

Textes, films, réflexions et narrations en anthropologie visuelle

**Moïse Marcoux-Chabot
2006-2011**

Table des matières

L'image et le voyage	2
Pour une anthropologie visuelle vulgarisée	3
Points de vue	5
Notes de lecture en anthropologie visuelle	5
Voir est un verbe	6
Regards tchadiens	7
Ma vie amoureuse (allégorie anthropologique)	7
Jeune fille; caméra	8
La Trilogie du regard	9
Productions Ceci n'est pas un film	10
Plume blanche, récit d'une rencontre interculturelle	10
Faire le point	11
Ne pas oublier	12
Autoreprésentation autochtone: Wapikoni mobile	15

L'image et le voyage

Quelques idées et beaucoup de questions, librement inspirées de l'anthropologie visuelle et de l'approche interprétative.



Pourquoi l'attention du photographe a-t-elle été attirée par cette ruelle ? Peut-être s'agissait-il des couleurs éclatantes, de l'impression d'équilibre presque parfait, du vécu des dalles de pierre et des moulures de bois. On pourrait aussi croire que tous ces facteurs combinés à l'absence de passants créait une ambiance assez intéressante pour mériter qu'un appareil soit sorti de son étui et qu'un bouton soit pressé.

Certains y verront une porte d'entrée, d'autres un cul-de-sac. Les plus privilégiés apprendront de la bouche du photographe lui-même qu'il déambulait tranquillement dans le quartier de Barranco, à Lima, lorsqu'il a aperçu cet étrange passage. C'est la forme de l'arbre qui avait capté son regard et c'est l'arbre qui a été pris en photo. Ça y est, l'image est située, son sens est figé, son interprétation est terminée.

Ou peut-être... pas.

Ça ne date pas d'hier que les voyageurs trimbalent avec eux des appareils photographiques pour saisir des moments de leur aventure ici et là, qu'il soient beaux, drôles, émouvants, marquants ou simplement exotiques. La projection de diapositives au retour, les albums, les *scrapbooks* et les encadrements sont tous autant de moyens pour partager une expérience, communiquer un souvenir. Le développement récent de nouvelles technologies et outils de communication comme les appareils numériques, les téléphones portables munis de caméras et les photoblogues n'a fait qu'amplifier l'importance de l'image dans l'expérience du voyage. Mais ces images que l'on expose, encadre, projette et raconte sont-elles réellement situées, figées et terminées ? Que montrent-elles ?

Une nature morte peut être bien vivante. Un portrait du révolutionnaire Ernesto Che Guevara quelques heures après sa mort sert ici de sujet principal. Quelques objets symboliques disposés autour du portrait, un focus sur les yeux du cadavre et voilà, l'icône d'une icône est figée dans le temps et dans l'espace. Mais si l'image est figée, son sens ne l'est pas. Car l'interprétation faite par celui qui regarde la photo dépend de sa connaissance du contexte. Sait-il qu'il s'agit du Che? Du Che mort ? Du Che mort en Bolivie ? D'une *bombilla* servant à boire le *maté*, boisson favorite du guerillero, à la droite ? D'un paquet de *maté* à l'arrière ? De monnaie bolivienne à gauche ? Sait-il que cette nature morte a



été réalisée à La Higuera, le village même où l'homme fut exécuté ? Il y a en tout cas très peu de chances qu'il sache que la marque du maté rappelle étrangement la phrase codée qui a servi à donner l'ordre de mise à mort: « *Di buen día a papá* ».

Mais qu'il sache tout cela, qu'il perçoive la photo comme un triste pendant de l'idéal révolutionnaire récupéré par les compagnies de vêtements ou qu'il trouve simplement l'image harmonieuse, celui qui voit cette photo l'interprète. Cependant, il interprète des symboles mis en place de façon réfléchie. Que se passerait-il s'il observait les yeux d'enfants bien vivants au lieu du regard d'un mort ?

En effet, quand l'objet de la photographie de voyage est un être humain, la relation entre sujet, photographe et observateur est complexifiée par les multiples interprétations possibles faites par chacun de ces acteurs.



La rencontre avec ces enfants a duré quelques minutes et le diaphragme du Minolta X-700 s'est ouvert un soixantième de seconde pour laisser pénétrer la lumière, mais cette image est figée pour très longtemps, jusqu'à la détérioration de son support matériel, et elle sera probablement vue par des centaines de personnes. Mais que voit-on exactement dans cette photo? Trois petits Péruviens en habits traditionnels ou l'interprétation que le photographe a fait de leur existence ?

Nécessairement il y a interprétation. Bien avant la rencontre, le voyageur avait construit cette photo dans son imaginaire. Cependant, la vision des sujets eux-même influence le résultat final. Ces enfants posent-ils pour le plaisir ou pour en finir au plus vite et pouvoir quémander quelques soles? Ne voient-ils que l'objectif pointé sur eux et le gain possible s'ils réussissent à correspondre à l'image qu'on attend d'eux ? Ou bien la portée de leur regard se rend-elle au-delà du filtre qu'est la caméra jusqu'à l'être humain qui la tient ? L'observateur peut en faire toute les lectures qu'il imagine.

Il en va de même de cette vieille vendeuse du marché des mineurs de Potosi, en Bolivie. Son regard à la fois fuyant et attentif et sa présence, même sur papier photographique, imposent le respect. La scène est bourrée de symboles dont on peut ou non tenir compte. Feuilles de coca, cigarettes artisanales, alcool pur pour les offrandes rituelles à l'entrée de la mine... C'est tout l'univers de cette dame qui est représenté. Est-ce vraiment cela ? Ou s'agirait-il



plutôt d'une création du photographe ? Qu'y a-t-il au-delà de son kiosque, en dehors de ce moment précis ?

Le photographe s'est peut-être trompé s'il voulait saisir l'univers de la vendeuse. Aurait-il dû se retourner et capturer tout ce que la dame voyait sur la place du marché pour y arriver ? La vision du monde qu'il a figé sur pellicule n'était pas celle d'une Bolivienne mais celle d'un québécois observant une Bolivienne. Un matin du mois d'août. 2005. Et dans une telle vision, les bordures sont les limites de la perception, le flou laisse planer le doute et l'interprétation permet de comprendre, à défaut d'expliquer.

Et le voyageur revient chez lui, tonnes de films à développer, de cartes-mémoires à décharger, de souvenirs à raconter. Les images et les histoires s'accordent si bien les unes aux autres. Le public en est avide. Mais pas trop. « Et puis, ton voyage ? » L'impression générale satisfait, les anecdotes cocasses ou exotiques suffisent, les clichés bien clichés impressionnent. Les détails ennui. Chacun y trouve ce qu'il imaginait du voyage, se met à y rêver ou se conforte dans son immobilité.

Les photos et les histoires ne captivent pas très longtemps. Elles se font assez vite ranger quelque part entre deux livres à lire et quelques papiers à classer.

Et puis elles sont dépoussiérées. Le photographe se rappelle le récit de chaque image. Ou presque. Le flou artistique ne peut plus être éclairci, les zones d'ombre demeurent, la photo ne s'étend pas au-delà de son cadre. Il connaît le contexte, mais lui, il l'a déjà interprété. Restent les autres... Alors il écrit un article, en se disant que même si l'objectif de l'appareil est un cadre et le sujet un miroir, il demeure sans doute tout un monde d'interprétations possibles...

Mars 2006

Pour une anthropologie visuelle vulgarisée

Cet article peu vulgarisé se veut ironiquement un plaidoyer pour une anthropologie visuelle vulgarisée, plus accessible au grand public. L'auteur, sans prétention aucune, cherche à susciter une réflexion sur la contribution potentielle de l'anthropologie visuelle aux relations interculturelles dans un contexte touristique. Dans cet article, le genre féminin est utilisé comme générique, dans le seul but de ne pas alourdir le texte.

Calcutta, Inde. Une vieille femme appuyée sur sa canne observe tranquillement les allées et venues de la place du marché aux épices. Le contraste entre la blancheur de ses cheveux et les couleurs éclatantes de l'étalage le plus près attire comme des mouches les touristes étrangères en quête d'exotisme. Elle voit défiler devant elle pour la troisième fois de la journée une série d'appareils photos rivalisant de mégapixels et de longueur d'objectifs, subit la mitraille, écoute à peine le «Thank you!» qu'on lui lance et sourit en pensant à toutes ces photos quasi identiques d'elle qui doivent orner des murs des quatre coins du monde.

Chivay, Pérou. Deux fillettes et leur petit frère attendent au détour d'un sentier le groupe de touristes que leur mère guide à travers la campagne. À l'arrivée des étrangères, les enfants habillés en costume traditionnel montrent quelques poteries artisanales et les éléments principaux de leur alimentation. Leur mère annonce aux touristes que pour prendre une photo, il faudrait payer un nuevo sol. Le groupe continue tout droit, pensant à toutes les autres opportunités qui se présenteront. La dernière touriste s'attarde. Elle semble hésiter à partir sans saisir ce moment sur pellicule.

Elle discute quelques minutes avec les enfants, ajuste sa mise au point, prend une photo, leur donne une pièce et part à la suite de son groupe sans se retourner.

Québec, Canada. Deux adolescentes dégustent une crème glacée sur un banc du quartier Petit-Champlain. Elles rigolent en regardant le cortège sans fin des asiatiques qui arpentent la rue. Depuis deux heures déjà qu'elles s'amuse à essayer de deviner leur origine selon la marque des caméras. Corée, Vietnam, Japon, Chine, Taïwan ? On s'en fout, concluent-elles en riant, toutes ont les yeux bridés et parlent le même charabia, peu importe la grosseur du kodak.

Le corpus bibliographique de l'anthropologie visuelle comme champ disciplinaire des sciences sociales est riche et couvre une large gamme de thèmes, de la métaphore cinématique du montage dans les films ethnographiques à l'iconologie des images peintes en passant par la colonisation de l'imagination créatrice dans le soufisme et l'approche ethnographique de la culture bourgeoise. Cependant, cette vaste littérature s'adresse à un lectorat

relativement restreint, celui des anthropologues et ethnographes, des étudiantes aspirant à le devenir et des intellectuelles en manque de lecture, lorsque les recherches rédigées dans cette branche vont au-delà des mains d'une directrice de thèse.

Il est tout à fait pertinent de poursuivre la recherche universitaire dans des thèmes aussi poussés, considérant toutes les implications éthiques et politiques de la représentation de l'altérité dans la production du savoir. Mais, à l'échelle de la planète, combien y a-t-il de touristes pour une anthropologue ? Combien de vidéos de vacances pour un film ethnographique ? Combien de présentations de diapositives de voyage pour une exposition d'ethnophotographie ? Combien d'albums de photos pour un ouvrage d'anthropologie visuelle ?

Les librairies spécialisées offrent un vaste choix de guides de voyage, mais leur section sur la photographie se limite souvent à quelques pages, présentant des conseils techniques de choix de pellicule ou de protection des films à l'aéroport, des suggestions d'endroits photogéniques et des rappels que les habitantes de tel ou tel endroit ont tendance à demander une compensation financière. L'aspect éthique est évacué rapidement, en précisant qu'il est préférable de demander la permission avant de photographier. De vagues généralités anthropologiques surgissent à l'occasion, dans la mention d'un peuple pour qui l'image est tabou ou d'une tribu qui refuse qu'on lui vole son âme, sans étudier davantage les ramifications symboliques de l'iconographie.

