

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines

Pierrine Saini
Rue du Grand-Bureau, 24
1227 Les Acacias, Suisse
pierrinesaini@hotmail.com

Institut d'ethnologie
Rue Saint-Nicolas 4
2000 Neuchâtel, Suisse

<http://www.unine.ch/ethno/>

Pierrine Saini

Des hommes et des caméras

Regard anthropologique sur la relation réalisateurs – protagonistes à travers cinq films documentaires récents

Mémoire de licence en ethnologie

Juin 2006

Directrice du mémoire : Mme Ellen Hertz

Membre du jury : Mme Olivia Killias

« La présence physique engage, même si elle est muette. »

CARATINI Sophie, *Les non-dits de l'anthropologie*, Paris :
PUF, 2004

«More often than not, and certainly more often than admitted, documentary filmmakers are unable to tell the whole truth of what they are up to without running the risk of being told to peddle their papers elsewhere. It is not that one is a liar or more dishonest than anyone else; it is simply that the nature of the business we are in makes impossible, a good deal of the time, to be absolutely candid. [...] We are *using human beings* to make a point, we are “exploiting” them to make our films, and the fact is that our incomes and our careers often depend on our ability to conceal the truth of this exploitation from our subjects. That some subjects accept this exploitation, and others even revel in it, does not alter the fact that documentary filmmaking poses very real ethical and moral questions which must be dealt with carefully and compassionately. »

GILBERT Craig, “Reflections on *An American Family*, II”,
in: Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp.
288-307. - Berkeley and Los Angeles: University of California
Press, 1988 : 293

« La participation effective et consciente des gens à la réalisation d'un film est souhaitable et parfaitement conforme aux techniques traditionnelles de l'observation ethnographique. »

DE HEUSCH Luc, *Cinéma et Sciences sociales*, Reports
and Papers in the Social Sciences, 16, Paris : Unesco, 1962 : 62

« They want to know the results and, unlike laboratory rats, they regard the findings with emotion. »

HARING Douglas, *Personal Character and Cultural
Milieu*, Syracuse: Syracuse University Press, 1956: 61, cité par
BRETTEL, 1993 : 1

Table des matières

Introduction	1
<i>PREMIERE PARTIE : ECLAIRAGES THEORIQUES SUR LES ENJEUX D'UNE RELATION</i>	7
CHAPITRE 1 : LA RELATION DE TERRAIN EN ANTHROPOLOGIE ET EN SCIENCES SOCIALES.....	7
1.1 Un contrat et l'institution d'un rapport.....	8
1.2 Des rôles et transactions de terrain	9
<i>1.2.1 Un chercheur entre implication et retrait : Gold et de la perspective interactionniste</i>	9
<i>1.2.2 Quel degré de participation du sujet ?</i>	12
<i>1.2.3 L'observation participante et ses dilemmes</i>	12
1.3 Evolution de la pratique de terrain en anthropologie : nouveaux contextes de recherche, nouvelles conceptions des places de chacun, nouvelles considérations éthiques.....	14
<i>1.3.1 L'anthropologie du proche</i>	15
<i>1.3.2 L'anthropologie réflexive</i>	16
Intervention, participation, coopération.....	17
Place des sujets dans le texte.....	19
<i>1.3.3 L'anthropologie féministe</i>	20
<i>1.3.4 Ethique et considérations morales</i>	20
Tromperie vs consentement informé.....	21
Codes éthiques.....	22
Limites des codes éthiques et du consentement informé.....	23
Réception et restitution.....	25
CHAPITRE 2 : PENSER LA RELATION REALISATEUR-PERSONNES FILMEES DANS LE CINEMA DOCUMENTAIRE ET ETHNOGRAPHIQUE.....	27
2.1 Une interaction sociale et des stratégies de mise en confiance.....	27
2.2 Définir le cinéma documentaire	28
<i>2.2.1 Mise en scène, provocation, reconstitution et narration</i>	30
<i>2.2.2 Personnages et acteurs</i>	33

2.2.3 <i>Théories et fin de l'objectivité</i>	35
2.3 Entre observation, participation et réflexivité : des démarches et des « modes » divers.....	36
2.4 Evolution de la pratique documentaire : des moments-clés, des mutations techniques et de nouvelles conceptions des places de chacun.....	39
2.4.1 <i>Contraintes instrumentales et options méthodologiques</i>	40
L'avènement du son synchrone et de l'équipement portable.....	40
Cinéma direct, cinéma vérité, cinéma d'observation.....	41
Vers une collaboration avec les sujets.....	42
2.4.2 <i>Docufictions, docusoaps : vers des frontières floues avec la fiction</i>	43
2.5 Tendances actuelles : documentaires performatifs, réflexifs et subjectifs.....	44
2.6 Considérations éthiques et consentement informé.....	47
2.6.1 <i>L'éthique dans le cinéma documentaire</i>	48
Le cas de « <i>An American Family</i> » comme révélateur des dilemmes éthiques.....	49
2.6.2 <i>Le consentement informé et ses limites</i>	51
2.6.3 <i>Un contrat moral et /ou juridique ?</i>	52
2.7 Nouvelles revendications des sujets et droit à l'image. Vers un rapport marchand ?	54
DEUXIEME PARTIE : METHODOLOGIE, TERRAIN ET CONTEXTE.....	58
CHAPITRE 3 : TERRAIN ET METHODOLOGIE.....	58
3.1 Délimitation du sujet et du terrain.....	58
3.2 Conditions des entretiens.....	59
3.3 Autour des entretiens.....	61
CHAPITRE 4 : CONTEXTE DU CINEMA DOCUMENTAIRE SUISSE.....	64
4.1 Contexte et brève histoire du cinéma documentaire suisse.....	64
4.2 Conditions de production et de diffusion.....	66
4.3 Une nouvelle génération de documentaristes ?.....	68
CHAPITRE 5 : PRESENTATION DES FILMS ET DES REALISATEURS.....	70
5.1 Présentation des réalisateurs.....	70
5.2 Présentation des films : description et construction des films, conditions de production, de réalisation et de diffusion.....	73
5.2.1 <i>La Parade</i>	73

5.2.2 <i>117 Police Secours</i>	75
5.2.3 <i>Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs</i>	76
5.2.4 <i>Maïs im Bundeshuus</i>	78
5.2.5 <i>Remue-Ménage</i>	81

TROISIEME PARTIE : ANALYSE DES HISTOIRES RELATIONNELLES

DES CINQ FILMS	83
-----------------------------	-----------

CHAPITRE 6 : ENTRE INTERVENTION ET NON INTERVENTION :

DIVERSES TECHNIQUES DE TOURNAGE ET DIFFERENTS TYPES DE RELATIONS....	83
6.1 Une technique de tournage non interventionniste : captation et soumission à l'action.....	83
6.2 Mise en scène et provocation.....	85
6.3 Présence de la caméra et de l'équipe de tournage : techniques, influences et perturbations...	88
6.3.1 <i>Des caméras mobiles et des « principes »</i>	89
6.3.2 <i>Dispositifs lourds et forte présence de l'équipe</i>	90
6.3.3 <i>Discrétion de l'équipe et oubli de la caméra : la caméra comme révélateur</i>	92
6.3.4 <i>Un rapport à la caméra variable</i>	93
6.4 Importance et conception des moments off.....	95

CHAPITRE 7 : IMPLICATION, IMMERSION OU DISTANCE ? PLACE DU

REALISATEUR FACE AUX PROTAGONISTES.....	97
7.1 Raphaël Sibilla : immersion, implication et non distance	97
7.2 Jean-Stéphane Bron : empathie et distance, présence et effacement.....	99
7.3 Lionel Baier : implication personnelle, visibilité et proximité avec les protagonistes	100

CHAPITRE 8 : PARTENAIRE, COOPERATEUR, COREALISATEUR, COLLABORATEUR,

ACTEUR OU PERSONNAGE ? POSITIONS DES PROTAGONISTES.....	102
8.1 Pascal, quelle participation?.....	102
8.2 Sarah assimilée à l'équipe du film : coopération, collaboration et manque de démarcation dans les rôles.....	103
8.3 L'équipe Dumoulin-Sibilla : des policiers collaborateurs ?.....	104
8.4 Des acteurs ?.....	106
8.5 Une direction d'acteurs et un rapport de travail.....	107
8.6 Des personnages de fiction ?.....	110

8.7 Critères de sélection des protagonistes des films et casting.....	112
---	-----

CHAPITRE 9 : CONCEPTIONS DE LA CONTRIBUTION DE CHACUN AU FILM

ET COMPLEXITE DE LA RELATION.....	116
-----------------------------------	-----

9.1 Institution du rapport et motivations du consentement : des mises en confiance

(des stratégies ?) et des « contrats ».....	116
---	-----

9.1.1 Des mises en confiance nécessaires et des réalisateurs/trices impliqués.....	117
--	-----

9.1.2 Des stratégies de mise en confiance.....	119
--	-----

9.1.3 L'opportunité du film.....	120
----------------------------------	-----

9.1.4 Quel « contrat » ?	121
--------------------------------	-----

9.2 Nature de la relation.....	123
--------------------------------	-----

9.2.1 Une relation amicale ?.....	123
-----------------------------------	-----

9.2.2 Un « rapport biaisé » ou toute l'ambiguïté de la relation.....	126
--	-----

9.2.3 Limites et censures des protagonistes vs tout montrer : la difficulté du rapport à l'autre dans le documentaire.....	127
---	-----

9.3 Question de l'argent : quelles formes d'échange ?.....	129
--	-----

9.3.1 Des protagonistes qui n'imaginent pas être rétribués : des « services » rendus et une œuvre qui appartient au réalisateur.....	130
---	-----

9.3.2 Un film qui sert le projet des protagonistes	132
--	-----

9.3.3 Revendications du protagoniste, argent et contrat de cession de droits.....	133
---	-----

9.4 Ambiguïtés du consentement informé.....	136
---	-----

9.4.1 Des dissimulations des réalisateurs.....	137
--	-----

9.4.2 Des conséquences inattendues et difficiles à gérer.....	138
---	-----

9.4.3 Préparer les gens à l'après et à leur médiatisation.....	140
--	-----

9.4.4 Médiatisation et désir de notoriété.....	141
--	-----

CHAPITRE 10 : RELATION APRES LE TOURNAGE : RESTITUTIONS ET

PROLONGATION, CHANGEMENT OU FIN DE LA RELATION.....	144
---	-----

10.1 Feedbacks et restitutions	144
--------------------------------------	-----

10.2 La fin d'une relation et un lien créé par le film.....	145
---	-----

10.3 Utiliser les protagonistes pour la promotion du film.....	148
--	-----

10.4 Transformation de la relation : nouveaux échanges et crise d'abandonnisme.....	149
---	-----

CHAPITRE 11 : POSITIONS MORALES DES REALISATEURS.....	151
---	-----

11.1 Raphaël Sibilla : donner une image positive mais un film ambigu.....	151
11.2 Lionel Baier : aimer les gens.....	152
11.3 Ursula Meier : la nécessité de choix et d'un regard	153
11.4 Jean-Stéphane Bron : chacun doit avoir sa chance.....	154
11.5 Fernand Melgar : l'accord de la personne filmée.....	155
CHAPITRE 12 : EVOLUTION DE L'IDEE DU DOCUMENTAIRE	157
12.1 Influence de la télévision.....	157
12.2 De nouvelles pratiques avec la vidéo ?.....	158
12.3 Fictionnalisation et mélange des genres.....	159
12.4 Subjectivité et réinvention de la réalité.....	162
Conclusion	164
Bibliographie	172
Résumé	182
Annexes	184

Introduction

Réaliser un film documentaire, c'est avant tout s'engager dans une relation avec des individus. Mon travail se déploie autour d'une interrogation sur la nature et les enjeux du rapport particulier qui se crée entre un réalisateur documentariste et les personnes qu'il cherche à filmer. Je pars du principe qu'un film est une pratique sociale basée sur des relations sociales particulières. Il s'agit d'une expérience physique et concrète d'observation et d'interaction – médiatisée par des objets techniques et des conventions de langage filmique – entre des individus. Aussi, c'est une expérience de terrain, car le documentaire se base sur une rencontre et l'observation directe de personnes existantes dans leur milieu, sur une certaine durée. Le cinéma documentaire se fonde alors sur une rencontre ambiguë et complexe entre des individus – un réalisateur et son équipe d'une part, et des sujets filmés d'autre part – qui occupent des places et rôles particuliers et qui doivent se mettre en confiance, négocier, collaborer et interagir.

