

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FANM DAN VODOU : DÉVELOPPEMENT D'UN DOCUMENTAIRE DE
CRÉATION ET DÉPLOIEMENT IDENTITAIRE DES CROYANCES
MYSTIQUES DES FEMMES HAÏTIENNES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

PAULMARIE ELIE

JUIN 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Ce projet n'aurait pas été possible sans le soutien de nombreuses personnes. Un grand merci à mes directeurs de mémoire, Simon-Pierre Gourd et Denis Chouinard, tous deux professeurs à l'Université du Québec à Montréal, à Julien Brunet-Schmidt, qui a consacré également beaucoup d'heures de travail, et à Danielle Gariépy, pour son soutien et ses conseils inébranlables.

À mes parents (Jean Paul et Marie Elie), ma famille (Arthur Elie), mon mari (Mark W. Bobb), et mes amis (Iman Mohamed), ainsi qu'à toutes les personnes ayant contribué et participé, de près ou de loin, à l'achèvement de ce projet, ma gratitude la plus sincère. Je remercie également Ati Max Gesner Beauvoir, Ph.D, que son âme repose en paix, pour ses commentaires, conseils, et soutien.

Un merci, très particulier aux femmes qui ont partagé leur vie; sans vos récits, ce mémoire n'aurait pas été possible. Vos témoignages et histoires sont le cœur de ce projet.

AYIBOBO.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉNONCÉ D'INTENTION	4
1.1 Les Origines du Débat	8
1.1.1 Sir Arthur Elton	8
1.1.2 Dziga Vertov.....	9
1.1.3 Jean Rouch.....	9
1.2 Instance de convergence	10
1.3 Intentionnalité et éthique	11
CHAPITRE II	
ANCRAGES CONCEPTUELS.....	15
2.1 Le mode performatif	15
2.2 Approches émergentes.....	17
CHAPITRE III	
CADRAGE DE L'ŒUVRE.....	20
3.1 Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti, Maya Deren	20

3.1.1 Synthèse analytique : similarités.....	22
3.1.2 Synthèse analytique : différences	22
3.2 Fahrenheit 9/11, Michael Moore	23
3.2.1 Synthèse analytique : similarités.....	23
3.2.2 Synthèse analytique : différences	24
3.3 Tongues Untied, Marlon Riggs.....	25
3.3.1 Synthèse analytique : similarités.....	26
3.3.2 Synthèse analytique : différences	26
CHAPITRE IV	
LE PROJET : FANM DAN VODOU.....	28
4.1 Aspect descriptif	28
4.2 Préparation.....	29
4.3 Expérimentations	30
CONCLUSION.....	33
APPENDICE A	
RECHERCHE STRUCTURELLE À TRAVERS DES POST-IT NOTES.....	36
A.1 Structure informationnelle du projet : Post-it	36
A.2 Structure informationnelle du projet : Schéma	37

APPENDICE B	
CONTENU DU MP4 VIDÉO DE TYPE HD 1080P.....	38
APPENDICE C	
LEXIQUE VODOU.....	39
BIBLIOGRAPHIE.....	42

RÉSUMÉ

Ce projet de recherche présenté sous la forme d'un documentaire de création, d'une durée de 30 minutes, est intitulé *Fanm Dan Vodou*. Dans un effort pour mieux découvrir mon être véritable, j'ai mené une série d'entrevues avec des femmes, toutes prêtresses du Vodou de différents milieux. À travers ces entrevues, j'ai tenté de discerner ce qu'est le Vodou et ce que cela signifie d'être une femme dans le milieu du Vodou. J'ai exploré la féminité et ce que cela signifie d'être une fille, une sœur, une amie, une mère, mais surtout une femme haïtienne. Dans ce documentaire, j'ai utilisé le mode de documentaire ethnographique / performatif en privilégiant la subjectivité. Afin d'y parvenir, je suis resté fidèle aux conventions traditionnelles de narration, de réalisme et d'empirisme.

MOTS-CLÉS : cinéma documentaire, compréhension des spectateurs, culture, ethnographie, féminisme, Haïti, performatif, religion, subjectivité, Vodou.

INTRODUCTION

Le Vodou n'est qu'une activité profane, qu'une sorte de sorcellerie satanique qui ne comprend que des danses orgiastiques qui n'ont rien de religieux. Sans dogme, sans doctrine, sans moralité, sans moyens de sanctification, en un mot sans valeurs, le Vodou ne présente qu'un culte voué à des créatures spirituelles autres que Dieu et ne cultive que la haine chez ses adeptes. Maléfique donc, le Vodou doit être détruit.

(Père catholique Claude Etienne à la Radio Nationale le 6 Mai 1986)

Dans l'esprit des gens comme le père Etienne, le Vodou ne peut jamais être utilisé comme un instrument capable d'engendrer la paix dans n'importe quelle société. Cependant, pour la majorité de la population haïtienne, le Vodou est une religion vivante, développé et conçue par leurs ancêtres, les Amérindiens et les Africains. Pour eux, il répond de la manière la plus adéquate aux aspirations spirituelles du peuple de ce pays. Le sujet et l'objet du Vodou est exprimé par la croyance en un seul Dieu, le Grand Maître, dans les Lwa ou Divinités. La révérence est toujours faite aux ancêtres qui sont ceux qui ont légué aux Haïtiens la terre où ils sont nés.

Avec cette contradiction à la main, je commence un processus qui m'aidera non seulement à tenter de mieux comprendre, mais aussi à produire quelque chose qui aidera les autres à comprendre. Celà je le fais à travers les textes théoriques sélectionnés. J'ai examiné les origines et les trajectoires des films documentaires qui

mènent finalement au mode performatif¹ ethnographique². J'ai comparé les codes du documentaire énoncés ci-dessus à un paradigme commun qui exige d'un documentaire, un texte filmique adoptant les conventions traditionnelles d'un récit, du réalisme, des causalités et des réclamations de vérité en matière de preuves.

Ensuite, j'ai analysé l'utilité et l'application des éléments communs aux films documentaires performatifs présents dans mon documentaire *Fanm Dan Vodou*. Tout au long de ce document, je me suis efforcé de rester aussi objective que possible, de sorte à laisser les spectateurs se faire sa propre opinion sur le sujet. Ceci tout en sachant que chaque individu transporte en lui un bagage d'idées préconçues. Après avoir traité des outils et des techniques de réalisation de films performatifs ethnographiques, j'examinerai l'avenir de ce documentaire. Sur la base de l'évolution des tendances et des technologies, il est possible que le public n'aille pas seulement regarder des films, mais participe plutôt à une expérience expositive.

J'ai conclu par la suite que le mode documentaire performatif ethnographique contient intrinsèquement des outils extrêmement puissants et émergents qui permettent au spectateur de saisir la perspective de l'auteur. Ceci amène la disparition des frontières entre discours et intuition, fiction et *réalité*. En bref, cette approche met la réalisatrice dans un rôle d'interlocutrice, donnant aux spectateurs un sentiment de partenariat où ils vivent le style cinématographique, selon les dispositifs panoptiques³.

¹ Les documentaires performatifs soulignent et encouragent l'implication du cinéaste dans le sujet. Il ne vise pas à atteindre ou à convaincre mais à montrer ce qui est là pour qu'une perspective soit montrée. (Nichols, 2010, p. 204)

² Film de non-fiction traitant de personnes non-occidentales et parfois associé à l'anthropologie. (Barsam, 1988, p. 92)

³ Interaction du comportement discursif (parole et pensées basées sur un bassin de connaissances partagées), comportement non discursif (actes basés sur la connaissance) et manifestations de la connaissance au moyen d'actes ou de comportements. (Winston, 1995, pp. 6-7)

Dans le présent travail d'accompagnement au projet, je vais tenter d'examiner les modes ethnographique et performatif du cinéma documentaire et la manière dont une fois combinés, ils deviennent un véhicule intrinsèquement puissant et pratiquement inexploré dans le dépôt de styles documentaires.

Dans le premier chapitre, j'établis et énonce mon intention pour ce projet en me référant à certaines figures phares du film documentaire et de son évolution.

Dans le deuxième chapitre, j'analyse l'utilité et l'application d'éléments communs dans les films documentaires performatifs et j'explore comment les spectateurs sont particulièrement capables d'assembler leur propre signification à partir des structures spécifiques d'événements cinématographiques.

Le troisième chapitre est composé d'œuvres performatives relatives au documentaire de type ethnographique, en lien avec le développement de *Fanm Dan Vodou* à travers les différences et les similitudes qu'ils partagent.

Finalement, dans le quatrième chapitre j'explique les méthodes, l'esthétique et les aspects expérimentaux de *Fanm Dan Vodou*, en donnant aux spectateurs le sentiment de vivre et d'accéder à l'univers proposé de ce voyage.

CHAPITRE I

ÉNONCÉ D'INTENTION

« Organized religion has a part in the evolution of personal religion. It is the material upon which personal religion is grafted, but the process of grafting must be individual. Every human soul must, through thought, prayer, and study, cultivate his own religion to suit himself. »

(Umansky & Ashton, 1992, p. 177)

Avant ce projet, je n'ai jamais réellement questionné le réalisme des films documentaires. Dans mon approche, qui a été principalement écrite et pensée avant mes nombreux voyages à Haïti, le lien que la réalité a au médium de cinéma est essentiel. Les documentaires ethnographiques réduisent l'objet du tournage à un autre lointain — quelque chose qui est stable, intégré et enregistrable.