Du côté des manuels spécialisés dans la photographie ou la production vidéo, le panorama n'est guère plus intéressant. Il y est surtout question de techniques et de matériel. Lorsque les auteures abordent la question des personnes comme sujets, deux préoccupations principales retiennent l'attention: la réussite de la meilleure prise de vue ou du cliché parfait, et les notions légales de droit à l'image. Ces ouvrages destinés surtout aux professionnelles intéressera peu la voyageuse moyenne qui veut seulement rapporter de beaux souvenirs.

Il semble justifié de réclamer que les anthropologues, réputées spécialistes du culturel et de l'interculturel, apportent leur contribution à un domaine généralement réservé aux expertes de l'industrie photographique et touristique. Parallèlement à la recherche et au travail de terrain, nous avons certainement une position à occuper dans l'espace laissé vacant au croisement de l'anthropologie, de la photographie et du tourisme. Cette position pourrait prendre voix dans un guide destiné aux touristes et voyageuses en tous genres.

Une publication accessible, vulgarisée et suscitant la réflexion, enrichie d'exemples ethnographiques du monde entier et de l'expérience accumulée de la discipline, faisant appel à des témoignages du Nord comme du Sud, de l'Est comme de l'Ouest. Construit autour de la photographie de voyage, une pratique très répandue mais historiquement réservée aux personnes disposant de ressources suffisantes pour à la fois voyager et s'équiper en matériel photographique, un tel guide aurait le potentiel de déclencher chez les lectrices une réflexion anthropologique plus large.

Les mises en situation esquissées plus haut laissent entrevoir une infime portion de la diversité des implications possibles de la prise d'images dans un contexte interculturel. Le tourisme, qu'il soit balnéaire, d'affaires, équitable ou solidaire, demeure probablement la forme la plus répandue de contact interculturel, aussi éphémère ce contact puisse-t-il être. Dans ces rencontres, c'est plus souvent

qu'autrement l'appareil-photo ou la caméra vidéo qui sert de truchement.

Chaque situation où un appareil technologique servant à enregistrer l'image s'interpose entre deux personnes de cultures distinctes est une situation délicate au plan politique, symbolique et éthique, en grande partie par la nature unidirectionnelle et statique de la relation qu'elle crée. Il y a une observatrice et une observée.

Concrètement, de quels sujets traiterait une publication en anthropologie visuelle destinée au grand public? Elle pourrait aborder, toujours par la vulgarisation, les notions de relativisme culturel, de représentation de l'altérité et des différents niveaux d'interprétation des actrices culturelles. Elle pourrait amener les lectrices à réaliser la portée d'une image, au-delà du simple objet visuel: l'image est produite dans le cadre d'une relation entre plusieurs représentantes de cultures différentes et en est indissociable, l'outil même servant à produire l'image est un symbole de technologie et de richesse qui crée matériellement une distinction entre la personne qui prend l'image et celle dont l'image est prise, l'image ramenée chez soi et montrée aux amis et à la famille est enfermée dans un cadre et ne sert souvent qu'à conforter les clichés, etc.

La réflexion à susciter chez les touristes peut passer par de nombreuses questions. Pourquoi photographier ? Qui cadre et qui est cadré ? La photographie de voyage sert-elle à autre chose qu'à confirmer les attentes et les clichés du touriste ? Quel usage sera fait de ces images au retour ? La prise de photos dans des contextes de pauvreté est-elle uniquement un acte de violence supplémentaire ou peut-elle réellement servir à sensibiliser ? Une millionième photo du Machu Picchu ou du Château Frontenac est-elle nécessaire ?

Qu'est-ce qui est le plus pernicieux entre une photo prise sans le consentement et une fausse relation humaine ayant pour seul objectif l'obtention d'une image réussie ? Y a-t-il une façon éthique de photographier des étrangères qu'on ne reverra plus jamais ? Dans des voyages de groupe organisés, est-il nécessaire d'avoir vingt caméras ? Du Polaroid à l'appareil numérique en passant par le renvoi postal des images, les touristes peuvent-elles arriver à renverser la situation et utiliser l'image comme langage interculturel ?

Droit à l'image, théories de la violence structurelle, crise de la représentation, herméneutique, cinéma ethnographique, approche participative ou collaborative, féminisme, méthode de photoethnographie, sémiotique de la culture et anthropologie du développement ne sont que quelques uns des domaines dont les avancées auraient tout avantage à être rendues accessibles à un plus grand nombre. Le médium à créer ? Un guide à l'intention des touristes. L'approche à privilégier ? L'anthropologie visuelle.

Vulgarisée.

Novembre 2006

Points de vue

Court-métrage, 2006, 13min30.

Résumé:

Petite Oeuvre Multimédia (POEM) montée à partir de photographies prises au Pérou, en Bolivie et à Cuba, dans le cadre d'un cours d'anthropologie visuelle. A partir de trois lectures d'une même série de photos, ce film permet une réflexion sur la positionalité des points de vue, les limites du cadre, les impacts du commentaire et de la musique, la subjectivité de l'auteur et la pertinence d'une approche anthropologique de l'image. Titre alternatif: *Point de vue photographique, point de vue anthropologique.*

Citations:

« Every view is a view from somewhere, every act of speaking a speaking from somewhere. »

Lila Abu-Lughod, *Writing Against Culture*

« Ce qui représente un apport pour l'anthropologie, c'est l'utilisation de la photographie dans un travail allant au-delà des apparences. Ce qui compte, c'est le hors-champ, la construction du sens grâce à l'image; et ceci devient un moyen de restitution, une autre façon de raconter notre regard sur l'Autre.

C'est ce qui lie la photoethnographie et la photographie comme écriture à part entière, quand on cesse d'avoir recours aux mots pour oser se laisser aller dans un voyage visuel révélateur, abritant l'ineffable, porteur de connaissance et de sens. »

Luis Aschutti, *L'homme sur la photo, manuel de photoethnographie*

« Le résultat d'une projection, que l'on ait souhaité la voir ou qu'on ait été subjugué par quelques images au hasard d'un bienheureux *zapping*, ne doit pas être: "J'ai tout compris" ou "je crois avoir compris et, désormais, je saurai voir ce qu'on me montre" mais plutôt: "Je n'ai rien compris et je suis incapable de vous dire ce qu'il y avait dans ce film et ce qu'il voulait dire, mais j'aurais aimé en voir davantage, pas pour en savoir plus, mais parce que c'était captivant; pour apprécier pleinement la possibilité que j'ai de pouvoir comprendre, possibilité qui m'est reconnue puisque ces images me parlent plus que tout document écrit que je n'aurais jamais eu l'idée d'aller chercher." »

Françoise Héritier, *Où et quand commence une culture*

Notes de lecture en anthropologie visuelle

Recueil à consulter en ligne, compilé en mai 2007.

« Le seul conseil que l'on peut donner à des jeunes gens qui veulent faire du cinéma, c'est de faire de l'école buissonnière une règle de vie, mais en le faisant très sérieusement. »

- Jean Rouch

Ce document consiste en une compilation de notes de lecture sur l'anthropologie visuelle. Loin d'offrir un panorama complet de cet aspect de ma discipline, ce travail se concentre d'abord et avant tout sur la démarche participative dans la méthode de travail de terrain menant à la réalisation d'oeuvres de cinéma anthropologique.

Certains thèmes paraîtront récurrents, notamment l'anthropologie partagée telle que pratiquée par Jean Rouch. Les concepts de cinéma vérité et d'ethno-fiction, au coeur de la démarche de Rouch, côtoient les idées et méthodes entourant la place de la subjectivité et de la réflexivité dans les productions audiovisuelles des anthropologues.

En commençant les lectures qui ont mené à ce recueil de citations, je recherchais d'abord des outils méthodologiques et conceptuels pour m'aider à réaliser un terrain au Tchad et produire des documents vidéos pertinents. L'approche participative m'intéressait et j'avais été mis en contact avec certains films de Rouch, sans toutefois en saisir toute l'originalité.

Ce sont les lectures et les références intertextuelles qui m'ont guidé dans cette exploration, rendant parfois nécessaire le visionnement

de films classiques pour mieux mettre en perspective les références. Plusieurs autres livres et articles que ceux cités plus loin ont été lus sans toutefois être mis à contribution dans la prise de notes systématique qui a conclu cette démarche.

Ce recueil est surtout construit pour mon usage personnel, comme outil de travail dans la réalisation de documents vidéos et comme complément théorique à mon projet de formation pratique. Mais fidèle à l'idée de partage qui transparait dans les citations, j'espère qu'il saura intéresser et même aider d'autres anthropologues ou étudiants en anthropologie atteints de cette belle folie qui nous pousse à partir sur le terrain encombrés de matériel électronique coûteux, fragile et conçu pour fonctionner dans des relations à sens unique, entre observateur et observé.

Ici, la forme importe peu et les idées importent beaucoup. Il y a eu découpage, bien entendu: la vision de l'anthropologie visuelle qui émane de ce montage n'est pas nécessairement celle des auteurs. Il s'agit d'un point de vue, le mien, construit à partir de la sélection instinctive de plusieurs réalités, idées et points de vue, dont l'essentiel a été laissé hors-champ. Aucune de ces citations ne devrait être recopiée intégralement sans avoir au préalable lu son contexte et visionné les films mentionnés.

Télécharger le document (30 pages):

<http://moisemarcouxchabot.com/a-propos/anthropologie-visuelle/>

Voir est un verbe

Extraits choisis.

« De plus en plus de gens comprennent que l'image techniquement produite est une construction – l'acte interprétatif de quelqu'un qui possède une culture et une idéologie, provient d'un milieu socioéconomique particulier, est associé à un genre et a souvent un point de vue conscient, tout cela contribuant à faire de l'image le véhicule d'un certain type de savoir, d'une façon particulière. Les fabricants d'image exposent leur point de vue sur leur monde, qu'il en aient l'intention ou non. Peu importe combien de personnes ressentent le besoin pour un témoin objectif de la réalité, ce ne sont pas les technologies productrices d'images qui le fourniront. »

Jay Ruby, *Picturing Culture*, 2000:140

Bien que possédant un pouvoir d'évocation immense, la vision isolée est incomplète. Surtout si cette vision se limite à des images cadrées, figées, sans contextualisation et affichées sur un site web en basse qualité. Cela ne signifie pas pour autant qu'une image a toujours besoin de commentaires, de son, de mouvement. Tout dépend de l'objectif recherché. Dans le contexte d'un journal de voyage (*travelogue*) le but principal est généralement d'évoquer quelque chose chez le lecteur, de lui faire ressentir un ailleurs exotique depuis le confort de son salon. Alors, des images très simples pourront suffire, sans explications mais visuellement frappantes parce qu'illustrant un mode de vie différent. Elles font appel à un imaginaire déjà construit.

Les photojournalistes ont plutôt tendance à rechercher des images qui « parlent d'elles-mêmes ». Pour faire la couverture du Times Magazine, une photographie doit évoquer de façon particulièrement intense certains symboles partagés par les lecteurs. Guerre, paix, bonheur, souffrance, réussite, échec, richesse, pauvreté. J'avancerais même que les photojournalistes cherchent à créer un symbole, à faire de leur photographie l'image que tous auront en tête lorsqu'ils penseront à la guerre du Vietnam ou au Darfour.

