n° 185-186, 2008, p. 226.

<sup>39</sup> Cité par Michel Brault en entrevue dans Ferrari, *op. cit.*



*with people. But in reality, we rely very much on people's stories, we are sucking, in a certain way, the stories out of the people.*<sup>40</sup>»

Le problème de l'auteurité est bien décrit, dans le champ des études littéraires amérindiennes, par Lionel Larré. L'auteur écrit:

[...] *auteur* et *autorité* ont des origines étymologiques communes. La remise en question de l'autorité, c'est parfois également la remise en question de l'auteurité sur un texte, la paternité d'un texte, quelque chose que l'on pourrait appeler auteurité pour jouer sur les mots comme on peut le faire en anglais avec *authority* et *authorship*.<sup>41</sup>

Larré cite ainsi des auteurs amérindiens qui rejettent explicitement l'auteurité de leurs textes, notamment Leslie Marmon Silko.

Quand elle introduit son premier roman, intitulé *Ceremony*, par un texte qui dit que l'histoire qui va suivre est la production de Ts'its'tsi'nako, l'être primordial divin et créateur – «Je vous raconte l'histoire qu'elle est en train de penser» (Silko 1977. Ma traduction) – Silko situe dans un cadre traditionnel pueblo ce qui a priori est un produit littéraire occidental, son roman, tout en refusant l'autorité/auteurité. Elle n'est plus ici auteur, mais médiateur d'un discours. Ce faisant, elle sape la conception, qui fait majoritairement autorité, de tout ce que doit être un roman dans les sociétés modernes occidentales dans lesquelles elle le publie.<sup>42</sup>

Pour Larré, Silko «remet l'autorité en question, et son auteurité aussi, en mettant au jour dans son œuvre une hétéroglossie», concept emprunté à Mickaïl Bakhtine et défini comme «le pouvoir de subvertir l'idée que le langage – dans le discours d'une société, notamment dans sa littérature – est dépourvu de contradictions et que la construction du sens est simple et univoque.<sup>43</sup>» Nous reviendrons au chapitre III sur cette notion d'auteurité, dans une perspective pratique cette fois.

<sup>40</sup> En entrevue dans Ferrari, *op. cit.*

<sup>41</sup> Lionel Larré, «Autorité et discours: L'auteurité en question», *Annales du CRAA*, n° 29, 2005, en ligne, <<http://mynativeamericanstudies.blogspot.ca>>, consulté le 20 août 2012.

<sup>42</sup> *Ibid.* (souligné dans le texte; la note entre parenthèses fait partie intégrante de la citation).

<sup>43</sup> *Ibid.*

### 1.3.2 Science et art

Avant d'en venir aux buts que nous nous fixons, en regard de ce corpus théorique, dans la réalisation du présent projet de recherche-crédation, il importe de discuter ce qui précède.

Tout d'abord, il est essentiel de rendre compte ici de la critique qui a été adressée, à leur tour, aux anthropologues postmodernes, et que Mondher Kilani résume bien. Selon lui, l'anthropologie postmoderne a certes mis en relief un grand nombre de biais dans les approches des ethnologues. Toutefois, sa contribution ne va pas, selon lui, sans introduire de nouveaux paradoxes:

[...] il me semble que le tournant littéraire de l'anthropologie américaine reproduit à sa manière, mais en en déplaçant les termes, le dualisme, traditionnel dans les sciences sociales, entre sujet et objet. En se concentrant sur l'ego, en amplifiant la première personne du singulier, un tel courant transforme l'exploration de sa propre expérience en l'instrument d'une anthropologie «authentique». [...] [S]i dans l'anthropologie traditionnelle la méthode est fétichisée dans la «technique» dite de «l'observation-participation», l'anthropologie postmoderne, elle, fétichise la méthode dans l'expérience individuelle. [...] [L]'anthropologie postmoderne américaine [...] contribue peu à une sociologie de la connaissance et ne semble pas tentée par une anthropologie de la production scientifique.<sup>44</sup>

Cette critique est certes pertinente, mais elle ne concerne pas directement notre propos. En effet, du fait qu'ils n'étaient pas soumis à l'autorité scientifique, les documentaristes les plus éclairés ont historiquement pu éviter bon nombre de pièges dans lesquels l'ethnographie est tombée (positivisme, évolutionnisme, etc.); alors que d'autres, s'inspirant parfois du cinéma ethnographique, ont adopté les mêmes biais dans leurs œuvres, à grand renfort de narration positiviste. Aussi, si la critique adressée à l'anthropologie peut être adressée en partie au cinéma documentaire, il ne faut pas perdre de vue que ce genre, contrairement au film ethnographique, n'est pas, dans son essence, scientifique. Au contraire, il s'agit, au même titre que le cinéma de fiction, d'un art médiatique, et ce bien que ce statut soit inégalement compris et assumé parmi les documentaristes eux-mêmes.

Partant, bien que la critique des anthropologues postmodernes concerne avant tout la science, elle rejoint ultimement, par son étude des stratégies narratives employées par les

---

<sup>44</sup> Kilani, p. 105-106.

ethnologues, les arts narratifs en général. La typologie établie par Van Maanen, par exemple, s'avère pertinente pour la pratique du cinéma du réel puisqu'elle concerne, au fond, l'art du récit. Aussi recoupe-t-elle en partie les approches dominantes du cinéma du réel que nous passerons en revue au chapitre II.

Un aspect de la critique de Kilani, par contre, s'avère extrêmement pertinent pour notre propos: le fait que le dualisme entre sujet et objet ne soit pas propre à la démarche scientifique. En effet, ce dualisme semble être lié à l'acte même d'observer et à celui de représenter. En ce sens, nous pensons que le cinéma documentaire ne peut faire autrement que d'y porter une attention particulière.

### 1.3.3 But et objectifs du projet de recherche-crédation

Notre préoccupation, à la fois de nature méthodologique, éthique et esthétique, concerne donc *le rapport à l'Autre dans la pratique cinématographique documentaire* et prétend expérimenter une approche différente dans la réalisation d'une œuvre documentaire intimiste. Conçue du point de vue de ma propre pratique, ma question de recherche pourrait donc se formuler ainsi: **comment créer une œuvre documentaire qui soit à la fois personnelle sur le plan stylistique et ouverte à la participation de l'Autre?** Plus précisément, je me demande comment concilier le recours à un dispositif rigoureux (pour des raisons *méthodologiques* – bien cerner le sujet de l'observation; de même qu'*esthétiques* – maîtrise du cadre, harmonie d'ensemble, etc.) avec la souplesse et l'ouverture que commande le travail *avec l'Autre* (considérations *éthiques*)?

Par ailleurs, à la lumière du contexte évoqué plus haut et dans lequel se déroule le projet de recherche-crédation, notre question pourrait également être formulée ainsi: **quelles pratiques et quelles formes, en cinéma documentaire, sont les plus en accord avec un contexte historique, politique et social d'affirmation des peuples autochtones, d'une part; et d'autre part, avec un contexte théorique critique des pratiques de représentation de l'Autre?**

Concrètement, mon objectif est la réalisation d'un projet documentaire intimiste *avec* une jeune communicatrice autochtone bolivienne. D'inspiration anthropologique, le projet devra prendre en compte le contexte et les critiques mentionnés ci-dessus. Il s'agira en effet

d'expérimenter une *méthodologie collaborative de création*, ou «*co-crédation*», visant la réalisation d'une œuvre documentaire dont «le filmé» sera un véritable *sujet*, proactif dans le processus de création cinématographique.

Cette contribution devra également être manifeste dans le résultat de l'expérience, c'est-à-dire dans le film comme tel. Celui-ci devra en effet représenter: *un sujet capable d'interroger lui-même sa réalité, son identité et son vécu*, d'une part; et d'autre part, *faire une place à la contribution de l'Autre au plan de sa structure et de son esthétique même*.

Mais avant de préciser davantage notre méthodologie (nous le ferons au chapitre III), penchons-nous maintenant sur les principales approches qui ont marqué la pratique du cinéma du réel dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



## CHAPITRE II

### CADRAGE CULTUREL ET MÉTHODOLOGIQUE

Forts de ce bagage théorique, intéressons-nous maintenant aux pratiques cinématographiques comme telles. Plus précisément, nous passerons en revue et poserons un regard critique sur deux approches qui ont fait école dans le cinéma du réel: le cinéma observationnel (*observational cinema*) et le cinéma direct, avant d'explorer des approches que nous nommerons participatives-réflexives, telles que développées par deux cinéastes, Jean Rouch et Eduardo Coutinho. Notre projet reposant sur un questionnement davantage éthique et méthodologique, nous nous attarderons prioritairement aux approches, méthodes et dispositifs déployés par les cinéastes convoqués et évalués à l'aune des critères éthiques retenus pour notre projet.

#### 2.1 LES PRATIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES DOMINANTES EN CINÉMA DU RÉEL

Deux écoles ont eu un grand impact sur le cinéma du réel de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et continuent d'être influentes aujourd'hui: le cinéma observationnel et le cinéma direct. Si plusieurs auteurs les traitent comme deux variantes d'une même approche<sup>45</sup>, l'une appartenant au cinéma ethnographique, l'autre au cinéma documentaire; s'il est vrai qu'il n'y a pas de frontière définie entre elles; nous arguons qu'elles sont fondées sur deux conceptions différentes du réel et qu'elles mettent en jeu deux éthiques distinctes. En conséquence, nous les traiterons séparément en mettant en relief ce qui les distingue, voire ce qui les oppose.

##### 2.1.1 Le cinéma observationnel: la quête de l'objectivité

Dans son article «*Rethinking Observational Cinema*»<sup>46</sup>, Anna Grimshaw retrace l'origine et les caractéristiques de ce paradigme de l'anthropologie visuelle qu'est le cinéma observationnel pour mieux en proposer une réinterprétation à la lumière des développements

---

<sup>45</sup> Marcel Jean préfère l'appeler «cinéma de captation du réel» et le décrit comme un «courant [...] lié à l'essence de ce qui fonde le cinéma direct». «La meilleure façon de capter», in «Raymond Depardon: Le regardeur» (dossier), sous la dir. de Gérard Grugeau et Marie-Claude Loïsele, *24 images*, n°143 (septembre), 2009, p. 18.

<sup>46</sup> *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, 2009, p. 539-556.

récents de la discipline. Apparue dans les années 1960, cette approche a pris, à ses débuts, deux tangentes différentes. Avec Margaret Mead et Gregory Bateson, elle a consisté à employer la caméra, conçue comme un simple instrument d'enregistrement de la réalité, pour générer des données qui puissent nourrir les travaux des chercheurs. Chez Robert Gardner, elle a plutôt pris la forme d'une illustration de propositions générales formulées par la science anthropologique sur l'humanité au moyen des images qui en présentaient des cas particuliers.

Toutefois, rappelle l'auteure, ce n'est que dans les années 1970 que des tentatives de définition plus formelle de la notion de cinéma observationnel émergent sous la plume de Roger Sandall et Colin Young. Dans son article «*Observation and Identity*»<sup>47</sup>, Sandall, admiratif du travail de John Marshall, de David et Judith MacDougall, ainsi que de celui de Herb Di Gioia et David Hancock, décrit une pratique du cinéma ethnographique caractérisée par le rejet de l'interprétation pour mieux rendre compte de la singularité des moments de la vie sociale en préservant le plus possible leur intégrité spacio-temporelle dans les films réalisés. Grimshaw montre bien que cette approche relève de l'esthétique défendue par le célèbre théoricien du cinéma et critique français André Bazin, dont il se réclamait d'ailleurs explicitement:

*«There was a renewed respect for context, a foregrounding of relationships, connections, and continuities rather than an isolation of discrete segments or parts. Moreover, the new work was intended to be suggestive rather than declarative. Above all, Sandall grasped the quality of irreducibility that marked the observational film from the very beginning – that is, the unresolved dialectic between the subject and the frame of the work [...], evidence of an engagement with the world predicated on a respect for the singular individuality of things. To observe, as Sandall made clear, involved attending to the world – actively, passionately, concretely – while at the same time relinquishing the desire to control, circumscribe, or appropriate it.»*<sup>48</sup>

Nous sommes en effet très près, ici, du credo bazinien; credo qu'André Habib, qui lui consacrait récemment un article, décrit par:

[...] ses louanges du plan-séquence ou de la profondeur de champ, son fameux «montage interdit», sa méfiance envers le découpage classique américain tout autant

<sup>47</sup> *Sight and Sound*, vol. 41, n°4, 1972, p. 192-196.

<sup>48</sup> Grimshaw, «Rethinking Observational Cinema», p. 539-540.

que du montage soviétique, bref l'idée que le cinéma [gagne] à respecter la continuité spatio-temporelle du monde (ce qu'il appelait la «robe sans couture de la réalité»<sup>49</sup>).

Chez Colin Young, auteur d'un essai devenu un classique, la dette envers l'esthétique bazinienne est également présente, mais implicitement, explique Grimshaw. Young cherche ainsi à montrer que le cinéma observationnel n'est pas empiriquement naïf, en ce sens qu'il prétendrait à l'objectivité du regard et à la transparence du sujet d'observation:

*«[T]he ideal was never to pretend that the camera was not there – the ideal was to try to photograph and record 'normal' behaviour. Clearly what finally has to be understood by this idea is that normal behaviour being filmed is the behaviour that is normal for the subjects under the circumstances, including, but not exclusively, the fact they are being filmed.»<sup>50</sup>*

Au contraire, la principale innovation de cette approche est de substituer à l'interprétation objectivante et scientifique qui avait jusque là caractérisé les productions en cinéma ethnographique, une approche menant à des œuvres ouvertes faisant une grande place aux longs plans et aux plans-séquences, souvent sans support de la narration, et dont l'interprétation est largement laissée aux spectateurs. Encore une fois, l'approche préconisée par Young rejoint ici celle de Bazin qui, comme le note Habib:

[...] ne renvoyai(t) pas [...] à une conception naïvement transparente du cinéma et de la réalité, mais constituaient plutôt des «techniques», des «artifices», afin de placer le spectateur en situation où il aurait à déployer un «complément d'invention» pour explorer une réalité rendue à nouveau ambiguë et mystérieuse, un «réel halluciné» dira-t-il, débarrassé de tout ce qui nous empêche, dans la vie, de voir réellement le monde qui nous entoure.<sup>51</sup>

Aussi Young insiste-t-il sur l'importance de bâtir une relation à long terme avec les sujets pour mieux gagner leur confiance et ainsi pouvoir observer des faits sociaux plus authentiques. Partant, Young réfute le préjugé qui veut que le cinéma observationnel soit un cinéma distant et détaché.

---

<sup>49</sup> «Retrouver l'amour des images: Lire Bazin Aujourd'hui», *24 images*, n° 142, 2009, en ligne, <<http://www.horschamp.qc.ca/>>, consulté le 15 juin 2010.

<sup>50</sup> «Observational cinema», in *Principles of Visual Anthropology*, sous la dir. de Paul Hockings, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, p. 101.

<sup>51</sup> Habib, *loc. cit.*

Après l'enthousiasme suscité par cette approche à ses débuts, plusieurs observateurs et praticiens ont néanmoins émis leurs doutes et critiques à son endroit. C'est le cas notamment de l'ethnologue-cinéaste David MacDougall qui a commencé à s'interroger très tôt sur la passivité de cette approche suivant laquelle le chercheur n'est plus à la recherche d'informations particulières, mais se contente plutôt d'enregistrer les événements<sup>52</sup>. Pourtant, suggère Grimshaw, c'est sans doute davantage la difficulté du genre observationnel que sa «facilité» qui a le plus contribué à son déclin:

*«It is not about the achievement of an accurate transcription of the world, instead it hinges upon an imaginative connection, expressed in an almost intangible, empathic moment. Rendering that moment tangible is the central problem that faces the filmmaker.»<sup>53</sup>.*

Toutefois, comme le rappelle Grimshaw, la critique la plus fondamentale de cette approche est venue de Johannes Fabian et consiste en la description du biais du «visualisme» que cet auteur définit comme le parti pris pour le sens de la vue dans la description ethnographique. Pour lui, ce biais a pour conséquence principale de conduire à une description distancée, extérieure des sujets de recherche, lesquels se voient ainsi dénier toute existence historique. Selon Anna Grimshaw, cette critique, accueillie très positivement dans le milieu académique, eut pour effet de couper l'herbe sous le pied des tenants du cinéma observationnel et de rendre leur position pratiquement intenable<sup>54</sup>.

Était-ce la fin du cinéma observationnel? David MacDougall est l'un des rares cinéastes ethnographes à être resté fidèle à ce genre qu'il a grandement contribué à renouveler, et ce malgré sa contribution au développement d'approches plus participatives. Aussi, il est revenu récemment au cinéma observationnel, mais non sans retomber dans les vieux pièges du genre, diront certains critiques. Anna Grimshaw est justement au nombre des sceptiques. Elle s'est en effet montrée très critique envers un film récent de MacDougall, *With Morning Hearts* (2001), tourné en Inde dans le cadre du Doon School Project.

---

<sup>52</sup> Grimshaw, «Rethinking Observational Cinema», p. 541.

<sup>53</sup> «From Observational Cinema to Participatory Cinema - and Back Again?: David MacDougall and the Doon School Project», *Visual Anthropology Review*, vol. 18, n° 1-2, 2002, p. 91.

<sup>54</sup> Grimshaw, «Rethinking Observational Cinema», p. 541.



Prenant le parti d'une observation stricte de la vie de jeunes garçons pensionnaires tout au long de leur adaptation à leur nouvelle vie à l'école, MacDougall tente de capter les relations qui unissent les garçons, mais ce en ne faisant d'aucun d'entre eux un véritable «personnage» et en donnant au spectateur très peu d'information sur le contexte (l'institution où se déroule l'action, la société indienne où elle s'insère, etc.). De plus, le cinéaste accorde une importance très secondaire au contenu des dialogues entre les protagonistes (certains ne sont même pas traduits). Il en résulte, nous dit Grimshaw, un film peu instructif et difficile à regarder puisque le spectateur ne peut ni s'accrocher aux dialogues, ni à l'action qui est très minimaliste. En dernière analyse, continue-t-elle, *With Morning Hearts* présente un point de vue anhistorique et banal sur une institution<sup>55</sup>.