Cette relation est particulière pour diverses raisons : parce que des objets techniques y interviennent (caméras, micros), parce que la relation se base sur un but particulier, produire des images et un film, lequel sera diffusé à une certaine échelle, et aussi parce que la relation se déroule sur une durée souvent limitée, principalement celle du tournage, parfois après.

Aussi, l'ambiguïté de cette relation réside surtout dans la nature de l'engagement qui lie le réalisateur à la personne filmée. Contrairement au cinéma de fiction, l'engagement se base dans le cinéma documentaire, sur un contrat souvent implicite et tacite. Il ne s'agit pas d'un contrat au sens commercial du terme, car, la plupart du temps, les personnes ne sont pas payées et ne s'engagent pas par écrit : ce ne sont pas des acteurs qui jouent un rôle en échange d'une rétribution financière. L'échange se situe à un autre niveau : si la personne accepte de participer au film, c'est qu'elle doit y trouver un avantage autre que financier. De quelle nature est alors l'engagement liant les diverses parties en jeu ? Comment le réalisateur se positionne-t-il face aux sujets et comment conçoit-il la place de ceux-ci ? Comment les personnes filmées se figurent-elles leur place et leur participation au film ? Des questions qui se posent autant durant le tournage, qu'après, au moment de la diffusion du film.

Aussi, je considère nécessaire de s'interroger sur cette relation, parce qu'elle tend à devenir une forme de relation courante dans notre société qui marque une prolifération toujours plus conséquente des médias : se faire filmer et voir son image diffusée sur les médias sont des situations loin d'être exceptionnelles aujourd'hui. La vie privée des personnes se trouve

toujours davantage exhibée au public. On l'observe avec les émissions de télé réalité et le foisonnement de reportages et de documentaires se centrant sur la vie intime. Cette situation pose notamment la question de l'exploitation des gens et de leur vie par un réalisateur en particulier, et par les médias en général.

J'estime que les diverses questions que ce rapport soulève peuvent être éclairées, tout du moins en partie et avec certaines limites, d'une part par les réflexions développées par l'ethnologie concernant les conditions de production du savoir, soit la relation aux sujets étudiés, les expériences de terrain et l'éthique professionnelle, et d'autre part par les questions abordées par des auteurs relevant du cinéma documentaire en général, et du cinéma ethnographique en particulier.

Les deux disciplines, cinéma documentaire et anthropologie, procèdent de la construction de relations interpersonnelles dynamiques et d'échanges relationnels sans cesse renégociés et aux contours variables. De telles relations s'inscrivent dans une durée, supposent des échanges et un accord sur le projet du chercheur. Autant l'ethnologue que le documentariste sont, sur leur terrain, acteur d'une situation engendrée par leur présence : quelle que soit la méthode choisie, la persuasion, l'observation participante, l'empathie, la tromperie et l'indélicatesse en sont quelques-unes, leur préoccupation majeure demeure de réussir à obtenir certaines données et des réponses à leurs questions, et cela dans un cycle quotidien de vie et de relations qui n'a pas été conçu pour cela. Ils sont pris dans des réseaux de relations et utilisés par leurs interlocuteurs dans la gestion de leurs enjeux individuels, familiaux et sociaux. Aussi, ils doivent, à un moment ou à un autre, définir leurs positions, leurs rôles et leurs règles de conduite, règles pouvant impliquer un questionnement éthique sur les rapports établis avec leurs partenaires¹. En effet, le chercheur comme le réalisateur bouleverse forcément la vie de ses sujets : il est un inconnu qui entre dans la vie de ceux-ci, qui la partage sur une durée plus ou moins longue, puis qui s'en va avec des données qui seront lues ou vues par un certain nombre de personnes.

Il en découle des questions concernant la nature de l'échange entre les partenaires, la restitution, les diverses formes d'engagement et de collaboration entre les parties en jeu dans

¹ Puisque je développerai ultérieurement des questions d'éthique, avant tout, le terme nécessite une définition, aussi de par son usage actuellement banalisé : en suivant Nicole Echard (Dossier. Ethique professionnelle et expériences de terrain, *Journal des anthropologues* (Montrouge) 50-51, 1992 : 17), l'éthique « ne désigne plus la science de la morale mais un ensemble de réflexions évolutives sur les valeurs au fondement même des rapports sociaux et sur la responsabilité du sujet agissant ». « L'éthique se constitue à la fois au niveau de l'individu et à celui de la communauté sociale [...] et subit un perpétuel remodelage sous les effets des transformations de toute nature affectant la société ».

la relation, l'utilisation et la diffusion des résultats de la recherche et les effets produits par le chercheur ou le documentariste sur la vie des gens.

Précisément, je me suis intéressée à l'histoire de cette relation dans cinq films documentaires – divers autant dans leur forme, leur sujet que dans la démarche de leur réalisateur – qui ont pour premiers points communs – durant mon travail, je chercherai à en définir d'autres – de se centrer sur une personne ou seulement quelques-unes, d'avoir été réalisés en Suisse, relativement récemment (entre 2001 et 2003) et par des documentaristes suisses romands. Il s'agit de *117 Police Secours* de Raphaël Sibilla (2001), *La Parade* de Lionel Baier (2002), *Remue-Ménage* de Fernand Melgar (2002), *Maïs im Bundeshuss* de Jean-Stéphane Bron (2003) et *Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs* d'Ursula Meier (2002). Ce ne sont ni des films destinés à un public spécialisé, ni des films pouvant se définir d'ethnographiques ou liés à l'anthropologie visuelle. Alors, mon travail se veut ethnologique de par le regard porté sur ce corpus de films et de par les questions que je soulève concernant la pratique documentaire, en partant de ces cas particuliers.

Il s'agira de mettre en évidence et en lien certaines dimensions de ces cinq histoires particulières, afin de dégager les diverses problématiques propres à la relation entre un réalisateur et les personnes qu'il filme.

Mon intérêt pour le sujet provient d'une part de mon expérience personnelle de réalisation de films que j'ai pu effectuer dans le cadre d'un cours d'anthropologie visuelle à l'Université Paris VII avec Jean Arlaud et qui m'a amené à filmer un marchand du marché de la Bastille, les propriétaires d'un stand de fête foraine et surtout les habitants d'un village ouvrier de la Somme. Ces expériences pratiques m'ont fait ressentir toute la difficulté et la complexité de la relation qui se forme avec les personnes qu'on filme et ont motivé à approfondir mes interrogations.

D'autre part, le récent débat qui a eu lieu autour du film documentaire *Être et Avoir* (2002) de Nicolas Philibert m'a encouragée dans mes recherches, parce qu'il me semblait tout à fait révélateur des orientations – nouvelles et parfois conflictuelles – que le rapport avec les protagonistes d'un documentaire tend à prendre aujourd'hui et des questions que cette relation soulève. Ce film illustre particulièrement bien les dimensions que ma problématique veut éclairer, notamment à propos de la place, des droits et des revendications des protagonistes

d'un film et de l'éventuelle rétribution financière de ceux-ci. En résumé², *Être et Avoir* suit durant 6 mois la vie quotidienne d'un instituteur en classe unique dans un petit village du Puy-de-Dôme. À la suite de la diffusion du film, le professeur Georges Lopez, devenu le héros de ce film au succès inattendu³, lance un procès, assigne en justice les producteurs et le réalisateur Philibert et réclame un cachet de 250'000 euros aux producteurs du film pour contrefaçon et violation de son droit à l'image. L'instituteur estime que le film est une co-création, une « œuvre composite » au sens où la définit le Code de propriété intellectuelle. Il invoque par là le délit de contrefaçon, pratique réprimable qui fait tomber sous le coup de la loi toute personne qui s'approprie la création d'autrui. Aussi, il affirme qu'il a participé pendant plusieurs mois à la promotion du film, enchaînant entretiens de presse et rencontres avec les spectateurs, et cela eu mérité contrat, en foi de quoi il attaque la société distributrice du film.⁴

Pourtant Lopez a dit dans le même temps que le film de Philibert était le meilleur hommage qu'on puisse rendre aux instituteurs. Malgré l'accord initial de l'instituteur de participer au film et malgré la confiance qui régnait avec le réalisateur durant les dix semaines de tournage, il semble y avoir eu divers malentendus, révélateurs de l'ambiguïté de la relation et du consentement du protagoniste. Le professeur semble croire qu'on l'a filmé car il est un bon instituteur, ce qui le conduit à dire qu'on a utilisé et livré au public son travail, et à revendiquer un droit de propriété intellectuelle sur sa pédagogie. Or ce n'est pas l'enseignement de l'instituteur qui est au cœur du film, mais une école, des enfants, des familles, un village isolé. Aussi, la revendication de Georges Lopez a provoqué un important débat au sein du milieu du film documentaire : des personnes filmées dans le cadre de leurs activités professionnelles pour les besoins d'un documentaire deviennent-elles de ce fait des comédiens qui peuvent prétendre au partage de la recette? Où prend fin le droit à l'image? Philibert estime quant à lui que le principe fondamental du genre documentaire veut que ses protagonistes ne soient pas payés pour leur présence dans le film et qu'ils conservent toute

² Sources : « En avoir ou pas », *L'Humanité*, 13 octobre 2003 ; « Être et avoir. Des paillettes aux cactus », *Le Nouvel Observateur*, n°2033, semaine du jeudi 23 octobre 2003

³ Plus de 1,8 million de spectateurs en France ont vu le film. Le film a rapporté 2 millions d'euros, répartis entre les différents producteurs du film et le réalisateur. Le réalisateur aurait reçu 120'000 euros de salaire pour trois ans et demi de travail et 100'000 euros de recettes après amortissement du film. L'instituteur a subi une forte médiatisation. Il est notamment invité au festival de Cannes avec sa classe et participe à plusieurs débats.

⁴ La distribution fait quant à elle savoir que Lopez aurait reçu 37'000 euros au titre de promotion du film, soit un an et demi du salaire d'un instituteur en fin de carrière, et qu'il n'est pas d'usage de salarier une promotion à laquelle personne n'est obligé de se prêter. Concernant le renoncement non stipulé au droit à l'image, la justice devra trancher entre l'accord stipulé, l'accord tacite et l'accord de l'employeur, invoqué par les producteurs pour expliquer qu'ils n'ont pas fait signer de décharge individuelle dans la mesure où il y avait autorisation officielle de l'administration.

liberté de refuser la caméra sans que la relation soit d'emblée pervertie par un lien économique.⁵

En définitive, je voudrais souligner que les questions relatives aux relations entre chercheur/réalisateur et sujets se posent d'une manière spécialement aigues aujourd'hui, et ce pour diverses raisons que j'analyserai. Le contexte social actuel engendre une modification radicale de la nature de ce rapport et des positions, rôles, attentes et revendications des différents acteurs de la relation.