Les anthropologues, déconstruisant joyeusement la fausse dichotomie qui opposerait la science et l'art, vont un jour préférer des images minuscules documentées de long en large dans des centaines de pages de texte et le lendemain se consacrer à un film de deux heures sans aucun commentaire. Pour ma part, je suis un peu voyageur, anthropologue en devenir, photographe amateur et il m'arrive de prétendre faire du journalisme. Sans compter que pour atteindre certains effets stylistiques, je me laisse souvent aller à de faciles généralisations. Alors même qu'un certain esprit scientifique me pousse tout autant à des excès de précision.

Je me demande maintenant... Quel est donc mon but lorsque j'appuie sur le déclencheur de mon appareil-photo ou lorsque je lance l'enregistrement sur ma caméra ? Je ne sais pas encore. J'ai cherché une réponse en Amérique latine et je n'ai trouvé que des questions, nombreuses. J'ai mis le doigt sur certaines pistes de solution dans mes livres d'anthropologie visuelle, mais vous savez, dans ces livres, le texte est écrit très petit. Alors, forcément, en mettant le doigt sur une réponse, nécessairement, on touche aussi une question !

En attendant d'arriver à destination, la route parcourue me procure pleine satisfaction. Pour chacune de mes questions, quelqu'un, quelque part, a une réponse. Et inversement. Voir est un verbe plus agréable à conjuguer à plusieurs.

Dans ma quête de sens iconographique, voir est un verbe...

...réflexif. Je filme et je suis filmé, je n'essaie pas de dissimuler ma présence, je l'assume plutôt comme élément déclencheur de certains événements.

...contemplatif. Il faut parfois s'arrêter et se contenter d'observer, de contempler la beauté du soleil se couchant sur le fleuve Chari. Ou le ciel éclatant d'étoiles, même en pleine ville. Ou les gouttes de pluie qui s'écrasent sur le sol. Ou les enfants qui s'amuse avec n'importe quoi, n'importe où.

...auditif. Les sons dirigent notre regard. La pluie battante sur un toit de tôle peut gâcher une entrevue. Le son des tam-tams nous attire, le grondement des motos nous repousse.

...participatif. Sans la participation de bons amis pour me faire visiter de nouveaux endroits, me traîner dans tous les coins de la ville et m'expliquer patiemment le comment et le pourquoi de toutes ces choses que je ne comprends pas, ma vision serait bien limitée.

...collaboratif. Mon séjour au Tchad est rendu possible grâce à la collaboration entre Rafigui et les jeunes du Canada, par l'entremise de Mini-Mini Médard. Les membres de Rafigui travaillent dur pour atteindre leurs objectifs, réunion après réunion, formation après formation.

Tchad, juillet 2007.



Regards tchadiens

Court-métrage, 2008, 20min.

Résumé:

Tourné au Tchad à l'été 2007 lors d'un terrain de recherche en anthropologie visuelle, ce film est un essai visuel sur la représentation de l'autre et de soi. À travers quatre regards distincts, le spectateur est amené à réfléchir sur l'utilisation du médium cinématographique et sur la relation entre observateur et observé. Le premier regard déstabilise, le second remet en contexte, le troisième laisse l'observation et les sens prendre le dessus et le dernier appelle à la réflexivité et à l'échange de points de vue. Les regards tchadiens sont avant tout ceux d'êtres humains s'étant prêtés au jeu de la caméra et de l'auto mise en scène, dans une démarche d'anthropologie partagée.

Citations:

« Si les réalisateurs de films ethnographiques pouvaient produire des films [...] d'une manière réflexive qui permettrait aux spectateurs d'apprécier l'illusion cinématographique de vraisemblance sans leur laisser croire qu'ils voient la réalité, alors, un cinéma anthropologique serait né. »

Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, 2000: 278

« Nous avons assez largement parcouru les rapports de la caméra avec ce qu'elle observe pour comprendre qu'une modification des comportements en sa présence ne met pas en cause l'authenticité de la narration. »

Marc-Henri Pialat, *Anthropologie et cinéma: Passage à l'image, passage par l'image*, 2000: 188

« La confrontation de notre propre regard avec celui des autres sur eux-mêmes et sur nous paraît être le véritable projet de l'anthropologie filmique parce qu'il ouvre, sans exclusive, la voie à un échange de regards aux possibilités illimitées. »

Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, 1982: 356

Extrait de la narration:

Moi, je m'appelle Moïse. Je suis étudiant en anthropologie. Je suis venu ici pour filmer des gens. Maintenant, je vous filme. Mais vous ne me voyez pas. Votre regard est captivé par votre propre image, renvoyée par l'écran amovible de la caméra.

Vous jouez avec moi, comme vous jouez avec cet oiseau, comme je joue avec vous. Notre relation est vécue à travers un objectif. Vous êtes conscients d'être filmés. Vous acceptez cette situation et l'utilisez pour vous divertir.

Il y a quelques heures, je ne vous connaissais pas. Dans quelques jours, je ne vous reverrai plus. Je reverrai votre image enregistrée. Je la montrerai à d'autres gens. En êtes-vous conscients ?

Vous êtes la première de trois parties impliquées dans l'acte cinématographique. Vous êtes des acteurs, conscients d'un regard posé sur vous. Vous interprétez ce regard d'une façon que j'ignore. Je joue aussi un rôle. J'interprète, de ma perspective d'observateur participant, une réalité que je ne comprends que partiellement. Je sélectionne. Je coupe. Je monte. Je montre.

Ils sont là, aussi, pour la troisième étape du processus. Ils vous observent, depuis une sombre salle de projection. Spectateurs, ils réinterprètent votre image.

Nous sommes trois parties d'une relation médiatisée par la caméra. Chacun crée le sens qui lui convient dans cette relation.

Moi, je m'appelle Moïse. Et toi, comment tu t'appelles ?

Je connais pas ton nom.

Ma vie amoureuse

Allégorie anthropologique.

Lors de mes études collégiales, après une brève et regrettable aventure avec les sciences naturelles, je me suis laissé séduire par les sciences humaines. Je flirtai un certain temps avec la sociologie et entretint une relation sérieuse avec l'histoire, mais c'est l'anthropologie qui réussit à me retenir dans son lit. Un professeur passionné, qui en était lui-même tombé amoureux et n'arrivait plus à s'en passer, me l'avait présentée. Je fus d'abord charmé par son regard: elle ne semblait pas voir le monde comme les autres que j'avais fréquentées auparavant. Plus je l'écoutais me parler de pays lointains et de peuples inconnus, plus j'avais l'impression d'apprendre à me connaître moi-même. Elle avait une attitude frondeuse et une démarche bien distincte, un déhanchement méthodologique qui me laissait rêveur. Mais la voir seulement une journée par semaine ne me suffit bientôt plus. J'étais jaloux de cet autre indéfinissable dont elle me parlait sans cesse. Je me surpris souvent à souhaiter qu'elle m'enlève, qu'elle m'amène au

loin et qu'elle me fasse vivre des expériences tribales et des rituels mystiques. Lorsque j'eus à décider avec qui je voulais partager les années suivantes de ma vie, le choix ne fut pas difficile.

Trois années ont passé depuis notre union. L'excitation des premiers mois a laissé place à une relation plus sérieuse. Ce qui m'avait d'abord attiré dans l'anthropologie a perdu de l'importance. À la rigueur, je suis même agacé par certaines de ses apparences, par son parfum exotique et les vieux habits qu'elle continue de porter malgré leur usure évidente. Toutefois, si une partie de sa garde-robe peut paraître défraîchie, elle me surprend toujours par les nouveaux accessoires dont elle se pare. Je la redécouvre sans cesse et à chaque fois que je crois avoir compris comment elle pense, je suis confronté à une nouvelle facette de sa personnalité. Grâce à son esprit d'aventure, j'ai voyagé à plusieurs reprises en sa compagnie, dans des régions chaudes et humides.

Il m'est arrivé de penser à sauter la clôture, aller voir ailleurs, mais ce serait pour des raisons artificielles: je pourrais être entretenu financièrement par une riche amante, mais à quoi bon si je ne suis pas heureux au lever du lit ? J'ai plutôt choisi de mettre du piquant dans notre relation en filmant nos ébats. J'ai même découvert qu'il y avait un certain public pour ce genre de films: je prends donc plaisir à montrer mes films amateurs sur internet ainsi qu'à mes amis. Je me suis déjà demandé si je demeurais avec ma compagne seulement pour réaliser mes fantasmes. Il y a probablement une part de cela, mais je ne pense pas qu'elle se laisserait utiliser si facilement si mon seul plaisir était en cause. En fait, je crois qu'elle a besoin de moi pour se reproduire. C'est le cycle de la vie académique. J'en suis bien conscient, mais je suis devenu dépendant affectif.

Trois ans plus tard:

Ce ne fût pas toujours facile, mais je suis parvenu à m'affranchir de ma dépendance affective. Nous nous fréquentons toujours, mais dans une relation ouverte: j'apprécie pouvoir passer d'un lit à l'autre, sans que la jalousie et le poids de la monogamie ne m'écrasent. J'ai décidé d'être d'abord fidèle à moi-même et de me laisser aller à mes passions. Si j'aime encore l'anthropologie, je me suis laissé tenter par la chair artistique du cinéma et j'ai choisi pour un temps de partager mes nuits avec le documentaire. J'ai déçu mon amante, celle qui aurait voulu faire de moi son maître. Peut-être aurons-nous ensemble des enfants illégitimes ?

1ère version avril 2008, conclusion septembre 2011.

Jeune fille; caméra

Court-métrage, 2009, 10min.

Résumé:

Essai d'anthropologie visuelle inspiré de *Passing Girl; Riverside* (Kwame Braun, 1998), analysant une suite d'interactions entre un observateur/cinéaste/anthropologue et une jeune fille tchadienne, interactions ayant eu lieu par l'intermédiaire de la caméra. Images provenant d'un terrain en anthropologie visuelle effectué au Tchad à l'été 2007.

Narration:

Nous sommes au Tchad, en 2007. Je suis venu à la grande fête soulignant le 50e anniversaire de la paroisse de Chagoua, à N'Djamena, la capitale. Je suis étudiant en anthropologie, mais cette célébration chrétienne ne présente pas d'intérêt particulier pour mes recherches. Je n'ai aucun but précis, mais j'ai deux objectifs, celui de mon appareil-photo et celui de ma caméra.

J'ai été invité par un ami et je suis resté par politesse, ainsi que pour profiter du spectacle, des sons et des couleurs qui s'offrent à moi. C'est mon premier bain de foule comme anthropologue-cinéaste. Je filme un peu au hasard, aidé par mon ami Éric Belsou.

Je m'attarde sur un groupe d'enfants pendant un court instant. C'est la jeune fille qui a attiré mon regard. Je ne me rappelle pas d'une raison particulière pour l'avoir filmée, mais je l'ai filmée. Pendant dix secondes.

Nous avons un contact visuel, un échange de regards, par l'intermédiaire de ma caméra. Un simple contact visuel avec une des personnes filmées, comme cela se produit lors de tout tournage. Ce n'est pas un plan plus intéressant ou révélateur qu'un autre.

Pourtant, depuis que je l'ai visionné au retour de mon terrain, j'y reviens constamment. Je le regarde à répétition, à reculons, au ralenti, image par image. Ce ne sont que dix secondes. Mais ces dix secondes témoignent de notre première interaction.