La connaissance des cultures dites « primitives » est souvent atteinte par l'intermédiaire des rituels corporels. Ceci est une façon de définir et de comprendre sa place dans l'univers. Les rituels sont alors des processus actifs de connaissance. De même, le cinéma peut être compris comme un processus de production et d'incarnation de connaissances. Je crois que dans les sociétés primitives, l'art est fondamentalement un art de la connaissance, car il possède et réalise tout un système d'idées, uniquement dans sa forme.

Les documentaires ethnographiques ont traditionnellement suivi un processus unidirectionnel d'articulation de la connaissance, dans lequel ce qui est capté sur le film est traité comme une connaissance objective. L'exigence impartiale d'observation, qui à mon sens restreint la liberté émotionnelle du cinéaste, me semblait problématique. De plus, cela empêche également un accès complet aux moyens et techniques de la forme cinématographique.

Ainsi, j'ai expérimenté les limites émotionnelles d'un film documentaire performatif, en découvrant les sujets sur un plan plus personnel. J'ai intégré l'humour pour amplifier ou souligner des événements importants. L'humour et l'ouverture, dans ma perspective, forcent une ouverture dans l'esprit des spectateurs. Tout au long du film, la porte qui est ouverte sur la vie personnelle des sujets constitue un lien entre l'objet, le spectateur et le cinéaste. Traditionnellement, les documentaires ethnographiques fonctionnaient via un arrangement d'oppositions binaires. La connaissance est articulée en créant une distance hégémonique entre le sujet et l'objet du tournage. La différence entre les deux est qualitative dans la manière dont le cinéaste/sujet prend une position omnisciente vers l'objet.

En 2000, l'opposition dualiste a également été interrogé du point de vue du spectateur. Marks utilise le terme connaissance incarnée pour définir la rencontre entre un spectateur et une œuvre d'art (Marks & Polan, 2000, p. 2). Elle voit cette rencontre comme un processus-vérité générateur, car il repose sur la connexion matérielle entre les parties. L'argument de Marks (2004, pp. 79-82) repose sur l'idée de visualisation haptique⁴ qui souligne la présence matérielle simultanée de l'œuvre d'art et du spectateur qui, ce faisant, crée la mémoire culturelle. Par exemple, dans *Fanm Dan Vodou* cette méthode a été utilisée pour déclencher des souvenirs physiques de l'odorat,

⁴ Un concept abstrait qui inclus à la fois les données et la cartographie de ces données, sous une forme tangible (Marks & Polan, 2000, p. 80).

du toucher, et du goût pour ceux qui ont déjà assisté à une cérémonie, simplement en utilisant des sons d'eau, de tambours, de bourdonnements et des chants. La distinction qualitative de sujet-objet disparaît dans la fusion entre les deux. Pour Marks, la connaissance incarnée est basée sur la création d'un espace de communication qui est matériel de nature (2000, p. 119). Personnellement, je vois le sujet du film comme un espace *partagé* dans lequel le film, le cinéaste, le sujet (de narration) et le spectateur s'interagissent.

Il n'existe aucune définition universellement acceptée pour le mode performatif du documentaire dans la communauté des praticiens. Carl Plantinga prévient que la taxonomie de mode de documentaire de Nichols est téléologiquement guidée, suggérant une hiérarchie privilégiant le mode le plus récent et impliquant le mode plus tôt (expositoire) est moins favorisée comme étant la plus naïve (Plantinga, 1997, p. 101). Gary MacLennan appelle la critique de Plantinga des modes de Nichols un accrochage latéral. (MacLennan, 1998). Stella Bruzzi critique la définition de Nichols comme étant une source de confusion et cite les travaux antérieurs d'une autre théoricienne, *Gender Trouble* de Judith Butler, comme la base par laquelle Nichols aurait dû utiliser le terme performatif (Bruzzi, 2000, p. 154). Jane Roscoe (2001, p. 29) défend Nichols et écrit :

« Il n'y a pas de réel engagement avec les idées sur la relation du documentaire avec le réel. Cette introduction donne ensuite un ton plutôt antagoniste, ce qui ne sert pas son projet, qui est un complément [...] potentiellement utile au domaine. »

Bien que Nichols et Bruzzi ont des différences dans la façon dont ils définissent le documentaire performatif, il existe aussi des similitudes importantes. Ces observations, peuvent sembler similaires à mon mémoire, mais il est important de souligner la nature des modes de construction des documentaires. Il existe de nombreux exemples de l'état

évolutif des définitions du documentaire, en particulier pour le mode performatif, que j'ai brièvement tenté d'aborder plus loin dans ce texte.

De toute évidence, la communauté des théoriciens du documentaire n'est pas unanime sur la définition du documentaire performatif. Néanmoins, avec cette mise en garde à l'esprit, les universitaires considèrent les œuvres de Nichols comme étant cruciales. Elles sont enseignées dans de nombreux programmes d'études cinématographiques universitaires à travers le monde. C'est donc selon son approche du documentaire performatif qu'il faut comprendre mon travail.

La rhétorique de *Fanm Dan Vodou*, soit la façon dont j'ai transmis ma position morale et éthique au spectateur, s'appuie sur une stratégie performative qui intègre à la fois le mode interactif, observatif, déclaratif et réflexif, en plus d'intégrer des éléments de performance, des archives et des éléments de diffusion contemporains. Je me suis fortement appuyée sur les méthodes d'entrevue pour leur capacité à révéler l'intimité des répondants. J'ai tenté d'attirer ici l'attention sur la vie personnelle et le point de vue de chaque femme.

Dans ce projet, j'ai tenté de m'attarder entre les deux pôles: l'artiste et le sujet. Ce qui devient central dans mon cas est le statut de l'artiste et le sujet. Percevant le rôle de cinéaste comme celui d'inventeur, c'est l'autre extrémité du spectre, à savoir le spectateur qui m'intéresse. Avant *Fanm Dan Vodou*, j'avais l'habitude de faire une différence entre le rôle du réalisateur de cinéma et celui de documentaire. Depuis que j'ai été sur le terrain, je me rends compte que cette différence est en fait infime. Une fois en Haïti, loin du cadre occidental auquel j'ai été habituée, je me suis rendue compte qu'il fallait que j'embrasse mes racines haïtiennes et les croyances religieuses sans quoi je ne serais pas en mesure de m'imprégner du message de ces femmes. Cela m'a forcée à reconsidérer non seulement mon point de vue sur le cinéma documentaire, mais aussi mon point de vue sur qui je suis en tant qu'individu. Après avoir interviewé de

nombreuses femmes qui sont dans le Vodou et tourné des scènes sur les cérémonies religieuses Vodou, j'ai commencé à comprendre qu'il serait impossible de parvenir à une vérité stable et objective par des moyens documentaires traditionnels. On pourrait faire valoir que les documentaires ethnographiques sont un paradoxe conceptuel, puisque le cinéma (ni les autres médias d'ailleurs) n'est pas un moyen de traduction mais de création. Déjà, la transgression des frontières culturelles exige une redéfinition de ce que la nature de la connaissance d'un film documentaire peut contenir. Concluante — localisée —, la connaissance ne semble pas être possible dans des circonstances interculturelles. Si la vérité et la connaissance sont formées dans le processus du cinéma, le statut épistémologique du film documentaire est décalé de manière draconienne à partir de sa position de présentateur d'objectif d'information factuelle à un créateur de vérité.

1.1 Les Origines du Débat

Moins de trente ans après l'invention du cinéma, une poignée de cinéastes visionnaires ont reconnu son pouvoir et son utilité comme un moyen de raconter une histoire et sa capacité intrinsèque à influencer les masses. Ces pionniers porteurs de nobles causes sociales ou politiques, pensaient qu'ils pouvaient construire des films en utilisant des outils de fiction et de non-fiction. L'essentiel était de diffuser leur message, leur *vérité*. Avec l'importance grandissante du film documentaire, les critiques ont commencé à émerger. Ces dernières interrogeaient la prétention de vérité et l'objectivité des films documentaires incorporant des éléments subjectifs tirés de la fiction. Trois figures majeures du film documentaire — Sir Arthur Elton, Dziga Vertov, et Jean Rouch — marquent la genèse d'un débat brûlant qui a duré pendant près d'un siècle.

1.1.1 Sir Arthur Elton

En 1924, Sir Arthur Elton (10 février 1906 - 1er janvier 1973) entre à l'université de Cambridge, en Angleterre, où il développe une théorie démontrant que le cinéma et les

médias devenaient alors de plus en plus influents, notamment plus importants que l'église et l'école. En 1931, après sa graduation de l'université, John Grierson, pionnier du documentaire écossais, souvent associé aux documentaires britanniques et canadiens, recrute Sir Elton à l'Empire Marketing Board Film Unit, où il s'impose rapidement comme une figure de proue du mouvement documentaire émergent. Le style d'Elton était le plus adapté à des sujets industriels, technologiques et scientifiques. Ses travaux de recherche portent sur la psychologie de la propagande, notamment l'impact de la presse, du cinéma et d'autres médias sur la formation de l'opinion publique.