Mon travail s'articule en trois parties. Premièrement, les diverses dimensions de la relation de terrain en anthropologie et en sciences sociales seront envisagées (chapitre 1), puis les enjeux propres à la relation existant entre un réalisateur et les personnes qu'il filme seront abordés (chapitre 2). Cette première partie théorique – qui fait appel autant aux réflexions développées par les chercheurs en anthropologie et en sociologie qu'à celles relevant plus spécifiquement des théoriciens de l'anthropologie visuelle et du cinéma documentaire – s'axe sur les évolutions constatées de la conception de la relation, soit celle de terrain, puis celle particulière à la pratique du cinéma documentaire. Deuxièmement, la méthodologie adoptée, les caractéristiques de mon terrain, le contexte du documentaire suisse ainsi que la présentation des films étudiés seront exposés (chapitres 3, 4 et 5). Puis, la troisième partie portera sur l'analyse des diverses dimensions des relations entre réalisateurs et personnes filmées spécifiques aux cinq films. Cette dernière partie débute par la présentation des techniques de tournage – plus ou moins interventionnistes – des cinéastes (chapitre 6), des positions – plus ou moins distantes – des réalisateurs (chapitre 7) et des places – plus ou moins participatives d'une part, et plus ou moins proches de celles d'un acteur et personnage de fiction, d'autre part – occupées par les protagonistes (chapitre 8). Ensuite, les particularités et ambiguïtés du rapport seront analysées (chapitre 9). Plus précisément, diverses questions ayant trait à la conception de la contribution de chacun au film seront abordées, soit :

⁵ L'ADDOC (Association des cinéastes documentaristes), qui a souhaité réagir à l'annonce publique des poursuites engagées par l'instituteur, partage cette optique en soulevant les dangers d'une marchandisation du droit à l'image et du détournement de la notion d'oeuvre : « L'acte de filmer s'accomplit dans la rencontre de deux désirs, celui du cinéaste et celui des personnes filmées. Si un rapport systématique d'argent s'instaure en amont du tournage entre le cinéaste et les personnes filmées, ce principe de liberté réciproque ne peut plus exister. Un film documentaire engage le cinéaste dans sa relation intime au réel. Aussi, des sociétés d'auteurs et de réalisateurs ont réagi. Dans un communiqué, la Société civile des auteurs, réalisateurs, producteurs et la Société des réalisateurs de films insistent sur le fait que « la dilution de la notion d'oeuvre, en multipliant à l'infini la qualité d'auteur, revient, en la dénaturant, à la détruire ». Certains documentaristes ne partagent pourtant pas cette position. Daniel Karlin par exemple pense qu'il est nécessaire de partager les droits d'auteur car le réalisateur d'un documentaire utilise l'image des personnes à son profit. Les rétribuer, dit-il, est alors la moindre des choses. (« En avoir ou pas », *L'Humanité*, 13 octobre 2003)

l'institution du rapport entre filmeurs et filmés, la nature de l'engagement liant les deux parties, les caractéristiques et limites des relations observées dans les cinq situations, les échanges financiers ou autres ayant lieu entre les divers acteurs et les ambivalences du consentement informé des protagonistes. Ensuite, la nature de la relation après la période du tournage fera l'objet d'un chapitre (chapitre 10). Et finalement, les discours moraux des réalisateurs seront questionnés (chapitre 11), avant de conclure sur les tendances actuelles des conceptions du cinéma documentaire et de la relation entre réalisateurs et personnes filmées que j'ai pu dégager de mes observations.

PREMIERE PARTIE : ECLAIRAGES THEORIQUES SUR LES ENJEUX D'UNE RELATION

CHAPITRE 1 : LA RELATION DE TERRAIN EN ANTHROPOLOGIE ET EN SCIENCES SOCIALES

La relation du chercheur aux personnes étudiées sur son terrain, comme celle du réalisateur documentariste, relève d'un long processus d'interactions et de négociations. Cette relation est objet d'étude en anthropologie depuis peu⁶ : l'expérience ethnographique et la nature de l'interaction entre le chercheur et ceux qu'il étudie ont en effet longtemps été tenues sous silence.

Diverses étapes peuvent être schématiquement évoquées, comme autant de positions successives occupées par le chercheur, dont découlent diverses possibilités d'observation et diverses questions relationnelles. En suivant Rynkiewich (1976 : 110-122) et Caratini (2004), d'abord le chercheur arrive sur le terrain, se présente et expose son projet aux sujets de son étude. Au début de son séjour, il ne peut qu'espérer occuper la place de l'étranger accepté, qui ne lui est pas donnée d'emblée, d'autant plus que les raisons de sa présence sont parfois vues comme suspectes. Ensuite, souvent, il essaiera de se familiariser et de se rendre familier aux individus afin de contrer le sentiment d'étrangeté, voir de suspicion à son égard. Aussi, les individus vont le tester, l'observer et petit à petit, le rapport se modifie (c'est une des raisons de l'impératif du terrain en anthropologie). Se dérouleront sur le terrain diverses interactions dans lesquelles le chercheur pourra être amené à occuper plusieurs positions, telles celles de confident, d'ami, de médiateur ou encore de personne rendant divers services. Finalement, les dimensions du champ qui sera ouvert au chercheur dépendent beaucoup de la nature des relations personnelles qu'il a construit. Il importe surtout de construire la confiance, qui

⁶ Voir notamment le livre de Rabinow, *Un ethnologue au Maroc* (1988). L'auteur, ayant effectué une étude de terrain au Maroc, se focalise sur la relation avec ses informateurs. Il soulève premièrement l'influence du chercheur sur ses informateurs : ceux-ci doivent, sous la pression des questions de l'ethnologue, s'interroger sur leurs propres actes, les objectiver et « interpréter leur univers à l'usage d'un étranger ». L'expérience peut être éprouvante pour le sujet : l'informateur doit apprendre à expliciter sa propre culture et à prendre conscience d'elle, il s'agit d'apprendre à « présenter » son univers à l'ethnologue. Aussi, l'auteur détermine en quoi consiste un « bon informateur » : une personne patiente, intelligente, vive et qui est capable d'objectiver les éléments de sa propre culture à l'usage d'un étranger et de présenter sa culture sous différents angles (Rabinow, 1988 : 73). Ensuite, Rabinow décrit les rapports particuliers entre le chercheur et ses informateurs, la base fragile et instable de cette relation sur laquelle toute l'enquête doit s'effectuer ; l'instauration de la confiance et d'une entente, le partage d'expériences communes, l'atténuation du statut d'étranger de l'ethnologue, les réticences des informateurs, les crises et les ruptures de communication. L'auteur souligne que le processus d'information se déroule dans un rapport d'interactions entre enquêtés et enquêteurs, qu'il s'agit d'une action intersubjective. Aussi, il remarque que les éruptions et crises sont constantes dans le travail de terrain et qu'elles sont constitutives de l'enquête.

amène progressivement un affaiblissement du degré d'étrangeté et une ouverture de certaines portes. Dans cet objectif, il usera de diverses stratégies, la dissimulation de ses motifs, la manipulation, le déguisement et la flatterie en sont quelques-unes. Ensuite, le chercheur quittera son terrain et coupera inévitablement certains liens. Puis suivra la période d'écriture et de publication (qui soulève notamment les problèmes de la restitution, de la confidentialité, de l'anonymat et du respect de la vie privée).

Chaque étape pose des questions quant à la position adoptée par le chercheur et celles occupées par les sujets. Comment l'anthropologie et les sciences sociales ont-elles alors formulé et théorisé ces questions ?

1.1 Un contrat et l'institution d'un rapport

La pratique de terrain est complexe. Elle se fonde déjà sur une rencontre entre une personne qui se positionne en observateur et des gens qu'elle ne connaît généralement pas. Un arrangement doit se négocier avec les sujets. Dans cette perspective, « l'information n'est jamais affaire gratuite et elle s'inscrit dans une relation qui prend en compte la position de l'ethnographe » (Abélès 2002 : 38). Par exemple, les informateurs peuvent accepter de rendre certains services et de consacrer de leur temps au chercheur de par son statut envié. Celui-ci peut servir à reconstruire la position d'un informateur dans sa communauté. Des jeux s'instituent entre observateurs et observés, des arrangements plus ou moins équilibrés, souvent implicites, se construisent.

Les formes contractuelles sont diverses, en fonction du terrain. Souvent, le fait d'être introduit auprès des sujets de son étude est nécessaire. La période où l'ethnographe prend ses premiers contacts est essentielle et c'est ici que se définissent les positions. Les informateurs conditionnels ont souvent une certaine conscience du pouvoir qu'ils détiennent ici : en effet, l'ethnographe cherche des contacts et l'ouverture du terrain dépend de l'attitude de ses hôtes. De la sorte, dans le premier contact, la présentation de soi joue un rôle fondamental.

Abélès (2002) estime que l'idée d'un contrat est au cœur de la pratique ethnographique. L'auteur relève notamment que l'enquête auprès des « élites » et des centres du pouvoir manifeste une nouvelle proximité sociale et culturelle entre l'observateur et l'observé qui implique une attente à l'égard de l'anthropologue : les sujets d'un tel objet d'étude attendent, plus ou moins implicitement, la production d'un savoir réappropriable par eux. L'accès à un tel terrain implique de ce fait la négociation préalable d'un accord ou contrat. Selon Abélès, ce contrat ne se concrétise pas nécessairement par l'existence d'un document précisant les

droits et obligations des deux partenaires, et la procédure peut être moins formelle et se limiter à des engagements oraux de part et d'autre.

Comme Céfaï (2003 : 93) le souligne, chaque rencontre entre le chercheur et ses sujets est objet d'une négociation, chaque fois un contrat est passé d'une manière plus ou moins explicite, en général c'est la demande d'une explication des buts du projet aux sujets, d'un contrôle sur ce qui sera dit d'eux, et à qui cette représentation d'eux-mêmes est destinée. La possibilité d'effectuer l'enquête passe par ce contrat.

En définitive, Abélès (2002 : 42) considère que l'ethnologie consiste en « une patiente élaboration d'une problématique, au cœur d'une relation complexe dont l'ethnologue n'est qu'un des éléments ».

1.2 Les rôles et transactions de terrain

Ces premières remarques montrent déjà que des interactions et des négociations interviennent dans tout terrain. Certains auteurs ont tenté de définir plus précisément les divers rôles et positions adoptés par le chercheur de terrain. Les typologies élaborées, notamment la thèse de Gold, permettent de mettre en évidence, malgré leurs limites, la diversité des rôles de terrain et la complexité des positions du chercheur et de l'informateur. Aussi, ces distinctions permettront de souligner la diversité des positions adoptées par les réalisateurs présentés dans ma recherche.

1.2.1 Un chercheur entre implication et retrait. Gold et la perspective interactionniste

Dans les années quarante et cinquante, l'Université de Chicago est le lieu de prédilection pour apprendre les méthodes d'enquête de terrain.⁷ Le travail R. Gold⁸ se situe dans ce cadre institutionnel. L'objet de sa thèse porte sur le travail de l'enquêteur de terrain et son enjeu est de recenser le « type de problèmes de rôle et de soi que rencontrent enquêteur et informateur en interaction ».⁹ Selon lui, l'enquêteur adopte dans la situation d'enquête des rôles majeurs

⁷ En 1951, E. C. Hughes lance l'entreprise du *Field Training Project*, projet visant à fonder une sociologie réflexive de l'enquête de terrain, qui donne lieu au document *Cases on Fieldwork*. Cette enquête collective est un moment clef de la renaissance du terrain comme méthode d'investigation légitime en sociologie

⁸ Gold R., *Toward a Social Interaction Methodology for Sociological Field Observation*, Ph. D Sociology, University of Chicago. 1954. Je me base ici sur un article de l'auteur, « Jeux de rôles sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique », in : Céfaï, 2003 : 340-349.

⁹ R. Gold se réfère à G. Simmel, pour son projet d'une analyse formelle du « cycle naturel » des transactions en situation de terrain, à G. H. Mead, pour l'analyse dynamique du rôle et du soi comme moments de l'engagement de l'enquêteur et de l'informateur dans la situation de terrain, et à E. C. Hughes, pour la qualification de la situation de terrain comme une « partie de boxe » et pour sa modélisation comme une forme de « partenariat entre collègues ». En associant ces divers éléments dans sa thèse, R. Gold invente une méthodologie interactionniste du travail de terrain, bien avant Blumer (1970) et l'interactionnisme symbolique.

d'interviewer ou d'observateur, mais il endosse aussi de nombreux rôles mineurs, ajustés au type d'interaction sociale dans lequel il s'engage, comme ceux d'étranger, de converti, de voisin ou de collègue. Il doit maîtriser son propre soi en train de s'impliquer dans l'interaction, induisant des transformations du soi des enquêtés. L'enquêteur se confronte à des tensions entre ses rôles de participant et d'observateur et il doit gérer les phases critiques, propres à l'enquête, du « y rentrer », « y rester » et « en sortir ».