Je la vois, allume la caméra. La filme. Elle me voit. Me regarde. Regarde son ami. Rit. Surveille sa réaction. Me regarde. Regarde son ami. Un homme passe. J'arrête la caméra. Plan suivant, sur un musicien.

Je la vois, fixe mon regard et ma caméra sur elle. Je commence à tourner. Les quatre enfants m'observent. Nous nous observons mutuellement. Elle sourit, un coup d'oeil vers son ami la fait rire. Je continue à filmer.

Elle ne sait pas si j'ai de l'intérêt pour elle, si c'est vraiment elle que j'observe. Son regard hésite, revient finalement vers moi lorsque le jeune garçon se retourne. Les quatre enfants sont tournés vers moi.

Un homme passe, coupe le contact. Avons-nous réellement eu un contact, une relation ?

Comment peut-elle savoir que j'étais aussi attentif à sa réaction qu'elle à la mienne ? Elle ne peut pas le savoir, évidemment.

Nous avons eu deux moments de connexion, où nos regards se sont croisés. Mais elle ne le sait pas, car le mien était relayé par la caméra. Tout ce qu'elle a vu, c'est un homme blanc caché derrière le viseur d'une caméra. Je suis le seul à savoir que nous avons eu une brève connexion, que nous nous sommes regardés les yeux dans les yeux.

Notre relation est asymétrique, asynchrone. Elle existe pourtant, préservée sur cassette mini-DV et convertie en fichier numérique sur mon ordinateur. Toute preuve de notre bref échange est en ma possession, sous mon contrôle. J'utilise les images de cette courte relation dans mon intérêt personnel, pour un film dont elle ne connaîtra sans doute jamais l'existence. Elle ne m'a pas autorisé à utiliser son image. Et même si j'avais eu son autorisation formelle, aurait-elle davantage compris ce qu'il m'est possible de faire avec cette séquence ?

Ce qui me préoccupe ici, c'est le déséquilibre inhérent au tournage documentaire. La relation de pouvoir qui se crée, au-delà des contacts humains, par la position privilégiée de la personne qui manipule les appareils. Ce n'est pas une constatation nouvelle, ni pour les anthropologues, ni pour les documentaristes. Et si je n'avais eu que ces dix secondes de contact avec la jeune fille, je serais plutôt pessimiste quand à la possibilité d'établir une relation humaine réelle à travers une caméra, de transcender cet écran invisible.

Mais il s'agissait seulement de notre première interaction. Voici la deuxième, contenue dans le plan suivant. Mon attention est revenue sur un élément précis, un joueur de balafon. Aussi concentré que lui, je ne remarque pas que la jeune fille, dont on aperçoit la robe à droite, est restée à mes côtés et m'observe. À partir de ce moment, notre premier contact visuel, bref, incomplet et asymétrique, s'est transformé en une suite d'interactions.

Quelques secondes plus tard, je prends conscience de la présence de la jeune fille et je pointe de nouveau ma caméra sur elle. Je zoome, lui accordant toute mon attention. Elle semble timide. Moi-même, gêné par l'insistance de mon regard, je me concentre de nouveau sur le spectacle et me laisse porter par les couleurs et les mouvements de la foule.

Je suppose que, pendant ce temps, la jeune fille m'observe de nouveau, essayant de deviner la raison de ma présence et la suite de mes mouvements. Nous demeurons tous deux en position d'observation distante.

Une quatrième interaction survient. Elle prend la pose, mais ne semble pas savoir ce qu'elle veut. C'est à mon tour d'être curieux et d'effectuer un rapprochement à sens unique, en zoomant. Je ne suis pourtant pas plus sûr qu'elle de ce que je veux, car je me détourne rapidement, à mon tour, et porte mon regard à l'arrière-plan, où je remarque que des enfants s'amuse joyeusement.

Décidément plus intéressé par les jeux simples des enfants que par le spectacle religieux auquel je ne comprends rien, je me déplace. Elle aussi. Ma position est encore ambiguë. S'il semble justifiable qu'un appareil de capture d'images soit orienté vers une performance artistique, le déplacement de ce même appareil au sein d'un groupe d'enfants, par un adulte qui ne dit pas un mot, est plus intrigant.

Maintenant que la gêne a disparu, le jeu se poursuit. Et c'est le jeu qui me retient. Je ne suis plus en train de travailler sérieusement, mais en train de jouer, comme les enfants qui mentourent, avec une jeune fille, à l'aide d'une caméra.

Je décide de modifier mon cadrage, pour voir quelle sera sa réaction, si elle me suivra encore. C'est bien le cas. Elle aussi, elle est en train de jouer. Cependant, elle tombe, créant une interférence. Un autre enfant vient prendre sa place et je reprends conscience de ma position.

Le sixième contact a lieu un peu plus tard lorsque je choisis de descendre à la hauteur des enfants. Mais la jeune fille n'est maintenant plus seule à désirer mon attention. Ils se bousculent devant le viseur. Interférences, encore une fois, qui me poussent à retourner en zone de confort.

C'est bien elle que je veux voir. Et elle, veut que ce soit elle que je regarde.

Après ces quelques interactions, je ne sais pas davantage ce que je recherche. Ma position est de moins en moins claire. Je provoque encore des réactions de surprise, mais je suis devenu à mon tour un objet d'attention. La jeune fille n'est plus gênée par ma caméra et la relation, sans être renversée, semble s'être équilibrée.

Un peu plus tard, alors que je changeais de cassette, elle est venue vers moi. J'ai sorti mon appareil-photo. Elle a pris la pose. Nos regards se sont croisés, réellement, consciemment, à travers un deuxième objectif. Elle s'est éloignée tout de suite après et je suis retourné vers la fête.

Aujourd'hui, c'est moi qui contrôle et réinterprète l'empreinte de notre contact. Or, je n'ai plus l'impression que la relation entre la personne filmée et la personne filmant était asymétrique, ni déséquilibrée.

Surtout qu'en montant ce film, j'ai trouvé deux autres traces d'interactions qui ont suivi la photographie et dont je n'avais jamais eu conscience.

D'abord, ce moment où la jeune fille me lance un regard, sans que je ne m'en rende compte.
Contact raté.

Finalement, cette dernière scène, où elle n'apparaît pourtant pas. Je crois voir ses tresses dans la foule, je zoome, réalise que c'est une autre fillette et revient au spectacle.

Le tout, inconsciemment. Contact raté, encore une fois, qui témoigne cependant comme le précédent qu'un lien réel s'est créé à travers la caméra, lien que nous aimerions tous deux reproduire, sans y parvenir.

La Trilogie du regard

Cette trilogie regroupe, à posteriori, trois œuvres documentaires réalisées parallèlement à mes études en anthropologie. Reliés thématiquement et composés à partir d'images provenant de l'étranger, ces trois courts-métrages proposent une réflexion sur l'image, sur les choix de représentation et sur la relation entre personne filmant et personne filmée.

Elle comprend *Points de vue* (2006), *Regards tchadiens* (2008) et *Jeune fille; caméra* (2009).

Ces films peuvent tous être visionnés en ligne sur:
<http://moisemarcouxchabot.com/productions/trilogie-du-regard/>



Productions Ceci n'est pas un film

Le générique de mes dernières réalisations vidéo débute toujours par la phrase « CECI N'EST PAS UN FILM ». Après quelques secondes, les mots « productions » et « présente » apparaissent, transformant la phrase en « productions CECI N'EST PAS UN FILM présente ». Puis, la phrase disparaît, laissant la place à « un film de Moïse Marcoux-Chabot ».

On m'a questionné à plusieurs reprises sur la signification de cette introduction. Cette façon ambiguë de débiter mes films est tout à fait volontaire.

Il s'agit d'abord d'une référence explicite au tableau célèbre de Magritte *La Trahison des images* (1929). Le tableau représente une pipe, peinte de façon réaliste. Sous l'illustration, Magritte avait inscrit « Ceci n'est pas une pipe », ce qui semble absurde à première vue. L'image trahit bel et bien celui qui la regarde, toutefois, car « ceci » n'est pas une pipe, mais une représentation distincte de l'objet réel, que l'on ne peut ni toucher, ni bourrer, ni fumer, ni regarder sous un autre angle.

En débutant mes films par « Ceci n'est pas un film », j'induis immédiatement un doute quant à la véracité de ce que l'on s'apprête à regarder. Tout film documentaire, même réalisé avec le plus grand souci d'objectivité, demeure une reconstruction partielle et partielle de la réalité. Ce choix a été fortement influencé par la lecture de *Picturing Culture*, un livre de l'anthropologue américain Jay Ruby, dans lequel il affirme que :

« [...] les réalisateurs de films ethnographiques doivent rappeler à l'audience que "Ceci est un film", et non la réalité. Les spectateurs peuvent tirer du plaisir de l'illusion à laquelle ils participent en autant qu'on leur présente très clairement qu'ils sont devant une représentation construite par un réalisateur motivé à leur montrer une vision particulière du monde. »

Jay Ruby, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, 2000: 278

L'ambiguïté est cependant double dans mon cas, car je pourrais simplement rappeler que « Ceci est un film ». À la différence du mot « pipe », il est évident et reconnu que le mot « film » désigne une représentation, comme le mot « tableau ». Pourtant, des générations de spectateurs ont construit des attentes par rapport au film. De façon générale, tout concourt, au cinéma, à amplifier l'illusion de vraisemblance, à faire oublier que ce que l'on y voit n'est qu'image. Dans la catégorie historiquement construite du cinéma documentaire, cette illusion de vraisemblance est souvent même amplifiée par l'exposition des mécanismes du film: micro qui demeure dans le champ, brève vision d'un membre de l'équipe de tournage au travail, etc.

Pour ces spectateurs, pour chacun de nous lorsque nous reprenons le rôle de spectateur, l'effet de restitution de la réalité semble évident à un point tel que l'affirmation « Ceci est un film » ne serait pas comprise comme « Ceci n'est qu'un film ». J'ai donc choisi de dire le contraire et de créer ainsi une aporie, un problème rationnel apparemment insoluble, en posant indirectement une question au spectateur, le forçant à trancher entre deux affirmations. Certes, je lui fournis moi-même une solution en précisant que la phrase « Ceci n'est pas un film » pourrait désigner simplement la maison de production. Mais, la possibilité lui est offerte, dès les premières images, de passer d'un rôle passif à un rôle actif, de devenir spect-acteur, conscient de son propre travail d'interprétation.

Les cinéastes et les artistes visuels en général font davantage confiance aux images qu'aux mots. Les anthropologues et les scientifiques ont plutôt tendance à craindre l'image et lui préférer l'écrit. Dans mon cas, en introduisant un film par le texte « Ceci n'est pas un film » aussitôt démenti, je ne laisse la chance ni à l'image ni au mot de faire valoir une quelconque supériorité sur l'autre. Évidemment, tout ceci n'est que volonté de ma part. Au final, le spectateur perçoit ce générique qui défile en quelques secondes d'une façon qui appartient à lui seul.

Avril 2009

Plume blanche, récit d'une rencontre interculturelle

Moyen-métrage, 2009, 30min.

Ce documentaire fait revivre la rencontre entre une classe d'étudiants du Cégep de Sainte-Foy, un groupe d'immigrants en francisation ainsi que des innus de Mashteuiatsh, sur le site autochtone *Plume blanche*. Une expérience pédagogique originale permettant de pousser la réflexion sur le dialogue interculturel et les occasions de rencontres entre immigrants récents et immigrants moins récents...