Un autre problème de l'approche de MacDougall dans ce film concerne son abandon d'une approche plus participative du médium au profit d'une approche plus classique dans laquelle l'enjeu de la représentation de l'Autre n'est plus problématisé. Comme le souligne Grimshaw, la plus grande responsabilité qui, dans ce projet, incombe au cinéaste dans la mise en forme du réel, d'une part; et d'autre part l'ambiguïté qui plane quant à la relation qu'il entretient avec ses sujets; font de l'œuvre un objet problématique:

*«The problem of observational cinema lies in the relationship forged between experience and representation, between the intersubjective relationships at the heart of ethnographic practice and the interpretative framework that gives them shape. The balance between the two elements must be finely tuned. In withdrawing from collaborative authorship, MacDougall has freed himself to develop anthropological cinema in the conceptual and aesthetic directions of his own choosing, but the control he has thereby regained may be at the cost of the unusually innovative spirit that has previously animated his work. For that spirit was sparked by the location of his work in society, rather than in the academy.»<sup>56</sup>*

Certains cinéastes, comme par exemple Frederick Wiseman aux États-Unis, Georges Dufaux au Québec ou encore Raymond Depardon en France, ont développé, chacun à leur manière, l'approche observationnelle dans le champ du cinéma documentaire. Tous trois se sont d'ailleurs intéressés de près aux institutions (hôpitaux, écoles, etc.), ces lieux

<sup>55</sup> Grimshaw, «From Observational Cinema to Participatory Cinema», p. 89.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 90.

d'observation privilégiés des sociétés. Nous ne nous attarderons toutefois ici qu'à Raymond Depardon.

Chez Depardon, le parti-pris observationnel est particulièrement manifeste dans ses films sur les institutions policière et judiciaire que sont *Faits divers* (1982), *Délits flagrants* (1994) et *10<sup>e</sup> chambre: instants d'audiences* (2004), dans lesquels il fait preuve d'une observation patiente et attentive de la vie sociale. Mais chez Depardon, le regard n'est ni détaché (il est toujours empreint d'empathie) ni décontextualisé (il est ancré dans une approche sociologique du réel). Aussi, dans son essai *Leçons de cinéma pour notre époque*, François Laplantine donne en quelque sorte raison à Colin Young quand il décrit des démarches de documentaristes qui, comme Depardon, sont à la fois empathiques et basées sur une observation à distance:

Le fait que le réalisateur s'exclut de l'interaction à partir d'un point fixe d'observation, filme à distance comme s'il cherchait à se protéger [...] paraît aller à l'encontre de la première condition créée par une situation ethnographique: l'échange. Mais ce qui est caractéristique de ces films de Depardon sur les institutions n'est pas exactement l'impassibilité, mais plutôt la pudeur et le respect des autres. La caméra observante (et non participante) permet de concentrer le regard sur les interactions entre un médecin et un malade, un juge et un prévenu, un policier et celui qui vient d'être interpellé, ainsi que sur ce qui se joue dans ces rapports d'autorité: l'agacement du juge [...], la tension de l'audience, la pression liée au temps qui est compté. Or, sur le temps, la caméra s'attarde. Elle ne manipule pas les spectateurs comme à la télévision, qui ne retient que des temps forts.<sup>57</sup>

S'il est vrai que Depardon affectionne particulière ces «temps faibles» de la vie, privilégiant les longs plans filmés depuis un point d'observation fixe et en retrait, le cinéaste s'approche parfois davantage de ses sujets. C'est le cas dans *San Clemente* (1980), un film qui propose une incursion dans le quotidien des patients d'un hôpital psychiatrique situé sur une île près de Venise en Italie. Depardon s'y livre à l'observation minutieuse et empathique des activités parfois loufoques des occupants, cherchant tantôt à se fondre dans le paysage pour mieux se faire oublier de ceux qu'il filme, tantôt à faire corps avec l'action dans ce qui ressemble à une danse avec les personnages du film. Ce stratagème est particulièrement bien mis à profit dans des scènes où le filmeur semble «entrer dans la folie» des personnages, marchant à leur pas, les suivant dans leurs allers-retours obsessionnels. Il en résulte un regard

---

<sup>57</sup> Laplantine, *Leçons de cinéma pour notre époque*, p.107-108.

particulièrement inclusif et complice sur la réalité de ces personnes souffrant de maladie mentale, ce qui permet de révéler des individus au-delà de leur handicap, dans ce qu'ils ont d'attachant, de spontané, d'innocent; en un mot: dans leur humanité.

Cette manière de filmer le réel, véritable expérience partagée entre filmeur et filmé, est largement héritée, comme nous allons le voir, de l'école du cinéma direct qui s'est développée à partir de la fin des années 1950 aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en France de même qu'au Québec et au Canada anglais.

### **2.1.2 Le cinéma direct: une nouvelle éthique du rapport au réel**

Parallèlement à ce qui se déroulait dans le milieu académique de l'anthropologie visuelle, les cinéastes documentaristes ont constamment innové dans leur approche du réel. Une des évolutions qui a marqué la pratique a consisté à chercher une plus grande participation du cinéaste à l'action qu'il filme. Rendue possible par l'apparition de caméras légères et d'équipements de prise de son portatifs, cette approche a pris le nom de «cinéma direct» au Québec et aux États-Unis (*direct cinema*) et de «cinéma-vérité» en France. Malgré les nombreuses variantes – chacun y allant de son propre style, suivant sa personnalité –, cette école se caractérise en général par la proximité du cinéaste et de ses sujets, ainsi que par le respect, l'écoute et la sensibilité dont font preuve les équipes de tournages, de taille réduite, à l'égard des événements qui se produisent autour d'eux.

Comme le souligne bien Gilles Marsolais<sup>58</sup>, la rencontre entre Michel Brault, qui explorait ces nouvelles possibilités à l'Office national du film du Canada (ONF), et Jean Rouch, cinéaste-ethnographe français dont la carrière était déjà en vogue, fut déterminante pour la cristallisation du mouvement. Brault explique que sa collaboration avec Rouch juste avant d'entreprendre son travail avec Pierre Perrault à l'Île-aux-Coudres, a été déterminante dans sa carrière. Le témoignage suivant permet bien de saisir le tournant qui s'opéra dans l'approche du réel chez Brault et Perrault à la veille du tournage de ce qui est certainement le film phare du cinéma direct québécois, *Pour la suite du monde* (1963):

---

<sup>58</sup> «Une amitié féconde: le système d'échange entre le cinéma québécois et le cinéma de Jean Rouch», *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, n° 81, 1996, p. 128-132.

À cette époque, la prise de vue en direct n'existait pas. Toute l'expérience de Pierre jusque là avait été sur trépied; aussi le premier projet comprenait-il beaucoup de dialogues – écrit par nous – entre les paysans. Il y eut des discussions sur la façon d'envisager le tournage. J'ai demandé alors à aller à l'Île-aux-Coudres et quand j'ai rencontré ces gens qui parlaient avec une générosité absolument incroyable, utilisant un langage très imagé, je me suis dit qu'il n'y avait qu'une chose à faire: les laisser parler, les filmer, en sommes les laisser faire et courir après eux! Et c'est parce que j'avais eu cet avant-goût stimulant avec Jean Rouch à Paris, qu'alors j'ai foncé.<sup>59</sup>

Rouch, réciproquement, n'hésita pas à déclarer en 1963 «Il faut le dire: tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du "cinéma-vérité" vient de l'ONF. C'est Michel Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage [...] que nous copions tous depuis.»<sup>60</sup> Rouch a effectivement fait sienne la méthode de tournage novatrice qui était celle de Brault. Voici comment il la décrit dans un texte de 1973:

Pour moi, [...] la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est là la première synthèse entre les théories vertoviennes de «ciné-œil» et l'expérience de la «caméra participante» de Flaherty. Cette improvisation dynamique – que je compare souvent à l'improvisation du torero devant le taureau – [...] n'est pas autre chose que l'harmonie d'un travelling exécuté en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés. Ici encore, c'est une question d'entraînement, de maîtrise du corps qu'une gymnastique adéquate permet d'acquérir. Alors, au lieu d'utiliser le zoom, le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un «œil mécanique» accompagné d'une «oreille électronique». C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la «ciné-transe».<sup>61</sup>

Le cinéma direct prend donc racine dans une éthique plus que dans une esthétique, et cette éthique se présente avant tout comme une pratique incarnée de manière singulière par le caméraman filmant son sujet, entrant en empathie et en synchronie avec lui<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Michel Brault, France Maggi et Gilbert Maggi, «Entretien avec Michel Brault», *CinémAction*, n° 81, 1996, p. 134.

<sup>60</sup> Marsolais, p. 129.

<sup>61</sup> «La caméra et les hommes», *CinémAction*, n° 81, 1996, p. 44.

<sup>62</sup> On rejoint ici certains «dogmes» de la «politique des auteurs» associée aux *Cahiers du cinéma* selon laquelle la mise en scène était avant tout une affaire de morale. (Voir par exemple Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin), 1961, p. 54-55.)



Parallèlement à ce qui se faisait en France, au Québec et au Canada (où des cinéastes du programme anglais de l'ONF exploraient également, de leur côté, le direct sous le nom de «Candid Eye»), on assistait également à d'importants développements aux États-Unis. Là-bas, les pionniers s'appelaient Robert Drew (qui, avec le concours de la société Time-Life avec qui il travaillait, se donna les moyens de ses ambitions en finançant le développement de nouveaux équipement légers), Richard Leacock, Albert Maysles, D.A. Pennebaker, etc. Dans une entrevue de 1960, accordée dans la foulée de la production de *Primary*, Drew définissait ainsi ce nouveau mouvement qu'il avait contribué à faire naître: «*a theater without actors, [...] plays without play writers, [...] reporting without summary and opinion, [...] the ability to look in on peoples' lives at crucial times so that you can deduce certain things and see a kind of truth that can only be got by personal experience.*»<sup>63</sup>

Cette définition nous apparaît toutefois quelque peu naïve en regard des problèmes qu'elle pose. En effet, peut-on vraiment parler d'absence d'opinion de la part des réalisateurs, d'absence de performance de la part des personnages, dans le cinéma du réel? Nous croyons au contraire, comme il a été discuté plus haut, que ces deux choses sont inhérentes à l'acte de représenter comme au fait de se donner en représentation. Aussi, une autre portion de la même entrevue avec Drew nous apparaît beaucoup plus porteuse et inspirante pour les artisans du cinéma documentaire. Il y raconte qu'il réfléchissait depuis plusieurs années, durant la phase préparatoire de ce qui allait devenir *Primary*, à ce qui clochait dans le reportage audiovisuel conventionnel.

*«[I was] trying to figure out how journalism could work. And I found out something. What I found out was that reporting on television, and the reporting I've done, were logic-based. As if they were lectures with picture illustrations, or interviews which is the same thing. That real life never got out of the film, never came to the television set, and that we would have to drop word logic and find a dramatic logic in which things really happen. If we could do that we'd have a whole new basis for a whole new journalism.»*<sup>64</sup>

Évidemment, même si Drew amorce cette réflexion à partir de sa pratique du journalisme, il est indéniable que ce sont déjà là les préoccupations et les ambitions d'un

---

<sup>63</sup> «The Originators» (matériel supplémentaire du DVD), in *Primary*, enregistrement vidéo, New York, Docurama, 2003.

<sup>64</sup> *Ibid.*

cinéaste du réel. Nous retrouvons d'ailleurs ici le sens de la critique de Laplantine et Boukala sur la spécificité du cinéma et l'autonomie de l'image par rapport au texte. Drew insiste d'ailleurs grandement, dans cette entrevue, sur l'art de filmer et de représenter l'Autre. Pour lui, les facteurs déterminants dans la réalisation documentaire sont la sensibilité, l'intuition<sup>65</sup> et, en dernière instance, le talent du cinéaste:

*«They're people who can sense an important situation [...], find characters within it, sense what is about to happen and be there when it happens, render it on film or tape, with art and craft and insight and intelligence as it happens, return with this material and edit a film that will put across the feeling of what it was like to be there.»<sup>66</sup>*

Une réflexion sur le cinéma du réel à partir de sa *pratique* devait d'ailleurs, à l'époque de Drew, trouver sa place aux États-Unis dans le milieu académique, notamment dans l'approche enseignée au cours des années 1960 par le professeur d'anthropologie visuelle Herb Di Gioia à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA). Dans son article «Rethinking Observational Cinema», Anna Grimshaw, qui est elle-même cinéaste ethnographe et a étudié auprès de Di Gioia<sup>67</sup>, fait une grande place à la description de son approche, qu'elle considère comme une variante particulièrement novatrice du cinéma observationnel<sup>68</sup>. Comme Rouch et Drew, Di Gioia insiste sur la rencontre entre le filmeur et le filmé et en parle comme d'une «chorégraphie réflexive» qui mobilise le corps, les sens et l'imagination du cinéaste:

*«To attend to the world observationally meant to shift attention towards one's body and to move with and around one's subjects, allowing one's body in action or repose to become part of filmic space. Through this embodiment of practice came an*

---

<sup>65</sup> Pour Albert Maysles, il y a même là un mystère à l'œuvre. Pour lui, «*Reality is Providence. It provides the subject, it provides the events*». En entrevue avec Peter Wintonick, *Cinéma-vérité: Le moment décisif*, enregistrement vidéo, Montréal, Office national du film du Canada, 1999, vidéocassette VHS.

<sup>66</sup> «The Originators», *op. cit.*

<sup>67</sup> Grimshaw mentionne qu'elle fait partie d'un groupes d'émules de Di Gioia (au sein duquel figuraient également John Baily, Marcus Banks, Paul Henley et Felicia Hughes-Freeland) qui a eu une grande influence sur le développement de l'anthropologie visuelle en Grande-Bretagne. «Rethinking Observational Cinema», p. 553.

<sup>68</sup> Pour notre part, le lecteur l'aura compris, nous associons plutôt l'approche de Di Gioia au mouvement du cinéma direct, que nous définissons comme la tangente «interactive» prise par le cinéma observationnel.

*increased emphasis on the senses of touch, sight, sound, smell, as explicit aspects of the filmmaking encounter. [...] This reflexive choreography followed from the observational filmmaker's relinquishment of a conventional directing role in favour of an approach that took its "mandate" from subjects. In order to be an active observer and yet to hold back from directing, the observational filmmaker had to attend closely to the give and take of the filmmaking encounter in all its different facets, acknowledging the complex dynamic of authorship and collaboration, observation and imagination that constituted the work itself.»<sup>69</sup>*

L'approche de Di Gioia débouche ultimement sur une description de la rencontre ethnographique comme une *interaction* entre le filmeur et le filmé qui dépasse le dualisme entre sujet et objet pour instaurer une *dynamique entre collaboration et création*. Nous reviendrons plus loin sur ces idées cruciales pour notre propos et le choix de notre méthodologie.

Gilles Marsolais, historien du cinéma direct au Québec, retrace d'ailleurs des questionnements éthiques cruciaux auxquels Perrault et Brault ont été confrontés à l'Île-aux-Coudres dans leur rencontre avec le réel: attitude à adopter face au sujet, stratégie pour capter des réactions, pour obtenir des confidences; légitimité de la mise en scène, légitimité de la mise en situation ou de la provocation, etc.<sup>70</sup>

Le mouvement initié par Brault, Rouch et d'autres (mais on peut en dire autant de l'approche enseignée par Di Gioia à l'UCLA<sup>71</sup>) était donc une véritable révolution. Il consistait à «libérer le cinéma de ses vieux concepts, véhiculés par l'aristocratie des techniciens qui voulaient conserver de soi-disant secrets». Brault va même plus loin dans son émancipation de la technique quand il affirme:

Il faut [...] en arriver à quelque chose de plus important qui peut se nommer dans un premier temps la communication, le contact avec les gens, pour leur offrir un tremplin, pour leur permettre de s'exprimer par l'intermédiaire du film, de dire leur douleur ou leur joie de vivre<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Grimshaw, «Rethinking Observational Cinema», p. 542-543.

<sup>70</sup> Marsolais, p. 131.

<sup>71</sup> À ce propos, Grimshaw écrit: «*Di Gioia's teaching method was not based upon instruction (least of all technical instruction) in any straightforward sense. It is telling that one of his primary responsibilities, as he saw it, was to undo the damage of professional manuals, technical handbooks, and the customs of the film and television industry.*» «Rethinking Observational Cinema», p. 542.

<sup>72</sup> Cité par Marsolais, p. 131.