À la recherche de R. Gold, on doit surtout la distinction, souvent soulignée dans les manuels, entre pur participant, participant-comme-observateur, observateur-comme-participant et pur observateur. Ces catégories soulignent l'existence d'une gradation entre l'implication totale, où le chercheur devient lui-même un indigène parmi les indigènes, au risque de perdre ses objectifs de connaissances et son esprit critique, et le retrait total, où les relations avec les sujets d'étude tendent à être nulles.

Selon Gold, l'enquêteur adoptant le rôle du pur participant interagit avec ceux qu'il observe, en tous lieux et à tous moments de leur existence, dans toutes les situations qui lui sont accessibles et où il peut apprendre à jouer les rôles qui sont attendus de lui, sans que son projet de simulation ne soit connu des informateurs. Ainsi, par exemple, il simulera le rôle du collègue de travail, ou du converti potentiel pour pénétrer une secte religieuse.

Le rôle du participant-comme-observateur se différencie de ce premier en ce que l'enquêteur et l'informateur sont tous deux conscients d'entretenir une relation de terrain. Dans ce cas, les problèmes de simulation de rôle sont minimisés. Ce type de rôle est le plus utilisé dans les études de communauté, où un observateur développe des relations dans la durée avec ses informateurs. Des problèmes de rôles peuvent se poser. Si l'enquêteur et l'informateur se mettent à interagir comme de simples amis, ils tendent à compromettre leurs rôles respectifs sur le terrain de deux manières. Premièrement, l'informateur peut s'identifier excessivement à l'enquêteur et trop s'apparenter à un observateur. Deuxièmement, l'enquêteur peut s'identifier à l'informateur, y perdre le sens de la recherche et le recul nécessaire pour décrire et analyser et « virer indigène ». Bien que l'enquêteur dans le rôle du participant-comme-observateur veuille amener sa relation avec l'informateur dans le registre de l'amitié, il se doit, selon l'auteur, de rester suffisamment un « étranger » afin que la poursuite de la relation amicale ne devienne pas une fin en soi.

Le rôle de l'observateur-comme-participant est mis en œuvre dans les études qui impliquent des entretiens « à visite unique » et où le contact avec les informateurs est bref. Il réclame davantage d'observation que tout autre sorte d'implication par participation sur le terrain. Il

comporte moins de risque de « virer indigène » que les deux rôles mentionnés ci-dessus. Le risque se situe dans l'incompréhension et la mécompréhension entre enquêteur et enquêtés, de par le caractère bref et souvent superficiel de la relation.

Enfin, le pur observateur exclut toute interaction sociale de l'enquêteur avec des informateurs. L'enquêteur tente d'observer des gens sans qu'ils lui prêtent attention, du fait qu'ils ne savent pas qu'il les observe et qu'ils lui servent d'informateurs. Les risques d'adopter une posture ethnocentriste sont importants.

En conséquence, Gold soulève les « erreurs » et risques d'entrer dans une relation, soit de distanciation, soit d'identification excessives avec un informateur. Il souligne la nécessité pour l'enquêteur de contrôler son rôle. Selon l'auteur, un rôle choisi est avant tout un dispositif pratique qui convient pour livrer accès à certaines informations

Depuis la thèse pionnière de R. Gold, la méthodologie interactionniste s'est développée et elle est aujourd'hui la matrice de la plupart des réflexions sur le travail de terrain. Une analyse de la dynamique des rôles de terrain a été menée, qui a tout d'abord tenté d'identifier les types de combinaison entre observation et participation. Des auteurs ont ensuite élaboré des descriptions du registre infini des postures et des modalités de l'implication de l'enquêteur¹⁰, qui ne sont pas données une fois pour toutes de façon contractuelle au début de l'enquête mais qui évoluent selon les situations et les transactions en œuvre sur le terrain. Le modèle croisant les variables de l'observation et de la participation se trouve complexifié par le jeu des variables d'*outsider/insider*, de déclaré /clandestin et de neutre/engagé.¹¹

Enfin, le type d'interactions sur le terrain dépend du contexte, soit du type de site choisi, du mode de présence requis, de la durée de l'enquête et de la « distance sociale » – liée au statut de classe ou de genre et à la différence ethnique ou culturelle – existant entre chercheur et informateurs. Aussi, la nature de l'interaction se respecifie sans cesse selon les circonstances, et l'enquête s'articule autour d'une dynamique de la familiarisation et de la distanciation qui se transforme tout au long du processus d'enquête, selon des phases d'engagement et de désengagement du chercheur.¹²

¹⁰ Kimball S. T., Patridge W. L., *The Craft of Community Study: fieldwork Dialogues*, Gainesville : University Of Florida Press. 1979. Par exemple, le statut de l'enquêteur est successivement celui de visiteur, d'invité, d'explorateur, d'observateur participant, d'opérateur participant, d'évaluateur de recherche.

¹¹ Snow D., Benford R., Anderson L., « Fieldwork Roles and Information Field : A Comparison of Alternative Settings and Roles », *Urban Life*, 1986, 14, 4, p. 377-408.

¹² Voir Bensa A., « De la relation ethnographique, à la recherche de la juste distance », *Enquête*, 1995, 1, pp. 131-140 ; et aussi Emerson, 2003.

1.2.2 Quel degré de participation du sujet ?

L'analyse de Stewart (1998) fait appel, comme celle de Gold, à une typologie qui détermine le degré de l'implication du chercheur (ici défini comme *outsider*) et la nature de l'interaction de terrain.¹³ L'apport de cet auteur réside ici surtout dans son examen du degré et de la nature de la participation de l'enquêté (défini comme l'*insider*) à la recherche et aussi du type de division du travail élaborée entre les *outsiders* et les *insiders* durant le processus de la recherche.

À un extrême, l'*insider* est un objet passif d'observations, et à l'autre, il est le collègue ou même le principal enquêteur. Dans ce dernier cas, le chercheur est à la fois *outsider* et *insider* et pratique une « auto-ethnographie ».

La division du travail entre *outsiders* et *insiders* est, en partie, davantage une question de rhétorique que de méthode, dans le sens que les auteurs peuvent produire des ethnographies qui mettent en avant ou pas ces questions. Les « *Jointly told tales* » reconnaissent par exemple explicitement une relation de collaboration.¹⁴ Cependant, la division du travail relève aussi de la méthode, par exemple les « *insider/outsider research teams* » (Louis et Bartunek, 1992) prônent le développement d'une collaboration sur le terrain.

1.2.3 L'observation participante et ses dilemmes

L'observation participante, soit l'insertion prolongée de l'enquêteur dans le milieu de vie des enquêtés, détermine la ligne de conduite de l'ethnologue et reste la principale méthode de production de données dans l'enquête de terrain.¹⁵ Il est intéressant de soulever les enjeux de cette méthode de terrain dans le cadre de ce travail, bien que celle-ci ne soit pas forcément un paradigme pour le réalisateur documentariste, comme elle l'est pour l'anthropologue

L'observation participante veut que le chercheur participe autant que possible aux activités des personnes étudiées en s'efforçant de se mettre dans leur peau. Cette méthode d'immersion permet d'être moins étranger, moins intrusif et veut par là mettre en confiance les informateurs et favoriser la récolte de données. Aussi, ce procédé conduit le chercheur à se décentrer et à interroger ses préjugés.

¹³ L'auteur distingue le *Peripheral Member Researcher*, du *Complete Member Researcher*, en passant par l'*Active Member Researcher*. Ce dernier est « un coparticipant dans un effort conjoint » et il partage les buts des *insiders*. Le *Complete Member Researcher* devient « indigène » ou se convertit aux rôles des *insiders*.

¹⁴ Voir Van Maanen J., *Tales of the field: on writing ethnography*, Chicago: University of Chicago Press. 1988

¹⁵ Olivier de Sardan (1995) ajoute à l'observation participante trois autres formes majeures de production de données propre à l'enquête de terrain : l'entretien (les interactions discursives délibérément suscitées par le chercheur), les procédés de recension et la collecte de sources écrites.

Deux situations se distinguent et se combinent selon des proportions diverses : celles qui relèvent de l'observation (le chercheur est témoin et adopte un point de vue distancié) et celles qui relèvent de l'interaction (le chercheur est co-acteur parce qu'engagé dans de multiples interactions). Idéalement, un ethnologue devrait combiner les points de vue de l'*insider* et de l'*outsider* et aller et venir entre l'observation et la participation.

Pourtant, en suivant Rynkiewich (1976), la méthode de l'observation participante a ses dilemmes liés aux identités et rôles multiples du chercheur, à la fois *outsider* et *insider*, étranger et ami, observateur détaché et ami-participant, espion, voyeur et membre. Parce que des confidences sont données, parfois involontairement, au chercheur vu comme ami, se pose la question du respect de la vie privée des sujets : que doit révéler et publier celui-ci ?

Aussi, Caratini (2004) relève que la participation comme méthode s'accompagne d'une négociation de positionnement dont l'issue est imprévisible, et elle ne se décide pas unilatéralement, elle est un rapport. Alors, le droit à la participation que l'on s'octroie ou que l'on essaie d'obtenir dans le but de favoriser l'observation est-il exempt de toute obligation et de toute responsabilité, s'interroge l'auteure. À partir du moment où l'ethnologue entreprend de sortir de son statut d'étranger et veut participer, il s'engage. Si ses hôtes le laissent faire et l'accueillent, ne doit-il pas, en retour, se rallier à leurs « causes », sa participation doit-elle devenir un parti pris ?

Rabinow (1988) souligne encore qu'un processus dialectique se développe entre les pôles de l'observation et de la participation : la participation transforme l'ethnologue et l'incite à de nouvelles observations, lesquelles viennent modifier son mode de participation, et ainsi de suite.

En définitive, du point de vue d'Olivier de Sardan (1995), l'enquête de terrain relève surtout d'un savoir-faire et d'un apprentissage *in situ*, elle est d'abord une question d'improvisation et de bricolage. D'où le caractère insatisfaisant des manuels d'ethnographie, étant donné qu'il n'y a pas de procédures formalisables qu'il suffirait de respecter. Bien que la présentation du continuum des rôles de terrain, de la participation à l'observation par R. Gold (1958) reste très utilisée en sciences sociales, celle-ci comme la plupart des comptes rendus standard des relations de terrain ont été passablement critiqués pour leur imagerie rationaliste, leur manque de nuances et pour leur tendance à négliger dans la définition du rôle du chercheur les dimensions personnelles. En effet, chez Gold, l'enquête sur l'enquête porte sur les processus de captation des informations et de vérification des hypothèses auprès des enquêtés et elle met la réflexivité produite au service de plus d'objectivité et d'impartialité. L'enjeu n'est pas de

s'immerger dans l'expérience vécue des acteurs, d'où les limites de sa thèse. Aussi, la plupart des manuels ignorent l'influence des attributs personnels du chercheur – comme le genre, l'âge et la race – sur l'interaction.

1.3 Evolution de la pratique de terrain en anthropologie : nouveaux contextes de recherche, nouvelles conceptions des places de chacun, nouvelles considérations éthiques

Bien que les stratégies d'observation et de description de l'enquête de terrain en sciences sociales marquent une diversité importante de postures adoptées – empirisme positiviste de l'observation systématique ; description phénoménologique du monde vécu des enquêtés ; échange dialogique de la rhétorique de l'enquête ; minutie contextuelle du compte rendu ethnométhodologique –, on ne peut ignorer que le travail ethnographique de terrain a passablement changé depuis quelques décennies.

Un nouveau statut de l'anthropologue se profile, qui implique des nouvelles formes d'investigation, d'écriture et de relations aux sujets. Aux préoccupations toujours actuelles de restituer le jeu des interactions personnelles dont est fait le terrain (analyse interactionniste de l'enquête) ou de tisser des « voix multiples » dans le texte ethnographique, tend à se substituer aujourd'hui une réflexion sur l'engagement dans des coopérations techniques, sociales et politiques. Aussi, la distinction entre sujets et objets, entre enquêteurs et informateurs, s'avère toujours plus ténue et problématique, parce que l'anthropologue s'avère un acteur comme les autres, souvent convoqué sur d'autres marchés de travail que ceux de l'Université, dans des activités d'expertise privée et publique.