L'origine de ce film est simple: Sylvain Marcotte, qui fût mon premier professeur d'anthropologie au Cégep et qui devint rapidement un ami, a l'habitude d'organiser des sorties « sur le terrain » pour ses étudiants. J'y ai participé à quelques reprises. En 2009, il m'a demandé si je pouvais l'accompagner à nouveau, cette fois comme cinéaste. J'ai accepté immédiatement et avec l'aide de quelques bons complices, un film a suivi l'expérience.

Participants:

- Sylvain Marcotte, professeur d'anthropologie au Cégep de Sainte-Foy
- Claude Boivin et Shadoc, hôtes de Plume Blanche
- Stéphane Eduardo Longtin, étudiant en anthropologie et ethnologie
- Guy Boivin, trappeur
- Dominic Simard, anthropologue
- Les groupes d'étudiants en francisation et en intégration du Cégep de Sainte-Foy

Ce film et des extras peuvent être visionnés en ligne sur:
<http://moisemarcouxchabot.com/productions/plume-blanche>

Faire le point

C'est par l'étude de l'anthropologie visuelle que ma réflexion sur l'image s'est construite. On m'a questionné récemment à propos de cette réflexion et de l'influence qu'elle peut avoir sur mes réalisations présentes et futures. J'ai mis de l'ordre dans mes idées et j'ai fait le point sur quelques éléments qui me semblent importants.

Le spectateur est rarement conscient de tout le travail de manipulation qui a lieu sur les images avant qu'elles n'arrivent à lui. Et je ne parle pas que du travail de cadrage et de retouches de couleurs. Dans tout processus où des images fixes ou en mouvement sont saisies par un instrument de captation, il y a de multiples étapes d'interprétation, autant dans un documentaire ou un reportage que dans un vidéoclip ou un film de fiction.

Examinons le processus de tournage d'une scène de documentaire, du personnage filmé au spectateur. Conscient d'être filmé, le personnage devant la caméra interprète son existence et joue son propre rôle en fonction d'un regard extérieur. Il interagit avec l'équipe de tournage. Le caméraman qui le filme a eu ou aura des interactions avec lui, qui influencent son regard. Il cadre les scènes, dirige consciemment ou inconsciemment l'action, décide quand commencer et quand arrêter de tourner. Généralement, il connaît déjà ce qu'il veut ramener comme séquences. Parfois les images filmées correspondront exactement à ce qu'il avait imaginé, parfois il sera surpris du début à la fin. Souvent, son travail ne donnera aucun résultat probant: personnage absent ou peu intéressant, environnement visuel ou sonore dérangent, équipement défectueux, trop grandes ambitions.

Le monteur qui reçoit les *rushes* de tournage doit recréer du sens avec ces morceaux épars de son et d'images. Certaines scènes d'un grand intérêt seront rejetées parce qu'elles s'inscrivent mal dans la trame narrative. Certaines sont trop longues, d'autres trop courtes. Ou bien tout est bon, très bon même, mais la scène finale doit durer seulement quelques minutes. Une scène où le personnage principal s'est ouvert à la caméra et a révélé des informations très touchantes sera parfois supprimée parce qu'elle contient des éléments sensibles qui risquent de déplaire au producteur et aux bailleurs de fonds. Au final, le film monté représente une réalité, non LA réalité, encore moins la vérité avec un grand V. Ce qui importe dans l'univers du cinéma, c'est avant tout la vraisemblance.

À la fin de la chaîne se trouve le spectateur. Chaque spectateur est différent, par ses attentes, sa culture visuelle, ses connaissances. Et chaque contexte de visionnement est différent. Seul devant un écran d'ordinateur, en famille dans le salon, en groupe dans une cinémathèque, à une projection dans un festival... Aucun spectateur ne va interpréter exactement de la même façon les images qu'il voit. La narration ou la musique ajoutées par le réalisateur influencent la perception du film. L'ordre des scènes aussi. Et le bagage personnel du spectateur tout autant.

Le cinéma est un art d'exclusion, dit-on, car dans le processus de réalisation, on cache beaucoup plus que l'on ne montre. C'était d'ailleurs le thème donné par le professeur lors de mon premier cours d'anthropologie visuelle, « ce que l'on montre et ce que l'on cache », pour la réalisation d'un court-métrage. J'ai choisi à ce moment de faire un film (*Points de vue*) qui fait réfléchir le spectateur sur sa réception du film. J'ai continué la même démarche dans mes films suivants et je n'ai pas l'intention d'arrêter.

Tous les films n'ont pas à montrer leurs artifices, à offrir plusieurs points de vue au spectateur ou à déconstruire l'effet de réel de l'image. Mais je crois qu'il faut en faire certains dont c'est l'objectif principal. C'est essentiel pour stimuler notre esprit critique et faire de nous des spectateurs actifs. Car il faut être actif pour ne pas se laisser berner par tout ce qu'on nous montre.

Un cinéaste documentaire devrait toujours assumer sa subjectivité. Il est humain, il fait des choix, il est en relation aussi bien avec les sujets de son film qu'avec les spectateurs, il montre une certaine réalité, il est influencé par des facteurs économiques, il a un agenda politique. Les pires documentaires, pour moi, sont ceux qui sont contraints dans tous les sens par les producteurs, les bailleurs de fonds, les télédiffuseurs et les scénaristes mais qui présentent un sujet d'un seul point de vue, simplifié au maximum, sans ambiguïtés et avec un ton qui prétend montrer la vérité. Il n'y a pas de réalité que je puisse montrer « telle quelle ». Pour voir la réalité, il faut sortir dehors et la regarder sans intermédiaire. Et même cette réalité bien tangible est ouverte aux ambiguïtés et aux réinterprétations.

En regardant un écran, la seule chose réelle qu'on peut voir, c'est un écran. Ce qui apparaît à l'écran est une représentation. On l'oublie souvent. C'est pour cette raison que je débute mes films en faisant apparaître « Ceci n'est pas un film », en référence au tableau *La Trahison des images* de Magritte. L'objectif est de provoquer dès le départ le spectateur afin qu'il se questionne sur la nature des images qui lui sont présentées, qu'il ne demeure pas passif (en savoir plus). À la différence de Magritte, dont la pipe était en fait l'image d'une pipe, mes films sont bien des films, des images de la réalité. Mais ce sont des films réalisés par un auteur, qui contrôle une bonne partie du processus.

Le statut d'auteur doit être assumé. Il ne sert à rien d'essayer de se dissimuler ou de nier son contrôle du film. Si on veut voir des vidéos sans auteur, on peut se brancher sur des caméras de surveillance. Quoique... Même ces caméras ont été placées quelque part en particulier, avec un angle spécifique, par quelqu'un ayant un but précis. Réaliser un film sur et avec des êtres humains est un exercice délicat: moralement, politiquement et épistémologiquement, tout comme l'est la description d'une culture par l'anthropologue. L'autorité du cinéaste comme de l'anthropologue repose sur une démarche interprétative, sur des techniques stylistiques et sur la transformation d'un échange dialogique en un discours monologique. Il faut renverser les modes classiques d'autorité de l'image, qui ne proposent qu'un angle et qu'une interprétation, qui dissimulent les intentions et les manipulations et qui évitent toute complexité.

Je crois que je peux jouer un rôle dans ce renversement en influençant, par mes réalisations, le regard que le spectateur porte sur d'autres images que les miennes. Si je peux contribuer, comme beaucoup d'autres le font déjà, à nourrir l'esprit critique de mes contemporains, je serai satisfait. Quant à la limite entre cinéaste et anthropologue visuel, elle m'apparaît peu importante. Mes collègues en anthropologie me reconnaissent par mon travail sur les images. Et les cinéastes que je rencontre sont intéressés par mon approche anthropologique. La position à mi-chemin entre ces deux rôles me convient tout à fait, comme elle convenait très bien à Jean Rouch.

Pérou, avril 2010.

Ne pas oublier

«Les *pintos*¹ arrivèrent dans le village. Ils enfermèrent tous les hommes dans l'église, leur mirent un sac de plastique sur la tête qu'ils attachèrent au cou. Le sac était rempli de chaux. Ils attrapaient les petits enfants et les lançaient dans les airs en leur tirant dessus comme s'ils étaient des petits oiseaux. Les *pintos* attrapèrent quelques hommes et, après leur avoir coupé le nez, les oreilles et les joues, les laissèrent aller dans le village pour faire peur aux gens. L'époux de Maria est l'homme qui avait organisé la coopérative. Elle, elle était enceinte. Les *pintos* prirent son mari et lui coupèrent la tête. Elle pleurait et criait beaucoup. Alors ils lui ouvrirent le ventre, sortirent le bébé pour y mettre la tête de son mari et lui recousirent le ventre.»

Mondragon (1983:36) cité par Marcotte (1988:9)

Lorsque j'ai entendu ces mots pour la première fois, dans un cours d'introduction à l'anthropologie du Cégep de Sainte-Foy, ma gorge s'est serrée et tout mon corps s'est crispé, pétrifié par la violence des actes décrits. Une telle scène est dure à concevoir pour quelqu'un qui est venu au monde et a grandi dans la sécurité et l'insouciance. Et voilà qu'en quelques mots, sans connaître l'ampleur de la guerre civile guatémaltèque, je recevais toute son horreur en plein visage, vingt ans plus tard.

Cette citation servait à introduire le mémoire de maîtrise de mon premier professeur d'anthropologie, Sylvain Marcotte, qui portait sur le rôle économique et politique des réfugiés guatémaltèques au Mexique. Il avait lui-même réalisé un terrain de recherche dans ces camps de réfugiés et avait entendu son lot de témoignages sur la violence subie par les civils. La guerre civile, qui déchira le Guatemala pendant plus de trente ans, fit environ 200 000 morts et 50 000 disparus. En 2004, dans une classe de Cégep, c'était la première fois que j'en entendais parler. Depuis ce temps, j'avais oublié les mots exacts de la citation. Néanmoins, ce témoignage a laissé en moi une impression inaltérable du pire dont l'humain est capable. J'espère que Sylvain parle encore du Guatemala à ses étudiants.

Il y a quelques semaines, j'ai été mis en contact avec un jeune historien de Lima, Gabriel Salazar Borja, membre du collectif audiovisuel Zoom. Ce groupe est composé d'étudiants et de chercheurs en histoire, anthropologie et travail social. Ceux-ci explorent la communication et la transmission de savoirs alternatifs en complémentarité avec les mouvements sociaux de Lima. À mon premier contact avec Gabriel, il m'invita à l'avant-première d'un film documentaire qui avait lieu le soir même.

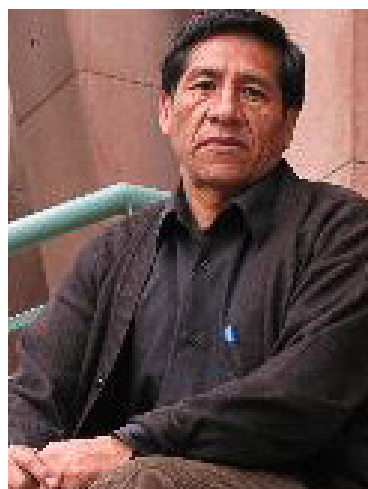
Chungui, horreur sans larmes

Le film en question, *Chungui, horror sin lagrimas*², est la dernière réalisation du cinéaste péruvien Felipe Degregori, actif surtout en fiction depuis le début des années 1980 et fondateur de la maison de production Buenaletra. La production de ce documentaire s'est étendue sur plus de deux ans et, bien que traitant de faits historiques précis, son sujet est avant tout la préservation de la mémoire collective. En effet, le Pérou, comme le Guatemala, a connu une des plus sombres périodes de son histoire au 20^e siècle.