L'approche et le dispositif mis de l'avant par Perrault et Brault pour le tournage de *Pour la suite du monde* s'apparentent en effet à une collaboration créative en raison de leur grande souplesse permettant à l'Autre, loin d'être relégué au statut d'objet, d'influencer grandement le film de par ses initiatives et sa coopération à l'entreprise des cinéastes. Pierre Perrault explique:

La vie mettait en scène et les gens écrivaient leurs dialogues, si l'on peut dire. Ma véritable intervention, c'est d'avoir participé à la pêche, d'avoir tendu la pêche avec les gens de l'Île: participant, complice. Et les gens de l'Île sont à l'aise avec moi car je fais partie de l'Île en quelque sorte, ils m'imprègnent de ce qu'ils sont. Pour moi, c'est fondamental. Je ne vais pas là faire *mon* film; je suis là pour faire *leur* film!<sup>73</sup>

La rencontre avec l'Autre, conçue d'emblée comme un problème communicationnel, était très avant-gardiste chez Brault et Perrault. Comme le remarque Marsolais, cette attitude tranchait nettement avec l'approche qui prédominait à l'époque dans le secteur anglophone de l'ONF, laquelle pourrait être rapprochée du cinéma observationnel *stricto sensu*, pratiqué par la plupart des cinéastes ethnologues de l'époque<sup>74</sup>:

Sans jamais avoir adhéré à la pseudo-objectivité du «*Candid Eye*» du groupe anglophone de l'ONF, Michel Brault et plusieurs autres cinéastes québécois ont pratiqué spontanément un cinéma favorisant l'émergence d'une subjectivité qui, de ce fait, se rapprochait davantage de la tendance européenne d'un Jean Rouch que de la tendance américaine d'un Richard Leacock. [...] Mais ce rapport à la subjectivité et à l'idée de sa confrontation avec le réel (qui correspond à une philosophie de la vie et à une conception du cinéma fondée sur la dimension interprétative de la réalité) est ici central, déterminant: il renvoie à une définition ouverte du direct et il concerne l'essentiel du cinéma direct pratiqué au Québec. Partant, c'est dire qu'il ouvre la porte à l'imaginaire et à son débordement inéluctable vers la fiction.<sup>75</sup>

Marsolais continue en affirmant qu'une bonne partie de la production francophone de l'ONF à l'époque de l'émergence du cinéma direct se fondait, plus ou moins consciemment, sur une approche non positiviste de la production cinématographique documentaire. En effet,

<sup>73</sup> En entrevue avec Wintonick, *op.cit.*

<sup>74</sup> Si cela est vrai pour une partie de la production anglophone de l'époque (pensons par exemple à Terrence Macartney-Filgate), Marsolais laisse de côté une autre approche selon laquelle les cinéastes se mettent eux-mêmes en scène, comme dans *Lonely Boy*, de Roman Kroitor et Wolf Koenig, ou encore dans *Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen*, de Donald Brittain. Toutefois, le commentaire de ces films connote effectivement souvent, selon nous, un rapport au réel moins problématisé.

<sup>75</sup> Marsolais, p.131.

même si ce cinéma pouvait s'apparenter, notamment de par le choix de ses thèmes, au cinéma ethnographique; ses artisans, qui n'étaient pas anthropologues, ne concevaient pas le réel comme un donné qui demandait à être révélé par la caméra pour l'avancement de la connaissance. Partant, plusieurs cinéastes québécois, comme Perrault et Brault mais aussi Gilles Groulx et, plus tard, Denys Arcand, assumèrent pleinement la dimension subjective du documentaire et s'en servirent pour interroger l'identité québécoise ou faire avancer des idées politiques.

## 2.2 DES APPROCHES PARTICIPATIVES ET RÉFLEXIVES

Parallèlement aux deux grandes écoles décrites, ou dans leur prolongement, une multitudes d'approches, souvent très personnelles, se sont développées. Il ne s'agit pas ici de les retracer toutes, ce qui déborderait largement notre propos, mais plutôt d'explorer le parcours de deux cinéastes qui ont expérimenté des démarches participatives et réflexives particulièrement inspirantes pour notre projet: Jean Rouch, cinéaste-ethnographe, et Eduardo Coutinho, documentariste.

### 2.2.1 Jean Rouch et l'anthropologie partagée

Comme le rappelle Marc Henri Piault, «l'ethnologie mettra un certain temps à réfléchir la procédure filmique et à ne plus confondre le film comme objet signifiant avec le cinéma comme procédure langagière de découverte»<sup>76</sup>. Aussi, si le mouvement du cinéma direct provoque une révolution dans le monde du cinéma du réel, il n'en va pas de même dans le monde du cinéma ethnographique, largement prisonnier de sa méthode scientifique extrêmement rigide. Mais comme on l'a vu, Jean Rouch, qui expérimente dès 1960 les possibilités du cinéma direct, fait figure d'exception. En fait, dès les années 1950, ses films novateurs tendaient à remettre en question la pratique ethnographique en mettant de l'avant une «anthropologie partagée».

De par ses films novateurs, Rouch a en effet bouleversé les conventions de la discipline en posant un nouveau regard sur l'altérité, et ce en développant une approche

---

<sup>76</sup> «L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture d'une croisière coloniale», in *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol. 1, n° 2 (juillet-septembre), 1995, p. 15.



réflexive et participative du cinéma qui devait grandement inspirer par la suite la Nouvelle vague française. Non seulement a-t-il toujours considéré les sociétés africaines où il travaillait comme des sociétés contemporaines, mais il a réussi à dépasser la position extérieure et objectivante à laquelle le prédestinait sa formation. Comme le résume bien Marc Henri Piault, qui lui consacre de longues pages dans son ouvrage *Anthropologie et cinéma*, «il n'a pas uniquement cherché à montrer et à expliquer, à faire comprendre et éventuellement interpréter, il a tenté de rendre sensible la légitimité absolue du Je spécifique devant lequel il se trouvait.»<sup>77</sup>

Cette approche est particulièrement manifeste et efficace dans son film *Moi, un Noir* (1958) dans lequel, pour la première fois, c'est le filmé qui prend la parole pour décrire sa réalité, allant même jusqu'à interpeler, par-delà la caméra, les spectateurs occidentaux. Piault a une belle formule pour évoquer la nouveauté absolue de ce dispositif: «Les regards de l'Occident ne sont plus protégés par une glace sans tain.»<sup>78</sup>

L'auteur admire particulièrement la démarche de Rouch qualifiée d'«accompagnement phénoménologique», un concept qu'il définit comme la «tentative constamment en cours, toujours à remettre en œuvre, pour comprendre la différence en s'approchant si près que l'on ressent vivre l'autre. [...] S'approcher à une distance qui n'est plus celle d'une simple observation, mais celle d'une proximité sensible et d'un dialogue proposé.»<sup>79</sup> Selon Piault, Rouch concrétise ainsi le projet d'une «anthropologie partagée».

C'est l'expérience d'un cinéma qui ne se veut ni simple machine à enregistrer, ni tout puissant descripteur d'une réalité enfin mise à nue: il tente d'affiner et d'enrichir les moyens d'une perception sensible, offrant à notre attention le débat engagé par l'ethnologue sur le terrain de l'autre et qui se poursuit avec nous. [...] [Les] coordonnées relatives du regardant et du regardé, de l'écoutant et de l'écouté, peuvent apparaître dans le mouvement et les dispositions de la caméra, à travers l'expression des paroles, les modalités plus ou moins explicites de l'échange en cours; ce sont précisément les données de la «participation». Dans ce projet qui fait de la recherche une dynamique quasi permanente, Rouch a apporté non seulement le

---

<sup>77</sup> Piault, *Anthropologie et cinéma*, p. 217.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 218-219.



temps de voir et d'entendre mais il a soumis l'expérience de saisissement et de sa mise en ordre, à la critique de l'autre.<sup>80</sup>

À cet égard, Piault suggère que l'image, en plus d'être par nature davantage polysémique que le discours, donc sujette à interprétation, est plus facilement partageable et plus accessible à l'Autre que l'écrit qui est largement réservé à une culture en particulier: celle de l'ethnologue. Il avance également que la présence d'un cinéaste dans une communauté est dans bien des cas moins troublante que celle d'un ethnologue muni d'un mystérieux carnet, et dont les écrits ne pourront jamais être appréciés par ceux sur qui ils portent. Cette caractéristique du travail de l'ethnologue a déjà, nous l'avons dit, soulevé d'importantes questions éthiques, notamment de la part des «observés».

Les films de Jean Rouch, au contraire, ont été vus et critiqués par ceux sur qui ils portent, ce qui a permis à l'ethnologue-cinéaste de modifier son approche. Pour ne mentionner qu'un seul exemple, citons l'anecdote entourant la réalisation de son film *La chasse au lion à l'arc* (1965) dans lequel Rouch avait monté une scène de chasse sur de la musique traditionnelle; surpris par ce choix, les «acteurs» du film l'ont informé du fait que chasse et musique sont incompatibles puisque celle-ci fait fuir les animaux! Accueillant humblement la critique, Rouch n'a plus jamais monté ses films sur de la musique décontextualisée. Pour Piault, en effet, plusieurs films de Rouch se présentent comme des objets de débat, d'interrogation sur l'être humain et ses relations, à la fois pour le filmeur, le filmé et le spectateur. Dans ce qu'il appelle «l'hypercénographie du probable ou du possible», l'image devient la «résultante d'une négociation, d'une transaction entre les agents de sa fabrication et de sa diffusion, donc de son usage»<sup>81</sup>.

Dans *Moi, un Noir*, cette démarche devient encore plus évidente. Dans ce film novateur, à mi chemin entre documentaire et fiction, Rouch donne la parole à ses «copains», des acteurs non professionnels qui jouent «leur propre rôle» (bien que de manière complètement fantaisiste) et avec qui il improvise l'intrigue. La voix des personnages s'y mêle à celle du cinéaste pour créer un effet de polyphonie. Aussi, en raison des limites du matériel cinématographique employé à l'époque (Rouch n'enregistre pas encore de son

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 273.

synchrone), les dialogues du film ont été réalisés en post-synchronisation par les acteurs eux-mêmes, ce qui a introduit dans le film une dimension réflexive particulièrement intéressante, les acteurs y allant parfois de réflexions sur leur propre image filmée.

Avec *Chronique d'un été* (1961), tourné en France avec Edgar Morin et Michel Brault, Rouch revient au genre documentaire pour expérimenter un autre dispositif, cette fois avec des sujets issus de sa propre société. Des gens de différents milieux sont rencontrés tantôt individuellement, tantôt en groupe, conversant librement entre eux et avec les artisans du film. Il en émerge «une sorte d'anthropologie dynamique d'un groupe en formation, d'une société émergente où le réalisateur n'est plus demiurge ou savant monteur d'ombres, mais médiateur impliqué par les effets de son entreprise»<sup>82</sup>. En intégrant du hors champ dans son film (par le biais de la séquence finale où les participants sont conviés à un visionnage critique du film, lequel est filmé et intégré à la version définitive de l'œuvre), Rouch éclaire d'une manière originale le spectateur quant à sa rencontre avec l'Autre: à l'aide d'un espace réflexif et dialogique.

Il faut se remettre dans le contexte de l'époque pour apprécier l'aspect avant-gardiste de ce dispositif. Jusque là, en effet, le cinéma ethnographique était largement pris au piège de l'objectivisme, tributaire qu'il était des bases épistémologiques rigides de la science. La réalité était conçue comme un *donné* qui demandait à être dévoilé. Elle commandait donc une observation distancée et rigoureuse (souvent pensée comme neutre et objective) de la réalité qui avait pour but de la représenter le plus fidèlement possible pour les fins d'une analyse ultérieure par la communauté des anthropologues. Rouch procédait ainsi à une actualisation importante de la démarche de l'ethnographe, celui-ci cessant d'identifier le réel à son image et se permettant d'interagir avec les sujets et de jouer avec les images pour faire apparaître des dimensions insoupçonnées du réel.

Dans ce contexte, Rouch a contribué, dans le champ du cinéma ethnographique, à inaugurer une conception que l'on peut rapprocher de la perspective phénoménologique et selon laquelle le réel, conçu comme un enchevêtrement complexe et insaisissable dans sa totalité, demande à ce que l'on s'y immerge, voire qu'on interagisse et joue avec lui, pour en

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 222.

faire l'*expérience*. Il en résulte une représentation nécessairement subjective, mais néanmoins riche et précieuse pour notre entendement des réalités humaines, qui n'est pas sans rappeler la «fable impressionniste» décrite par Van Maanen dans sa typologie des styles d'autorité dans le récit ethnographique.

Dans un article sur la fiction et ses différentes acceptions en anthropologie, Jean-Paul Colleyn explique bien la richesse de la démarche de Rouch lorsque celui-ci s'ouvre à la fiction:

Une bonne partie de l'œuvre de Jean Rouch travaille à la frontière documentaire/fiction et en joue. Si pour Jean Rouch, en effet, le film fait partie du monde, ce n'est pas tant comme description d'une réalité qui lui préexisterait que comme «performance», comme exercice créatif et collectif. On s'est relativement peu interrogé sur le statut du texte dans les films de Jean Rouch. On y trouve rarement, comme le prescrit la posture scientifique classique, d'un côté un objet, et de l'autre le discours porté sur lui. [...] Jean Rouch s'est soucié de faire place dans ses films, à la représentation des Africains par eux-mêmes. Mais ses amis nigériens s'intéressaient peu au documentaire: c'est plutôt par le biais de la fiction qu'ils voulaient s'autoreprésenter et cela a donné, entre autres, des films comme *Jaguar* (1955), *Moi, un Noir* (1959), *La Pyramide humaine* (1959), *Petit à petit* (1970), *Cocorico Monsieur Poulet* (1974), *Madame l'eau* (1992). Si ces films jouent sur la tension documentaire/fiction, leur caractère de «feintise ludique» saute aux yeux [...] mais, incontestablement, ils contiennent du savoir, nous font réfléchir et nous aident à comprendre.<sup>83</sup>

L'anthropologue Marc Augé décrit également très bien la pertinence anthropologique de la fiction:

La fiction, d'un point de vue anthropologique est [...] triplement intéressante: par ses liens avec l'imagination individuelle qui la conçoit ou qui la reçoit; par ses liens avec l'imaginaire collectif qu'elle peut utiliser et relayer mais qu'elle contribue aussi à enrichir et à modifier; enfin par le rapport qu'elle entretient avec ce qui n'est pas elle mais s'y rattache par un aspect ou un autre: l'histoire, la psychologie, le social, le religieux, etc.<sup>84</sup>

En ce sens, l'approche de Rouch, très en avance sur son temps, préfigurait déjà les directions prises par l'ethnographie postmoderne. Comme l'explique Mondher Kilani:

<sup>83</sup> «Fiction et fictions en anthropologie», *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 160.

<sup>84</sup> «De l'imaginaire au "tout fictionnel"», *Recherches en communication*, vol. 7, 1997, p. 106.

[Elle] se définirait moins par la description, par le fait de “représenter”, que par la communication, par sa capacité d’“évoquer”, moins par l'exercice solitaire de l'observation que par celui du dialogue et de la collaboration, moins par la généralisation et l'induction que par l'«évocation esthétique».<sup>85</sup>

### 2.2.2 Eduardo Coutinho et la négociation de l'image

Eduardo Coutinho, un pionnier du cinéma documentaire brésilien, est un autre cinéaste qui a fait sa marque au moyen d'approches participatives novatrices. Né à São Paulo en 1933, il a fait ses premiers pas dans le cinéma en 1954, mais ce n'est qu'à son retour de France où il a étudié plus formellement cette discipline qu'il plonge dans le milieu, fréquentant certaines figures du *Cinema novo* brésilien. Puis, en 1964, il amorce le tournage d'une fiction sur l'assassinat d'un leader paysan du Nord-est du pays avec des acteurs non professionnels dont plusieurs jouent leur propre rôle (notamment la veuve du syndicaliste en question). Le tournage est brusquement interrompu par le coup d'état militaire du général Castelo Branco, premier homme fort d'une junte qui durera plus de vingt ans. Les négatifs du film sont confisqués et une partie de l'équipe est même détenue.

Dix-sept ans plus tard, après avoir appris que l'un des membres de l'équipe avait sauvé quelques bobines, Coutinho, qui entretemps s'était trouvé une vocation dans le cinéma du réel, se lance alors dans un projet documentaire original. Décidé à retrouver les acteurs de *Cabra marcado para matar* (ou *Un homme à abattre*, de son titre français), il retourne dans la région où a été tourné le film. Il finit par retracer des gens dont le sort a été loin de s'améliorer sous le régime militaire, et dont le visage est marqué par le temps et les privations. Les personnages participent d'ailleurs à cette réflexion sur le passage du temps puisqu'ils sont invités à revoir les images tournées en 1964 et à les commenter. Cette œuvre acclamée par la critique internationale aura une grande influence sur le documentaire brésilien ainsi que sur la trajectoire de Coutinho.

Celui-ci, en effet, poursuivra dans la voie de la réflexivité, amenant ses interviewés, toujours issus de groupes marginalisés, à s'interroger sur eux-mêmes, sur l'image qu'ils ont d'eux-mêmes ou des classes plus favorisées, mais aussi sur leur perception des stéréotypes que la société entretient à leur égard. De ces jeux de miroirs suscités par des dispositifs

---

<sup>85</sup> Kilani, p. 105.

simples (Coutinho n'a pratiquement recours qu'à des entrevues, ou des «conversations», comme il préfère les appeler) émerge une confrontation de discours stimulante et souvent surprenante. Consuelo Lins, qui a consacré un ouvrage au cinéma du Coutinho, exprime bien cette approche qu'elle appelle «négociation de l'image»:

*«Filming and being filmed, the image of oneself and the image of the other, images from the media, these are questions that will run through many of Coutinho's films from that point onwards. Boca de lixo shows that even people who have not received a formal education are conscious of what is thought and said about them. Six years later, in Babilônia 2000, there is a tension again between the images that Coutinho will film: the images the favela dwellers have of those who live "down there"; the ones they have of the crew and of what the filmmaker wants; the ones they know or think the crew or the society have on them; the ones from the world of the favela, that the media circulates.»<sup>86</sup>*

Au plan esthétique, Coutinho a d'ailleurs souvent recours à des images, que ce soit des photographies ou des séquences cinématographiques, pour motiver et médiatiser ses échanges avec ses interviewés. Lors du tournage de *Boca de lixo* avec les habitants d'un dépotoir, c'est en offrant des portraits à ces derniers qu'il gagne leur confiance, mais aussi amorce avec eux un dialogue. Aussi, le film se termine-t-il par une séquence dans laquelle on les voit assistant à la projection du métrage du documentaire. Dans *Peões*, le cinéaste a recours à un dispositif similaire à celui de *Cabra marcado para morrer*. Cette fois, ce sont des images d'archive de la grève des ouvriers de la métallurgie de l'État de São Paulo en 1979-1980 – dont le leader, Luiz Inácio Lula da Silva, devait devenir président du Brésil – qui éveillent les souvenirs de ses acolytes de l'époque passés à l'oubli.

Une autre particularité des films de Coutinho est son recours presque exclusif à l'entrevue, et encore, uniquement avec gens «ordinaires». Le cinéaste préfère d'ailleurs parler de simples conversations puisque pour lui, seuls les gens qui n'ont «rien à perdre», contrairement aux politiciens, par exemple, peuvent converser librement, ce qui les rend intéressants à ses yeux<sup>87</sup>. De plus, le cinéaste apparaît très souvent dans le champ, avec les interviewés et non en position d'extériorité par rapport à eux.