1.1.2 Dziga Vertov

Dziga Vertov a commencé ses études de médecine à l'Institut psycho neurologiques à Saint-Petersbourg où il a fait ses premières découvertes sonores et ses collages. La doctrine de Vertov prêche polémiquement que : « proletarian cinema must be based on truth –fragments of actuality– assembled for meaningful impact» (Barnouw, 1993, p. 55). Vertov a embrassé l'*actualité* comme une vérité filmée où il n'y avait pas d'interaction ou de participation entre le sujet et le cinéaste. Les cinéastes suivant cette doctrine n'ont jamais demandé de permission, actions de mise en scène abhorrées, et ont plutôt utilisé des positions de caméra cachées pour pouvoir rattraper des moments dans les marchés, les usines, les écoles, les tavernes et les rues (op.cit., p. 57).

1.1.3 Jean Rouch

Jean Rouch un ethnographe et cinéaste français, dont la pensée a été influencée par le surréalisme et *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Il a réalisé de nombreux courts documentaires avant d'émerger en 1958-1962 en tant que pionnier du *cinéma-vérité* et de l'anthropologie visuelle. Tout au long de sa carrière, ses films ont porté sur des thématiques africaines, y compris les films d'ethnofiction : *Jaguar (1967)*, *Moi, Un Noir (1958)*, et *Chronique d'un été (1961)*, où les frontières entre vérité et fiction sont

souvent floues. Ses œuvres ont été très appréciées par les cinéastes de *Nouvelle vague* qui ont été influencés par ses techniques novatrices, notamment son utilisation du *Jump-Cut*.

1.2 Instance de convergence

Pour une grande partie du 20^e siècle, l'utilisation d'éléments de fiction dans le documentaire soulevait des questions d'indexicalité, d'objectivité et, par conséquent, des critiques visant la véracité du travail ont été mises de l'avant. Cependant, « In early nonfiction films making extensive use of staged scenes, character and character goals become an important force in the narrative movement. » (Plantinga, 1997, p. 133). Ce qui signifie que les documentaires de non-fiction dépendaient fortement sur des mises en scène pour raconter leur histoire.

Comme Vertov, d'autres réalisateurs importants ont fait usage des techniques de fiction dans la réalisation de films de non-fiction quatre-vingts ans avant. Deren, Riggs, Moore et un solide noyau de cinéastes modernes utilisent des méthodes similaires aujourd'hui. Carl Plantinga écrit : « One would be hard-pressed to fit Dziga Vertov, Robert Flaherty or Chris Marker into historical mode of nonfiction filmmaking. » (op.cit., p. 106).

De son côté, Stella Bruzzi affirme : « The pact between documentary, reality and the documentary spectator is far more straight forward than many theorists have made out: that a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational. » (Bruzzi, 2000, p. 6). En 1993, Nichols a ajouté le mode performatif et en 2001, il a redéfini le mode interactif comme mode participatif et ajoute le mode poétique du documentaire à son arbre généalogique des modes documentaires. Par ce moyen, il ajoute : « Things change. The four modes of documentary production that presented themselves as an exhaustive survey of the field no longer suffice » (Nichols, 1994, p. 93).

Ce qui émerge est une tentative de la part du cinéaste de construire de nouvelles connexions entre le film et le spectateur, transgressant ainsi le documentaire conventionnel. Ce dernier est perçu par le public et les critiques comme de plus en plus banal, moins satisfaisant et sans innovation. Les spectateurs sont la force motrice qui permet aux nouveaux modes du documentaire d'être acceptés. Comme Nichols (1994, p. 105) le dit, « Performative documentary is a particularly apt choice in a time when master narratives, like master plans, are in disrepute. » Par conséquent, il y a, grâce à ce mode performatif nouveau, une volonté de flexibilité et de liberté dans la production de film. Là où le documentaire traditionnel existait généralement dans les limites de sa forme prévisible (expositoire, observationnelle, interactive ou réflexive), le mode performatif représente un continuum de moyens pour le spectateur d'établir une connexion qui transgresse les frontières des modes.

1.3 Intentionnalité et éthique

L'avenir du documentaire performatif ferait un excellent sujet de mémoire et une étude approfondie va au-delà de la portée de ce document. Cependant, il s'agit d'une question importante et je tenterai brièvement d'en résumer ici les enjeux, notamment en ce qui a trait aux spectateurs. La question se pose concernant l'adaptation et l'évolution des médias dans le futur. La subjectivité des spectateurs guident le documentaire performatif, car ils interprètent subjectivement ou dérivent la signification de tels films. L'aisance qu'ont les spectateurs avec l'avancement des technologies et leur désir d'originalité les rendent critiques. Les différents genres et styles cinématographiques deviennent obsolètes et sans intérêt quand les spectateurs deviennent saturés et peu stimulés par un format avec lequel ils sont complètement familiers.-(Renov, 1993, p. 74)

Avec le projet *Fam Dan Vodou*, mon intention est de présenter l'évolution de mon point de vue personnel suite à la découverte de la diversité des valeurs communautaires

au sein de la pratique du Vodou. Les documentaires performatifs et ethnographiques permettent aux différents spectateurs de recevoir subjectivement le message du documentaire d'une manière qui est unique à chacun des spectateurs, ce qui représente un transfert d'autorité du réalisateur au spectateur. Cependant, le monde du documentaire demeure unidirectionnel, dans le sens où le montage final vu par le spectateur est le point de vue du réalisateur, et où la seule participation du spectateur est son interprétation de celui-ci. Il n'y a aucune interaction autre dans ce processus.

Cinéaste ethnographique, Jean Rouch utilise le concept de *Cinéma Vérité* pour définir son approche, dans laquelle le film combine improvisation avec l'utilisation de la caméra pour dévoiler la vérité ou mettre en évidence ce qui est caché. À ses yeux, un film est un processus qui ne prétend pas révéler une vérité universelle sous-jacente. Edgar Morin, affirme dans un article qu'il a écrit en collaboration avec Rouch que lors de leur film, *Chronique d'un été* (1961), ils ont réalisé que la création de *Cinéma vérité* ne veut pas dire passer d'une base de vérité à une vérité encore plus grande. Pour eux, le cinéma dévoile en un trait le problème de la vérité (Morin, 2003, pp. 262–263).

La *connaissance* peut alors être définie comme un processus qui entre en collision avec le processus de création artistique. La rencontre entre l'artiste, le médium artistique et l'objet du tournage construit un élément de vérité contingente qui est essentiellement liée à la relation matérielle des trois parties. Une œuvre d'art présente donc une vérité partielle et ne cherche pas à représenter une vérité qui existait avant sa propre existence. Ainsi, la connaissance articulée dans un film documentaire est négociée dans la rencontre de ces trois parties. En termes ethnographiques, la connaissance n'est pas le résultat d'une réflexion fondée sur l'expérience. La connaissance doit inclure l'expérience. La connaissance n'est donc pas un objet, mais un facteur relationnel dans la somme qui n'exclut pas l'expérience. Dans les termes de David MacDougall, le film est une sorte d'*anthropologie performative*. Le processus de réalisation du cinéma comprend nécessairement les expériences des différents partis, ce qui rend le film

ethnographique une analyse incarnée du monde (MacDougall & Taylor, 1998, pp. 79-90).

Les documentaires ne peuvent donc pas être traités comme des traductions d'une vérité. Ils doivent être considérés comme une vérité inventée dans les œuvres qui tirent leur valeur de vérité du processus cinématographique. Dans ce processus, la connaissance est mise en œuvre par l'objet filmique. Dans les limites de la critique féministe, le concept de la connaissance incarnée (*voir* p.5, par.2) a été utilisé pour s'opposer et remettre en question les connaissances patriarcales/omniscientes. Depuis que les films documentaires ethnographiques ont fait leur apparition pendant les quêtes impérialistes occidentales, ils ont été préconditionnés par l'idéologie impérialiste. La connaissance incarnée est donc porteuse d'un message politique. La connaissance incarnée peut-être vue en juxtaposition aux savoirs localisés, ces derniers étant plus concluants de nature et reliés à un certain temps, espace et interprète. Le savoir incarné (Nichols, 1994, pp. 68-70) est plus incliné vers un processus exploratoire de la connaissance. Ces conditions particulières semblent présenter une certaine imprécision conceptuelle. La connaissance localisée, dans sa signification littéraire, est impliquée dans le même but que la connaissance incarnée.

La connaissance localisée peut être comprise comme une connaissance éphémère qui n'existe que dans certaines conditions. La connaissance est localisée à certains emplacements. Les notions de *processus* et d'*expérience* doivent être soulignés. Quand il s'agit de connaissances localisées, c'est un grand nombre de faits qui se rapportent à l'ensemble du système des concepts, des croyances et des perceptions que les gens possèdent sur le monde autour d'eux. Cela comprend la façon dont les gens observent et mesurent leur environnement, ainsi que comment ils résolvent les problèmes et valident les nouvelles informations. C'est le processus par lequel la connaissance est générée, stockée, appliquée et transmise à d'autres. Les personnes extérieures pourraient alors observer l'ensemble des connaissances et faire leurs propres

déductions. La connaissance intrinsèque n'est au contraire jamais liée, mais dans un état de fluctuation constant. Les variations des conditions de connaissance permettent ainsi un processus qui est en état de devenir, par opposition à l'être. Il est intéressant de noter qu'en tant que cinéaste, je vois le cinéma comme représentant une échelle temporelle avec son lot de mouvements et changements. C'est cette vision que j'ai essayé d'appliquer dans *Fanm Dan Vodou*.