1. Pendant la guerre civile guatémaltèque, «*Pintos*» était le surnom donné à certains militaires à cause du camouflage noir dont ils s'enduisaient le visage.

2. Traduction: *Chungui, horreur sans larmes*.

À partir de 1980, un conflit interne particulièrement violent opposa la guérilla maoïste du Sentier Lumineux³, le mouvement révolutionnaire Túpac Amaru⁴ et les forces gouvernementales péruviennes. Dans une certaine mesure, le conflit est toujours actif et le Sentier Lumineux continue de se manifester à l'occasion, mais les quelques attaques et attentats de la dernière décennie n'ont rien de comparable avec les vagues de violence qui secouèrent le pays jusqu'en 1992. Pendant cette période, les principales victimes du conflit furent les civils, coincés entre tous les feux. En 2001, la *Commission Vérité et Réconciliation* fut chargée de faire la lumière sur les atrocités commises. Son rapport final, présenté deux ans plus tard, conclut que le conflit armé avait causé près de 70 000 morts ou disparitions entre 1980 et 2000, les trois quarts des victimes étant d'origine quechua. Le même rapport établit que 46% des pertes avaient été causées par le Sentier Lumineux, 30% par l'armée et 24% par d'autres groupes révolutionnaires, des paramilitaires ou les milices d'autodéfense.



Chungui, horror sin lagrimas présente le travail de l'anthropologue Edilberto Jiménez Quispe, lui-même originaire d'Ayacucho, une des régions les plus affectées. Menant des recherches sur le territoire de Chungui⁵ depuis 1996, Jiménez recueille de nombreux témoignages auprès des survivants et contribua à dévoiler l'ampleur du drame vécu par les communautés paysannes. Ce que ces gens avaient vécu et qu'eux mêmes essayaient d'oublier,

personne ne l'avait filmé, personne ne l'avait photographié. Jiménez commença, en plus des témoignages qu'il rassemblait et en collaboration avec les paysans, à illustrer les histoires d'horreur qu'on lui contait. La mise en images de la souffrance collective des habitants de Chungui commença ainsi, par quelques esquisses au crayon de plomb dans le cahier de notes d'un anthropologue.

Mais Jiménez ne souhaitait pas seulement accumuler des données et figer tous ces souvenirs sur papier. Il voulait préserver dans le temps une dure réalité qui commençait déjà à s'effacer de la mémoire collective. Ses croquis devinrent des affiches, qui furent exposées à divers endroits au Pérou et jusqu'à Nuremberg et Tokyo. En 2005, il publia un livre de 210 pages intitulé *Chungui, violencia y trazos de memoria*⁶, qui fut réédité et enrichi en 2009 dans une version de 418 pages. Les images et témoignages qui suivent sont un aperçu du contenu du livre, qui relate la descente aux enfers vécue par les *Chunguinos* comme par bien d'autres péruviens pendant cette période.

3. Nom inspiré d'une phrase célèbre du fondateur du Parti communiste Péruvien en 1920: *Le Marxisme-Léninisme ouvrira le sentier lumineux vers la révolution*.

4. Du nom du dernier leader de la nation Inca, exécuté en 1572.

5. Le district de Chungui est situé dans le département d'Ayacucho, au sud de la province de La Mar, au centre du Pérou.

6. Traduction: *Chungui, violence et traces (ou traits) de mémoire*



«En 1983, au mois de décembre, trente inconnus armés, des hommes et des femmes, sont arrivés à Chungui et ont inspecté tout le village. Après avoir visité l'école et discuté avec les professeurs, ils nous ont expliqué qu'il fallait en finir avec les riches et ils nous ont fait chanter leurs chansons. Ensuite, ils ont réuni tous les villageois sur la place pour nous dire qu'ils allaient renverser le gouvernement, que les riches seraient éliminés et que tous doivent être égaux. Finalement, ils nous ont dit que les autorités locales devaient démissionner et ils ont nommé leurs propres responsables à la place. Le lendemain, ils sont partis vers le village de Chapi. Ils sont revenus une quinzaine de jours plus tard et ils ont assassiné le président de la communauté, Leonidas Roca, ainsi que Raúl Juárez.»

1983, Chungui, témoignage de D.H.J.



«Les militaires avaient organisé les citoyens en comités de défense civile, pour faire face aux *senderistas*⁷. En mai 1983, une centaine de terroristes sont arrivés au village de Hierbabuena au milieu de la nuit, pendant que les villageois dormaient dans l'école. Les *senderistas* les ont fait prisonniers immédiatement et les ont attaché, avec leurs femmes et leurs enfants. Ils les ont blâmé pour l'organisation de la défense. Ensuite, en les sortant un par un, ils les ont amené à une colonne de *senderistas* qui attendaient à l'extérieur. Ceux-là les frappaient avant de les poignarder. Beaucoup de pères et de mères de famille sont morts, avec leurs enfants. Le massacre a duré plus de quatre heures.»

12 mai 1984, communauté de Hierbabuena (Chungui), témoignage de R.R.A.



«Les *senderistas* assassinaient les autorités et obligeaient ensuite les villageois à abandonner leurs maisons et propriétés. À partir de ce moment, les villageois, effrayés, ont été forcés de vivre dans les montagnes avec les *senderistas*. On leur disait que s'ils demeuraient dans leurs maisons, les militaires allaient les massacrer. Ils ont donc continué à vivre en se déplaçant constamment d'un lieu à l'autre pendant plusieurs années, entre 1983 et 1986. En février 1985, un groupe de villageois est arrivé à Estacayuq pour dormir dans la maison d'une dame qui avait accepté de les recevoir. À l'aube, vers 4 heures, la maison fut encerclée par les *sinchis*⁸.»

Mise en contexte d'Edilberto Jiménez

«Les *sinchis* ont massacré tout le monde. En maintenant la porte fermée avec une courroie et en tirant des coups de feu et des grenades à l'intérieur, personne n'a pu s'échapper. Ensuite, ils ont allumé des feux de bengale, la nuit était illuminée comme en plein jour, et après, ils ont brûlé la maison avec tous les survivants à l'intérieur.»

Février 1985, communauté d'Oronqoy (Chungui), témoignage de M.L.H.



«Tout nous faisait peur, on préparait les repas la nuit, sans sel, on vivait comme des animaux dans les montagnes. Quand les militaires venaient, les enfants devaient se tenir tranquilles, sans faire un bruit. Mais parfois, la faim et la soif les faisaient pleurer. Les chefs des *senderistas* ont donc ordonné de tuer tous les enfants de Huertahuaycco, ils ont ordonné aux femmes de tuer leurs propres enfants. Mais ensuite eux-mêmes les ont massacré en les étranglant avec des cordes et avec leurs mains. Les mamans ne pouvaient pas les empêcher parce que les militaires menaçaient de les tuer aussi. Elles pouvaient seulement pleurer de peur et se couvrir les yeux, pendant qu'on tuait leurs bébés.»

Août 1985, communauté de Chapi (Chungui), témoignage de R.R.I.

7. *Senderistas*: Nom donné aux combattants du Sentier Lumineux.

8. *Sinchis*: Unités de police militaire antiterroriste.



«Après avoir violé les femmes, les miliciens de la défense civile ont amené tous les détenus au ravin de Lirioqaqa et les y ont jeté. Trois jours plus tard, je suis descendu au fond pour retrouver les corps des membres de ma famille. Ce que j'ai vu était horrible, il y avait des corps défaits, leurs tripes sorties, il y avait des têtes et des bras éparpillés partout. Des cadavres d'enfants complètement mis en pièces. Les vêtements des morts étaient aussi en pièces, il y en avait des morceaux accrochés dans les arbres. J'ai vu, j'ai pleuré et je n'ai rien pu faire.»

Mai 1985, communauté d'Oronqoy (Chungui), témoignage de T.B.

C'est le moment de fermer les yeux et de prendre une grande respiration.

Souvenirs en images

Ce sont les témoignages, leurs mots et ce qu'ils décrivent qui frappent droit au cœur. Mais ce sont les illustrations d'Edilberto Jiménez qui font voyager ces traces de mémoire et les réintègrent à la réalité. Les souvenirs des survivants, racontés à un anthropologue attentif qui les réinterprète avec eux par le dessin, voyagent dans des livres et des expositions, font l'objet d'un film documentaire qu'un autre anthropologue écoute et se rendent par internet jusqu'à des lecteurs aux quatre coins du monde.

L'anthropologie visuelle d'Edilberto Jiménez ne s'arrête pas là. Cherchant d'autres moyens pour faire circuler les témoignages qu'il a recueillis pendant des années en parcourant à pied les communautés de Chungui, c'est en renouant avec une tradition familiale qu'il put donner une vie de plus aux victimes de la guerre civile. La famille Jiménez Quispe est en effet reconnue pour la qualité de leurs retables⁹. Les retables d'Ayacucho sont des boîtes de bois portables, dont l'ouverture des volets dévoile de petites

figurines peintes à la main et illustrant des scènes religieuses, quotidiennes ou historiques. À partir de ses dessins, Edilberto Jiménez réalisa une série de sept retables représentant autant de scènes de la violence politique des années 1980. Au lieu des symboles traditionnels qui recouvraient les volets, il y inscrivit les témoignages des survivants. Une fois de plus, ces créations artistiques furent exposées et servirent à attirer l'attention du public et du gouvernement péruvien sur les conditions difficiles dans lesquelles vivent encore les Chunguinos.



En l'absence de photographies ou de films pour montrer les conséquences du conflit entre le Sentier Lumineux et l'état péruvien, ce sont les dessins et les retables d'Edilberto Jiménez qui jouent ce rôle. Le film de Felipe Degregori, *Chungui*, *horror sin lagrimas*, repose aussi sur ces évocations artistiques. On y suit l'anthropologue sur le terrain, dans ses rencontres avec les Chunguinos, dans l'atelier où il donne vie à ses figurines. Le documentaire permet d'entendre des témoignages de survivants de leur propre bouche et de voir les lieux où se sont déroulés certains des massacres, où subsistent toujours des ossements et des vêtements en lambeaux à demi enfouis. La parole est donnée aux villageois, qui demandent au gouvernement de ne pas les oublier.

Sans les traces que des personnes comme Sylvain, Gabriel, Edilberto et Felipe récoltent et transmettent sous toutes les formes, ce serait si facile de ne pas se souvenir. Même avec ces témoignages et les écorchures qu'elles laissent en nous, la mémoire est sélective et la souffrance se reproduit, ailleurs, plus tard, sous d'autres prétextes. Le devoir de montrer et dénoncer la violence politique, par l'écriture et par l'image, n'en est que plus impératif.

Pérou, mai 2010.



Références

- MONDRAGON Rafael (1983), *De Indios y Cristianos en Guatemala*. Mexico: COPEC/CECOPE, 239 p.
- MARCOTTE Sylvain (1988), *Le rôle économique et politique des réfugiés: le cas des Guatémaltèques au Mexique*. Mémoire de maîtrise, Université Laval, 152 p.
- DEGREGORI Felipe (2010), *Chungui, horror sin lagrimas... ..una historia peruana*. Long-métrage, Lima, Pérou.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004), *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima, Pérou, 477 p.
- JIMÉNEZ Edilberto (2009), *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Pérou, 418 p.