<sup>86</sup> *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004, p. 89. Cité dans Da Cunha, p. 136 (traduit du portugais par M. Da Cunha).

<sup>87</sup> Cité dans Frochtengarten, p. 128.



Pour Fernando Frochtengarten, «*A explicitação do método pelo diretor-personagem insiste em lembrar que o cinema é transformador da realidade retratada. E que o filme que ora assistimos é uma representação do real.*» («[I]e dévoilement de la méthode employée par le réalisateur-personnage vise à rappeler que le cinéma est [...] transformateur de la réalité dépeinte [et] que le film que nous voyons est une représentation du réel.»)<sup>88</sup>. L'auteur poursuit d'ailleurs cette analyse en mettant en perspective, dans un article récent, le caractère novateur de l'approche inaugurée par Coutinho et son impact sur la production documentaire brésilienne:

*«Sob esses dois aspectos – a saber, o tratamento dado pela montagem às entrevistas e a transparência de seu método – a obra de Eduardo Coutinho revolucionou o modo de fazer documentários que predominou nos anos 1960 e 70. Os filmes dessa época, alinhados a um “modelo sociológico” (Bernardet, 2003), se caracterizam pela locução de um narrador invisível que é o dono da voz. Em terceira pessoa, ele fala sobre personagens que só aparecem quando chamados, a fim de servirem como exemplos que confirmem as teses apresentadas pela narração. A diluição dos personagens em uma catalogação de tipos sociológicos facilita os encadeamentos que os filmes querem fazer soar naturais ao espectador. O documentário quer coincidir com o real [...]»<sup>89</sup>*

Le cinéma d'Eduardo Coutinho lève le voile sur le type de discours que les documentaires «sociologiques» s'efforçaient de dissimuler. Surtout parce que ses films ne parlent pas de l'extérieur mais *depuis l'intérieur de la relation du cinéaste avec les personnages* qu'il dépeint. Ceci abolit la distance entre le sujet et l'objet de la connaissance qui légitimait le savoir des premiers documentaires et qui caractérise encore l'esprit d'une partie de la production du genre<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>89</sup> «Sous ces deux aspects – à savoir, le traitement donné par le montage aux entrevues et la transparence de sa méthode – le travail d'Eduardo Coutinho a révolutionné la façon de faire des documentaires qui prévalait dans les années 1960 et 70. Les films de cette époque, alignés sur un “modèle sociologique” (Bernardet, 2003), étaient caractérisés par un narrateur invisible qui monopolisait le discours. Il parlait à la troisième personne des personnages qui n'apparaissaient que lorsqu'ils étaient appelés à servir d'exemples qui confirmaient les thèses présentées par la narration. La dilution des personnages dans un catalogue de types sociologiques facilitait l'établissement de liens présentés comme évidents pour le spectateur. Le documentaire voulait coïncider avec le réel [...]».  
*Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

C'est en ce sens que Coutinho réfute une critique fréquente qu'il considère comme ridicule, et qui consiste à insister sur l'«effet caméra», c'est-à-dire la modification du comportement de ceux qu'on observe par la présence de la caméra. Paraphrasant une déclaration de Jean Rouch, il explique qu'il croit comme lui que:

*«[...] a presença da câmera [...] produz um “efeito câmera” em que a pessoa se constrói, faz uma performance, e que isso é tão importante quanto o fato dela não fazer essa performance. Por isso não dá para julgar se é mentira. A pessoa se reinventa a partir do que ela acredita.»<sup>91</sup>*

Pour Coutinho, cet état de chose commande une relation aux sujets à la fois plus transparente et plus subtile. Si la caméra n'est pas cachée, si la conversation est franche, le cinéaste se garde bien de révéler ses prénotions sur la personne ou le milieu auquel il a affaire, et ce afin de ne pas conditionner la «performance» du sujet. Le cinéaste exemplifie bien cette approche:

*«E eu fui fazero filme em um lixão e usei uma pergunta absolutamente obscena: “Aqui é bom ou mau?”. Tem gente que ficou maluca. Mas no filme tem pessoas que dizem que é melhor do que trabalhar em casa de madame. Porque no momento em que você tipifica e desqualifica o outro, que você diz “o lixo é um inferno e esse cara é um abutre”, ele não tem como se doar com um certo nível de igualdade utópica.»<sup>92</sup>*

Le cinéaste entretient ainsi une rapport particulier avec la vérité dans son inaction, sur le terrain, avec ses sujets-personnages. Par exemple, pour reprendre un cas cité par Da Cunha, Coutinho, dans *Boca de lixo*, choisit de juxtaposer une séquence où l'on voit des

<sup>91</sup>«[...] la présence de la caméra [...] produit un “effet de caméra” par lequel la personne se construit; elle donne une performance, et ceci est aussi significatif que le fait qu'elle ne donne pas cette performance. C'est pourquoi l'on ne peut la qualifier de mensonge. La personne se réinvente à partir de ce qu'elle croit.» *Ibid.*, p. 129.

Ceci rejoint la pensée d'Alban Bensa qui juge également positivement cette performance: « Le passage à l'image, en tant que performance, est une implication publique qui intensifie notre rapport au monde et aux autres et tend ainsi à lui offrir du relief, à l'instrumentaliser. [...] [L]es acteurs confèrent à leur présence une signification plus forte que d'ordinaire. La mise en scène de soi est induite sans doute par le sentiment de s'adresser à un large public dans la durée et par l'intuition que l'image survivra à notre propre mort. Les personnes filmées cherchent ainsi à devenir des échantillons exemplaires d'elles-mêmes.» Bensa, p. 217.

<sup>92</sup>«J'ai fait un film dans une décharge en posant une question absolument obscène: “Ici c'est bon ou mauvais?”. Certaines personnes ont été choquées. Pourtant, dans le film, il y a des gens qui disent que c'est mieux que de travailler comme domestique. Parce que dès le moment où vous catégorisez et disqualifiez l'autre, que vous dites “le dépotoir est un enfer et cet homme est un vautour”, il n'a plus aucun moyen de se donner un certain niveau d'égalité utopique.» Cité dans Frochtengarten, p. 130.

habitants du dépotoir manger à même les poubelles, avec une autre dans laquelle une interviewée dénonce la fait que les médias aient fabriqué de tout pièce cette image. Comme l'écrit Da Cunha, «*What is at stake here is the relationship between discourse and image. They are not presented in a continuous or linear way. [...] This is not [...] a way of denying or undervaluing [...] arguments, but a strategy to place a clear emphasis on the conflictive nature of minority discourses.*»<sup>93</sup> Pour elle, en effet, la pratique du documentaire de Coutinho doit être comprise comme un médium qui permet aux communautés minoritaires une performance par laquelle elles expriment leurs voix, où leurs représentations deviennent la réalité du documentaire<sup>94</sup>.

Pour Coutinho, le cinéma est donc essentiellement une pratique intersubjective. Aussi, si sa technique de prédilection est l'entrevue, il la conçoit comme une pratique collaborative:

*«Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que [...] nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue. As pessoas interagem comigo»*<sup>95</sup>

Et le cinéaste continue en citant une personne qui lui avait confié avoir ressenti que dans ses films, les mots semblent venir d'un «entre-lieu» (*entre lugar*) ou lieu intermédiaire qui n'existe pas dans l'entrevue typique.

---

<sup>93</sup> Da Cunha, p. 137.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> «Je pense que les relations ne fonctionnent que lorsque ce ne sont plus des questions et des réponses, mais un acte de collaboration. L'acte du tournage est ainsi: la personne me dit une chose qu'elle [...] n'a jamais dite ou ne dira jamais plus. Elle surgit à ce moment. Cela n'est pas du ping-pong. Les gens interagissent avec moi.» Cité par Frochtengarten, p. 130.

## CHAPITRE III

### DÉMARCHE DE RECHERCHE-CRÉATION

Nous nous sommes penchés, au chapitre précédent, sur deux approches ayant fait leur marque dans le cinéma du réel. Puis, nous avons accordé une attention particulière à des approches participatives et réflexives inspirantes pour notre projet: celles expérimentées par un ethnologue-cinéaste, Jean Rouch, et celles élaborées par un documentariste, Eduardo Coutinho. Dans ce chapitre, nous discuterons d'abord les mérites respectifs de ces différentes approches en regard de nos objectifs, avant de présenter la méthodologie retenue pour la présente recherche-création. Puis, nous rendrons compte du déroulement effectif du projet sur le terrain en décrivant les grandes étapes de sa réalisation, soit la pré-production, la production et la post-production.

#### 3.1 MÉTHODOLOGIE RETENUE

##### 3.1.1 Discussion des approches

Tentons maintenant d'évaluer l'intérêt des approches décrites en regard des objectifs de notre projet de recherche-création. Comme nous l'avons vu, en réaction au film ethnographique positiviste où ce que l'on «devait voir» était conforme à des théories préexistantes et énoncé par une narration, un groupe de cinéastes ethnographes a développé le cinéma observationnel qui se voulait véritablement objectif. Or, cette  cole ne devait rompre que partiellement avec une approche non problématisée du réel. S'il n'en imposait pas une interprétation fermée et définitive, il n'en postulait pas moins sa «transparence» au regard de l'observateur à partir d'informations strictement visuelles (visualisme).

Mis à part ce biais non négligeable, cette approche nous apparaissait accuser une dichotomie trop marquée entre le cinéaste et son sujet. Toutefois, sur le terrain, c'est tout naturellement que nous avons eu recours, pour le tournage de certaines scènes, à une stratégie qui s'en rapproche et qui consiste à se faire le plus discret possible pour perturber le moins possible l'action et les interactions entre les gens filmés; mais ce sans faire nôtre, évidemment, l'ontologie associée à cette approche.



La seconde approche décrite, le cinéma direct, a introduit, nous l'avons vu, une nouvelle éthique du rapport à l'autre fondée sur l'accueil de la parole, en plus de valoriser la proximité et l'interaction des cinéastes avec ceux qu'ils filmaient. Cette approche nous a semblé bien adaptée au style intimiste que nous avons choisi, et s'est même avérée incontournable pour le tournage de nombreuses scènes (processions religieuses, activités familiales, etc.). Toutefois, le cinéma direct nous semblait s'être quelque peu figé dans un canon de représentation où le personnage est souvent cantonné dans un rôle convenu. Observé sous tous ses angles, questionné sur tous les sujets, celui-là n'est pas toujours proactif pour autant dans le processus filmique, une piste que nous entendions pourtant suivre dans le cadre de la présente expérimentation.

La troisième approche, que nous avons appelée participative-réflexive, nous apparaissait quant à elle plus prometteuse en regard de nos visées. Elle apporte en effet des éléments de réponse particulièrement pertinents à nos interrogations: comment travailler *avec* l'Autre dans une entreprise de collaboration plutôt que d'objectivation; comment créer une synergie entre le filmeur et le filmé, là où il n'y a trop souvent qu'une dichotomie rigide entre sujet et objet; comment restituer le contexte de la rencontre avec l'Autre. Le travail de Jean Rouch de même que celui d'Eduardo Coutinho nous ont à cet égard suggéré plusieurs pistes d'expérimentation avec les sujets d'un film de manière à minimiser la distance qui les sépare du cinéaste et faire place à leur réelle participation au projet cinématographique. Aussi, c'est précisément en ce sens que nous souhaitons expérimenter. De ces deux cinéastes nous avons donc retenu une grande ouverture à la participation des sujets-personnages *avec* leur monde de représentation et leur imagination propres. Tous deux sont en effet parvenus à créer des œuvres originales depuis un espace largement intersubjectif, faisant de la réalisation du film un processus collaboratif.

Comme eux, nous souhaitons développer un dispositif permettant d'accueillir non seulement la parole, mais le *monde de représentation* de la personne avec qui nous réaliserions notre projet. Comme Rouch nous souhaitons faire une place à son imaginaire; comme Coutinho, nous souhaitons lui permettre de se réinventer devant la caméra; et ce afin que le sujet puisse *se reconnaître dans l'œuvre* qui résulterait du processus de création. En un mot, nous souhaitons *expérimenter une véritable co-création*.



### 3.1.2. De l'auteurité dans la co-création

Mais avant d'arrêter le choix de la méthodologie et du dispositif, il nous fallait encore tirer au clair la question de l'«auteurité». Ce problème éthique, évoqué plus haut, avait été discuté davantage à l'étape du projet de mémoire et nous avait d'abord amené à vouloir nous engager dans une expérience de «co-auteurité» avec la participante. Nous avons finalement décidé d'assumer complètement notre statut d'auteur.

Nous continuons de penser que la production d'œuvres intimistes dont le sujet-personnage est souvent impliqué dans le projet cinématographique d'une manière tout à fait particulière (du fait que ce sont son vécu, ses réflexions et son image qui constituent l'essentiel de la «matière première» du film) ne va pas sans susciter, effectivement, une interrogation sur le statut d'auteur dans ce type particulier de documentaires.

D'abord tenté par une transgression des codes et des usages dans le champ du documentaire (semblable à celle opérée par Leslie Marmon Silko dans le domaine de la littérature) qui nous aurait conduit à relativiser notre statut d'auteur, nous sommes maintenant d'avis que le type de documentaire réalisé fait place à une polyphonie et une hétéroglossie, puisque des discours de différentes personnes s'y rencontrent (polyphonie) et remettent en question l'unité du sens (hétéroglossie) en faisant place, comme nous le verrons, au monde de représentation d'un sujet d'une autre culture avec lequel le projet est réalisé. Il n'a donc pas été nécessaire de partager notre statut d'auteur.

Aussi, si un documentaire est bel et bien un *construit* plus ou moins subjectif réalisé à partir de matériaux tirés du réel, le «personnage» principal du documentaire intimiste n'en contrôle certainement pas l'élaboration. En effet, seul le ou les auteurs du documentaire, en bout de course, sont responsables de cette transfiguration du réel inhérente à tout acte de représentation. Renoncer à notre statut d'auteur à part entière reviendrait donc à éluder la question d'une responsabilité qui, dans les faits, ne peut que m'incomber.

Par contre, si la collaboratrice choisie pour le présent projet ne peut, au sens classique du terme, être décrite comme une co-auteure de l'œuvre présentée, son «auteurité» demeure néanmoins centrale et essentielle dans le projet. En définitive, la dualité filmeur-filmé, marquée habituellement par la préoccupation d'un auteur pour une œuvre posée comme la

matérialisation de sa seule subjectivité créatrice, et selon laquelle les personnages sont objectivés au sein du récit; est remplacée, au cœur du processus filmique, par une démarche de co-création.

Par ailleurs, plusieurs contraintes liées à l'éloignement, au temps dont nous disposions ainsi qu'à la communication difficile avec le sujet (voir le chap. IV) nous ayant obligés à ajuster notre méthodologie, nous avons finalement opté pour une collaboration créative au sein de laquelle «les auteurités respectives» des co-créateurs sont en partie balisées. Au final, l'œuvre présentée est une réalisation de Frédéric Julien en collaboration avec Magaly Noza Moye et à laquelle est incorporée une œuvre de cette dernière, tel qu'explicité à la section 3.2 (voir en particulier l'alinéa 3.2.1.3).

### **3.2 DÉMARCHE DE RECHERCHE-CRÉATION: L'EXPÉRIMENTATION DE LA CO-CRÉATION**

Inspirée à la fois par l'ethnographie contemporaine et par la pratique cinématographique collective mise de l'avant par le CEFREC (dont je ne peux, par souci de cohérence, balayer du revers de la main les normes propres); ma démarche de recherche-création me conduit donc à expérimenter un mode de création plus collaboratif que l'approche classique en cinéma documentaire. Plus précisément, il s'agit de jeter les bases d'une expérience de co-création d'un documentaire intimiste, et ce en contexte interculturel, en l'occurrence dans deux communautés autochtone mojeñas.

#### **3.2.1 Pré-production: accompagnement et élaboration du dispositif**

##### **3.2.1.1 Recrutement de la collaboratrice**

Ma<sup>96</sup> rencontre avec la collaboratrice du présent projet a eu lieu en février 2011 au centre de production du CEFREC à Trinidad (Beni), dans le cadre d'un atelier d'initiation à la méthodologie de Wapikoni mobile auprès de 15 communicateurs de CAIB<sup>97</sup> préalablement

---

<sup>96</sup> Nous repassons ici au « je » conformément à l'usage pour les démarches personnelles de recherche-création.

<sup>97</sup> Rappelons que la CAIB est l'organe de coordination du SPIOCIB et relève des cinq organisations autochtones du pays. Ses communicateurs sont ceux qui, après avoir reçu une formation

formés par le CEFREC. Il s'agit, comme il a été mentionné, de la communicatrice autochtone **Magaly Noza Moye**. Son propre projet de court-métrage a ainsi été retenu comme point de départ du présent projet de recherche-création.

Magaly appartient au peuple autochtone des Mojeños et habite San Ignacio de Moxos, également situé dans le département du Beni. Formée par le CEFREC principalement en journalisme communautaire et communication radiophonique, elle avait déjà participé, avant l'atelier de Wapikoni, à des projets audiovisuels collectifs, notamment au long-métrage *El grito de la selva* en tant qu'actrice et scénariste (conformément à la méthodologie de scénarisation collective du CEFREC). Depuis quelques années, Magaly est animatrice à la radio communautaire autochtone de sa localité, le canal Arayru Sache. Après avoir animé pendant quelques années une émission intitulée *Una Mirada Hacia lo Profundo* qui traite principalement de questions éthiques et spirituelles, elle anime maintenant l'émission d'actualité *Noventa minutos maripeando*. Magaly a connu une enfance et une adolescence difficiles qui, à bien des égards, représentent bien la condition de nombreuses femmes autochtones du Beni.