CHAPITRE II

ANCRAGES CONCEPTUELS

« I don't make documentaries with an expert eye, with the desire to give a speech on the reality I'm filming. I don't have a didactic approach. It's not my intention to provide the viewer with lots of facts. Instead I try to tell a story and bring out emotions. »

(Feinstein, 2005, p. 480)

2.1 Le mode performatif

La formalisation des limites distinctes, ou des modes du documentaire, et de leurs caractéristiques ne sont pas seulement concernées par les qualités extrinsèques de l'image, mais aussi par un examen du récit visuel perçu. Cela s'opère à travers les stratégies interprétatives des spectateurs qui lui permettant de conclure ou de percevoir la signification du film.

Les structures narratives traditionnelles posent généralement un problème et pour ensuite devenir une solution. Ces structures présentent un monde historique (personnage, événement, conditions, etc.) servant de référent dans la relation entre le réalisateur, le film et le spectateur. Indépendamment de tout message, le film pourrait par inadvertance transmettre l'objectif réel d'un documentaire performatif. Son but est de permettre au spectateur d'être le *récepteur* et de déduire le sens et le message du film. Les cinéastes ont créé des documentaires traditionnels pour faire valoir un point de vue sur le monde historique, persuadant le spectateur en utilisant le narratif, le

réalisme, l'empirisme, la causalité et la revendication d'une vérité. Néanmoins, les documentaires performatifs ne sont pas concernés par les éléments de preuve, l'ordre des événements, la référentialité à un monde historique ou l'indexicalité. Bruzzi (2000, p. 154) élabore et dit :

The traditional concept of documentary as striving to represent reality as faithfully as possible is predicated upon the realist assumption that the production process must be disguised. Conversely, the new performative documentaries herald a different notion of documentary 'truth' that acknowledges the construction and artificiality of even the nonfiction film.

Selon Bell, (2004, pp. 4-5) il y a un changement dans l'épistémologie de l'ensemble à ses parties, de l'historique au moment : « Performative Documentary, on the other hand, offers its viewer neither the objective summation of events promised by the expository mode nor the lived immediacy and voyeuristic thrills of the observational form. »

Comme tous les documentaires, le mode performatif exploite une gamme de stratégies créatives afin d'évoquer le sentiment, l'émotion et la signification chez le spectateur. Le cinéaste utilise le collage expérimental, la voix officielle (instaurer la confiance chez le spectateur quand le narrateur sait ce que celui-ci veut savoir), la voix ouverte (technique qui met le spectateur à l'aise) et la langue maternelle. Il utilise les formes visuelles de récit, et même l'humour (cynique ou ironique, comme dans les travaux de du cinéaste pamphlétaire américain Michael Moore). Le tout dans le but de communiquer un compte rendu beaucoup plus partiel, convaincant et souvent chargé d'émotion, d'un problème ou d'un événement. Nichols (1994, p. 94), le décrit ainsi : « these films address us, not with commands or imperatives necessarily, but with a sense of emphatic engagement that overshadows their reference to the historical world ».

Dans son ouvrage *Blurred Boundaries*, Nichols (1994, pp. 95-96) écrit, à propos des cinéastes intégrant ces éléments dans le mode performatif :

Expository qualities may speak less about the historical world than serve to evoke or poetically engage this world. Questions of authority may diminish in favor of questions of tone, style, and voice. Observational techniques [...] lend stress to qualities of duration, texture, and experience, often liberated from intimate association with social actors giving virtual performances [...] to us from fiction. Interactive techniques [...] give greater emphasis to the affective dimensions [...] to the filmmaker's subjective position and emotional disposition. Reflexive techniques [...] draws our attention to the subjectivities and intensities that surround and bathe the scene as represented.

Les films performatifs utilisent plusieurs éléments, ou parties constitutives, et formes nouvelles qui profitent des stratégies progressives, y compris l'utilisation créative de métrages trouvés et l'inclusion de la présence et de performance du cinéaste dans le film. En conséquence, le documentaire performatif est un moyen très robuste par lequel le cinéaste peut offrir une hybridation des modes documentaires, modes qui travaillent ensemble pour proposer et non argumenter un message.

2.2 Approches émergentes

« Évoquer » est un verbe important en ce qui concerne *Fanm Dan Vodou*. Ma stratégie aura été de tenter d'éviter le format conventionnel, diachronique et causal de type « voici le problème et voilà la solution ». Au lieu de cela, j'ai employé le mode performatif afin de sensibiliser les spectateurs à la relation entre l'autonomisation des femmes et la religion. Ceci dans le but d'évoquer une sensibilité émotionnelle liée à la futilité des réalités complexes construites en réponse à la doctrine sociale, dans l'optique de guider les spectateurs vers une perspective sans compromis.

Deux concepts théoriques, issus du mode performatif, sont à la base de *Fanm Dan Vodou*. *La Verite Intrinseque* d'André Bazin et le *Simulacre et Simulation* de Jean

Baudrillard. En réalisant ce film, je me suis inspirée des concepts théoriques de André Bazin et de Jean Baudrillard. Bazin soutenait que chaque image représente une part de *vérité intrinsèque*. Il était intéressé par les films qui ont une part de réalité objective, des films qui dépendent moins de leur caractère créé par la main du réalisateur que de leur capacité à fournir au spectateur de l'information visuelle qui est moins manipulée, alors que la responsabilité d'interpréter le signifié est transférée du réalisateur au spectateur.

Les documentaires performatifs sont souvent fortement construits et Bazin l'aurait probablement considéré comme inacceptable, artificiel et dépourvu de tout de ce qu'il appelait naïvement la réalité d'objectivité. Selon lui, un documentaire performatif et la réalité d'objectivité partagent une caractéristique importante, soit le transfert de la responsabilité de construire la signification d'un film. Ce dernier point est un objectif fondamental pour mon film.

Baudrillard d'autre part voit le monde du signifiant, signifié et référent à travers les lunettes de la sémiotique structurelle. La perception du message par le spectateur prend plus de valeur à ses yeux que le message original véhiculé par le cinéaste. C'est ce que Baudrillard (1988, p. 1) appelle *Simulacres et simulation* signifiants que « the map that precedes the territory. »

À travers ce projet j'ai tenté d'explorer des éléments des deux points de vue en déplaçant la responsabilité d'interprétation du spectateur, tout en le faisant avec une grande variété de personnages construits et de simulacres. Déplacer ou, au moins, partager la responsabilité d'interprétation avec le spectateur est une méthode parfois utilisée lorsque le réalisateur veut convaincre ou, comme c'est le cas de mon film, lorsque le réalisateur veut faire vivre au spectateur une partie intégrante de ce qu'il éprouve en tant que cinéaste. Tel que mentionné précédemment (voir sect. 1.3), la meilleure façon de faire ceci est de laisser au spectateur le soin de donner un sens au

film, un sens qui sera influencé par ses propres peurs, sa vision du monde et son expérience. Il sentira ainsi que la conclusion du film est sienne. Une différence est donc établie entre le fait de pousser le spectateur à adopter un point de vue et le laisser lui-même venir à celui-ci.

En définitive, ce n'est pas le rôle de *Famn Dan Vodou* de convertir les spectateurs à ma façon de penser ou d'influencer les indécis à la façon de penser de la société Vodou.. Mon objectif comporte deux volets. Premièrement, j'ai voulu divertir. Ensuite, j'ai voulu sensibiliser l'audience, notamment sur le fait que les créateurs puissent aborder un sujet sérieux et pourtant jugé comme scientifiquement indéfendable. Le film a utilisé le mode documentaire performatif afin de célébrer la frontière entre la féminité et la religion, mais aussi pour démontrer que la rationalisation de la religion peut être compatible avec des contradictions jugées irréconciliables. Comme l'explique Bill Nichols (2010, p. 40) « documentary film and video (...) speak about them to us and we gain a sense of pleasure, satisfaction and knowledge as a result. »

CHAPITRE III

CADRAGE DE L'ŒUVRE

Le mode performatif engage le cinéaste envers une histoire et révèle des vérités significatives pour le cinéaste. Profondément personnel, il est particulièrement adapté pour raconter l'histoire des cinéastes issus des groupes socialement marginalisés. Il existe déjà un vaste corpus d'œuvres documentaires performatives auxquelles on peut faire appel à titre d'exemple. De ces films notables, nous retenons : Robert J. Flaherty's *Nanook of the North* (1922), Ngozi Onwurah's *The Body Beautiful* (1991), John Grierson's *Drifters* (1929), Jenny Livingston's *Paris is Burning*, (1990), Dziga Vertov's *Человек с киноаппаратом (Chelovek s kinoapparatom)* (1929), and Jimmy McGovern's *Dockers* (1999). Les travaux performatifs ayant trait au documentaire et ayant recours au mode ethnographique existent depuis le début du 19e siècle. Par ailleurs, voici trois films qui m'ont marqué et qui s'approche de mon documentaire. *Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti* de Maya Deren, *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004) et *Tongues Untied* de Marlon Riggs (1989). L'analyse de ces trois films, qui s'apparentent au mode ethnographique / performatif, de *Fanm Dan Vodou*, permettra une meilleure lecture de mon documentaire.

3.1 Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti, Maya Deren

Maya Deren illustre les racines mystiques du Vodou en Haïti et présente une perception toujours axée sur son point de vue. De plus, *Divine Horsemen : The Living Gods of*

*Haïti*⁵ fait partie de ces films qui sont réputés pour leur approche avant-gardiste. L'utilisation de diverses techniques d'abstraction et de son non-diégétique, permettent de placer le spectateur dans une relation plus active et plus réfléchie au film. Grâce à son engagement performatif dans ce film, Deren prouve qu'il y a d'autres façons de raconter une histoire, soit intersubjectivement, objectivement et subjectivement, tout en abordant de réels problématique.

Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti se réfère à la croyance qu'un Lwa, intermédiaire entre Dieu et l'humanité, monte un Vodouwizan, pratiquant du Vodou, comme un cavalier monte un cheval. Le Lwa possède le corps de la personne comme le montre les mouvements presque surhumains qui surgissent. Tôt dans le film, on voit l'Houngan, prêtre masculin, tuer un oiseau afin d'unir la force de vie de l'animal avec celle du Lwa. Cette force permet au Lwa de prendre possession du Vodouwizan. Comme des ruisseaux occultes du christianisme, les célébrants haïtiens adorent le serpent comme une source de toute sagesse et Deren, en tant que cinéaste, montre des vévé, symboles représentant les lwa lors des rituels, dépeignant les similitudes du serpent et du dragon de l'Ouest. Il est possible d'y voir un rituel complexe où Agwe, l'esprit de la mer, épouse, Erzulie la déesse de l'amour.

Puis est présenté un rituel pour Gede, esprit de la mort et de la fertilité, commençant par la liturgie catholique, des libations, et le dessin d'un vévé. Un poulet est passé sur célébrants, de sorte qu'il puisse absorber tout le mal. Il mange la semoule de maïs du vévé et l'Houngan rompt ses ailes afin de prévenir le mal de s'envoler. Nous voyons aussi une chèvre être castrée, rasée, et tuée comme une offrande pour la force de vie de Gede, qui peut désormais posséder le corps du Houngan. Le film traite également des esprits d'agression, qui sont l'expression de la colère cosmique des Haïtiens en raison

⁵ (1985) Film ethnographique avant-garde tourné entre 1947 et 1954, finalisé par son mari, Teiji Ito vingt ans après sa mort. (Deren, 1985)

de l'esclavage. Deren conclut son film avec la Fête du Printemps sur laquelle préside le Lwa Guede.

3.1.1 Synthèse analytique : similarités

Inutile de dire que *Fanm Dan Vodou* et *Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti* ont beaucoup en commun. Au moment de la sortie de *Divine Horsemen : The Living Gods of Haïti* il existe peu de films abordant le Vodou en tant que religion. Très peu ont eu un accès total aux pratiques rituelles. De ce fait, il est considéré comme un film d'avant-garde. Néanmoins, bien que les Vodouwizans sont devenus de plus en plus ouverts au public sur leurs performances rituelles, auparavant secrètes, ils sont encore très discrets sur leur vie personnelle. Ce qui, rétrospectivement, est la raison pour laquelle j'ai choisi de me concentrer davantage sur l'aspect personnel des individus plutôt que sur ce qui a déjà été montré au public.

Il y a encore beaucoup d'inconnues dans le Vodou et *Fanm Dan Vodou* fait la lumière sur des aspects plutôt inexplorés de la religion. Le travail de Deren fut précurseur du mien, d'une certaine manière. La façon dont elle s'intègre dans la vie des Haïtiens au sein du Vodou pour pouvoir obtenir l'information nécessaire est ce qui a déclenché ma volonté de briser les barrières invisibles séparant le cinéaste, les sujets filmés et les spectateurs.

3.1.2 Synthèse analytique : différences

Par contre, Deren choisit de se concentrer sur la partie syncrétique et spirituelle du Vodou, alors que *Fanm Dan Vodou* explore l'aspect social de la religion. Il centralise la relation parmi les pratiquants, en particulier les femmes, entre elles et d'autres au sein de la religion. En outre, selon ma compréhension du film, Derren décrit que la tradition occidentale attribue les origines du Vodou à l'influence grecque. Elle suggère que beaucoup de religions panthéon proviennent des praticiens du Vodou auparavant

vaincus. Cependant *Fanm Dan Vodou* nous permet d'accepter ou de rejeter la prémisse majeure du Vodou. Considérant que le Vodou existe indépendamment, c'est-à-dire que les Lwa existent dans un monde spirituel qu'on s'attend par conséquent à ce qu'ils se révèlent à des cultures différentes simultanément dans des modalités compatibles avec les cultures.

3.2 Fahrenheit 9/11, Michael Moore

Le film⁶ dépeint les États-Unis après les attaques terroristes du 11 septembre 2001. Il se penche en particulier sur le dossier de l'administration de Bush et les liens présumés entre la famille de George W. Bush et celle d'Osama bin Laden à travers les conglomérats pétroliers. Moore entremêle des vignettes de personnes ou de lieux avec des histoires narratives qui sont systématiquement ou thématiquement reliées, mais individuellement sans rapport afin de créer une tapisserie de tragédie à la fois ironique et humoristique. Le film révèle des éléments déclaratifs, interactifs, réflexifs et performatifs.

3.2.1 Synthèse analytique : similarités

Moore interagit avec ses sujets en faisant ses entrevues sous forme de vox populi. Par exemple, il interview des recruteurs marines, leur posant des questions visant à montrer la personne qu'ils sont vraiment. Il n'affronte jamais les recruteurs, mais il formule ses questions de sorte à simuler une véritable curiosité et une innocence implicite, permettant au spectateur de regarder au-delà de l'agenda politique de Moore et d'accepter le fait qu'il ne cherche que la vérité. Ses méthodes ont grandement influencé la formulation des questions posées dans *Fanm Dan Vodou*. La cinéaste n'approche pas ses sujets dans le but d'obtenir ses réponses, elle s'approche d'eux de manière à

⁶ Documentaire de guerre, documentaire politique, documentaire performatif fait en 2004.

faire connaissance. Elles partagent des histoires, elles rient, et se taquinent, ce qui les amènent à se sentir à l'aise.

En outre, Moore utilise des éléments réflexifs qui servent à promouvoir l'idée qu'il est tout simplement un cinéaste jouissant de son droit de liberté d'expression. Au milieu d'une interview vox populi en face de l'ambassade d'Arabie Saoudite, la police fédérale intervient et met fin au tournage de Moore. À ce moment, la séquence devient réflexive, et l'accent est mis non plus sur l'entrevue, mais plutôt le cinéaste qui souffre de persécution de la police. Les questions de Moore impliquent astucieusement que les policiers américains protègent l'ambassade saoudienne. Cette interaction permet de construire une idée dans l'esprit du spectateur que l'administration de Bush, à travers les influences de pétrole saoudien, a injustement assuré la sécurité des Saoudiens. Moore ne montre jamais cela directement, mais à la place, il mène les spectateurs à faire cette conclusion par eux-mêmes.

Ce film traverse la frontière entre fiction et non-fiction, tout en utilisant une variété de modes et techniques documentaires qui viennent ensemble construire un état émotionnel évocateur dans l'esprit du spectateur. Il permet aux spectateurs de conclure « par eux-mêmes » le message de Moore.

3.2.2 Synthèse analytique : différences

Dans son film, Moore choisit de prendre une part active dans le documentaire en apparaissant souvent devant la caméra. La forte présence de Moore dans son documentaire est ce qui m'a en premier lieu attiré vers *Fahrenheit 9/11*. Cependant, contrairement à Moore, j'ai choisi de rester invisible lors des entrevues parce qu'il était primordial qu'il y ait une apparence d'objectivité, indépendamment du fait que le documentaire se veuille performatif. J'ai été très attentive à la façon dont Moore a approché ses sujets et recueilli leurs histoires. Tout au long du film, Moore utilise

habilement une trame sonore qui renforce le sentiment d'ironie à l'égard de la personne interrogée. Cela m'a grandement influencé.

3.3 Tongues Untied, Marlon Riggs

« Brother to Brother. Brother to Brother. Brother to Brother. Brother to Brother. » Cinq hommes récitent cette phrase en rythme saccadé lors de l'ouverture hypnotique du film *Tongues Untied* (1989)⁷ de Marlon Riggs. Le film de Riggs donne une voix à la communauté d'homosexuelle noire, présentant leurs cultures et leurs points de vue sur le monde alors qu'ils sont confrontés au racisme, à l'homophobie et à la marginalisation. Il crée de nouveaux motifs artistiques en mélangeant la poésie (de Essex Hemphill et autres artistes), la musique, la performance et des révélations autobiographiques. Le film a conquis le public gai noir pour sa représentation authentique de style et de culture, ainsi que par sa réponse féroce à l'oppression. Il a ouvert des possibilités de dialogue entre les communautés.

« Black men loving Black men is the revolutionary act » est le cri de ralliement à la fin du film. Plus de 20 ans après, *Tongues Untied* reste un modèle célèbre pour l'auto-expression et la libération. Ce film a intégré à la fois des styles allant du documentaire social au montage expérimental, en passant par la narration personnelle et la poésie lyrique. Il crée des images *Madonna-esque* qui évoque le monde de Vogue avec des personnages qui utilisent des gestes expressifs et des claquements de doigts exagérée. Riggs utilise *Tongues Untied* pour raconter son histoire et révéler ses épreuves.

⁷ New Queer Cinema, essai cinématographique, film ethnographique, documentaire performatif.