9. *Retables: Oeuvres d'art qui représentent traditionnellement des symboles chrétiens et qui sont posés derrière l'autel, à la vue des fidèles.*

Autoreprésentation autochtone: Wapikoni mobile

« Le Wapikoni mobile, ce studio ambulant de création audiovisuelle et musicale qui devait s'arrêter au cours des prochains mois dans 12 communautés autochtones du Québec, a dû mettre un frein à ses activités. Le ministère des Ressources humaines et du Développement des compétences du Canada a coupé les vivres sans avertissement à l'organisation à but non lucratif dont le travail a été maintes fois applaudi, a appris Le Devoir. »

Le Devoir, 18 juillet 2011

La survie de Wapikoni mobile est menacée. Dans ce contexte, je publie ici un travail de recherche débuté à l'automne 2010 dans le cadre d'un cours à distance abandonné en route. Ce dossier est tout à fait incomplet: on n'y trouvera ni référence au problème de financement actuel, ni réponse aux interrogations soulevées. Toutefois, en situant l'organisme dans la question plus large de l'autoreprésentation autochtone et en posant certains repères historiques et théoriques, j'ose espérer que cette publication pourra nourrir la réflexion de quelques lecteurs et peut-être même de certains acteurs en cause. Si par ailleurs un étudiant, chercheur ou autre penseur avait envie de poursuivre le travail commencé, je souhaite que cette ébauche puisse lui être utile. Tant de travaux universitaires terminés et notés parfaitement ne sont lus que par une ou quelques personnes...

Dossier de recherche

Il me semble tout à fait logique de réaliser ce dossier de recherche en continuité avec mes expériences de production audiovisuelle et mon intérêt pour les approches participatives et collaboratives. Je projette donc de travailler sur le projet Wapikoni mobile. Avant d'en arriver là, j'ai l'intention d'établir d'abord une revue des approches anthropologiques principales concernant l'autoreprésentation des peuples autochtones et la production médiatique participative. Les réflexions de Jean Rouch sur l'anthropologie partagée, le Navajo Project de Sol Worth et John Adair ainsi que les théories plus récentes de Faye Ginsburg sur les « *indigenous media* » devraient constituer un bon point de départ pour cet inventaire. Je devrai aussi définir plus précisément l'approche du « vidéé d'intervention » privilégiée par Wapikoni mobile.

Afin d'ancrer mon dossier à l'intérieur des balises de ce cours, je prendrai soin de documenter les principaux projets de production vidéo réalisés en association à des communautés autochtones canadiennes au cours des cinquante dernières années. Je présenterai notamment plusieurs initiatives émanant de l'ONE, donc du gouvernement fédéral. Parmi celles-ci, les plus pertinentes devraient être le programme *Société Nouvelle/Challenge for Change* qui mena à la création de l'*Indian Film Crew* en 1968, le *Studio One*, studio de production réservé aux cinéastes autochtones et né en 1991 dans la foulée de la crise d'Oka, ainsi que l'*Aboriginal Filmmaking Program* et le programme *First Stories*. D'autres réalisations remarquables feront l'objet de mon survol historique, soit le *Réseau de télévision des peuples autochtones* (APTN), la plateforme Isuma.TV et les producteurs indépendants *Igloodik Isuma Productions*, ainsi que l'émission *La Course autour de la grande tortue*. Ces initiatives seront examinées dans une perspective ethnohistorique, soit en tentant d'identifier leurs apports à l'autoreprésentation des peuples autochtones canadiens.

Finalement, c'est sur ces bases que j'analyserai le cas précis du

Wapikoni mobile, un projet d'intervention et de formation vidéo en communautés autochtones. Depuis sa fondation en 2004, Wapikoni a rendu possible la production de nombreux documents audiovisuels réalisés par des jeunes de 17 communautés autochtones québécoises et semble donner naissance à toute une génération de créateurs, comme a pu le faire l'*Indian Film Crew* dans les années 70. Les impacts locaux sont impressionnants et le rayonnement international l'est tout autant. La mise en place de deux studios permanents à Wemotaci (nation Atikamekw) et à Kitcisakik (nation Anicinapek) laisse entrevoir une appropriation encore plus complète des moyens de production. Il sera sans doute fort instructif d'établir des liens entre ce projet et les initiatives historiques précédentes et d'analyser le tout à la loupe de l'anthropologie, afin de réfléchir aux forces et aux faiblesses de projets comme le Wapikoni mobile.

D'Igloodik à Wemotaci et Kitcisakik en passant par Natashquan

« L'idée c'est de donner la chance aux participants de pouvoir apprendre à faire du cinéma, mais aussi de s'exprimer, parce que c'est pas tout le monde qui a envie de faire des films Wapikoni, y a des gens qui veulent juste dire quelque chose, qui veulent prendre la parole et puis c'est, j'espère, ce qu'on offre à nos participants. »

- Tobie Fraser, formateur Wapikoni (Fraser et Bellefleur-Kaltush, 2010)

En vue de déterminer comment le projet Wapikoni mobile s'inscrit dans l'histoire de l'autoreprésentation des peuples autochtones, il est pertinent d'examiner les particularités des modes de représentation propres aux peuples concernés. Karoline Truchon apporte des éléments de réflexion fort intéressants dans son article sur « l'importance de l'aspect relationnel dans l'auto(re)présentation de jeunes Innus » (Truchon 2005a), éléments approfondis dans son mémoire de maîtrise portant sur « la photographie comme agent d'*empowerment* » en milieu autochtone (Truchon 2005b). Un autre exemple éclairant est celui des groupes Isuma et Arnait d'Igloodik, au Nunavut, dont certaines productions contemporaines sont commentées par le *Cache Collective* dans un chapitre de l'ouvrage *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics* (Cache Collective 2008).

L'intérêt grandissant de l'académie pour l'autoreprésentation des Autochtones n'est pas fortuit, comme le soulignent d'entrée de jeu les directeurs de ce recueil : « In this landscape, control of media representation and of cultural self-definition asserts and signifies cultural and political sovereignty itself » (Wilson et Stewart 2008: 5). D'un point de vue historique, les imageries publiques des nations amérindiennes et inuites, produites principalement par des non-autochtones, ont été marquées par les stéréotypes, la simplification et la fabrication d'un « Indien imaginaire ». Ces imageries « ne représenteraient pas les Autochtones ; elles expliqueraient plutôt les attitudes des Euro-Canadiens/Américains envers ces derniers qui s'en servaient pour mieux se définir dans leur nouvel environnement » (Truchon 2005b: 69). Truchon soutient toutefois que si une relation asymétrique est évidente dans ce système représentationnel, les Autochtones n'en sont pas que des victimes, s'étant appropriés le médium visuel « par des utilisations et des compositions qui reflètent leur expérience » (Truchon 2005b: 56).

Les collectifs vidéo Isuma et Arnait constituent de bons exemples de cette appropriation. La communauté d'Igloolik a accepté seulement en 1983 de recevoir des ondes télévisuelles, sous la condition que la télédiffusion incorpore la langue inuite et du contenu pertinent aux habitants du Nunavut. La volonté déjà présente de diffuser des productions nordiques à une audience inuite s'est transformée en nécessité, menant à la création de deux collectifs locaux de production vidéo (Cache Collective 2008: 74-75). La prise en main de leur représentation visuelle par ces groupes s'est concrétisée non seulement par des succès internationaux (*Atanarjuat : The Fast Runner* et *The Journals of Knud Rasmussen*) et par une vaste collection de documentaires, mais aussi par l'initiative digitale Isuma.Tv, un portail de diffusion de vidéos pour cinéastes autochtones du monde entier. La roulotte Wapikoni mobile, en tant que projet vidéo d'intervention fondé et dirigé par des non-autochtones, est bien différent d'Isuma et Arnait, mais la création récente de deux studios permanents du Wapikoni à Wemotaci et Kitcisakik ouvre la porte à une réappropriation à long terme des moyens de production.

En utilisant une approche centrée sur « le relationnel dans la technique », il serait possible d'étudier les photos et vidéos autochtones en tant que « relations » et non comme « objets », nous rapprochant ainsi d'une conception éémique de la culture (Truchon 2005a: 95, 104). Les vidéos réalisés par Isuma et Arnait sont créés pour une audience inuite : « When Susan [Avingaq] makes a video about caribou clothing, she's not thinking that someone in Montreal will be interested in it [...]. She's making it for people in town to learn how to do caribou-skin clothing » (Fleming 1996 in Cache Collective 2008: 77). Le style de la production qui en résulte, créée par et pour une même communauté, est déterminé par la culture locale. Ce style se caractérise entre autres par des structures narratives ouvertes, influencées par les conditions climatiques et sans conflits apparents, tout en défiant les catégories spatiales et temporelles classiques du cinéma (Cache Collective 2008: 78).

Dans son projet de photos participatif avec de jeunes Innu de Mani-Utenam, Karoline Truchon a repris une approche conceptualisée par Sol Worth, celle du bio-documentaire « effectué par un non-professionnel [qui] présente comment il se sent dans le monde dans lequel il vit » (Truchon 2005b: 92). Cette démarche lui a permis de découvrir que « l'important pour [les participants] était ce qui figurait sur la photo, c'est-à-dire le lien les unissant à ce qu'ils ont représenté » (Truchon 2005a: 96). Dans une table ronde sur le documentaire et l'art communautaire ayant eu lieu le 18 novembre 2010 à Montréal, un formateur Wapikoni présentait dans le même sens le travail d'un des participants :

« À Natashquan, il y a un gars que j'aime bien, qui s'appelle Bastien et je dirais que lui il fait des films pour sa communauté seulement. C'est-à-dire que y a vraiment pas dans l'idée de faire des films dans la vie, ça ne l'intéresse pas. Pis quand il fait un film, il pense vraiment juste à qu'est-ce qu'il va dire à sa communauté, il s'en fout de savoir « Est-ce que mon film va être vu ailleurs ? » [...] Quand il présente ses films à Natashquan, les gens aiment ça, sont contents, sont fiers de lui, lui est fier de sa communauté pis de transmettre ça à sa communauté... »

Fraser et Bellefleur-Kaltush 2010

L'interprétation d'une image ne peut être effectuée de la même façon selon que celle-ci soit destinée à une consommation privée ou à une diffusion sur des réseaux publics (Truchon 2005b: 73). Dans le cas qui nous intéresse, celui des productions vidéos

réalisées par les jeunes participants du Wapikoni mobile, le passage du privé (communauté) au public autochtone (autres réserves) ainsi qu'au public non-autochtone (festivals, tables rondes, Internet) de ces documents visuels est un élément important à prendre en compte. Si la visibilité et le succès des films Wapikoni sur la scène internationale semble toujours s'inscrire dans le paradoxe de « l'Indien à qui on veut du bien » (Truchon 2005b: 57) et dans une certaine relation transactionnelle (Truchon 2005a: 96), l'étude de l'expérience locale des studios permanents nous en apprendra probablement davantage sur les apports de ce projet à l'autoreprésentation des peuples autochtones.

Dossier original rédigé en décembre 2010, révisé en juillet 2011.