Aussi, le sujet retenu pour les fins du projet de recherche-création m'a été fourni par ma rencontre avec Magaly, laquelle était désireuse de partager son propre vécu sous la forme d'un court-métrage documentaire réalisé dans le cadre de l'atelier mentionné. À l'origine du projet, donc, se trouve l'histoire de Magaly, racontée à la troisième personne aux participants de l'atelier lors de la phase de proposition des projets. Au terme de sa longue intervention, je devais lui demander, pour évaluer la faisabilité du projet : «Et cette personne dont tu nous racontes le vécu, la connais-tu bien? Crois-tu qu'elle accepterait de participer au projet?». «Bien sûr! C'est moi!», répondit Magaly, à la stupeur générale. Peu de ses collègues, en effet, connaissaient son histoire.

Cette anecdote fut le point de départ du processus de co-création qui fait l'objet du présent projet. C'est également la réalisation par Magaly de ce court-métrage, le premier moment de la démarche en quelque sorte, qui devait plus tard me donner l'idée de la forme

---

de base en production et réalisation audiovisuelles auprès du CEFREC, continuent de s'impliquer dans les activités du SPIOCIB.

finaleme nt retenue pour la création de *Les trois Magaly*. Mais abordons plutôt étape par étape la démarche suivie.

### 3.2.1.2 Réalisation du court-métrage *Las dos Magalys*

Présenté comme maquette lors du dépôt du Projet de mémoire, le court-métrage *Las dos Magalys* est issu de la première phase de ma démarche de recherche-création. Cette étape consistait à expérimenter, de manière très libre, le processus de co-création avec la collaboratrice choisie. En raison de contraintes d'ordre logistique, cette première expérimentation devait avoir lieu dans le cadre d'un atelier de dix jours dont les modalités (durée, nombre de participants, etc.) étaient préalablement définies par le CEFREC, dans le cadre du projet de coopération mentionné.

Avec le recul, il est évident que cette œuvre, réalisée sous ma supervision par Magaly Noza Moye<sup>98</sup>, ne constitue en rien une maquette au sens de «modèle réduit» de l'œuvre à faire, mais bien d'une première expérimentation du processus de co-création que je souhaitais placer au centre du projet. Il s'agissait donc plutôt du premier moment de l'expérience de co-création, dans lequel ma collaboratrice procédait à la réalisation d'une œuvre en toute liberté.

La réalisation du court-métrage *Las dos Magalys* met donc de l'avant un premier mode de co-création entre Magaly et moi. En effet, suivant dans une certaine mesure l'approche wapikonienne que j'avais le mandat d'expérimenter en Bolivie, j'avais pour tâche, en tant que cinéaste-formateur, d'accompagner une apprenti-réalisatrice autochtone dans ses premiers pas dans la discipline. Ce travail demande de savoir distinguer et doser ce que j'appellerais les dimensions *objective* (transmission des connaissances et des outils de base de la discipline, afin de réaliser un travail de qualité) et *subjective* (respect de l'auteurité de l'Autre en devenir, de l'individualité créatrice à l'œuvre chez l'apprenant) dans la création cinématographique.

---

<sup>98</sup> En tant que formateur principal, j'ai donné à tous les participants de l'atelier la formation préalable, tant théorique (le cinéma documentaire) que pratique (la réalisation en vidéo). Par ailleurs, en ce qui concerne le projet de Magaly, je l'ai accompagnée ainsi que ses collaborateurs (Denise Guaji Moye et Audevín Rapu, participants autochtones, et Rafael Flores Cortez, technicien métis du CEFREC) en pré-production, en plus de procéder au montage du film à partir de ses indications.

L'enjeu, ici, est de taille. Bien sûr, si on laisse l'apprenant complètement libre dans son expérimentation avec le médium, sans insister sur certains critères de qualité objectifs, on risque de se retrouver avec des œuvres médiocres. Mais si l'on se cantonne dans la transmission rigide de règles objectives conçues comme des dogmes de la réalisation cinématographique, on risque fort de «castrer» l'apprenant. À plus forte raison, avec ceune telle attitude, on finit très souvent par «faire à la place de», ce qui non seulement est inefficace du point de vue pédagogique, mais aussi complètement inintéressant du point de vue de la communication interculturelle, voire du point de vue de la création artistique. C'est donc fort de ces considérations si souvent méditées dans le cadre de mon travail au sein du projet Wapikoni mobile que j'ai entrepris l'accompagnement de Magaly dans son projet. Aussi, le résultat relève, je pense, à la fois de la sensibilité et de la culture audiovisuelle de Magaly, et à la fois de mon propre bagage.

### 3.2.1.2.1 *Pré-production de Las dos Magalys*

Le CEFREC étant très rompu au docu-fiction et à la reconstitution, c'est cette approche du sujet que Magaly avait en tête au moment d'aborder le projet. De mon côté, affectionnant peu le docu-fiction classique mêlant témoignages et séquences reconstituées, je lui ai proposé d'aborder ce genre d'une manière plus expérimentale. À cet égard, un film issu du projet Wapikoni mobile, *Nika tshika uiten mishkut (Ne le dis pas)*, de Jani Bellefleur-Kultush, qui avait particulièrement inspiré Magaly<sup>99</sup>, a servi de modèle de par son style de narration et son traitement séparé du son et de l'image. Le récit de Magaly, en voix *off*, allait donc servir de narration au film; tandis que le visuel allait être fourni par une expérimentation avec les images.

Il nous est apparu nécessaire de partir du récit de Magaly et de bâtir le film autour de sa *parole*. L'objectif était de restituer ce récit en en conservant tout le naturel et la spontanéité, et ce pour ne pas affecter la qualité d'émotion du récit, tel qu'il nous avait été raconté. Nous avons donc réfléchi au dispositif qui permettrait le mieux d'atteindre cet objectif, et nous avons opté pour un cadre intime pour recueillir le récit de vie de Magaly.

---

<sup>99</sup> Magaly avait en effet d'abord pensé raconter son histoire dans une œuvre de fiction. Sa rencontre avec le court-métrage *Nika tshika uiten mishkut* lui a fourni un exemple de traitement documentaire et lui a plutôt donné envie de réaliser un documentaire expérimental sur le sujet dans le cadre de l'atelier mentionné.



Celle-ci, habituée de parler seule derrière un micro, s'est donc enfermée dans le studio de la radio en compagnie de Denise, à qui nous avons demandé de n'intervenir que si Magaly perdait le fil de son récit, en y allant d'une question de relance (ce qui n'a finalement pas été nécessaire).<sup>100</sup>

Nous avons également décidé d'enregistrer deux versions du récit: l'une à la troisième personne (avec révélation, à la fin, que l'histoire est celle de la narratrice), tel que Magaly avait spontanément raconté son histoire au groupe; et l'autre, plus conventionnelle, à la première personne. Au moment de comparer les deux récits, il nous est apparu que le récit à la troisième personne était plus fluide et plus complet. Interrogée à ce sujet, Magaly m'a dit qu'elle se sentait en effet plus à l'aise de raconter son histoire à la troisième personne. «C'est comme si cette histoire, avec le recul, ne m'appartenait plus; comme s'il s'agissait de la vie de quelqu'un d'autre», m'a-t-elle expliqué. Par ailleurs, ce récit nous apparaissait plus intéressant du point de vue cinématographique puisqu'il impliquait une chute finale.

### 3.2.1.2.2 *Tournage de Las dos Magalys*

Magaly et son équipe ont décidé de mettre en scène des fragments de l'histoire, mais en ne captant que l'image (le son étant fourni essentiellement par la narration). L'équipe ne souhaitait pas que les scènes filmées soient des reconstitutions réalistes, mais plutôt qu'elles servent simplement de support à l'imagination du spectateur sur le mode de l'évocation. Aussi, l'équipe a choisi de créer en bonne partie l'esthétique désirée au tournage en réglant la vitesse d'obturation de la caméra (une Sony HDV Z1) à 1/4 de seconde, ce qui crée un effet de traînée lumineuse. Après avoir convenu des différentes scènes ou plans à filmer, Magaly, accompagnée de Rafael et de Denise, sont allés les tourner.

Je n'ai rejoint l'équipe que pour le tournage de la scène finale du film. Cette dernière séquence, que nous voulions tourner en extérieur, avait pour but de montrer Magaly à l'écran

---

<sup>100</sup> Ce dispositif rappelle celui pour lequel Rouch et Brault ont opté dans la fameuse scène de *Chronique d'un été* où le personnage de Marceline se confesse en marchant, seule, sur la Place de la Concorde, le son étant enregistré par un micro sans fil. Comme le rappelle Michel Brault en entrevue avec Peter Wintonik dans *Cinéma-vérité. L'instant décisif*, cette trouvaille est le fruit d'une demande de Marceline qui ne voulait pas, dans un premier temps, que l'équipe n'écoute son témoignage. Il devait en résulter une parole spontanée d'une grande sincérité.

au moment de révéler que l'histoire racontée est bien la sienne. Les sons ambiants captés à cet endroit (cris d'oiseaux, voix au loin, etc.) ont par ailleurs servi à sonoriser le court-métrage.

### 3.2.1.2.3 Montage de *Las dos Magalys*

Le montage (sur plateforme Final Cut Pro 7) a d'abord consisté à synthétiser le propos de Magaly, une opération à laquelle cette dernière a participé activement, clarifiant au reste de l'équipe certains passages de son récit et sélectionnant les parties les plus significatives pour elle. Puis, il a fallu organiser le matériel visuel en fonction de l'évolution du récit. L'esthétique du film choisie par Magaly et son équipe contribue, au final, à créer une ambiance onirique dans laquelle se mêlent presque indistinctement les souvenirs de Magaly, ses rêves ainsi que les images de la vie de Luz Magaly, sa mère naturelle. Comme dans un rêve, aussi, les images, nettes un moment, se brouillent l'instant d'après et se défilent, insaisissables.

Afin de rendre le récit, dense et complexe, mieux compréhensible pour le spectateur, des articulations ont été introduites afin de distinguer, notamment, l'histoire de Magaly de celle de sa mère, ce qui devait du même coup renforcer la symétrie de leurs destins respectifs. Cette caractéristique est également évoquée par le titre retenu: *Las dos Magalys*<sup>101</sup>. Ce titre renvoie également à la condition des autochtones du Beni qui tend peu à s'améliorer d'une génération à l'autre en raison des inégalités durables et de la discrimination très enracinée dont ils sont victimes. Toutefois, c'est le thème de la subordination des femmes et de la violence à leur endroit qui nous apparaît comme central dans le récit de Magaly.

Aussi, sur le plan narratif, le film mise sur la répétition afin de suggérer les destins semblable (pour un temps) de la mère et de la fille. D'ailleurs, un plan (le premier pln du film, où l'on voit une jeune fille assise avec, sur ses genoux, un bol rempli de légumes qu'elle apprête) est répété dans les deux histoires, ce qui renforce cette idée. De plus, dans le récit de Magaly, la mère décédée qui revient visiter sa fille en rêve semble jouer un rôle important:

---

<sup>101</sup> Après avoir essayé de coiffer l'œuvre annexée d'un titre moins semblable à celui du court-métrage de Magaly, nous nous sommes finalement rabattus sur *Les trois Magalys*: en partie parce que l'idée de communauté de destins entre Magaly Noza Moye et sa mère nous semble toujours aussi porteuse; et en partie parce que cette œuvre fait place à la troisième Magaly de la lignée, Magaly Ichu Noza, qui peut espérer, grâce à la résilience de sa mère, échapper à un «destin» marqué par la violence familiale.

celui de la guider vers la découverte de la vérité, ou encore vers un destin meilleur que le sien.

Quoi qu'il en soit, tout se passe, dans ce récit, comme si l'existence de Luz Magaly avait trouvé sa continuité au travers de la vie de sa fille; comme si, dans ce coin de pays, il fallait deux vies pour faire une existence...

### 3.2.1.3 Intentions de départ et élaboration du dispositif pour *Les trois Magaly*

Entre la production de *Las dos Magalys* et de l'œuvre finale, environ onze mois se sont écoulés pendant lesquels j'ai élaboré une méthodologie de recherche-crédation, imaginé un dispositif<sup>102</sup> et commencé à visualiser l'œuvre à produire.

À cet égard, j'ai retenu un certain nombre de pistes évoquées à l'étape du projet de mémoire, notamment celle d'une structure polyphonique dans laquelle ma voix se mêlerait à celle de Magaly et ayant pour but de rendre manifeste le jeu des deux subjectivités participant à la création de l'œuvre. C'est alors que l'idée d'inclure le court-métrage de Magaly dans mon œuvre m'est venue. En plus de constituer une stratégie de mise en abîme potentiellement porteuse, ce dispositif permettait en outre d'apporter une solution pratique au problème de l'auteurité évoqué plus haut. En effet, je souhaitais d'une part impliquer le plus possible Magaly dans le processus de création, et d'autre part, je tenais à assumer pleinement mon statut d'auteur et y manifester toute la spécificité de mon regard. Cette solution, qui n'excluait pas par ailleurs la collaboration étroite et la complicité dans la création, avait l'avantage de délimiter d'emblée une frontière à nos explorations créatrices respectives: une frontière conçue comme perméable, en somme.

Concrètement, il s'agissait d'aller à la rencontre de Magaly avec, sous le bras, son film achevé (Magaly, en effet, n'en avait pas vu la toute dernière version et n'avait pu repartir avec son œuvre terminée, puisqu'elle avait dû quitter précipitamment l'atelier pour aller accoucher de son troisième enfant). Après lui avoir montré la version finale du film, je solliciterais formellement sa participation à la deuxième étape de mon projet.

---

<sup>102</sup> Nous aimons bien la définition que le documentariste chilien Patricio Guzmán donne du dispositif: «*la idea, y las ruedas para que esa idea camine* (l'idée, et les roues pour que cette idée roule)». En entrevue dans Ferrari, *op. cit.*

Après une reprise de contact par téléphone, je l'ai rejointe chez sa mère, dans la communauté où elle a grandi et où elle retourne à l'occasion, en compagnie de la preneuse de son Delphine Denoiseux. Cette fois, Magaly y était venue pour passer les vacances de Noël avec sa famille. C'est donc à San Francisco de Moxos, petit village accessible uniquement par avion durant la saison des pluies, que nous avons amorcé le tournage.

Mon plan, dont j'ai fait part à Magaly, était de documenter davantage son histoire en filmant et la questionnant non seulement elle-même, mais également sa famille adoptive, et ce au moyen de son œuvre *Las dos Magalys* dans laquelle elle raconte précisément son vécu bouleversant à l'intérieur de cette famille. Dans ce contexte, l'œuvre de Magaly servirait donc de «vidéo motivateur» ou «vidéo déclencheur» auprès des interviewés.

Évidemment, vu les révélations de Magaly dans ce film (elle raconte notamment les abus physiques subis aux mains de sa mère adoptive), il y avait là une part de risque. Sa famille se prêterait-elle au jeu? Ou bien se sentirait-elle piégée une fois nos véritables motivations connues?

### **3.2.2 Production: complicité et co-création**

#### **3.2.2.1 Vacances de Noël à San Francisco de Moxos**

En plus des trois enfants de Magaly (Magaly, José Armando et Fernanda) et de sa mère adoptive, Alejandrina, trois de ses frères et soeurs se trouvaient sur place: l'aîné Julio, son frère Nilo (absent du film *Les trois Magaly*) et la benjamine Mairénita. Étaient aussi présents la femme de Julio, Gabriela, ainsi que leurs deux enfants, cette famille vivant depuis peu auprès d'Alenjandrina.

Présentés comme des amis par Magaly, la preneuse de son Delphine Denoiseux<sup>103</sup> et moi avons progressivement apprivoisé ces gens qui nous hébergeaient pour la durée du tournage. Assez rapidement (vu le temps limité dont nous disposions : 7 jours seulement pour l'ensemble du tournage), nous avons commencé à tourner des images des environs au moyen d'une caméra haute définition (une Sony NXCAM employant le codec AVCHD). Puis, lors

---

<sup>103</sup> Magaly connaissait également Delphine qui était présente lors de l'atelier de Trinidad en tant qu'assistance cinéaste-accompagnatrice.

d'une projection de films issus du projet de coopération CEFREC-Wapikoni en Bolivie, nous avons tourné nos premières images de la famille (non incluses dans le film). La glace était brisée.

Cependant, le plus délicat était à venir puisque nous devions encore leur présenter le film de Magaly. Évidemment, ma «complice» a grandement facilité les choses à cet égard en discutant avec sa famille de notre projet de documenter la diffusion de son film dans sa propre communauté. La première projection en était une intime en présence de Magaly, de sa fille et de sa mère seulement. Il y avait là un enjeu éthique: nous devions connaître la réaction d'Alejandrina avant de projeter le film devant un plus large public.

A notre grande surprise, la réaction d'Alejandrina fut plutôt positive, bien qu'il en ait résulté une scène un peu étrange où l'on ne pouvait aborder la question de l'adoption de Magaly qu'indirectement, puisque sa mère refuse, encore aujourd'hui, d'en parler. Elles ne l'ont fait qu'une fois ensemble, suite à la mort du père, après quoi Alejandrina lui aurait demandé de ne plus jamais lui reparler de cette histoire. L'enjeu de la réaction d'Aleandrina était donc grand. Allait-elle saisir cette opportunité pour s'ouvrir, ou au contraire se refermer? Pour notre plus grande satisfaction, et grâce à l'expérience de communicatrice et à la grande habileté de Magaly, c'est la première hypothèse qui a prévalu, Alejandrina s'ouvrant sur son vécu d'enfant mal aimée, d'ailleurs méconnu de sa fille.

Le ton était donné, et le dispositif visant à filmer des projections du film de Magaly semblait porter ses fruits et promettre de belles possibilités au montage au plan de la structure narrative. S'en suivit une deuxième projection filmée à San Francisco de Moxos, devant une vingtaine d'habitants de la communauté qui étaient tous invités à l'événement. Cette fois, le film de Magaly était présenté parmi d'autres films issus du projet de coopération CEFREC-Wapikoni. Vu la taille du village, la participation à l'événement fut qualifiée de très bonne.