Les chapitres suivants (1.3.1 à 1.3.4) analysent un certain nombre de facteurs, liés à différentes tendances actuelles en anthropologie, qui ont aidé à développer une attention nouvelle à la responsabilité morale des anthropologues vis-à-vis des personnes qu'ils étudient. Un facteur principal est lié au nombre croissant des sujets qui peuvent lire et qui ont un certain pouvoir politique. La sensibilité éthique des anthropologues s'est aussi développée en lien avec la transformation des objets d'étude, de groupes isolés et éloignés, les études se sont déplacées vers des collectivités plus puissantes ou plus proches du chercheur. D'autres éléments expliquent ces prises en considération. D'abord, à partir des années 1960, il n'est pas rare que des populations marquent une objection à être étudiées pour le seul avantage des chercheurs. Aussi, les codes d'éthiques se développent dans différentes disciplines, d'abord en médecine et dans les sciences cliniques, puis en psychologie et en sciences sociales, et reconnaissent le concept de consentement informé.

1.3.1 L'anthropologie du proche

On sait bien qu'aujourd'hui le domaine d'étude de l'anthropologue ne se limite plus aux peuples non occidentaux et aux tribus analphabètes, mais concerne aussi la société occidentale et des lieux et sujets proches du chercheur. Aussi, les enquêtes peuvent viser à inciter des actions locales et à une application pratique des connaissances développées par l'ethnologue. La multiplication des recherches sur le « proche » oblige à redéfinir la conception du terrain et des relations entre observateur et observé. En raison de la diversité des contextes d'observation, l'ethnologue est confronté à des difficultés pour définir son rôle et la nature des contacts qu'il entretient avec l'objet de son enquête (neutralité, extériorité, dissimulation de ses buts, etc.). Déjà, le terrain tend à s'entremêler à la vie quotidienne du chercheur. Il n'y a plus d'isolement entre le chercheur et les sujets de son étude : le groupe étudié est pris dans un faisceau de relations sociales dont l'observateur fait partie. Aussi, les chances que quelqu'un issu de la communauté étudiée lise les écrits de l'anthropologue sont aujourd'hui importantes. De la sorte, l'anthropologue doit s'interroger sur les informations qu'il transmet et l'usage qu'il en fait, parce qu'il risque d'embarrasser ou de causer des ennuis à une personne qui avait pleine confiance en lui, et aussi parce qu'il peut se trouver accusé en justice pour diffamation. Le chercheur peut également se retrouver dans la nécessité de discuter de son manuscrit avec ses informateurs avant de le publier. Un problème particulier de ce type de recherche tient à la protection de l'anonymat des sujets, lequel est par exemple difficile à maintenir dans le cas de certaines communautés restreintes, et celles-ci peuvent facilement être identifiées même si l'on tait les noms des individus. Encore, de telles recherches proches rendent difficiles la sortie du terrain. Le chercheur ne peut pas facilement éviter la confrontation et contourner les situations et les sujets qu'il a exposés dans sa recherche.

Dans cette situation, toute démarche a son importance, et l'ethnologue se retrouve régulièrement dans des situations le forçant à s'interroger sur sa conduite morale et son rôle de chercheur.

En définitive, la recherche anthropologique de terrain dans les sociétés occidentales se fait dans des sociétés démocratiques, c'est-à-dire dans le cadre de la liberté des interlocuteurs, dans leur acceptation ou leur refus de rencontrer le chercheur et de répondre à ses questions, ce qui contraste avec les situations de domination, d'abord coloniales, dans lesquelles le rapport de domination implicite contraint les interlocuteurs à accepter la présence du chercheur parmi eux. Pour ces raisons, l'anthropologue doit s'efforcer de se distancier des

générations précédentes de chercheurs souvent accusées aujourd'hui de « *studying down* » ou de faire partie du système colonial en étudiant uniquement des cultures incapables de se défendre. Par ailleurs, avec l'évolution de notre société, la perception qu'ont les « observés » du chercheur se modifie et ceux-ci peuvent lui prêter des intentions qu'il n'a pas, comme par exemple, de gagner de l'argent avec les données, musiques et images récoltées. Aussi, ceux-ci peuvent manifester certaines revendications et contestations.

1.3.2 L'anthropologie réflexive¹⁶

Depuis quelques décennies, on observe dans la discipline une prise de conscience des effets des méthodes de terrain, du point de vue interactionnel et concret. Alors que la science positiviste propose d'isoler le sujet de son objet, la science réflexive fait du dialogue entre enquêteur et enquêtés son principe et de l'intersubjectivité sa prémisse. Elle joint l'acteur à l'observateur, le savoir à la situation sociale, le contexte de l'enquête à son champ d'inscription sociale, les conceptions du sens commun à la théorie savante. La science réflexive souligne divers effets de contexte : l'ethnologue n'est pas un être objectif observant des objets, mais un sujet observant d'autres sujets. Il a forcément des présupposés, des critères de jugement et son statut détermine sa subjectivité.

L'examen réflexif des processus sociaux sur le terrain porte notamment sur le déploiement effectif des relations de terrain comme élément de l'histoire naturelle de la recherche, sur les dimensions personnelles et les conséquences du travail de terrain dans le monde vécu de l'enquêteur et encore sur les implications éthiques et politiques des opérations d'enquête.¹⁷ La nouveauté réside dans la volonté de prendre en charge ces enjeux, explicitement et publiquement.

Dans cette perspective, une littérature qualifiée des ethnographies des intimités se centre sur les territoires du *Self*, l'expérience sensible et affective et les identités situationnelles et interactionnelles et analyse les dynamiques d'exclusion, les rapports de genre et les pratiques du racisme.

¹⁶ Voir Hopkins, 1993 ; Ghasarian, 2002 ; Céfai, 2003 ; Emerson, 2003

¹⁷ Aussi, les enjeux politiques du travail de terrain ont de plus en plus été mis au centre du questionnement. Dans les années 1970, les marginaux et les dominés constituent le principal sujet des études de terrain. On s'interroge alors sur les implications politiques du dévoilement des mondes des déviants et démunis (Emerson, 2003 : 398-424).

Intervention, participation et coopération

Le chercheur pratiquant l'observation participante joue un rôle important parce qu'il est au centre de l'élaboration des données et il est dans le champ même de l'observation. Il est nécessaire alors de se poser la question des motivations de l'observateur, de la nature et des circonstances des interactions et par là de dépasser le modèle objectiviste qui croit que l'on peut construire un objet d'observation indépendamment de l'observateur. Le rapport aux informateurs est en effet contraint par des effets de position ou de disposition, se déploie comme des séries d'interactions stratégiques et est animé par des dynamiques de transfert et de contre-transfert, de projection et d'identification. De cette manière, le lieu d'enquête peut être vu comme un lieu de perturbation, au sens de Devereux (1980), parce que l'activité de terrain requiert la coopération entre divers acteurs et peut provoquer une réversibilité des positions entre l'enquêteur et l'enquêté. En effet, souvent, l'enquête se retourne en enquête des enquêtés sur l'enquêteur, et de l'enquêteur sur lui-même. Ce dernier est tenu de rendre des comptes sur ce qu'il fait, sur l'usage de ses données et les enquêtés peuvent le tester et chercher à découvrir ses objectifs. Aussi, du point de vue de Céfai (2003 : 525), dans la production des savoirs, la circularité entre enquêteurs et enquêtés, qui assignaient les uns au pôle de l'activité et de la connaissance et les autres à celui de la passivité et de l'ignorance, doit être brisée.

De la sorte, un axe de réflexion majeur de l'anthropologie réflexive concerne l'évaluation des effets de la présence de l'enquêteur sur le site d'enquête. De nombreux enquêteurs rejettent aujourd'hui l'approche classique des rôles de terrain qui veut une participation minimale, passive et qui évite de changer les phénomènes étudiés ou de les faire surgir. Plutôt que de minimiser les effets de l'enquête, il s'agit d'en prendre conscience et de considérer les perturbations provenant de l'observateur comme parties de l'objet d'étude et des données en soi, parce que le travail de terrain est nécessairement de nature interactionnelle et la présence de l'enquêteur a des conséquences dans la vie des enquêtés.

Dans cette perspective, observateurs et observés s'influencent réciproquement et sont engagés dans des processus dialogiques. Par exemple, le chercheur peut se retrouver dans des rôles dépassant le strict cadre de son étude, en écoutant, réconfortant et conseillant. Les rôles sont sujets à des réajustements continus entre une trop grande proximité et une distance trop importante. Parfois, la redéfinition des rôles est nécessaire, notamment lorsque l'enquêteur se retrouve dans une position où le sujet attend trop de lui et où les responsabilités et actions requises de lui sont trop importantes et ingérables. Par exemple, Céfai (2003 : 83) constate que surtout si les sujets étudiés sont en situation de dépendance ou de misère, ils voudront

s'approprier les richesses matérielles du monde extérieur et le chercheur risque de devenir une pièce maîtresse de leur échiquier : ils peuvent se servir de lui pour par exemple tenter de s'approprier une technique ou chercher un emploi. On verra que cette situation est très proche de celle de Pascal, un des protagonistes des films étudiés (voir chapitres 9.3.4, 9.4.5 et 10.5). En outre, cette dernière remarque relève que le sujet d'une enquête, comme le chercheur, use de diverses stratégies visant à servir certains intérêts. Dans ce sens, l'interaction entre les deux parties peut être lue comme une utilisation réciproque : l'informateur, au cours d'un entretien, peut utiliser des stratégies visant à tirer profit de l'entretien, gain de prestige, reconnaissance sociale, rétribution financière, espoir d'appui ultérieur, légitimation de son point de vue, ou des stratégies défensives visant à minimiser les risques de la parole en donnant par exemple peu d'informations ou des informations erronées. La dissimulation d'informations par l'enquêté (comme celle de l'enquêteur) est inévitable.

Ici, un parallèle peut déjà être établi avec le cinéma documentaire. En suivant Caillat (1998), la rencontre entre filmeurs et filmés est une relation circulaire qui induit un processus de reconnaissance de l'autre. L'observation n'est pas univoque, chacun attribue à l'autre des intentions, interprète son comportement et agit en fonction : le filmé se demande pourquoi on vient le filmer, le filmeur se demande ce que le filmé pense du tournage, le filmé réfléchit à ce que le cinéaste pense de ce qu'il pense du tournage. En d'autres termes, on peut appliquer le principe de Heisenberg au documentaire : la position de l'observateur agit sur l'observé, donc sur l'observateur, etc. Dans ce sens, la rencontre propre au film est forcément une perturbation et une « intervention délibérée », selon les termes de Caillat. De la même manière, l'approche réflexive définit la participation comme une intervention : déjà, l'entretien est une intervention dans la vie de l'interviewé et les interventions les plus importantes sont en général l'entrée sur le terrain et la sortie du terrain.

Cette transformation des façons de concevoir le terrain a suscité des études prônant une forte implication ou une participation totale. Dans cette lignée, les chercheurs défendent l'intervention active de l'enquêteur : celui-ci peut et doit aider ceux qu'il étudie, il doit intervenir en restituant aux enquêtés ses découvertes et en leur présentant des alternatives à

leur situation.¹⁸ Aussi, les rôles de terrain actifs requièrent que l'enquêteur assume des degrés élevés de collaboration, de coopération et de sympathie avec les enquêtés.

La place du sujet dans le texte

Par ailleurs, depuis une vingtaine d'années, on observe le développement d'une attention aux écrits ethnographiques et aux moyens de reconstituer textuellement les relations élaborées sur le terrain de l'ethnologue, lié au tournant postmoderne de la discipline, et qui amène divers éléments de réflexion à propos de la place accordée aux sujets. Ces réflexions sont également à considérer en parallèle avec l'évolution de la place de la personne filmée dans le film ethnographique et documentaire.