3.3.1 Synthèse analytique : similarités

Mes problèmes sont loin d'être ceux de la discrimination et du harcèlement d'un homme homosexuel, mais le choix de Riggs de révéler des pans de sa vie privée aux spectateurs est ce qui a principalement inspiré mon concept d'ouverture de façon à ce que les spectateurs puissent participer à mon voyage. Être en mesure de partager ouvertement mon questionnement identitaire avec un large public nécessite beaucoup d'efforts et de courage. La façon dont Riggs nous amène dans son monde a stimulé mon désir de partager ouvertement mon voyage. La narration de *Fanm Dan Vodou* est certainement inspirée du *Tongues Untied* de Riggs. Alors que la cinéaste fait un voyage de découverte de soi et d'auto-vérité, elle permet aux spectateurs de cheminer avec lui tout en tirant leur propre compréhension du Vodou. Par exemple, l'idée que la paix et le Vodou sont des compagnons naturels ayant voyagé ensemble à travers le cours de l'histoire n'est arrivée qu'après une réflexion approfondie à travers ce projet. Il y a une interaction harmonieuse au sein de la religion qui permet d'avancer et de renforcer l'existence de l'amour. Il a également été compris que le Vodou n'est pas une religion apostolique. Il ne cherche jamais à convertir les âmes. Ses vérités sont naturellement comprises par tous ceux qui cherchent à le comprendre. Il suit ses propres règles et personne ne devrait avoir besoin de persuasion ou de contrainte pour l'apprécier.

3.3.2 Synthèse analytique : différences

Le *silence* tout au long de *Tongues Untied* est celui des hommes noirs homosexuels, qui sont incapables de s'exprimer en raison des préjugés de la société hétérosexuelle. Contrairement à cela, le silence et le noir de *Fanm Dan Vodou* est utilisé pour refléter le côté pensif, exhaustif et la prise de décision de la cinéaste et non pour démontrer une inégalité. *Tongues Untied* mêle des extraits documentaires avec un récit personnel et la fiction dans une tentative de décrire la spécificité de l'identité *Black & Gay*. D'autres éléments dans le film incluent des images du mouvement des droits civils et des clips d'Eddie Murphy performant un *stand-up* comique homophobe. En tant que cinéaste,

j'ai choisi d'utiliser spécifiquement des images que j'ai filmées. Des images réelles et actuelles afin de transmettre aux spectateurs ce que je voyais moi-même.

CHAPITRE IV

LE PROJET : FANM DAN VODOU

What do I want to have that I don't have already ? ; What do I want to experience that I have not experienced yet ? (Clavé, 2007)

4.1 Aspect descriptif

Débutant en se centrant sur la réalisatrice et sa quête identitaire, *Fanm Dan Vodou* c'est aussi plus que cela. Le titre se traduit en français comme suit : les femmes, la vie, le Vodou. Ces termes sont révélateurs du film. C'est une entrée dans l'univers de la cinéaste, mais aussi une étude sur les femmes haïtiennes, leur vie, leurs croyances religieuses et comment tout cela fusionne. *Fanm Dan Vodou* est un périple dans le monde fascinant de la religion Vodou d'Haïti, mais plus encore dans l'interaction personnelle de ses praticiennes. Le film s'intéresse aux interactions sociales et personnelles des femmes au sein de la religion et des rapports entre les deux. Les spectateurs sont appelés à découvrir la vie des sujets tout en prenant conscience des rituels et des cérémonies. Ils découvrent ainsi les pouvoirs, les rituels, les offrandes, les invocations, les chants et les danses. Dans le film, les Lwa, sont présentés comme des intermédiaires entre Dieu et l'homme. Pour être capable de faire cela, le film montre le processus de possession où les Lwa possèdent les Vodouwizans et remplissent leurs devoirs d'intermédiaires. De tout cela, la cinéaste est capable de former ce qu'elle croit être son vrai soi.

Fanm Dan Vodou raconte l'histoire d'une cinéaste Haïtienne née à l'étranger et qui découvre sa vraie nature après avoir été frustrée par l'influence que les fondamentalistes religieux semblaient avoir eu sur sa vie. Je décide d'en faire un court-métrage en interrogeant trois femmes de la religion Vodou, afin d'exposer la différence marquée qui sépare une femme dans un voyage spirituel et une qui ne l'est pas. Dès le début du film, je me présente comme ouverte d'esprit et comme ayant des connaissances sur les religions, précisément le Vodou. En fin de compte, en me joignant, le spectateur se divertit et s'amuse des paradigmes de mon voyage.

Le film explore des éléments des deux points de vue en laissant la responsabilité d'interprétation au spectateur. Laisser, ou du moins partager la responsabilité d'interprétation avec le spectateur est une méthode parfois utilisée lorsque le réalisateur veut convaincre ou, comme c'est le cas de mon film, lorsqu'il veut faire partager ce qu'il ressent. La meilleure façon de le faire est de laisser au spectateur le soin de donner un sens au film, un sens qui sera influencé par ses propres peurs, sa vision du monde et son expérience. Il sentira ainsi que la conclusion du film est la sienne. Le spectateur fait alors son propre cheminement.

4.2 Préparation

Mon point de départ était de trouver un sujet intéressant qui ferait appel à une grande variété de d'expressions. Il était impératif que je formule l'idée de base du film le plus précisément et clairement que possible. Il a fallu que je comprenne pourquoi je voulais faire ce film, ce qu'en serait le propos et quelle direction prendrait l'histoire. Alors il devint clair que je ne voulais pas raconter n'importe quelle histoire ou inventer une histoire, mais plutôt que je voulais raconter mon histoire.

N'ayant jamais travaillée auparavant dans le genre documentaire, il était essentiel de trouver quelques exemples desquels m'inspirer. J'ai cherché à savoir lequel du

documentaire de télévision ou du film documentaire pourrait m'être utile. Étant issu d'une famille dont les deux parents travaillaient dans l'industrie de la radiodiffusion, je me suis penchée vers un style de production aussi conventionnel que possible.

J'ai fait une sélection de différents documentaires. J'ai analysé les qualités de chaque film et en ai noté les forces et les faiblesses. Cela m'a donné une idée de comment je voulais structurer mon propre film. Au cours de ces séances, j'ai remarqué que la plupart des documentaires ne sont pas construits de la même manière que le court métrage de fiction – cela a limité la mesure dans laquelle je pouvais être inspirée, ce qui n'était pas nécessairement une mauvaise chose. La phase de préparation a été très coûteuse en temps et a exigé une recherche approfondie de mon sujet et des sources d'inspirations.

4.3 Expérimentations

Le processus seul peut donner le ton à un film. Le montage participe au récit, il permet au public de recevoir l'information quant à l'intrigue et au scénario tout au long du visionnement. Le monteur a ainsi le pouvoir de choisir l'information qu'il veut transmettre au public. Il a également le pouvoir de créer et d'instrumentaliser les émotions de manière à faire aimer ou détester un personnage. Le montage représente le moment où tout le travail accompli jusqu'à ce point prend sens. Tout est assemblé de façon à donner vie au projet et à laisser le spectateur accéder à l'univers proposé. Toute l'anxiété et tout le stress vécus par la réalisatrice sont mis à rude épreuve lorsque le processus de montage commence.

J'ai eu la chance de rencontrer Julien Brunet-Schmidt⁸, diplômé de l'UQAM. Bien que nous voyons les choses différemment, il a su mettre mes idées au défi. Il ne parlait pas le créole, il n'avait aucune connaissance préalable du Vodou et n'avait jamais été en Haïti et c'est là qu'a résidé la beauté de notre collaboration. Les préoccupations qui existaient autrefois se sont lentement dissipées et ont laissé place à un nouveau processus de réflexion. Après avoir entièrement visionné mon travail, vu toutes les images, il était clair qu'il fallait impérativement structurer les visuels du film avant même de monter le film. Ainsi, nous avons utilisé la méthode des autocollants. Nous avons utilisé des autocollants bleus pour les images du paysage haïtien, des roses pour les sections où j'évoquais ma réalité, des verts pour les différents sujets, et des jaunes pour les cérémonies de Vodou. (voir app. A1)

Nous avons comme premier objectif de monter un court extrait de 3 minutes pour la présentation au jury. Cependant, au moment d'agencer les notes afin de raconter l'histoire, nous avons trouvé que pour rendre justice au projet et à nos ambitions, il fallait présenter une œuvre complète. Dès les premières étapes de ce film, je savais que cela allait être très exigeant, non seulement pour l'équipe de production, mais aussi pour les spectateurs. J'étais pleinement consciente que tous ceux qui allaient voir le film ne comprendraient pas nécessairement mon choix de guider moi-même le spectateur. Ils pouvaient ne pas comprendre mon choix de lui faire part de mes émotions sans filtre, plutôt que d'utiliser une méthode discrète. Je me suis faite à l'idée que de nombreux détails du film resteraient incompris. Je savais néanmoins que la majorité des spectateurs comprendraient l'objectif principal du film. C'est avec cela en tête que j'ai présenté *Fanm Dan Vodou* à de nombreux amis proches venant d'Haïti, des États-Unis, du Canada et d'autres continents. Ces personnes ne connaissaient

⁸ Diplômé en cinéma de l'Université du Québec à Montréal, Julien Brunet-Schmidt a travaillé sur des réalisations indépendantes, des publicités. Il œuvre maintenant dans le domaine des médias en tant que coloriste et monteur.

absolument rien du Vodou ni de mes opinions personnelles sur le sujet. Ils m'ont permis de savoir si le message que je voulais transmettre était perçu comme je l'espérais.