Il est à noter que l'événement était d'autant plus particulier que personne, dans le village, ne dispose d'un téléviseur ou d'un ordinateur portable, et l'électricité n'y est disponible qu'entre sept heures et onze heures du soir. Les films, présentés en format DVD sur un ordinateur portable apporté par nous, constituent d'ailleurs les premières productions du SPCIOCIB, à l'intérieur duquel Magaly s'est formée et travaille depuis plusieurs années, à



être présentées à San Francisco de Moxos. Cet enjeu de la restitution de l'image, très important pour Magaly et le CEFREC comme pour moi, est d'ailleurs abordé dans l'œuvre.

Par ailleurs, assez tôt dans le processus, le moment particulier de Noël, riche en célébrations, est apparu comme un élément à exploiter lors du tournage; en guise de toile de fond ethnographique, en quelque sorte. En effet, dans cette région très fervente marquée par la présence, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, de missions jésuites, les manifestations d'un syncrétisme religieux unique et coloré sont très nombreuses, particulièrement lors des fêtes catholiques importantes. C'est ainsi que nous avons eu la chance de filmer des rites religieux très caractéristiques des communautés mojeñas et qui perdurent encore aujourd'hui, décrites au tableau 3.1. Ces célébrations, qui campent l'œuvre dans un contexte culturel déterminé, ont l'avantage de fournir également des repères temporels précis pour le film, issus du calendrier liturgique catholique.

Tableau 3.1

Rites religieux filmés pour *Les trois Magaly*

Date	Rite	Description
24-25 décembre	<i>Messe de minuit, adoration de l'enfant Jésus par le Machetero</i> (personnage allégorique des Mojeños, coiffé de longues plumes et équipé d'une machette)	Ce rituel qui rejoue la scène de l'adoration des Rois Mages n'a lieu qu'une fois par an lors de la messe de minuit. C'est le seul moment où le machetero est autorisé à pénétrer dans l'église.
25 décembre	<i>La danse des Abbesses</i> (en espagnol: <i>Abadesas</i> )	Les anciennes, vêtues de blanc, couleur qui symbolise la pureté, effectuent une danse avec un balai sur de la musique entrecoupée de chants. Mimant le nettoyage de l'église et des rues, cette danse symbolise la purification et le renouveau apporté par l'enfant Jésus à l'approche du Nouvel An.
28 décembre	<i>Le défilé des Innocents*</i>	La communauté, suivant un roi et une reine, défile dans les rues du village, entrant dans différentes maisons pour effectuer une danse et adorer l'enfant Jésus dans la crèche. Les danseurs et les musiciens, dont certains jouent le bajón, instrument mojeño typique (une scène de l'œuvre aborde d'ailleurs le sujet de sa fabrication), prennent des pauses en buvant de la <i>chicha</i> (boisson de maïs fermenté) servie à l'aide d'une calebasse trouée en guise de louche.

\* Ce rite est le seul qui ait été filmé à San Ignacio, une fois Magaly de retour chez elle.

### 3.2.2.2 Retour à la vie quotidienne à San Ignacio de Moxos

Noël passé, les vacances tirent à leur fin et Magaly retourne à la maison avec ses enfants en vue de la rentrée au travail prochaine. Ce voyage entre San Francisco et San Ignacio de Moxos, où elle réside, est l'occasion d'observer la manière dont cette famille voyage. La caméra la suit donc dans son périple en avion, en voiture et même à bord d'une barge pour franchir la rivière Mamoré. Puis, ce sont les retrouvailles avec Armando, le mari de Magaly, le retour au travail de la communicatrice, ainsi que quelques moments de détente en famille.

Le travail journalistique de Magaly (scènes de l'animation d'une émission de radio et du tournage d'images vidéo) montrent que Magaly n'est pas seulement objet de l'œuvre, mais bien un véritable sujet: une professionnelle de la communication reconnue. Pour leur part, les moments de détente en famille sont l'occasion d'approfondir le caractère intimiste du film. Le spectateur, en effet, est convié avec les autres membres de la famille nucléaire à écouter une légende mojeña, à entendre Magaly chanter une berceuse en mojeño, etc. Mais c'est aussi l'occasion d'une ultime projection de *Lss dos Magalys*, en compagnie de son mari Armando cette fois.

Cette dernière projection, qui fournit au documentaire son point culminant au plan dramatique (*climax*), a un grand effet sur Magaly. En effet, sitôt la projection terminée, Armando se met à raconter les circonstances de sa rencontre avec Magaly, l'opposition de ses beaux-parents à leur union, ainsi que l'enfer vécu par sa femme après qu'elle soit tombée enceinte. Ce récit touche profondément Magaly, elle qui jusque-là s'était montrée si sereine face à son passé marqué par la violence. Cette fois, Magaly «recontacte» émotivement son vécu douloureux. Elle dit comprendre pourquoi elle raconte toujours son histoire à la troisième personne: cela lui fournit le détachement émotionnel nécessaire pour vivre avec ses blessures. Sous le regard du spectateur, elle abandonne pour quelques instants ce mécanisme de protection et se permet de dire toute la douleur qu'elle éprouve à ne pas avoir de «vrais parents». Il faut dire qu'à ce stade de ma relation avec Magaly, je sentais que la confiance était grande et que Magaly s'autorisait à s'ouvrir complètement à moi.

### 3.2.3 Post-production

#### 3.2.3.1 Montage, mixage et étalonnage

Tout d'abord, mentionnons que les aspects thématiques, structurels et formels qui ont guidé le travail de montage, seront traités à la section 4.2. Au plan technique, il convient toutefois de préciser ici que montage de l'œuvre s'est échelonné sur une période de huit mois, soit de janvier à septembre 2012. Il a été réalisé sur plateforme Macintosh au moyen du logiciel Final Cut Pro 7, en partie sur mon ordinateur personnel et en partie dans les installations de l'École des médias de l'UQAM. Un mixage sonore stéréo et un étalonnage minimaux ont été réalisés, le budget alloué par l'université pour la réalisation de l'ensemble du projet ne permettant pas d'envisager des services de post-production professionnels.

#### 3.2.3.2 Difficultés de communication

Le plan initial était d'impliquer Magaly à l'étape du montage en lui faisant parvenir, à différents moments du processus, des fichiers vidéo lui permettant de commenter, de critiquer et ce faisant d'influencer le montage de l'œuvre. Malheureusement, mes tentatives répétées de la rejoindre une fois de retour au pays sont demeurées vaines.

Il faut comprendre que l'accès à Internet est encore très limité hors des grands centres en Bolivie; Magaly ne possède d'ailleurs pas d'adresse courriel, ce qui complique encore davantage les communications. Aussi, il apparaît que Magaly n'a pas été embauchée, comme c'était pourtant prévu, pour le poste de coordonnatrice du centre de production régional du CEFREC à Trinidad, ce qui aurait pu me permettre de la rejoindre. Finalement, je n'ai pas réussi à la rejoindre sur son téléphone portable.

Plus récemment, dans un ultime effort de rétablissement de la communication avec Magaly par le biais du CEFREC, une coordonnatrice de l'organisme, Soledad Clavijo Pinto, m'écrivait ceci: *«Estimado Frederic: [...], nadie tiene su numero telefonico marina me dice que esta en su pueblo y que ella no tiene telefono, por que lo perdio [...] Marina me dijo que tratara de averiguar si se podria llamar a un punto entel. Lamento no poder proporcionarte el dato. (sic) (Cher Frédéric, [...] personne n'a son numéro de téléphone. Marina m'a dit qu'elle est dans son village et qu'elle n'a pas de téléphone [portable] car elle l'a perdu. Marina*

m'a dit qu'elle essaierait de s'informer si on pourrait la rejoindre à un point de service Entel.)<sup>104</sup>»

Il semble donc que Magaly soit à San Francisco de Moxos, où il n'y a de toute manière aucune couverture cellulaire. La solution proposée par Marina Novo transmise par Soledad Calvijo dans son courriel (il s'agit d'une autre communicatrice de CAIB originaire de San Francisco de Moxos), serait donc de rejoindre Magaly sur *le* téléphone du village appartenant à la compagnie Entel et dont elle propose de s'enquérir du numéro...

Il semble donc que le contact ne pourra être rétabli immédiatement avec Magaly. Aussi proposons-nous d'impliquer à nouveau Magaly à l'étape de la diffusion de l'œuvre (voir la section 4.2).

---

<sup>104</sup> Courriel envoyé par Soledad Clavijo Pinto à Frédéric Julien le 11 septembre 2012.



## CHAPITRE IV

### PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE ET RETOUR CRITIQUE

#### 4.1 Analyse du documentaire *Les trois Magaly*

##### 4.1.1 Stratégies formelles d'intégration du contexte de la rencontre avec l'Autre

Comme nous le disions plus haut, certaines stratégies évoquées à l'étape du projet de mémoire ont effectivement été retenues dans la réalisation de l'œuvre finale. Ainsi, le concept de *polyphonie* s'est concrétisé par une stratégie de mise en abîme, décrite plus haut, consistant à inclure le court-métrage de Magaly dans mon œuvre. Au-delà de l'aspect formel (un film dans un film); au-delà, aussi, de l'aspect documentaire (faire découvrir au spectateur une œuvre du personnage principal); ce sont les situations déclenchées par les trois projections de l'œuvre et captées sur le vif qui présentent certainement le plus grand intérêt. Cette stratégie semble effectivement permettre de complexifier et d'enrichir le récit en faisant émerger dans l'œuvre davantage de «couches de sens» ou pistes d'interprétation du réel.

Le *hors champ* a également été exploité, notamment en conservant au montage plusieurs moments où une interaction se produit entre Magaly et sa famille, d'une part, et l'équipe de tournage d'autre part. Citons par exemple cette scène où Magaly, lisant le générique de son film, pointe les deux personnes qui se trouvent derrière la caméra en disant «*son ellos dos* (ce sont ces deux-là)»; ou encore celui où sa fille Magaly lance à son père «*¡Papá, te estamos filmado!* (Papa, nous sommes en train de te filmer!)». Ces moments en apparence anodins produisent selon nous un effet de surprise chez le spectateur en rompant un code régissant de nombreux documentaires se situant davantage dans la tradition observationnelle. En ce sens, l'usage du hors champ contribue à éclairer la situation anthropologique du tournage-en rendant plus transparent le lien unissant le cinéaste et ses sujets-personnages. Dans le cas présent, nous croyons que cette stratégie permet en outre de montrer la complicité et la familiarité qui existait entre nous au moment du tournage, un état de fait qui est partie intégrante de l'histoire racontée.

Finalement, la *narration* qui ponctue le film vise à créer une autre forme de réflexivité en cela qu'elle interroge l'histoire racontée et, par endroits, le processus même de réalisation de l'œuvre.

#### 4.1.2 Structure narrative

La structure narrative de l'œuvre épouse la chronologie du tournage (à quelques exceptions près), ce à quoi nous obligeait le calendrier liturgique et le voyage de Magaly. En effet, le film commence à San Francisco de Moxos, où l'on assiste aux fêtes de Noël, pour ensuite se transporter à San Ignacio de Moxos où l'on assiste au défilé des Innocents (28 décembre). Le film n'aurait donc pu déroger de cette chronologie, à moins de recourir à une stratégie d'inversions chronologiques, ce qui ne s'est pas avéré nécessaire et aurait pu, par ailleurs, créer de la confusion.

Cela dit, l'ordre de montage de certaines scènes échappe à une chronologie stricte, comme par exemple la projection pour Alejandrina qui a eu lieu avant la projection pour la communauté. Suivant en cela les pratiques d'usage en documentaire, nous croyons que ces inversions n'affectent pas la «véracité» du récit puisque la modification qu'elles causent à la perception de l'histoire par le spectateur est négligeable. Cette inversion chronologique nous est en effet apparue nécessaire pour des raisons narrative (clarté et progression du récit – l'histoire de Magaly et de sa mère) et dramatique (ne pas faire advenir trop rapidement le premier *climax*).

Comme on l'a dit, la structure narrative fait place à l'œuvre *Las dos Magalys* présentée presque intégralement (seule une courte séquence a été retranchée pour des raisons de concision et de clarté du propos) et s'articule autour de trois projections de ce film constituant autant de piliers qui stabilisent sa structure. Cet «axe narratif» s'attarde à l'**histoire de la diffusion par Magaly de son court-métrage *Las dos Magalys*** en pays moxo. Une narration externe discrète, surtout présente au début et à la fin, constitue un autre axe narratif qui contribue à contextualiser l'histoire et à transmettre le regard du cinéaste sur celle-ci. Les différents axes narratifs, de même que les «sous-histoires» présentes dans le film, sont présentés au tableau 4.1 de la page suivante.

Tableau 4.1

Structure narrative de *Les trois Magaly*

<b>1. Axes narratifs</b>	<b>Histoire racontée</b>	<b>Narrateur</b>
Diffusion de <i>Las dos Magalys</i> en pays Moxo	Histoire de la diffusion de <i>Las dos Magalys</i> et de son impact sur Magaly, son mari, sa famille adoptive et sa communauté d'origine	(visuel) + Magaly
Narration externe du film	Mise en contexte du projet; lien entre le personnage central et le cinéaste; réflexions du cinéaste sur l'histoire racontée	Le cinéaste (externe)
Les vacances de Magaly	Histoire du séjour de Magaly à San Francisco et de son voyage de retour à San Ignacio	(visuel) + le cinéaste
Vécu de Magaly	Histoire de la découverte par Magaly de son adoption, des abus qu'elle a vécus auprès de sa famille adoptive, du début de sa relation avec Armando, etc.	Magaly + Armando
Vécu de Luz Magaly	Destin tragique de la mère naturelle de Magaly	Magaly
Un Noël mojeño	Récit d'un Noël dans la province de Moxos	(visuel) + Magaly
<b>2. Sous-histoires</b>	<b>Histoire racontée</b>	<b>Narrateur</b>
La légende d'Isidoro	Mythe de la naissance du lac Iserere	Magaly
La naissance de Jésus	Mythe de la naissance du demi-Dieu chrétien	Célébrant de la messe de minuit
Un bébé abandonné	Histoire de l'adoption d'un bébé dans la communauté de San Francisco de Moxos	Alejandrina
La berceuse mojeña	Une histoire d'amour mojeña	Magaly
Abattage d'un cochon	Comment on fait boucherie à San Francisco à l'occasion des fêtes communautaires	(visuel)

### 4.1.3 Structures topique et thématique

#### 4.1.3.1 Sujets abordés

S'agissant d'un moyen métrage documentaire, plusieurs sujets sont abordés au sein de l'œuvre, la majorité ayant rapport au vécu de Magaly et à sa vie actuelle. Le tableau 4.2 retrace la succession des ces sujets dans l'œuvre suivant la chronologie du film, et fournit donc un aperçu de son scénario, lequel n'inclurons pas ici puisque ce mémoire de création est accompagné de l'œuvre intégrale.

**Tableau 4.2**

Structure topique de *Les trois Magaly*

	Lieu	Sujets abordés
1.	San Francisco	INTRODUCTION: Autoprésentation du sujet-personnage
2.	San Francisco	Existence d'un secret de famille
3.	San Francisco	Destin de Luz Magaly, abus physiques, les enfants «donnés» (projection 1)
4.	San Francisco	Conditions de vie des employés autochtones
5.	San Francisco	Importance pour Magaly de diffuser son film dans sa communauté
6.	San Francisco	Évolution de la relation de Magaly avec sa mère
7.	San Francisco	Découverte par Magaly de son adoption (autour de la projection 2)
8.	San Francisco	Relation de Magaly avec son père (avant son décès)
9.	San Francisco	Rapport à la religion catholique <i>versus</i> l'héritage autochtone
10.	San Ignacio	Vie professionnelle de Magaly
11.	San Ignacio	Rapport aux mythes, aux légendes et à Dieu
12.	San Ignacio	Rencontre d'Armando et première grossesse, abus physiques, relation avec sa mère (suite) (autour de la projection 3)
13.	San Ignacio	CONCLUSION: Rapport à sa famille naturelle inconnue

#### 4.1.3.2 Thèmes abordés

Si les sujets abordés à l'intérieur de l'œuvre sont nombreux, nous croyons que celle-ci possède néanmoins une grande cohérence thématique. Pour nous, en effet, le thème central est la **naissance** et peut également être compris comme **une quête de l'origine**.

Le tableau 4.4 décrit la structure thématique de l'œuvre, avec ses thèmes central, secondaires et tertiaires. Nous entendons par «thèmes secondaires» les thèmes qui sont liés de près au thème central, sans être aussi importants dans l'œuvre. Par «thèmes tertiaires», nous désignons les thèmes non liés directement au thème central, mais néanmoins présents dans l'œuvre.

Aussi, nous pouvons dégager deux structures thématiques distinctes: l'une liée à la narration interne, ou plutôt aux différents narrateurs et narratrices internes que constituent les personnages (Magaly, Alejandrina, Armando, etc.); l'autre liée à la narration externe (celle du narrateur du film, en l'occurrence le cinéaste). Cette dernière structure étant liée au «sous-texte» du film, nous la présentons au paragraphe suivant (voir le par. 4.1.3.3).