De nombreux auteurs, tels Foucault, Geertz, James Clifford et Marcus, ont étudié les conventions littéraires et soulevé comment l'autorité de l'ethnographe s'affirme dans l'écriture du texte et tend par là à adapter, transformer, voir à supprimer la voix des sujets étudiés.¹⁹ Les conventions littéraires (et en extrapolant, aussi propres au film documentaire), ont amené à la prééminence de la construction d'un texte homogène (ou film) qui traduit l'idée d'une réalité objective existant en dehors de l'ethnographe (ou du réalisateur), de l'emploi du « nous » scientifique qui dissimule la personne derrière l'ethnographe en un narrateur omnipotent qui voit et sait tout. Aussi, a prévalu un discours indirect par lequel on fait parler l'autre.

Alors, certains ont suggéré d'adopter des stratégies rhétoriques moins autoritaires et davantage expérimentales. Par exemple, Bakhtin²⁰ critique cette autorité traditionnelle détectable dans le texte ethnographique et défend la mise en œuvre d'une écriture discursive, dialogique ou polyphonique, qui fait apparaître l'intersubjectivité et le contexte d'interlocution.

Dans cette perspective du changement de la conception de l'ethnographie, on observe une évolution des termes, de l'informateur, du sujet et de l'Autre, au participant, à l'interviewé, au collaborateur, à la source, au consultant, ainsi que le passage de l'idée d'agir sur à celle d'interagir avec (Ghasarian, 2002).

¹⁸ Entre autres, voir : Bodemann Y., « A Problem of Sociological Praxis : The Case for Interentive Observation in Fieldwork », *Theory and Society*, 1978, 5, p. 387-420 ; Schensul S. L., «Anthropological Fieldwork and Sociopolitical Change», *Social Problems*, 1980, 27, p. 309-319 ; Tax S., «Action Anthropology», *Current Anthropology*, 1975, 16, p. 514-517.

¹⁹ Foucault Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard. 1966; Clifford James, Marcus Georges (éds), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press. 1986; Geertz Clifford, *Works and Lives. The anthropologist as author*, Stanford: Stanford University Press. 1988.

²⁰ Bakhtin M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press. 1981.

1.3.3 L'anthropologie féministe

Une nouvelle attention à la responsabilité du chercheur est également en lien avec les anthropologues féministes qui soulignent la nécessité de considérer les informateurs comme un public, voir comme des collaborateurs.²¹ Cette exigence est d'autant plus nécessaire si le terrain du chercheur est proche. Par exemple, Hopkins (1993) estime que le chercheur a une contrainte morale dans le cas où ses informateurs lisent son travail : il doit choisir ses données et ses mots avec attention.

Par ailleurs, Wolf (1996) souligne que les anthropologues féministes ont mis en évidence les relations de pouvoir entre le chercheur et ses sujets. Le chercheur est en position dominante de pouvoir par rapport au sujet, déjà de manière inhérente, de par sa position (race, classe, genre, nationalité, chances), aussi l'échange est inégal durant la recherche et après, avec la phase de l'écriture et de la publication. Les féministes ont critiqué et démontré l'existence de ces relations hiérarchiques et inégalitaires avec les sujets et par là, elles ont questionné toute la structure académique de la discipline et les conventions et présupposés sous-jacents à l'approche de terrain. Elles recherchent d'autres approches, plus participatives, amicales, réciproques et égalitaires, autant durant le terrain que dans les phases d'écriture et de publication. Aussi, les féministes ont développé des notions comme celle de « la connaissance située » et subjective.

1.3.4 Ethique et considérations morales

L'enquête de terrain pose inévitablement certaines questions concernant l'éthique, notamment la politique de la recherche, la place de l'enquêteur dans la structure de pouvoir et l'impact social de la recherche. L'entrée et le départ du terrain, la méfiance et la confiance, l'engagement et la trahison, l'amitié et la désertion sont autant de problématiques aux dimensions « morales », liées au processus de recherche et aux interactions sur le terrain.

Les questions de la tromperie, des limites de l'honnêteté et de la transparence sont toujours davantage au cœur des débats en sciences sociales. Dans quelles limites peut-on dissimuler sa véritable identité de chercheur ? A quel point celui-ci doit-il être clair avec ses informateurs ? Faut-il renoncer à toute investigation qui requiert de telles manipulations ? La question peut devenir politique dans certains cas. Un enquêteur doit-il s'interdire d'intervenir dans son terrain et se contenter d'une position d'observateur extérieur ? Les impératifs d'objectivité et d'impartialité de l'activité scientifique justifient-elles de se comporter comme un « traître » ?

²¹ Voir: Caplan Pat, «Engendering Knowledge: The Politics of Ethnography », *Anthropology Today*, 1988, 4 (5): 8; 4 (6): 14-17; Iamo Warilea, « The Stigma of New Guinea. Reflections of Anthropology and Anthropologists morales », *Central Issues*, 1988, 8: 56-69.

Tromperie vs consentement informé

Pour Punch (1986), le dilemme moral principal de la recherche de terrain se pose entre la protection des sujets versus la liberté de conduire une recherche et de publier ses résultats. L'auteur relève différents problèmes pratiques rencontrés dans des situations de terrain et qui ont une dimension éthique. Déjà, il estime que l'infiltration est une des habiletés principales requises pour mener une enquête de terrain : la relation entre le chercheur et ses sujets dépend d'abord de l'accès et l'acceptation de celui-ci et le but latent de tout travail de terrain est bien de créer la confiance dans la personne du chercheur.

Selon l'auteur, dans toute situation de terrain (comme dans toute interaction sociale) interviennent des formes de tromperie. Celles-ci sont à penser en relation au but de la recherche, à l'identité du chercheur, à l'usage d'une couverture ou d'un déguisement, à la dissimulation, à la nature des méthodes, et en termes de promesses non tenues envers le sujet de la recherche. Il n'est pas rare en effet qu'un chercheur use de la dissimulation ou de la tromperie pour mener à bien une recherche, par exemple pour s'infiltrer dans des milieux très fermés, tels les sectes ou des institutions comme la police. La tromperie est parfois nécessaire pour obtenir certaines informations, autrement cachées par les sujets. Punch estime que cette pratique est acceptable dans certaines situations dans lesquelles les bénéfices de connaissances dépassent les dommages pour les sujets ou alors si les dommages sont minimisés par des mesures de confidentialité et de protection des sujets.

À l'opposé de la tromperie se situerait la notion de « consentement informé ». En suivant Du Toit (1980), on attache couramment à cette notion divers critères de validité: premièrement, le consentement informé doit être volontaire, c'est-à-dire s'obtenir sans contrainte ni tromperie ; deuxièmement, il doit impliquer une connaissance entière des procédures et des effets prévisibles de la participation du sujet au film ; et troisièmement, l'individu doit être personnellement compétent à consentir.

Si ce consentement est « informé », on suppose que le chercheur a expliqué au sujet, d'une manière compréhensible, l'éthique qui guide sa recherche, soit que le premier fait un usage respectueux des informations obtenues, qu'il ne dénature pas les communications de ses informateurs, qu'il maintient l'anonymat de ces derniers et qu'il respecte les droits civils des personnes étudiées. Le consentement obtenu est dans ce cas un accord contractuel, par lequel les personnes acceptent de coopérer à la recherche, de transmettre des informations ou d'être observées, parce qu'elles ont été assurées que leurs droits à l'anonymat et à la vie privée sont

respectés. Un formulaire signé ou un contrat accompagnent fréquemment ce type de consentement informé.

Codes éthiques

Il est surtout intéressant de relever que la recherche s'est progressivement fondée sur des principes éthiques plus clairement établis et elle implique dès lors une conscience plus importante des conséquences d'une recherche de la part des chercheurs.

Depuis les années 1960, principalement dans les pays anglo-saxons, l'exigence pour le chercheur d'informer clairement ceux qu'il étudie des implications de cette coopération, de l'usage fait des informations recueillies et de leur droit de refuser la coopération, devient une ligne de conduite requise. De la sorte, divers codes professionnels d'éthique se sont développés. Ceux-ci insistent sur la dignité et la vie privée des individus, l'évitement de toute souffrance et la confidentialité des données de la recherche.

En Amérique du Nord, en Grande-Bretagne et dans un certain nombre de pays du nord de l'Europe, la relation entre enquêteur et enquêtés a donc été contractualisée et juridicisée. Les divers codes établis s'inspirent fortement du modèle en cours dans le milieu biomédical qui soutient principalement qu'aucune opération d'enquête ne peut être accomplie à l'insu du sujet, sans qu'il ait été explicitement informé des tenants et aboutissants de l'enquête, des risques qu'il prend et des dangers qu'il encourt, de l'usage qui sera fait des données qu'il délivre, et sans qu'il donne son libre consentement sur le fondement de cette information en signant un formulaire d'accord. Par exemple, un code éthique de l'*American Sociological Association* est disponible et veut garantir la confidentialité des informations transmises, limiter les intrusions dans la vie privée et s'assurer du consentement informé (*informed consent*) des participants à la recherche.²² L'*American Anthropological Association* (AAA) a aussi publié son code et un manuel électronique contenant de nombreux cas de figures où se posent des problèmes éthiques.²³ L'AAA mentionne, entre autres, le principe éthique suivant : « Les buts d'une recherche devraient être communiqués autant que possible à l'informateur ».²⁴ Selon les principes de l'AAA, la protection des informateurs et de leur anonymat est primordiale.²⁵

²² ASA Code of Ethics (1997) (<http://www.asanet.org>).

²³ AAA Code of Ethics. Cassell J., « Ethical Principles for Conducting Fieldwork », *American Anthropologist*, 1980, 82, p. 28-41, et Cassell J., Jacobs S.-E., *Handbook on Ethical Issues in Anthropology* (<http://www.aaanet.org>).

²⁴ American Anthropological Association, 1971, *Principles of Professional Responsibility*. Voir annexe 1 pour le code d'éthique de l'AAA.

²⁵ L'association a récemment revisité ses *Principles of Professional Responsibility* (soit son « code d'éthique ») et elle insiste sur la « promotion du bien être » du groupe étudié (American Anthropological Association, 1990).

Par ailleurs, en langue française, le comité d'éthique de la Société d'anthropologie appliquée du Canada a élaboré un code de déontologie professionnelle en 1983²⁶ et l'Association française des anthropologues aborde la question en 1992.²⁷ De plus, certains livres récents traitant des questions de l'éthique sur le terrain et en anthropologie en général ont été publiés.²⁸

Limites des codes éthiques et du consentement informé

De nombreux auteurs soulèvent les limites des codes d'éthique. Surtout, les divers codes en vigueur, notamment aux Etats-Unis, ne s'appliquent pas toujours facilement à une recherche d'observation participante de terrain. D'abord la dimension des risques et bénéfices de la recherche pour les sujets, concept usé dans de nombreux codes éthiques et inspiré du modèle médical, sont difficilement mesurables et anticipables avant le déroulement et la publication de l'enquête de terrain.²⁹ En effet, il est très difficile de prévoir l'usage qui sera fait d'une recherche et les conséquences, dommages et embarras, qui en découleront pour les sujets. Même des sujets qui ont collaboré à la recherche peuvent se trouver embarrassés et « trahis » au moment de la publication. Alors, selon Emerson (2003), cette éthique utilitariste qui veut que les risques encourus par les sujets soient soupesés par rapport aux bénéfices de la recherche, est vue comme trop étroite pour s'appliquer au travail de terrain.

Par ailleurs, les codes éthiques insistent sur des mesures protégeant la vie privée et l'identité des sujets de la recherche. Déjà, Punch (1986) s'interroge sur la diversité des sujets : par exemple, des personnalités publiques peuvent-elles exiger les mêmes droits à la vie privée que des citoyens ordinaires ? Un principe partagé par la majorité des chercheurs en sciences sociales stipule la nécessité d'éviter toute identification des sujets dans la publication et de les protéger de tout dommage ou embarras, comme conséquence de la recherche, dans un souci

Cette nouvelle dimension, souligne Hopkins (1993), signifie amener certains changements et améliorations au niveau social et éducationnel de la communauté et cela implique d'exposer et de documenter les problèmes. Il existe un dilemme : promouvoir le bien être général du groupe peut amener des embarras aux individus. Comment alors mesurer le bénéfice gagné par la communauté face aux embarras et souffrances des individus face aux informations à révéler et diffuser ? L'ethnologue se trouve dans une position difficile.