Autres extraits de Fraser et Bellefleur-Kaltush, 2010

Extraits retranscrits d'un enregistrement effectué lors de la table ronde *Doc et art communautaire: quelles expériences pour quels résultats ?*, 18 novembre 2010, Cinéma ONE, Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal. Avec Tobie Fraser et Janie Bellefleur-Kaltush (Natashquan), formateur et participante, Wapikoni Mobile.

Tobie, 1m24s : « L'idée c'est de donner la chance aux participants de pouvoir apprendre à faire du cinéma, mais aussi de s'exprimer parce que, bon, c'est pas tout le monde qui a envie de faire des films Wapikoni, y a des gens qui veulent juste dire quelque chose, qui veulent prendre la parole et puis c'est, j'espère, ce qu'on offre à nos participants. »

Janie, 26m45s : « Dans notre communauté y a pas de centre commercial, y a pas de disquaire, y a rien. Y a juste un petit dépanneur où tu peux acheter des chips pis de la liqueur. Tsé, c'est pas à tous les jours qu'une roulotte arrive qui est toute équipée d'une caméra pis d'une toile pour projeter, d'un intervenant pis des cinéastes, c'est nouveau. Moi j'ai sauté sur l'occasion. Moi j'ai dis " j'veux l'faire, j'veux l'faire " pis... c'est ça là. »

Janie, 27m38s : « Ce que ça m'a apporté ? Bin mon film y a été projeté dans plusieurs festivals à travers le monde, j'ai eu une subvention au Conseil des arts, j'ai travaillé sur le film d'Yves Sioui-Durand cet été... pas mal d'affaires ! (rires) Oui, c'est vrai, j'ai gagné un prix... (rires) ... meilleur court-métrage au festival à Toronto, ImagineNATIVE. (applaudissements) »

Tobie, 33m15 : « Par exemple, pour moi le film de Janie représente un peu ça, quelqu'un qui s'est servi de ces outils là pour dire quelque chose qu'elle n'avait pas dit à personne et... Bin y a un impact comme on le dit, par exemple on en parlait hier Janie et moi, [...] Janie a présenté ce film là aux gens de sa communauté pis après a eu beaucoup de commentaires. Je ne sais pas si elle s'attendait à ça à l'époque, on en parlait un peu hier justement, j'pense que tu t'attendais pas à ça, t'avais décidé de le faire, mais tu t'attendais pas à ce que... tu savais peut-être pas ce que ça allait donner. As-tu envie de nous raconter ça un peu ? Qu'est-ce qui est arrivé selon toi après la présentation de ce film là ? Y a eu des changements, est-ce que... ? »

Janie, 34m23 : « Oui, j'ai eu beaucoup de commentaire là-dessus, beaucoup, beaucoup. Y a beaucoup de monde, des hommes, des femmes, des jeunes, qui sont venus me voir qui m'ont dit " T'as tapé dans le mille, c'est ça qui se passe ici, t'as raison là. " J'ai fait ce film là pour dénoncer c'qui s'passait chez nous pis c'est ça qui arrive. Depuis un an, j'ai remarqué que y a moins de monde qui s'occupe des affaires des autres " tsé, ça m'intéresse pas, c'est leur vie. " »

Janie, 37m35s : « Moi, oui, ça a piqué mon intérêt, mais les autres c'est... y a beaucoup de gêne chez nous, c'est pas tout le monde qui... Ils veulent faire des films, mais ils sont gênés de le faire. C'est vraiment... ils sont très timides. Mais y en a qui en parlent, ils veulent faire, ils veulent faire mais... sont trop gênés. »

Tobie, 52m47s : [Sur la question du pouvoir au sein des projets] « Au Wapikoni mobile on est souvent en train de se poser cette question là, jusqu'où nous on va quand on enseigne quelque chose, quand on montre quelque chose, parce que c'est sûr qu'on a, sans même s'en rendre compte, on a parfois ce pouvoir de suggestion là, ne serait-ce qu'en discutant avec nos participants, en disant " Ouais, mais t'as-tu pensé à ça ? " ou bien " Ton idée est bonne, on pourrait peut-être faire ça ". On est nous aussi en train de voir un film, y a un participant qui est là, qui a une idée, qui veut faire son film, mais nous on en voit un, pis chacun, j'imagine, on voit notre film différemment. Donc comme on est toujours un peu en groupe, on est quand même plusieurs, bin... moi j'oserais pas dire qu'il n'y a pas cette influence là. Quelqu'un qui fait un film pour la première fois, c'est sûr qu'il nous écoute, il discute avec nous pis il trouve nos idées bonnes, y en prend une pis y en laisse une autre à côté, je le sais pas. [...] J pense que c'est sûr que, c'est sûr qu'on y échappe pas, pis on se pose souvent la question " Jusqu'où on va ? " pis ça nous préoccupe, parce qu'on veut... notre objectif c'est quand même que ce participant là puisse faire son film pis qu'il dise ce qu'il a envie de dire pis de la manière dont il veut le dire. Après ça c'est vrai qu'il y a aussi d'autres contraintes, nous on fait des courts-métrages, on est là seulement un mois, il y a quand même un certain horaire à respecter même si on s'adapte à la communauté pis à nos participants. À un moment donné il y a quand même un contexte de production qu'on doit un peu respecter pis dans ce contexte là, c'est sûr qu'on se pose souvent la question. Pis toi Janie, tu pourrais sûrement nous dire ... comment tu trouves ça ? Comment t'as trouvé ça ton expérience ? Est-ce que tu trouvais qu'on te laissait la liberté ? »

Janie, 54m37s : « Bin c'que j'avais à dire, Alex y a tout dit... (rires) Dans les mots là »

Tobie, 1h22m28s : « Moi l'idée que j'aime bien au Wapikoni c'est quand je vois des jeunes comme à Natashquan, il y a un gars que j'aime bien, qui s'appelle Bastien et je dirais que lui il fait des films pour sa communauté seulement. C'est-à-dire que y a vraiment pas dans l'idée de faire des films dans la vie, ça l'intéresse pas. Pis quand il fait un film, il pense vraiment juste à qu'est-ce qu'il va dire à sa communauté, il s'en fout de savoir " Est-ce que mon film va être vu ailleurs ? " puis j pense pas qu'il parle aux gens qui ne font pas partie de sa communauté. Donc ça j'aime toujours ça cette idée là de voir des gens comme ça qui... bin déjà lui il a un public pis ça fonctionne très bien. Quand il présente ses films à Natashquan, les gens aiment ça, sont contents, sont fiers de lui, lui est fier de sa communauté pis de transmettre ça à sa communauté... Donc, ça j'aime toujours ça voir ça. Après, c'est sûr que ce changement là peut aussi aller plus loin. Je pense que un film qui voyage... Ce qu'il y a de particulier au Wapikoni c'est qu'on a un réseau vraiment... Quand on va dans une autre réserve, bin les gens souvent ont déjà vu des films du Wapikoni. Donc y a ce réseau là qui se crée entre les réserves, entre les participants du Wapikoni pis entre les membres de ces communautés là. Pis ça c'est intéressant, parce que avant même de... là ici on voit des films du Wapikoni dans un festival pis tout ça, on en voit quelques uns, mais dans une année y en a une soixantaine qui ont été faits par des jeunes pis ces films là on les voit pas nécessairement. Quoique maintenant sur Youtube ça a un peu démocratisé tout ça, on peut les voir. Mais, tout ça pour dire qu'il y a des films qui voyagent quand même, même si

on les voit pas en festivals, pis moi j'aime bien cette idée là, je la trouve très intéressante, je trouve ça intéressant quand je vais dans une autre réserve qu'un jeune me dise " J'ai vu le film de Janie ", par exemple. »

Tobie, 1h24m30s : « Non, j'parle pas de la visibilité du projet, j'parle du fait que un jeune a envie de dire quelque chose, il le fait. Pis ça a un changement pour lui et dans sa communauté. Dans le cas où je parlais de Bastien, ça amène quand même chez cette personne là une fierté pis... Janie disait tout à l'heure " Y a pas grand chose à faire dans une réserve ", mais c'est vrai... Tout ça pour dire que y a pas grand chose à faire, mais les gens s'ennuient, les gens sont... j'veux pas généraliser, mais y a des gens qui dépriment là-bas, moi quand je vois un jeune qui est intéressé, qui a envie de dire quelque chose pis qui le fait, que ce soit Janie, que ce soit Bastien, que ce soit tous les autres que je connais, bin j'suis toujours content. Avant même de savoir si ce film là va être vu après, pis j pense que y a quand même plusieurs films qui sont vus aussi. Donc y a quand même... y a quand même un changement qui peut avoir lieu ailleurs, dans nos mentalités de Montréalais, par exemple, qui regardent des films sur Natasquan pis qu'on est jamais allés. Mais moi ce qui m'intéresse le plus comme j'ai déjà dit, c'est vraiment le changement individuel dans leurs communautés parce que c'est là que ça commence. »

Bibliographie

- ADAIR J. et S. WORTH, 1997, *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque, University of New Mexico, 380 p.
- ALLIA Valerie, 2010, *The New Media Nation: Indigenous Peoples and Global Communication*. New York, Berghahn Books, 270 p.
- Cache Collective, 2008, « CACHE: Provisions and Productions in Contemporary Igloolik Videos »: 75-88 in P. Wilson et M. Stewart (dir.), *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham, Duke University Press, 362 p.
- BELLEFLEUR-KALTUSH Janie, 2009, *Ne le dis pas*, Wapikoni mobile, 6 min. Film en ligne (<http://www.youtube.com/watch?v=iEvovXI0y5o>), consulté le 18 octobre 2010.
- FRASER Tobie et Janie BELLEFLEUR-KALTUSH, 2010, « Doc et art communautaire : quelles expériences pour quels résultats ? », *Table ronde dans le cadre des Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal*. Montréal, 18 novembre 2010.
- ISUMATV, 2010. IsumaTV. Consulté sur Internet (<http://www.isumatv/>), octobre 2010.
- JÉRÔME Laurent (dir.), 2005, « Jeunes autochtones: Espaces et expressions d'affirmation ». *Recherches Amérindiennes au Québec*, 35, 3.
- KUNUK Zacharias, 2002, *Atanarjuat, the Fast Runner*. Film, Igloolik Video Productions, 172 min.
- _____, 2007, *The Journals of Knud Rasmussen*. Film, Igloolik Video productions, 112 min.
- PINK Sarah (dir.), 2007, *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York, Berghahn Books, 324 p.
- TRUCHON Karoline, 2005a, « L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes Innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam », : 95-106 in L. Jérôme (dir.), « Jeunes autochtones: Espaces et expressions d'affirmation ». *Recherches Amérindiennes au Québec*, 35, 3.
- _____, 2005b, *L'anthropologie qui « laisse des traces ». La photographie comme agent d'empowerment: une ethnographie avec des Innus de Uashat Mak Mani-Utenam*. Mémoire de maîtrise en anthropologie sociale et culturelle. Montréal, Université Concordia, 234 p.
- WAPIKONI MOBILE, 2010. *Wapikoni Mobile*. Consulté sur Internet (<http://wapikonimobile.com/>), novembre 2010.
- WILSON Pamela et Michelle STEWART (dir.), 2008, *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham, Duke University Press, 362 p.
- WORTH Sol, 1970, « Navajo Film Makers », *American Anthropologist*, 72: 9-39.