J'ai reçu des critiques mitigées, certaines disant que j'ai soulevé plus de questions que j'ai donné de réponses. Bien que ce soit exactement mon but, j'ai tout même choisi de porter attention à ces remarques. Mon but était que les spectateurs voient mon parcours et aient l'impression d'en faire partie sans pour autant les contraindre à quoi que ce soit. Toutefois, j'avais l'impression qu'en les laissant avec plus de questions que de réponses, je participais à leur faire accepter les choses telles qu'elles sont, sans les expliquer, ni les comprendre. Ayant cela en tête, je suis retournée en Haïti et j'ai interviewé un individu qui à l'époque était le chef suprême du Vodou, afin de vérifier les bases du Vodou. Sur un mur rempli de notes autocollantes, nous en avons enlevé, remplacé et réorganisé tout en incorporant non seulement toutes les images que j'avais auparavant, mais aussi les précisions apportées en entrevues par Max Beauvoir⁹, comme une sorte de dictionnaire de Vodou. La version initiale de *Fanm Dan Vodou* correspondait étroitement à ma vision originale. Mais grâce à Max, l'histoire a gagné en sens ainsi qu'en fluidité, et les questions posées initialement ont eu leur réponse. En bref, cette addition a été bénéfique à un des objectifs principaux du projet qui est d'éduquer.

⁹ Max Gesner Beauvoir était un biochimiste et prêtre Vodou qui occupait la position la plus élevée de la prêtrise Vodou. Cette position est donné aux prêtres et prêtresses Vodou qui ont une profonde connaissance de la religion.

CONCLUSION

John Ellis souligne, « Le documentaire est un genre glissant à définir; les classifications peuvent être périmées avant que l'encre de l'imprimante ne soit sèche » (Ellis, 2005, p. 342).

J'espère que ce document d'accompagnement, ainsi que *Fanm Dan Vodou*, vous ont permis de comprendre, autant que j'ai pu moi-même le faire, le potentiel d'un documentaire ethnographique et performatif. Le but de *Fanm Dan Vodou* était de mieux comprendre et découvrir mon être véritable. Il y a un vieux dicton haïtien : *pou'w konn kote 'w pwale, fok ou konn kote 'w soti*, se traduisant par *pour savoir où vous allez, il faut savoir d'où vous venez*. Rencontrer et mener ces entrevues avec ces femmes Haïtiennes, de différentes classes sociales et milieux, était la seule façon de comprendre complètement mon passé et mon avenir. À travers elles et mes recherches, j'ai pu comprendre qu'Haïti est englouti dans le Vodou. D'abord, c'est là que nous avons acquis notre indépendance, et ensuite c'est l'outil utilisé par tant de prêtre et prêtresses du Vodou afin d'apporter l'unité, la compréhension, l'amour et le respect. Peu importe votre statut.

Mon objectif était d'entrer dans ce projet sans parti pris, avec un esprit et un cœur ouverts. Afin d'y parvenir, je suis restée fidèle aux conventions traditionnelles de narration, de réalisme et d'empirisme. Je l'ai utilisé et insisté sur la théorie philosophique que l'origine de toute connaissance est basée sur l'expérience. Pour rester fidèle à cela, j'ai construit un rapport profondément personnel à travers la recherche de trois grandes figures du film documentaire : Sir Arthur Elton, Dziga Vertov, et Jean Rouch. Le point de vue émergent des films d'Elton était une forme de persuasion

sociale et politique, comme un mécanisme pour l'éducation et la réforme sociale. La doctrine de Vertov prêche polémiquement la disparition des bornes entre la caméra et l'œil et une dissolution dans les étapes séparant le processus de production cinématographique. Ce qui était précisément le seul moyen par lequel je pouvais emmener les spectateurs sur ce voyage très précieux. L'ethnographie de Rouch, liée aux notions de respect de la véracité de l'image par rapport à la réalité filmée, a été centrale dans mon étude.

Je me suis fortement appuyée sur les méthodes mentionnées pour leur capacité à révéler la doctrine des répondants. J'ai tenté d'attirer l'attention sur la vie personnelle et le point de vue de chaque femme. J'ai essayé de m'attarder entre les deux pôles : ce qui devenait central dans mon cas est le statut de l'artiste/sujet. Percevant le rôle de cinéaste comme celui d'inventeur, c'est l'autre extrémité du spectre, à savoir le spectateur, qui m'a intéressé. J'ai choisi l'approche performative et ethnographique parce que je croyais personnellement que c'était la meilleure façon de sensibiliser, d'appeler à l'action, d'éduquer et de divertir. L'aspect poétique des documentaires performatifs et ethnographiques est évocateur, basé plutôt sur la *suggestion* que sur l'argument. Cela permet au spectateur d'assembler le sens des événements à travers les évocations recueillies, les icônes, les impressions, les allusions et les implications.

Ce mémoire de recherche-crédation m'a permis de prendre un temps d'arrêt pour m'analyser, regarder autour de moi, et me voir vraiment. J'ai laissé derrière la notion d'accepter aveuglément ce qui est donné pour devenir pleinement consciente de mon environnement. La partie la plus exigeante de ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation était ce document écrit, mais malgré la barrière que j'avais avec le français j'ai toujours ressenti une totale satisfaction. Le chapitre 4, *Fanm Dan Vodou*, qui explique les premières étapes du film jusqu'à l'achèvement, occupe une place puissante dans mon cœur, car c'est là que les lecteurs peuvent comprendre le film de la manière la plus complète possible. En soi, ce chapitre est une trace mémorable de toute la série

d'événements qui m'ont aidé à devenir une meilleure cinéaste et une meilleure personne.

Enfin, cette démarche, très personnelle et centrée, a été adoptée parce que c'est le genre de travail qui ouvre des possibilités d'apprentissage inattendues non seulement pour moi, mais aussi pour mes spectateurs. De communiquer ce que nous savons aux autres, c'est comprendre que la connaissance peut être transmise. En nous appuyant sur le témoignage, nous pouvons acquérir des connaissances, et l'explication la plus simple est que les auteurs communiquent leurs connaissances. Je crois fermement en la transmission des connaissances d'une personne à l'autre. Même si j'avais peu d'expérience dans la majorité des choses apprises tout au long de ce processus, je crois qu'un jour quelqu'un trouvera des réponses dans *Fanm Dan Vodou*.

A.2 Structure informationnelle du projet : Schéma

		PM	PM					PM
PAULMARIE	PAYSAGE	PAYSAGE	PAYSAGE	SUJET	SUJET	IMAGE VODOU	SUJET	PAYSAGE
		IV	P				PM	
SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	PAYSAGE	SUJET	PAYSAGE		
					IV			
SUJET	SUJET	PAULMARIE	SUJET	SUJET	SUJET	PAYSAGE		
		IV	IV		PM		P	
IMAGE VODOU	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	
				IV	IV			
IMAGE VODOU	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	PAULMARIE		
			IV					
SUJET	SUJET	SUJET	SUJET	PAULMARIE	SUJET	SUJET		
			IV					
SUJET	SUJET	PAULMARIE						

APPENDICE B

CONTENU DU MP4 VIDÉO DE TYPE HD 1080P

Description détaillée

Rating : G – Audiences générales

Source : PaulMarie Elie

Code Région : 1

Présentation : Télévision haute définition sous-titrée

Son : Dolby Digital Stéréo, Dolby Digital 5.1 Surround

Durée : 00:26:00

Format : MP4 VIDÉO

APPENDICE C

LEXIQUE VODOU

Ago : Exclamation rituelle qui signifie « attention ».

Asson : Le hochet sacré du Vodou, ses composants typiques étant unealebasse et des vertèbres de serpent. Pour être « donner l'Asson », c'est d'être porté à l'autorité sacerdotale.

Ayibobo : Mot de rituel d'origine Éwé équivalent à « amen ».

Chwal : Un Lwa, possédant une personne, on dit parfois « danse dans la tête » de cette personne, mais l'expression plus traditionnelle est que le Lwa chevauche la tête de la personne. La personne est alors considérée comme le « cheval » (en créole, « Chwal » du Lwa).

Dan : Vient du royaume du Dahomey signifiant la vie; séquence d'expériences physiques et mentales qui composent l'existence d'un individu.

Djevo : Chambre dans un temple Vodou dans lequel les néophytes sont initiés.

Dahomey : Une région d'Afrique de l'Ouest, située à l'ouest du Nigeria et au nord du golfe de Guinée. Il contient Ardra et Ouidah, qui ont été repris par les Dahoméens au début du XVIIIe siècle. Le rite Dahomey se distingue par la douceur de ses Lwa.

Fanm : Être humain du sexe féminin.

Fon : Un groupe ethnique et linguistique de l'Afrique de l'Ouest dans le pays du Bénin.

Ginen : Désignant l'Afrique et la contrepartie astrale de l'Afrique en tant que patrie. Ainsi, l'esprit conscient d'une personne, en se déplaçant par un Lwa dans le processus de la possession, est dit d'être « en Guinée » — en Afrique.

Houngan : Un prêtre pleinement initié dans le Vodou, celui qui a « reçu l'Asson. » La base de ce titre est de l'Afrique « Nganga », un prêtre, il est précédé de la mention Fon « Houn », qui signifie esprit.

Kreyòl : Appartenant aux peuples, langues et coutumes d'Haïti; également utilisés en référence à d'autres cultures à la fois antillaise et latino-américaine. Ce mot vient à travers la Française d'un mot signifiant « espagnol né à l'extérieur du pays ».

Lakou : Serviteurs du Vodou qui s'organisent en groupes de maisons autour d'une cour centrale ou péristyle.