Tableau 4.3

Structure thématique de *Les trois Magaly* liée aux narrateurs internes

	THEMES	Incarnation dans le récit
Central	Naissance	<p>Quête de Magaly quant à ses origines («Qui m'a vu naître?»), découverte d'un certificat de naissance, témoignage d'une femme qui connaît son origine</p> <p><b>Correspondance symbolique:</b> Noël (commémoration/mythe de la naissance de Jésus), scènes de nativité (crèches), rituels d'adoration de l'enfant Jésus (danse des <i>Macheteros</i>, danse des Abbesses, danse des Innocents)</p>
	Quête des origines	
Secondaires	Enfance/parentalité	Amour et soins donnés (ou non) aux enfants, mauvais traitements des enfants, reniement d'un enfant non naturel, non légitime, métis et/ou de basse classe
	Amour inconditionnel des parents	<p>Manque d'amour ressenti par Magaly auprès de sa famille adoptive</p> <p>Manque d'amour ressenti par Alejandrina auprès de sa marâtre</p> <p>Fragilité <i>versus</i> résilience de l'enfant</p>
	Adoption	Don de Magaly en adoption par ses grands-parents paternels
	Condition d'orphelin	<p>Découverte par Magaly de son adoption; aliénéation de Magaly de ses parents naturels</p> <p><b>Correspondance symbolique:</b> mythe d'Isidoro</p>
	Secret de famille	<p><b>Correspondance symbolique:</b> - photographie «trouble» de Magaly enfant (montrée au début et à la fin du film)</p> <p>- <i>lac Iserere</i> gardé par un Anaconda géant (mythe d'Isidoro)</p>
Tertiaires	Filiation mère-fille	Rêves récurrents de Magaly (visite de sa mère en rêve)
	Communauté de destin entre elles	Répétition d'événements de la vie de Luz Magaly dans celle de Magaly (condition de servante, opposition des parents à une union choisie librement, mauvais traitements physiques subis, principalement pendant la grossesse)
	Exploitation de la main-d'œuvre autochtone	Mauvais traitements des employés autochtones, salaires dérisoires ou confisqués, congédiements arbitraires, harcèlement/tentative d'agression sexuelle
	Mauvais traitements envers les autochtones	<p>Mauvaises expériences de Magaly</p> <p>Assassinat de Luz Magaly</p>
Tertiaires	Identité autochtone/mojeña	Travail de Magaly en communication autochtone. Volonté de promouvoir la culture autochtone en faisant connaître sa richesse
	Rites religieux mojeños	Les rites comme moyen de préserver l'identité
	Mythe mojeño	Le syncrétisme religieux comme fondement de l'identité

#### 4.1.3.3 Sous-texte

Un autre thème central de l'œuvre, articulé par la narration externe, cette fois, est lié à notre critique de l'ethnographie développée dans le présent mémoire. Au plan visuel, ce thème est représenté dans le film par la séquence finale: la visite, par Magaly et sa famille, d'une exposition ethnographique novatrice ayant visiblement intégré dans son approche muséologique l'autocritique de l'anthropologie. Cette exposition contraste en effet avec la représentation des peuples autochtones qui a longtemps été celle propagée par l'ethnographie classique, laquelle les dépeignait comme des cultures primitives.

Toutefois, cette critique est présente implicitement dans l'ensemble de la démarche, notamment dans ma relation avec Magaly que je considérais non pas comme un simple objet d'étude ou personnage de film, mais comme un sujet à part entière. Ceci nous a permis d'entrer dans un rapport de collaboration, de complicité et, ultimement, d'amitié. La critique articulée a également guidé la manière de représenter les manifestations culturelles qui, à la différence de ce qui caractérise les films ethnographiques, sont ici reléguées au second plan, Magaly occupant le devant de la scène suivant le crédo intimiste choisi. Celle-ci est en effet présente lors de chacun de ces rites, ce qui justifie leur représentation dans le film. Aussi, à plusieurs reprises, c'est Magaly elle-même (et non la voix d'un narrateur ethnologue, comme on l'a souvent vu) qui guide le spectateur dans l'interprétation des rites auxquels il assiste.

**Tableau 4.4**

Structure thématique de *Les trois Magaly* liée à la narration externe et au sous-texte

	THÈMES	Manifestations dans le récit
Éléments liés au sous-texte	Critique de l'ethnographie classique	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Approche intimiste choisie</li> <li>• Complicité et collaboration avec le sujet-personnage plutôt qu'observation «de l'extérieur»</li> </ul> <p><b>Correspondance symbolique:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Scène dans une salle d'exposition ethnographique contemporaine</li> </ul>
Éléments liés à la narration externe	Ma relation avec Magaly Mes interrogations sur le film à faire	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Narration externe</li> <li>• Références au hors champ (Magaly qui présente l'équipe derrière la caméra; Magaly fille qui dit à son père «Nous sommes en train de te filmer!»)</li> </ul>

#### 4.1.4 Structure dramatique

La structure dramatique de *Les trois Magaly* s'articule elle aussi autour des trois projections, particulièrement autour des deux dernières, qui constituent, à notre sens, les deux moments forts du film aux plans de l'émotion ressentie par le personnage et de celle ressentie par le spectateur (nous les appelons d'ailleurs «*climax 1*» et «*climax 2*» dans le tableau 4.5).

Du point de vue du sujet-personnage principal, la seconde projection, où Magaly est seule avec Alejandrina, est l'occasion d'un rapprochement riche en émotions. En effet, Magaly en apprend davantage sur le vécu de sa mère qui a, comme elle, été élevée par une marâtre dont elle ne se sentait pas aimée. Mais c'est surtout le fait de reprendre contact avec la douleur liée à la perte de son père, à qui elle n'aura pu montrer son film ni aucune autre réalisation professionnelle, qui la bouleverse, alors qu'Alejandrina est également en pleurs au souvenir de son défunt mari.

La troisième et dernière projection est, selon nous, encore plus émouvante. En effet, c'est à ce moment que Magaly ressent pleinement la souffrance liée à l'ensemble de son vécu. Il y a tout d'abord tous les abus qu'elle a subis aux mains de sa mère adoptive, surtout à partir du moment où elle a choisi de vivre avec Armando et est tombée enceinte de son premier enfant. Magaly explique d'ailleurs que c'est pour ne pas ressentir toute la souffrance associée à ces souvenirs qu'elle préfère raconter son histoire à la troisième personne, comme elle le fait dans la narration de *Las dos Magalys*. Mais suite à cette projection, une douleur encore plus profonde émerge: celle d'une orpheline qui n'a jamais connu l'amour de parents naturels.

Du point de vue du spectateur, on a l'impression qu'une fois que cette émotion a été nommée par Magaly, tout a été dit. Aussi le film trouve-t-il, après ce deuxième climax, sa résolution naturelle dans l'apaisement, la narration externe finale anticipant le mot de la fin laissé à Magaly (dans lequel elle articule une position sereine et équilibrée face à sa famille adoptive et sa famille naturelle).

De manière générale, la structure dramatique du point de vue du spectateur coïncide avec celle du point de vue du sujet-personnage, à la différence qu'elle contient des éléments de suspense, le vécu de Magaly et de sa mère étant dévoilé progressivement (voir le tableau 4.5).

Tableau 4.5

Structure dramatique de *Les trois Magaly*

	Point de vue du spectateur	Point de vue du sujet-personnage
<b>Situation initiale</b>	Existence d'un secret quant au vécu de Magaly.	Magaly se dit en paix avec son passé. Elle raconte toutefois plus volontiers son vécu à la troisième personne.
<b>Élément déclencheur</b>	Projection 1 Dévoilement du vécu de la mère naturelle de Magaly.	Projection 1 Magaly commence à diffuser son œuvre parmi les siens.
<b>Péripétie 1</b>	Projection 2 Dévoilement des circonstances de l'adoption de Magaly et de certains éléments de son vécu.	
<b>CLIMAX 1</b>	Magaly et sa mère éclatent en sanglot suite au visionnement du film de Magaly qui éveillent de douloureux souvenirs.	Projection 2 Magaly recontacte la douleur liée à la perte de son père, à qui elle n'aura pu montrer son film ni aucune autre réalisation professionnelle. Elle en apprend davantage sur le vécu de sa mère.
<b>Péripétie 2</b>	Projection 3 Dévoilement de nouveaux éléments du vécu de Magaly, notamment le fait que sa mère adoptive, farouchement opposée à son union avec Armando, l'a battue et maltraitée pendant sa première grossesse.	
<b>CLIMAX 2</b>	Magaly éclate en sanglots suite au témoignage d'Armando, sous l'œil bienveillant et ému de celui-ci.	Projection 3 Magaly recontacte émotionnellement son vécu difficile dans sa famille adoptive à travers le témoignage d'Armando. Elle recontacte émotionnellement sa condition d'orpheline et confie qu'elle racontait son histoire à la troisième personne pour pouvoir la surmonter.
<b>Situation finale</b>	Magaly s'est réapproprié son vécu et a un point de vue encore plus serein sur sa vie.	Magaly s'est réapproprié son vécu et a un point de vue encore plus serein sur sa vie.

#### 4.1.5 Utilisation de la musique

Nous avons opté pour une utilisation modérée et sobre de la musique. Celle-ci n'a été utilisée que dans des séquences de transition, et non pour créer une ambiance, ni pour soutenir ou créer une émotion.

Aussi, toute la musique utilisée est originaire du lieu du tournage. Dans certains cas, il s'agit de musique (parfois accompagnée de chants) captée sur le vif à l'occasion de processions et autres rites religieux (messe de minuit, procession des Abbesses, procession des Innocents). Deux pièces de musique traditionnelle fort rythmées interprétées par un ensemble musical typique de la région ont aussi été captées sur le vif; l'une d'elle est montée de façon synchrone (*live*) dans la toute dernière scène du film (début du générique de fin), mais les deux pièces sont également utilisées de manière non synchrone (*off*) à deux autres moments du film, lors des déplacements (ouverture et articulation centrale). Il en résulte que ces deux pièces, par ailleurs semblables, tiennent quasiment lieu de musique thème du film.

Deux autres extraits ont été utilisés de manière non synchrone. Le premier est un court extrait inclus dans une capsule radiophonique entendue au début de la séquence sur le travail de Magaly et nous a été cédé par le canal Arayru Sache où travaille Magaly. Le deuxième est un enregistrement réalisé lors d'un concert donné par le *Coro de música barroca de San Ignacio de Moxos* et pour lequel nous avons obtenu les permissions d'usage.

Cette dernière pièce est la seule qui n'ait pas de rapport direct avec l'histoire racontée, si ce n'est la présence de musiciens d'église lors du défilé des Innocents (dont Robin Cuellar Tumo, l'artisan fabriquant de *bajón* interviewé par Magaly). Elle vise plutôt à évoquer l'importance historique dans la vie et la culture des Mojeños de la musique baroque, un genre introduit par les Jésuites et que se sont appropriés les peuples autochtones vivant dans leurs missions<sup>105</sup>. Des centaines d'œuvres originales remontant aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont d'ailleurs conservées dans un fonds d'archives spécial à San Ignacio de Moxos, l'une des ex missions jésuites où ce genre s'est développé, alors que divers ensembles continuent de le faire rayonner en donnant des concerts à travers le monde.

---

<sup>105</sup> C'est aussi le cas des Guarani, dont le territoire ancestral est situé au Paraguay et dans le nord de l'Argentine.



#### 4.2 DIFFUSION DU DOCUMENTAIRE *LES TROIS MAGALY*

La première projection publique de l'œuvre aura lieu en marge du XI<sup>e</sup> Festival de cine y vídeo indígena organisé par la CLACPI en Colombie (du 23 septembre au 6 octobre 2012 à Bogotá et Medellín), auquel je participerai en tant que conférencier et animateur d'ateliers, aux côtés de représentants du CEFREC, de CAIB et de Wapikoni mobile. Seront présents à l'événement plusieurs dizaines de cinéastes et chercheurs autochtones et non autochtones en provenance des différents pays des deux Amériques.

Rappelons que la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas est une organisation dédiée à l'avancement des droits des Autochtones par le biais du cinéma et de la communication. Selon ce qu'on peut y lire dans son site web, son but est:

*«afirmar el pleno reconocimiento social, político y cultural de los pueblos indígenas; resaltar el valor de la imagen y la comunicación para celebrar un mundo plural en el que los pueblos indígenas construyamos un mejor futuro y también fortalecer los lazos que unen a las y los comunicadores indígenas y no indígenas de todo el mundo luchando por un mundo más justo y por el pleno reconocimiento del derecho de los pueblos indígenas a la autodeterminación.»*<sup>106</sup>

Bien que l'invitation eût été lancée à Magaly Noza Moye (par personne interposée, vu nos problèmes de communication), il semblerait qu'elle ne puisse se rendre à l'événement. Toutefois, il est très important pour moi que Magaly voit le film et ait la possibilité de le critiquer et ainsi d'influencer le montage final avant une plus ample diffusion. Une copie lui étant destinée sera donc remise au CEFREC et, une fois la communication rétablie, Magaly et moi pourrions convenir de son contenu et de sa forme finales.

Par la suite, pour respecter le principe de restitution de l'image mis de l'avant par le CEFREC, une tournée dans la province de Moxos et le département du Beni sera réalisée.

---

<sup>106</sup> «Affirmer la pleine reconnaissance sociale, politique et culturelle des peuples autochtones; mettre en évidence la valeur de l'image et de la communication dans la construction d'un monde pluriel dans lequel les peuples autochtones peuvent construire un avenir meilleur; renforcer les liens qui unissent les communicateurs autochtones et non autochtones du monde entier qui luttent pour un monde plus juste et pour la pleine reconnaissance du droit des peuples autochtones à l'autodétermination». CLACPI, «Sobre el Festival», in *XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas*, en ligne, <<http://cineyvideo-indigena.onic.org.co/>>, consulté le 14 septembre 2012.

Aussi est-ce un projet que je proposerai formellement au CEFREC lors de mon séjour en Colombie, puis à Magaly lorsque je pourrai entre en contact direct avec elle.

Finalement, le film sera soumis à différents festivals de cinéma et cinéma documentaire en Amérique latine et ailleurs, au cours des années 2013 et 2014.

## CONCLUSION

À partir d'un certain nombre de préoccupations éthiques et méthodologiques liées à la pratique du cinéma documentaire en milieu autochtone, nous avons ainsi élaboré un projet de recherche-crédation en deux volets.

Le premier volet consistait à nous plonger dans la littérature anthropologique afin d'y puiser les éléments d'une critique des pratiques ethnographiques, essentiellement issus de l'école postmoderne, qui s'avèreraient pertinents pour la pratique du cinéma documentaire. Cette recherche théorique s'est doublée d'une étude des pratiques dominantes et de certaines pratiques inspirantes, de par leur aspect collaboratif et réflexif, dans le champ du cinéma du réel, qu'il soit documentaire ou ethnographique.

Le deuxième volet a consisté à mettre à l'épreuve une méthodologie de création cinématographique documentaire inspirée de ces pratiques et reposant sur un certain nombre de critères posés à l'étape de la recherche théorique. Ces critères étaient: 1) le recours à une démarche de création collaborative; 2) la participation d'un sujet-personnage capable d'interroger lui-même sa réalité, son identité et son vécu; 3) la contribution de ce sujet à la structure et à l'esthétique même de l'œuvre réalisée.

Nous traçons un portrait globalement positif de la démarche de recherche-crédation suivie. En effet, nous croyons avoir réussi à transposer nos préoccupations théoriques et éthiques sur le terrain de la pratique et de la création cinématographiques. Il en est résulté une œuvre intimiste que nous jugeons forte et intéressante au point de vue de la démarche, de la forme de même que sur le plan culturel.

Du point de vue de la démarche, nous croyons avoir bien respecté, tout au long de la réalisation du projet, les critères retenus pour l'expérimentation. Aussi, nous croyons le devoir en grande partie à la qualité de notre complice dans le projet, Magaly Noza Moye. Magaly s'est en effet révélée être un sujet d'une lucidité et d'une générosité extraordinaires. Elle a en effet parfaitement saisi les enjeux du projet tout en se l'appropriant et en s'y abandonnant complètement, livrant ses émotions les plus intimes devant la caméra. Ultimement, cette grande ouverture de Magaly, de même que son habileté à rallier les

membres de sa famille à notre projet, ont été garantes du succès de l'approche intimiste choisie.

Sur le plan formel, nous nous réjouissons d'avoir élaboré un dispositif permettant d'atteindre l'équilibre recherché entre la subjectivité créatrice d'un auteur qui s'assume comme tel, et une ouverture à la participation de l'Autre qui se vérifie également au plan stylistique. En effet, la co-création, plus dynamique au moment du tournage, s'est matérialisée dans l'œuvre d'une manière mieux délimitée et en cela respectueuse des subjectivités créatrices respectives de chacun des participants au projet.

Par ailleurs, la dispositif auquel nous avons eu recours, et qui implique la mise en abîme de séquences filmées, rappelle d'autres documentaires contemporains tels *Balseros* (2002) de Carlos Bosch et Josep Maria Domènec, ou encore *Ce qu'il reste de nous* (2004) de François Prévost et Hugo Latulippe<sup>107</sup>. Comme dans ces films, le visionnement du court-métrage *Las dos Magalys* déclenche de nombreuses réactions émotives chez leurs spectateurs. Toutefois, dans *Les trois Magaly*, le film enchâssé ne fonctionne pas comme un message; il s'agit d'une œuvre à part entière, celle du sujet-personnage. Aussi, celle-ci révèle son propre vécu, ce qui s'avère essentiel à la progression du récit.

Enfin, nous nous félicitons d'avoir choisi un lieu de tournage et un moment de l'année nous permettant de camper notre histoire dans un contexte culturel d'une grande richesse. Nous savons qu'il existe peu d'archives audio-visuelles documentant les rites entourant la fête de Noël tels qu'ils sont pratiqués – pour combien de temps encore? – dans de petits villages mojeños reculés et très traditionnels tels San Francisco de Moxos; or, nous en avons réalisé des images de qualité en vidéo haute définition, et les avons restituées dans un documentaire dont la forme et propos sont susceptibles de plaire à un large auditoire (contrairement aux films ethnographiques dont la diffusion est souvent limitée à un cercle restreint).

Notre principal regret concerne l'étape de la post-production. En effet, comme il a été mentionné, nous souhaitions également impliquer Magaly à cette étape du projet. Or, l'éloignement géographique des deux co-créateurs et de sérieuses difficultés de

---

<sup>107</sup> Dans *Balseros*, des réfugiés cubains ayant pour la plupart atteint les États-Unis à bord de radeaux, communiquent avec leur famille restée à Cuba au moyen d'images filmées par les cinéastes. Dans *Ce qu'il reste de nous*, une jeune Québécoise d'origine tibétaine entre clandestinement au Tibet avec un message filmé du dalaï-lama qu'elle fait voir à de nombreux Tibétains rencontrés.

communication n'ont pas permis d'atteindre ce but, de sorte que la méthodologie de co-création proposée n'a pu être véritablement testée à cette étape du projet. La rupture du contact avec Magaly nous a également empêché de consigner ici, comme nous voulions le faire, ses commentaires et critiques quant à l'expérience de co-création vécue et l'œuvre qui en est résulté. Aussi serait-il sans doute nécessaire, pour des résultats plus complets, de répéter l'expérience dans son ensemble dans une plus grande proximité physique.