²⁶ *Anthropologie et Sociétés*, 1984, 8, pp. 117-129.

²⁷ Dossier. Ethique professionnelle et expériences de terrain, *Journal des anthropologues*. 1993, 50-51. Aussi : Bonte P., « Questions d'éthique en anthropologie », *Sociétés contemporaines*, 1991, 7, pp. 73-85

²⁸ Notamment les ouvrages suivants : Punch Maurice, *The Politics and Ethics of Fieldwork*, Beverly Hills : Sage Publications. 1986; Fluehr-Loban Carolyn, (éd.), *Ethics and the Profession of Anthropology : Dialogue for a new Era*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 1991; Cassell Joan et Jacobs Sue-Ellen, (éds), *Handbook on Ethical Issues in Anthropology*, 1987, Special Publication of the *American Anthropological Association* (Washington, D.C.) no 23. 1987

²⁹ Le risque est défini comme « la possibilité de dommages physiques, psychiques ou sociaux ». Les codes exigent que les sujets soumis à des risques donnent leur « consentement informé, valide légalement ». Voir : Cassell J., « Risk and Benefit to Subjects of Fieldwork », *American Sociologist*, 1978, 13, pp. 134-143.

de respect de la personne et de sa vie privée. Cependant, nombreux sont les chercheurs qui ont trahi la confiance des sujets, par exemple en ne dissimulant pas ou mal leurs identités.

Pareillement aux codes d'éthique, les mesures du consentement informé, conçues pour la recherche biomédicale et expérimentale, partagent des présupposés incompatibles avec les méthodes de terrain. En effet les relations sur le terrain émergent d'ordinaire dans le long terme et veulent se fonder sur une réciprocité et une égalité entre enquêteur et enquêtés. Ces caractéristiques divergent d'une rencontre ponctuelle, souvent contractuelle, entre étrangers détenteurs de quantités diverses de connaissance et de pouvoir qu'impliquent les procédures de consentement informé. Dans ce cas, le chercheur exerce un contrôle souvent unilatéral sur les conduites et interactions de la situation de rencontre. La procédure de consentement informé réduit la relation de l'enquêteur aux enquêtés à des rôles limités, ignorant la multiplicité des rôles de terrain et leurs attentes, responsabilités et obligations complexes. Alors, certains auteurs proposent des principes éthiques alternatifs. Par exemple, les enquêteurs font part aussi complètement que possible aux enquêtés de leurs objectifs, méthodes, schémas de financement et visées de publication.³⁰

En définitive, la notion de consentement informé pose divers problèmes : qu'implique-t-elle, qui en est responsable, où la responsabilité débute-t-elle et se termine-t-elle, consentir à quoi? Déjà, cette obligation est problématique quand l'enquête porte sur des populations « vulnérables » (jeunes, immigrés, malades mentaux), des enfants, ou sur des personnes ne sachant pas lire ou écrire ou qui ont peu de notions de droit. Les anthropologues doivent également considérer que les personnes qu'ils étudient ne comprennent souvent pas réellement les conséquences pour elles-mêmes de la recherche. Aussi, se pose la question de la durée de l'accord contractuel découlant de l'obtention du consentement des sujets.

Punch (1986) soulève également que certaines situations ne permettent par exemple pas d'obtenir le consentement des sujets. En effet, le consentement informé, qui implique une divulgation de son identité de chercheur et une révélation de ses buts de recherche à tous, met parfois directement terme au projet car les personnes peuvent refuser de collaborer, surtout dans le cas des personnes au pouvoir ou des classes supérieures de la société.

³⁰ Voir par exemple : Thorne B., «You Still Takin' Notes? Fieldwork and Problems of Informed Consent», *Social Problems*, 1980, 27, pp. 284-297

Finally, the anthropologists of the first hours were less concerned with informing and obtaining the consent of the people studied, a situation explained especially by the nature of the subjects, by the sociopolitical conditions proper to the colonial period and by the state of the discipline. Since the 1950s, researchers have become aware of the effect of their presence and explain their goals more to the people studied. And from the mid-1960s, the practice of making people sign a form concerning informed consent becomes frequent, primarily in Anglo-Saxon anthropology. However, as Du Toit (1980) emphasizes, this precept does not guarantee a more ethical behavior than that of the first researchers. Obtaining from the subject a signature of informed consent does not mean that the research project is ethical in itself and, on the contrary, the absence of a formal ethical declaration does not mean an absence of ethical considerations. Also, Du Toit estimates that informed consent must be an event situated within an « ethical continuum »: the process of informing or the act of obtaining consent must not be ends in themselves, but parts of a continuous, responsible and mature conduct.

In the end, informed consent varies according to the methodology of the research and according to the individuals or groups studied. The situations, places, conditions of a field, and orientations of the research are variable, and in this way the nature of informed consent is defined with the context.

Also, no procedure seems to be the object of a universal approval and Punch sees the proliferation of these codes of ethics as proper to our modern societies where one tends frequently to believe that the manipulation of information is a growing problem.

Réception et restitution

Despite the development of codes of ethics in social sciences and in anthropology, the question of the reception of the text produced by the ethnologist among the subjects of his study has long been kept silent in the discipline, as Caratini (2004) points out. However, the publication of the discourse produced by the researcher can be an issue for the society that has received the researcher and accepted to invest in his project.

Around the reception of the results of the survey, after publication, a certain number of questions arise. The interpretations and information divulged by the researcher can, on the one hand, provoke judicial, media and political effects, for example tarnish the reputation of a person or an organization, or attract problems to the person of

ses enquêtés, et d'autre part, elles peuvent être lues et interprétées d'une manière erronée par les sujets qui peuvent alors manifester leur mécontentement et leur sentiment d'avoir été trahis.³¹ Se pose alors les questions de l'autocensure pratiquée par le chercheur, et de son rôle dans l'anticipation des effets de ses informations et interprétations.

Par ailleurs, les sujets d'une recherche peuvent parfois marquer le désir d'une restitution. Que le chercheur offre ou non la possibilité aux acteurs de lire un brouillon ou un résumé de sa recherche, les sujets et l'audience de l'ethnographe tendent aujourd'hui à être difficilement séparables. Alors, lorsque les sujets lisent le texte du chercheur, il peut s'avérer que les perspectives et intérêts des premiers divergent de celles du second. Face à ce problème, Stewart (1998 : 37) voit deux solutions : d'abord, le chercheur peut baser sa recherche sur une collaboration avec ses sujets. Ou alors, il peut donner une restitution écrite ou orale de sa recherche aux sujets. Cette tactique est parfois nommée « *respondent validation* ».

Aussi, bien que la recherche ethnographique soit fondée de manière inhérente sur un dialogue entre informateurs et enquêteur, avec ou sans *respondent validation*, les chercheurs répugnent à accorder un statut épistémologique privilégié à la notion de restitution, d'autant plus que les sujets d'une étude ethnographique ont longtemps manqué de formation scolaire pour pouvoir lire le travail des chercheurs, ce qui a conduit à une restitution souvent ambiguë.

³¹ Voir Brettell, 1993.

CHAPITRE 2 : PENSER LA RELATION REALISATEUR-PERSONNES FILMEES DANS LE CINEMA DOCUMENTAIRE ET ETHNOGRAPHIQUE

Ce chapitre suit une ligne conductrice relativement similaire à celle du précédent et développe des problématiques identiques, tout en s'axant plus spécifiquement sur la relation particulière existant entre un réalisateur documentariste et les personnes qu'il filme. On verra que de nombreux questionnements propres à la relation de terrain en anthropologie et sciences sociales font écho à ceux des théoriciens du cinéma documentaire et ethnographique, notamment concernant l'éthique et la notion de consentement informé. Aussi, autant dans le cinéma documentaire qu'en anthropologie, une certaine transformation de la relation semble se dessiner depuis quelques décennies et les rôles et positions traditionnellement attribués à chaque partie (chercheur/réalisateur – sujets étudiés/personnes filmées) s'en trouvent radicalement bouleversés. Il s'agira ici de définir certaines dimensions de l'interaction propre au film documentaire, de déterminer l'évolution et les tendances actuelles de la relation et encore d'analyser les considérations éthiques propres à celle-ci. Aussi, il sera nécessaire d'éclaircir certaines notions davantage filmiques (notamment celles de mise en scène, narration, acteur, personnage) afin d'éclairer les démarches et discours des réalisateurs présentés dans la suite du travail.

2.1 Une interaction sociale et des stratégies de mise en confiance

Puisque mon propos se centre sur l'interaction sociale propre à la réalisation documentaire, il est intéressant de se référer à Henderson (1988). Bien que son article s'axe sur l'interaction sociale entre un photographe et les sujets de ses photographies, son analyse peut très bien s'appliquer à la relation entre réalisateur et personnes filmées.

En se référant à Goffman (1973), l'auteure utilise la notion des « apparences normales » pour définir les stratégies comportementales du photographe visant à éviter la suspicion des sujets : le photographe, étant conscient de la curiosité et de la peur qu'il peut provoquer chez le sujet, tente de maintenir des « apparences normales » afin de déjouer les craintes et l'intrusion qu'une caméra représente. Par exemple, il peut dissimuler ce qu'il fait, ou, d'une manière moins extrême, il peut, sans cacher son activité, ne pas informer délibérément les sujets.³² Le concept de Goffman est utile parce qu'il permet de définir une variété de comportements qui

³² Cette mise en évidence des stratégies de dissimulation opérées par le photographe se rapproche de l'analyse de Punch (1986) concernant la tromperie inhérente au travail du chercheur sur le terrain (chapitre 1.3.4).

dépend du type d'interaction et du contexte (ou « cadre ») de l'activité photographiée. Ce dernier se définit selon diverses dimensions influençant le comportement du photographe et des sujets : le degré de familiarité du photographe au terrain (plus la familiarité est grande, plus le photographe arrive à maintenir des apparences normales), la position de l'espace (espace plus ou moins public ou privé), la fréquence de l'activité photographique dans le lieu, la nature de l'événement photographié (festif, sérieux, routinier...). Les caractéristiques des sujets influencent également leur comportement face au photographe, notamment des facteurs tels l'âge, la race, le sexe, l'appartenance socio-professionnelle, le rôle et la position dans l'espace en question. Henderson explique que selon ces divers facteurs, l'approche et l'accès du photographe seront plus ou moins faciles à négocier. Par exemple, l'accès sera plus difficile si les milieux d'origine du photographe et des sujets divergent. Encore, il est nécessaire de prendre en compte les conceptions et conventions que le photographe partage sur la photographie et sur des questions éthiques, par exemple celle ayant trait à la vie privée. L'auteure considère aussi les stratégies du photographe pour accéder aux sujets : relation de sympathie, introduction au sujet par un tiers, permission officielle, etc. Souvent, la négociation est nécessaire pour que le photographe soit accepté et que sa position soit établie auprès des sujets. Dans ce sens, celui-ci doit être attentif à son apparence et à son comportement et il doit « se socialiser », afin de rendre son activité non crainte et non suspecte. Dans ce but, selon les circonstances, le photographe décidera de dissimuler son activité, d'expliquer son but, de justifier son travail ou de le simplifier, ou encore de flatter la personne, de montrer son honnêteté, sa bienveillance et son intérêt.

2.2 Définir le cinéma documentaire

Jusqu'à présent, les analyses présentées sont issues de réflexions développées par l'anthropologie et les sciences sociales. Néanmoins, le cinéma documentaire s'insère dans le champ du cinéma et il est par conséquent nécessaire de faire appel à cette discipline pour définir certains concepts utiles à notre réflexion. Les notions de fiction, de mise en scène, de narration, de personnage, d'acteur et d'objectivité nécessitent de la sorte un éclaircissement parce qu'elles interviendront dans les discours des réalisateurs et parce qu'elles illustrent indirectement certaines conceptions de la relation documentaire.