Lwa : Une divinité Voudoun; c'est la puissance d'un archétype divin qui travaille à travers une personnalité sympathique construite pour elle par le culte de l'homme et de l'invocation dans Voudoun. Les moyens les plus fréquents de la manifestation du Lwa sont en possession temporaire d'un dévot. (Le mot "Lwa" n'a qu'une seule forme pour le singulier et le pluriel.)

Mambo : Une prêtresse pleinement initiée, celui qui a "reçu l'Asson". Elle a reçu la même formation que l'Houngan, en tant que telle, elle est respectée également.

Nansyon : Nations d'esprit, les regroupements des Lwa habituellement par des lignes ethniques originaux.

Peristil : Un grand "portique" ou d'un bâtiment plus ou moins ouvert sur le côté adjacent à l'autel/chambre d'un hounfor. C'est ici que la plupart des cérémonies publiques de Voudoun sont détenues, autour du poteau-Legba ou poteau-mitan. Le péristyle aura au moins un, peut-être deux ou trois, les entrées de l'extérieur outre la porte à l'autel de chambre.

Posesyon : La forme caractéristique de la manifestation de la Lwa dans Voudoun. Elle correspond à une forme particulièrement profonde et complète de ce que le spiritisme est appelée "médiurnité", il ne s'agit pas des interférences avec les systèmes nerveux autonomes des possédés ou des résultats autrement défavorables de ce qui est connu comme "la possession démoniaque." Les psychologues qui rejettent la réalité de la possession par une entité spirituelle n'ont pas encore trouvé une autre interprétation adéquate des symptômes.

Poto-Mitan : Le pilier du péristyle, le point sur lequel la plupart des cérémonies publiques de Voudoun tournent. En étant sacré pour Legba, le poste a une tradition plus ancienne que le péristyle lui-même : elle correspond à la poste ou un monticule traditionnellement mit en place à l'extérieur des maisons au Dahomey comme un

symbole sacré de Legba. Le poste central du péristyle est habituellement peint avec des couleurs vives, et est entouré d'un pas qui peut servir comme un autel.

Vèvè : Une conception symbolique, formée sur le terrain (dans le péristyle) par gruaux de blé d'arrosage, semoule de maïs, ou de quelque autre poudre appropriée de la main, avant ou au début de la cérémonie. Une telle conception représente un Lwa à être invoquée, et sert à la fois comme un point focal pour l'invocation et une sorte d'autel pour les offrandes. Plusieurs Vèvè de différent Lwa pouvant être utilisé pour une cérémonie. Les modèles intègrent bien reconnues éléments traditionnels, mais reflètent également les intentions individuelles et les compétences créatives de l'Houngan ou Mambo.

Vodou, Voudoun : Un système religieux basé principalement sur des croyances et des pratiques amenées d'Afrique dans le monde occidental, mais intégrant désormais d'autres composants et s'étant développé à travers le temps et les circonstances. Le nom 'Vodou' vient du mot Fon pour le système, pratiqué au Dahomey par exemple, d'adorer, et demander de l'aide et oracles de la puissance divine, comme cela a été canalisé par la présence visible d'un type spécifique de créature vivante.

Vodouwizan : Dévot du Vodou et serviteurs des esprits.

YehWe : Le nom de Dieu dans Le Vodou, un terme générique qui englobe tous les 'Houn', ce qui signifie les nombreux aspects de ce 'Grand Esprit de Dieu Tout-Puissant », honoré, vénéré et servi Lwa, *Mo*, *Zan'y* et *Mistè* dans cette religion, ou 'Orisha'/'Olisha' dans la tradition Yoruba.

BIBLIOGRAPHIE

- Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (éd. 2nd Edition). New York City, New York, United States of America: Oxford University Press.
- Barsam, R. (1988). *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. United States of America: Indiana University Press.
- Baudrillard, J. (1988). *Selected Writings*. (M. Poster, Éd.) Stanford, California, United States of America: Stanford University Press.
- Beauvoir, M. (2008a). *Lapriyè Ginen*. Port-au-Prince, Haiti: Edisyon Près Nasyonal d'Ayiti.
- Beauvoir, M. (2008b). *Le Grand Recueil Sacré: ou Répertoire des Chansons du Vodou Haïtien*. Port-au-Prince, Haiti: Presses Nationales d'Haiti.
- Bell, D. (2004, April). *Shooting the Past? Found Footage Filmmaking and Popular Memory*. Consulté le March 15, 2012, sur Kimea: A Journal for Film and Audiovisual Media: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1071/1231>
- Brandsford, J. (2000). *How People Learn: Brain, Mind, Experience and School* (éd. 2nd Edition). (J. D. Brandsford, A. L. Brown, & R. R. Cocking, Éd.) Washington, D.C., United States of America: National Academies Press.
- Brown, K. (1991). *Mama Lola: A Vodou Priestess in Brooklyn (Comparative Studies in Religion and Society)* (éd. 1st Edition). Berkeley, California, United States of America: University of California Press.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction* (éd. 1st Edition). London, England: Routledge.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Clavé, S. A. (2007). *The Global Theme Park Industry* (éd. 1st Edition). Wallingford, United Kingdom: CAB International North America.
- Copyright Erzulie's, Inc. . (1995, February 1). *Haitian Vodou Glossary at Erzulie's Authentic Voodoo*. Consulté le August 15, 2012, sur Erzulies Voodoo: <http://erzulies.com/haitian-voodoo-glossary-of-terms/>
- Deren, M. (Réalisateur). (1951). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* [Film]. All Regions: Mystic Fire Video.
- Deren, M. (1985). *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. (J. Campbell, Éd.) New Paltz, New York, United States of America: McPherson & Company.
- Ellis, J. (2005). *Documentary and Truth on Television: The Crisis of 1999*. (J. Corner, & A. Rosenthal, Éd.) New York, New York, United States of America: Manchester University Press.
- Feinstein, H. (2005). The Unpredictable Revelations of Nicolas Philibert. Dans K. Macdonald, & M. Cousins, *Imagining reality: The Faber Book of the Documentary* (p. 480). London, England, United Kingdom: Faber and Faber.
- Grierson, J. (1979). *Grierson on Documentary*. (F. Hardy, Éd.) London, England, United States of America: Faber and Faber.
- Hall, J. (1991). Realism as a Style in Cinéma Vérité: A Critical Analysis of Primary. *Cinema Journal*, 30(4), 24-50.
- MacDougall, D., & Taylor, L. (1998). *Transcultural Cinema* (éd. 1st Edition). Princeton, New Jersey, Etat Unis: Princeton University Press.
- MacFarquhar, L. (2004, February 16). *The Populist: Michael Moore can make you cry*. Consulté le May 31, 2013, sur The New Yorker: http://www.newyorker.com/archive/2004/02/16/040216fa_fact7
- MacLennan, G. (1998). *Beyond Rhetoric and Scepticism: A Critical Realist Perspective on Carl R. Plantinga*. Consulté le October 19, 2013, sur Film Philosophy Journal: <http://www.film-philosophy.com/index.php/fp/article/view/307/227>
- Marks, L. U. (2004). Haptic Visuality: Touching With the Eyes. *Framework: The Finnish Art Review*, No 2.

- Marks, L. U., & Polan, D. (2000). *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (éd. 1st Edition). Durham et London, North Carolina, Etat Unis: Duke University Press.
- Métraux, A. (1989). *Voodoo in Haiti* (éd. 1st Edition). (H. Charteris, Trad.) New York, New York, United States of America: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Métraux, A., & Verger, P. (1960). *Haiti: Black Peasants and Voodoo* (éd. 1st Edition). Bellerose Village, New York, United States of America: Universe Books.
- Moore, M. (Écrivain). (2004). *Fahrenheit 9/11* [Film]. All Regions: Sony Pictures Home Entertainment.
- Morin, E. (2003). Chronicle of a Film. Dans J. Rouch, & S. Feld, *Cine-Ethnography (Visible Evidence)* (éd. 1st Edition, pp. 229–265). Minneapolis, Minnesota, Etats Unis: University of Minnesota Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana, United States of America: Indiana University Press.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (éd. 1st Edition). Bloomington, Indiana, United States: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (éd. 2nd Edition). Bloomington, Indiana, United States of America: Indiana University Press.
- Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (éd. 1st Edition). Cambridge, Cambridgeshire, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary* (éd. 1st Edition). New York, New York, United States of America: Taylor & Francis.
- Rigaud, M. (1974). *Vè-vè: Diagrammes Rituels du Voudou* (éd. Trilingual Edition). New York, New York, France: French & European Publications.
- Rigaud, M. (1985). *Secrets of Voodoo*. (R. Cross, Trad.) San Francisco, California, United States of America: City Lights Books.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001, November 1). *Faking it: mock-documentary and subversion of factuality*. Manchester, England: Manchester University Press. Consulté le September 3, 2013, sur The Journal of Cinema & Media: Reviews: <http://www.frameworkonline.com/42jr.htm>

Umansky, E. M., & Ashton, D. (1992). *Four centuries of Jewish women's spirituality: a sourcebook*. Boston, Massachusetts, United States: Beacon Press.

Voodoo Authentica™ of New Orleans . (2000, May 10). *Glossary of Voodoo Terms*. Consulté le January 17, 2013, sur Voodoo Authentica: <http://www.voodooshop.com/voodoo/glossary.html>

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London, England, united Kingdom: British Film Institute.