Nous espérons donc que d'autres documentaristes œuvrant en milieu autochtone ou, plus généralement, en milieu interculturel, auront envie de s'engager dans des démarches semblables à la nôtre afin d'imaginer à leur tour des dispositifs permettant de conjuguer au mieux les enjeux éthiques et esthétiques de la création cinématographique documentaire, tout en vivant une expérience humaine des plus enrichissantes. Souhaitons à tout le moins que les recherches futures contribueront à une juste appréciation de la richesse des processus de création hybrides et du métissage culturel à l'œuvre dans le champ du cinéma autochtone contemporain, lequel est moins souvent *sur* ou *par* les Autochtones... qu'*avec* eux.



APPENDICE A

GÉNÉRIQUE DU FILM *LES TROIS MAGALY*

UN DOCUMENTAIRE DE  
Frédéric Julien

EN COLLABORATION AVEC  
Magaly Noza Moye

IMAGES ET MONTAGE  
Frédéric Julien

SON  
Delphine Denoiseux

MUSIQUE  
Banda Piñata

MUSIQUE ADDITIONNELLE  
Coro y orquesta de San Ignacio de Moxos

AVEC  
Magaly Noza Moye  
Armando Ichu  
Alejandrina Moye Ibáñez  
Magaly Ichu Noza  
Armando Ichu Noza  
Fernanda Ichu Noza  
Julio Noza Moye  
Gabriela Noza  
Mairenita Noza Moye

ET AVEC  
Robin Cuellar Tumo  
Valder Zavala e hijos  
Banda Piñata  
Grupo de música, canto y baile, San Francisco de Moxos (día de las Abadesas)  
Grupo de música y baile, San Ignacio de Moxos (día de los Inocentes)

PRODUCTION  
Frédéric Julien

ASSISTANTE DE PRODUCTION  
Delphine Denoiseux

MONTAGE SONORE et MIXAGE  
Frédéric Julien

ÉTALONNAGE  
Frédéric Julien

Mixage et étalonnage réalisés dans les studios de  
L'École des médias, Université du Québec à Montréal

TRADUCTION ET SOUS-TITRAGE  
Frédéric Julien

---

*LAS DOS MAGALYS*

IDEE ORIGINALE ET NARRATION  
Magaly Noza Moye

RÉALISATION  
Magaly Noza Moye

ASSISTANTE À LA RÉALISATION  
Denise Guaji Moye

SCENARIO ET CONCEPTION VISUELLE  
Magaly Noza Moye  
Rafael Flores Cortez  
Denise Guaji Moye

AVEC  
Magaly Noza Moye

FIGURATION  
Denise Guaji Moye  
Ignacia Fabricano Semo  
Eusebia Semo Muiba  
Audevín Rapu Tacana  
Rubén Arumbari Vaca  
Tattiana Uriarte Azahar et famille  
Josué Zelady  
Raúl Romero Villazón

IMAGES  
Rafael Flores Cortez  
Denise Guaji Moye

MONTAGE  
Frédéric Julien

CONCEPTION SONORE ET MIXAGE  
Frédéric Julien

ASSISTANTES AU MONTAGE  
Delphine Denoiseux  
Magaly Noza Moye

TRADUCTION ET SOUS-TITRAGE  
Frédéric Julien

CINÉASTE ACCOMPAGNATEUR  
Frédéric Julien

ASSISTANTE CINÉASTE ACCOMPAGNATRICE  
Delphine Denoiseux

PRODUCTION DÉLÉGUÉE  
Marcelo Navía Castillo  
Víctor Torrez Salazar

COORDINATION DU PROJET  
Franklin Gutiérrez  
Rosa Jalja

COORDINATION GÉNÉRALE  
Iván Sanjinés

### *LAS DOS MAGALYS*

Oeuvre réalisée dans le cadre du  
Projet de renforcement des pratiques de communication  
audio-visuelle chez les jeunes autochtones  
CEFREC - CAIB - WAPIKONI MOBILE

et tournée à  
Trinidad (Beni), Bolivie, 2011

avec l'appui et la participation financière d'Oxfam-Québec  
et de l'Agence canadienne de développement international (ACDI)

Le Système de communication interculturel pour la défense  
des droits autochtones dans les basses terres de Bolivie

est appuyé financièrement par:

Gouvernement basque et Mugarik Gabe

UNE PRODUCTION  
CEFREC-CAIB, 2011  
Tous droits réservés

---

#### AUTRES ARCHIVES

Photographies de la collection personnelle  
de Magaly Noza Moye et Armando Ichu

Vidéo «Los Indígenas de los llanos de Moxos»  
produit par CEFREC-CAIB dans le cadre du  
Programa de investigaciones estratégicas en Bolivia  
avec l'appui et la participation financière de:  
CIDDEBENI et Oxfam América  
Tous droits réservés - CEFREC-CAIB, 2000

#### REMERCIEMENTS

Magaly Noza Moye  
Delphine Denoiseux  
Alenjandrina Moye Ibáñez  
Gabriel Noza  
Julio Noza Moye  
Julia Moye Ibáñez  
Vincenta Moye Ibáñez  
Marcelo Navía Castillo

Radio Arayru Sache  
CEFREC-CAIB  
Wapikoni mobile  
Oxfam-Québec

Michel Caron  
Gaby Hsab  
Saël Gueydan-Lacroix  
Luc Béliveau  
Claudine Sarrasin

*LES TROIS MAGALYS*

Oeuvre réalisée dans le cadre de la maîtrise en communication  
(Recherche-crédation en média expérimental)  
sous la direction de  
Gaby Hsab et Michel Caron

et tournée à  
San Francisco de Moxos et San Ignacio de Moxos (Beni), Bolivie, 2011

UNE PRODUCTION

Bolígrafo et Université du Québec à Montréal (UQAM), 2012  
Tous droits réservés



## MÉDIAGRAPHIE

### Ouvrages

- Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2009, 292 p.
- Gauthier, Guy. *Le Documentaire: un autre cinéma*, 3<sup>e</sup> éd. Paris: Armand Collin, 2005, 428 p.
- Gutiérrez, Franklin (dir. publ.). *El camino de nuestra imagen. Un proceso de comunicación indígena*. La Paz : CEFREC-CAIB, 2008, 292 p.
- Laplantine, François. *Leçons de cinéma pour notre époque: Politique du sensible*. Paris: Tétraèdre, 2007, 187 p.
- Maanen, John Van. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1988, 167 p.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de la réalité documentaire*, 2<sup>e</sup> éd. Bruxelles: De Boeck, 2002; 347 p.
- Piault, Marc. *Anthropologie et cinéma*, 2<sup>e</sup> éd. rév. Coll. «Réédition». Paris: Tétraèdre, 2008, 292 p.
- Van Maanen, John. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, 167 p.

### Articles et chapitres de livres

- Augé, Marc. «De l'imaginaire au "tout fictionnel"», *Recherches en communication*, vol. 7, 1997, p. 105-120.
- Bensa, Alban. «Champs et contrechamps de l'anthropologie: Film documentaire et texte ethnographique». *L'Homme*, n° 185-186, 2008, p. 213-228.
- Boukala, Mouloud et François Laplantine. «Une certaine tendance des sciences sociales en France: Le cinéma mésestimé». *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, p. 87-105.
- Brault, Michel, France Maggi et Gilbert Maggi. «Entretien avec Michel Brault» (propos recueillis par F. et G. Maggi et revus par Michel Brault). *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, n° 81, 1996, p. 134.
- Clifford, James. «De l'autorité en ethnographie». Chap. in *Malaise dans la culture: L'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 29-59.

- Colleyn, Jean-Paul. «Fiction et fictions en anthropologie». *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 147-163.
- . «Jean Rouch à portée des yeux». *Cahiers d'études africaines*, n° 191, 2008, p. 585-605.
- . «Manières et matières du cinéma anthropologique». *Cahiers d'études africaines*, vol. 30, n° 117, 1990, p. 101-116.
- Colleyn, Jean-Paul et Frédérique Devillez. «Le tourisme et les images exotiques». *Cahiers d'études africaines*, n° 193-194, 2009, p. 583-594.
- Da Cunha, Mariana. «Between Image and Word: Minority Discourses and Community Construction in Eduardo Coutinho's Documentaries». In *Visual Synergies and Documentary Film from Latin America*, sous la dir. de Miriam Haddu et Joanna Page. Coll. «Literature & Performing Arts». New York: Palgrave MacMillan, 2009, p. 133-150.
- De Heusch, Luc. «Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle: Brève histoire du Comité international du film ethnographique». *L'Homme*, n° 180, 2006, p. 43-71.
- Émond, Bernard. «Lettre aux jeunes gens qui me demandent comment devenir réalisateur: Il y a trop d'images». *Hors champ*, 10 janvier 2007. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/IL-Y-A-TROP-D-IMAGES.html>>. Consulté le 25 juillet 2010.
- Frochtengarten, Fernando. «A entrevista como método: Uma conversa com Eduardo Coutinho». *Psicologia USP*, vol. 20, n° 1 (janvier-mars), 2009, p. 125-138.
- Grimshaw, Anna. «From Observational Cinema to Participatory Cinema - and Back Again?: David MacDougall and the Doon School Project». *Visual Anthropology Review*, vol. 18, n° 1-2, 2002, p. 80-93.
- . «Rethinking Observational Cinema». *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, 2009, p. 538-556.
- Grugeau, Gérard (dir. publ.) et Marie-Claude Loiselle (dir. publ.). «Raymond Depardon: Le regardeur» (dossier). *24 images*, n° 143 (septembre), 2009, p. 4-23.
- Habib, André. «Retrouver l'amour des images: Lire Bazin aujourd'hui». *24 images*, n° 142, 2009, p. 12-15. En ligne. <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article356>>. Consulté le 15 juin 2010.
- Henderson, Brian. «Two Types of Film Theory». In *Movies and Methods: Vol. 1*, sous la dir. de Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 388-400.
- Kilani, Mondher. «Les anthropologues et leur savoir: Du terrain au texte». Chap. in *L'invention de l'Autre. Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne: Payot, 2000, p. 71-109.

- Larré, Lionel. «Autorité et discours: L'auteurité en question.» *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone: L'autorité en question*, n° 29, 2005, p.165-180. En ligne. <<http://mynativeamericanstudies.blogspot.ca/2008/07/autorit-et-discours-lauteurit-en.html>> (blogue personnel de l'auteur). Consulté le 20 août 2012.
- Louveau de la Guigneraye, Christine et Jean Arlaud. «De la photo au film: écritures numériques». *Ethnologie française*, vol. 37, 2007, p. 101-106.
- Marsolais, Gilles. «Une amitié féconde: Le système d'échange entre le cinéma québécois et le cinéma de Jean Rouch». *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, n° 81, 1996, p. 128-132.
- Oester, Kathrin. «Le tournant ethnographique: La production de textes ethnographiques au regard du montage cinématographique». *Ethnologie française*, vol. 37, 2002, p. 345-355.
- Piault, Marc Henri. «L'exotisme et le cinéma ethnographique: La rupture d'une croisière coloniale». *Horizontes antropológicos*, vol. 1, n° 2 (juillet-septembre), 1995, p. 11-22.
- . «Une pensée fertile». *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, n° 81, 1996, p. 46-55.
- Rivette, Jacques. «De l'abjection». *Cahiers du cinéma*, n° 120 (juin), 1961, p. 54-55.
- Rouch, Jean. «La caméra et les hommes» [première parution: 1973]. *CinémAction: Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, n° 81, 1996, p. 42-45.
- Sandall, Roger. «Observation and Identity». *Sight and Sound*, vol. 41, n° 4, 1972, p. 192-196.
- Tobing Rony, Fatimah. «Le troisième œil». *Multitudes*, n° 29 (été), 2007, p. 75-86.
- Young, Colin. «Observational cinema». In *Principles of Visual Anthropology*, sous la dir. de Paul Hockings, 2e éd. rév. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995, p. 99-113.

### Oeuvres cinématographiques

- Bellefleur-Kultush, Jani (réal.). *Nika tshika uiten mishkut (Ne le dis pas)*. Enregistrement vidéo. Montréal: Wapikoni mobile, 2009, 6 min 16 s. En ligne. <<http://wapikoni.tv/>>. Consulté le 25 août 2010.
- Bosch, Carlos (réal.) et Josep Maria Domènec (réal.). *Balseros*. Film numérisé. Barcelone: Bausan Films, 2002. DVD, 120 min.
- Brittain, Donald (réal.). *Ladies and Gentlemen, Mr. Leonard Cohen*. Film numérisé. Montréal: National Film Board of Canada, 1995 (1965). Vidéocassette VHS, 44 min 1 s.

- Eduardo Coutinho (réal.). *Babilônia 2000*. Film numérisé. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 2000. DVD, 80 min.
- . *Boca de lixo*. Film transféré sur bande magnétique. Rio de Janeiro: Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), 1993. Vidéocassette VHS, 80 min.
- . *Cabra marcado para morrer*. Film transféré sur bande magnétique. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas, 1985. Vidéocassette VHS, 119 min.
- . *Peões*. Enregistrement vidéo. São Paulo: VideoFilmes, 2004. DVD, 85 min.
- Depardon, Raymond (réal.). *Depardon cinéaste* (coffret). Films numérisés. Paris: Arte Vidéo, 2006. 11 DVD (17 films), 26 heures.
- . *La vie moderne*. Film numérisé. Paris: Palmeraie et désert et France 2 cinéma, 2008. DVD, 90 min.
- Drew, Robert (réal.). *Primary*. «The Robert Drew collection» (New York: Docurama, 2003). Film numérisé. New York: Time et Drew Associates, 1960. DVD, 63 min.
- Ferrari, Pepita (réal.). *Capturing Reality: The Art of Documentary*. Enregistrement vidéo téléchargeable en ligne. Montréal: Office national du film du Canada, 2008, 97 min 29 s. <<http://www.onf.ca/>>. Téléchargé le 12 janvier 2011.
- Gosselin, Bernard (dir. photo) et Pierre Perrault (réal.). *Un royaume vous attend*. Coll. «Mémoire», «L'œuvre de Pierre Perrault» (2009), volume 3, disque 1. Film numérisé. Montréal: Office national du film du Canada, 1963. DVD, 109 min 55 s.
- Groulx, Gilles (réal.) et Michel Brault (réal.). *Les raquetteurs*. Coll. «Mémoire», «Michel Brault - Oeuvres, 1958-1974» (2005), disque 1. Film numérisé. Montréal: Office national du film du Canada, 1958. DVD, 14 min 40 s.
- Kroitor, Roman (réal.) et Wolf Koenig (réal.). *Lonely Boy*. Film numérisé en ligne. Montréal: Office national du film du Canada, 1962, 26 min 35 s. <<http://www.onf.ca/>>. Consulté le 20 mai 2012.
- Martens, Renzo. *Episode 3 - Enjoy Poverty*. Film présenté dans le cadre des 12<sup>e</sup> Rencontres internationales du documentaire de Montréal. Bruxelles: Inti Films, 2009. Vidéocassette Betacam, 90 min 52 s. Vu le 14 novembre 2009.
- Noza, Alejandro (réal.), Nicolás Ipamo (réal.) et Iván Sanjinés (réal.). *El grito de la selva*. Enregistrement vidéo. La Paz: CEFREC-CAIB, 2008. DVD, 95 min.
- Noza Moye, Magaly (réal.). *Las dos Magalys*. Coll. «Desde nuestras miradas», disque 1. Enregistrement vidéo. La Paz: CEFREC-CAIB, 2011. DVD, 10 min 33 s.
- O'Rourke, Dennis (réal.). *Cannibal Tours*. Enregistrement vidéo. Santa Monica (É.-U.): Direct Cinema, 2000. DVD, 67 min.

Perrault, Pierre (réal.). *Le règne du jour*. Coll. «Mémoire», «L'œuvre de Pierre Perrault», volume 1, disque 2. Film numérisé. Montréal: Office national du film du Canada, 2007 (1967). DVD, 118 min 19 s.

———. *Les voitures d'eau*. Coll. «Mémoire», «L'œuvre de Pierre Perrault», volume 1, disque 3. Film numérisé. Montréal: Office national du film du Canada, 2007 (1968). DVD, 110 min 33 s.

Perrault, Pierre (réal.) et Michel Brault (réal.). *Pour la suite du monde*. Film numérisé. Coll. «Mémoire», «L'œuvre de Pierre Perrault», volume 1, disque 1. Montréal: Office national du film du Canada, 2007 (1963). DVD, 105 min 22 s.

Prévost, François (réal.) et Hugo Latulippe (réal.). *Ce qu'il reste de nous*. Enregistrement vidéo. Montréal: Office national du film du Canada et Nomadik Films, 2004. DVD, 76 min 37 s.

Rouch, Jean (réal.). *Jean Rouch* (coffret). Coll. «Le geste cinématographique». Films numérisés. Paris: Éditions Montparnasse, 2005. 4 DVD (10 films), 11 heures.

Rouch, Jean et Edgar Morin. *Chronique d'un été*. Coll. «Le geste cinématographique». Film numérisé. Paris: Éditions Montparnasse, 2011 (1961). DVD, 86 min.

Wintonick, Peter (réal.). *Cinéma-vérité: Le moment décisif*. Enregistrement vidéo. Montréal: Office national du film du Canada, 1999. Vidéocassette VHS, 102 min 45 s.

«The Originators: Robert Drew, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, and Albert Maysles Recall Their Primary Breakthrough» (matériel supplémentaire du DVD). In *Primary*. «The Robert Drew collection». Enregistrement vidéo. New York: Docurama, 2003. DVD, 21 min.

### Sites Internet

CLACPI. «Sobre le Festival: Objetivos y Actividades». In *XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas*. En ligne. <<http://cineyvideo-indigena.onic.org.co/>>. Consulté le 14 septembre 2012.

Wapikoni mobile. «L'univers Wapikoni: le rayonnement». In *Wapikoni mobile: Cinéma des premières nations*. En ligne. <<http://wapikoni.tv/>>. Consulté le 16 août 2012.