En tentant une définition du documentaire, il est inévitable de parler de fiction, car depuis toujours, le genre a été perçu comme ce qui n'est pas de la fiction et il a toujours été défini

par rapport à elle. Divers éléments semblent constituer un tout qui fera percevoir un film comme un documentaire ou une fiction : dialogues, son, images, décor, personnages, récit, temps. Comme le relève Guynn (2001), depuis les écrits de Grierson, on tend généralement à distinguer de la sorte le documentaire : l'intrigue, les personnages et le décor ne sont pas inventés à la manière du film de fiction, ils émergeraient tout formés du réel. À la différence de la fiction, le documentaire ne ferait appel ni à des acteurs, ni à une mise en scène.³³ Cependant, nous verrons que cette définition, trop simpliste, ne peut pas satisfaire et que la limite entre les deux genres est souvent floue.

Plus subtilement et dans le but de définir le cinéma documentaire, Lioult (2004 : 43) distingue deux ordres de réalité, l'afilmique ou le *réel*, et le profilmique ou *réalité*. Par afilmique, il entend « l'ensemble des données du réel qui ne sont pas affectées par le filmage ; ainsi, l'âge, le sexe ou les mensurations d'un acteur, l'aspect d'une montagne ou d'un monument. ». Et par profilmiques, il appelle « les manifestations concrètes d'une volonté de production cinématographique de sens, avec leurs conséquences ; ainsi, le jeu des acteurs, leur maquillage, les décors construits, mais aussi la situation d'interview, le geste répété par un personnage de documentaire sur la demande du cinéaste ». Le profilmique se réfère aussi à la signification et à la valeur attribuée aux choses dès qu'on les représente. Ces deux ordres s'imbriquent et les pratiques documentaires se soucient surtout de rendre congruent le second ordre avec le premier : les espaces, temps et personnages doivent se représenter eux-mêmes, ce qui n'est généralement pas le cas dans la fiction. Dans l'approche documentaire, la part du profilmique sert surtout à signifier l'afilmique, elle a pour objet un référent réel, alors que dans la fiction, la part d'afilmique est avant tout au service de la diégèse, soit de la construction profilmique d'une réalité intermédiaire. Selon Lioult, plus précisément, la fabrication concrète du film fait partie de la réalité qui est enregistrée. En suivant l'idée d'un documentaire performatif développée par Nichols et Bruzzi³⁴, l'auteur définit alors le documentaire de la sorte :

« Si le documentaire s'efforce avant tout de rendre compte du réel afilmique et capte de ce fait des éléments de ce réel, il est bien rare que le documentariste puisse éviter tout aménagement profilmique. [...] Le documentariste rend compte de la réalité des

³³ On doit à John Grierson (*Drifters*, 1928) et Paul Rotha, fondateurs du cinéma social britannique, plusieurs écrits soulignant les objectifs sociaux et éducationnels du documentaire : les films fournissent une analyse de la société qui doit conduire à un changement social. La conception de la pratique du film documentaire que défend le mouvement britannique est résumée par la formule de Grierson : « l'interprétation créative de la réalité » : d'une part, le documentaire est à distinguer de la fiction parce qu'il se préoccupe de la réalité concrète et se réfère à un monde observable et non imaginaire, et d'autre part, il est à distinguer des « films factuels », parce qu'il est créatif, et non simplement reproductif, dans son interprétation du réel.

³⁴ Voir le chapitre 2.3 pour Nichols et le chapitre 2.5 pour Bruzzi.

modifications profilmiques qu'il apporte au réel afilmique de premier ordre » (Lioult, 2004 : 44).

Finalement, de nombreux auteurs estiment que le caractère non fictionnel d'un film n'est pas une propriété de certains films, mais un usage que les spectateurs peuvent faire de tout film. De la sorte, Guynn (2001) affirme qu'entre fiction et non fiction, il n'y a pas de différence de la nature de la représentation, et que rien dans l'opération cinématographique prouve la « réalité » d'une image ou l'existence réelle d'un référent. La question est alors celle de la conscience du spectateur, une question de croyance ou encore, selon les termes de Colleyn (1993), de « consensus social latent » sur ce qu'on croit réel et qui exprime des idéologies et de conventions. Odin (1986) parle encore d'une « lecture documentarisante » : celle-ci se caractérise par la construction, par le lecteur, d'un « énonciateur présupposé réel ». Le réalisateur documentarisant montre et le spectateur documentarisant voit (d'abord) non de la diégèse ou du profilmique, mais du réel de premier ordre. L'identification d'un film comme documentaire dépend donc d'une convention et relève de la pragmatique. Alors, « un film appartient à l'ensemble documentaire lorsqu'il intègre explicitement dans sa structure la consigne de mettre en œuvre la lecture documentarisante, lorsqu'il programme la lecture documentarisante. » (Odin, 1986 : 271).

2.2.1 Mise en scène, provocation, reconstitution et narration

Niney (2000) soulève que toute l'histoire du documentaire est hantée par la légitimité du montage d'une part, et du « faire rejouer », qu'il s'agisse d'acteurs ou des protagonistes eux-mêmes. L'auteur montre que la question de la reconstitution et du « documentaire joué » (*reenactment*) dans le sens d'un naturel reconstitué avec les autochtones, traverse l'histoire du documentaire, de Flaherty à Perrault et Rouquier, du réalisme italien à Rouch. Les limites entre fiction et documentaire, rôle et personne, personne et personnage, réalité et représentation sont forcément floues et ambiguës.

Aussi, la problématique du montage et celle de la mise en scène recourent l'histoire du cinéma, mais leur mise en question est spécifique au documentaire.

« La difficulté du documentaire, c'est qu'il est inextricablement redevable d'une certaine réalité physique, d'une incertaine vérité historique, d'un subjectif rendu dramatique. » (Niney, 2000 : 35).

La question de la mise en scène est donc inévitable, malgré qu'elle soit déniée par les tenants de l'objectivité et de l'idéologie journalistique télévisuelle qui prônent une réalité brute.

Niney affirme qu'un film est toujours une mise en scène, un cadrage, un découpage et une interprétation. Toute prise de vue, tout angle et objectif choisis et tout montage révèlent des sélections et omissions opérées par le réalisateur.

Plus précisément, la notion de mise en scène recoupe divers niveaux et dimensions. Déjà, Claudine De France (1982) relève que l'opération la plus élémentaire de tout cinéaste est de faire une délimitation spatio-temporelle : l'image isole le flux des manifestations par le cadrage, l'angle de vue, les mouvements de la caméra, la durée de l'enregistrement. La délimitation, parce qu'elle implique un soulignement de certains aspects au prix de l'estompage d'autres aspects, est une mise en scène. Cette mise en scène du réalisateur s'accompagne par ailleurs d'une mise en scène propre aux personnes filmées : ces dernières aussi soulignent, donnent à voir certaines choses et en dissimulent d'autres, plus ou moins inconsciemment. L'auteur estime que cette auto-mise en scène (entendue comme les différentes manières dont la personne filmée se présente au cinéaste, en montrant et dissimulant certains aspects de son comportement) est inhérente à tout procès filmé. Aucune activité filmée n'échappe aux effets de la présence du cinéaste et à la profilmie (ou l'acte propre aux personnes filmées de se mettre en scène pour le cinéaste). Heider (1990), dans un même ordre d'idée, parle de « distorsions par inadvertance », lesquelles sont liées à l'effet d'intrusion de la présence du réalisateur et de la caméra et à la conscience de celle-ci par les sujets filmés.³⁵ Pourtant, l'auteur remarque que, majoritairement, les réalisateurs nient les effets de leur présence ou suppriment au montage toutes les images révélant une conscience de la caméra chez les sujets. Pour Heider, montrer cette présence dans le film est nécessaire parce que, d'une part, la présence du réalisateur fait partie du comportement filmé et l'affecte et, d'autre part, parce que cette révélation permet une meilleure compréhension, pour le spectateur, du contexte particulier des informations communiquées.

Heider évalue aussi les « distorsions intentionnelles » du comportement observables lorsque le réalisateur interrompt le comportement observé pour les besoins du tournage, par exemple pour un changement d'angle. Encore, il parle des comportements « mis en scène » lorsque le comportement filmé a été dirigé par le réalisateur. L'évaluation de la mise en scène dépend

³⁵ Heider (1990 : 45) estime que la conscience de la caméra varie selon le type d'actions filmées : les activités ayant en soi un « haut niveau d'énergie », par exemple une cérémonie, amènent les protagonistes à être absorbés par l'événement et la caméra sera plus facilement ignorée. Par contre, la situation est différente dans le cas d'activités quotidiennes : l'attention du sujet sera davantage focalisée sur la caméra. Néanmoins, si le réalisateur a pu se rendre familier de par sa longue présence, les sujets tendront à porter moins d'attention à la caméra, même dans le cas d'actions ayant un bas niveau d'énergie. Dans certains cas d'intrusion extrême, on peut observer « une performance stylisée dans laquelle les gens interagissent d'une manière exagérée avec la caméra » (*mugging*).

des circonstances de tournage et de la culture filmée, souligne l'auteur. De là découle la question de savoir, si dans le cas où un événement est provoqué ou encouragé par le réalisateur, cet événement fait partie du répertoire culturel courant des sujets ou si, au contraire, ceux-ci font par exemple un acte depuis plus ou moins longtemps disparu ou oublié, et donc reconstruit pour le film. Une autre pratique, proche de la reconstruction, a trait aux comportements déclenchés : il ne s'agit pas de revivre un comportement propre au passé mais d'influencer le déroulement d'un comportement.

De son côté, Gauthier (1995 : 127) préfère définir la mise en scène propre au documentaire comme davantage « une mise en situation » ou « mise en place ». Selon lui, le terme de mise en scène est trop lié à un type de travail artistique basé sur l'imagination et l'écriture. La mise en situation reflète mieux un travail traitant de personnages réels, de décors naturels et de situations réelles.

Aussi, Gauthier comme Rabiger (1998) estiment que les scènes jouées et les reconstructions dans un film documentaire peuvent être utiles et valides dans les cas où il n'y a pas d'autre manière de montrer ce que le réalisateur veut montrer. Aussi, les auteurs convergent vers l'idée que toute reconstruction doit être clairement révélée et définie comme telle pour le spectateur.

Parallèlement à la question de la mise en scène, se pose celle de la narration. Ruby (1992) remarque que les réalisateurs documentaires sont généralement peu enclins à considérer le rôle de la narration dans le cinéma documentaire. Encore davantage, les réalisateurs de films ethnographiques marquent une grande résistance à la narration, parce qu'ils associent l'acte de raconter une histoire au film de fiction. Les auteurs ont souvent manifesté une confusion quant à la nature de la narration, trop vite associée à la fiction.³⁶ Ruby remarque pourtant que jusque dans les années 1960, de par les contraintes techniques, tous les documentaires contiennent des scènes « arrangées ». L'idée que le film de non fiction ne doit pas être narratif découle, selon l'auteur, de l'idée que la narration est un mécanisme interprétatif et structurant et que la non fiction ne doit pas être interprétative. En définitive, les films documentaires ont toujours une dimension narrative, plus ou moins linéaire, plus ou moins fragmentaire.

³⁶ De cette mécompréhension sont issues notamment les critiques adressées à *Nanook* (1920) d'être « mis en scène », « reconstruit » et de ne pas être un documentaire « réel » : en effet déjà Flaherty emprunte certains canons de la fiction, comme l'identification du spectateur, et il met délibérément en œuvre une dramaturgie, ouvertement conscient qu'il recrée le passé devant sa caméra. Gynn (2001) montre aussi que la théorie dominante de l'anthropologie visuelle perçoit la création du montage comme dangereux pour l'authenticité du document. L'idéal est le respect du temps réel, la préservation des séquences authentiques. Ces principes reflètent une vision de l'appareillage cinématographique selon laquelle la technique au sens instrumental est un produit neutre de la science.

2.2.2 Personnages et acteurs

La question de la narration conduit à la notion de personnage dans le documentaire. À la différence de la fiction, on associe généralement au documentaire des « personnages » qui sont des personnes qui interprètent leur vie, souvent en la vivant. Dans cette perspective, Lioult (2004) relève que la règle, en documentaire, est que les personnages se représentent eux-mêmes :

« Leurs occurrences profilmiques ne cessent de représenter leur existence afilmique, au contraire des comédiens de fiction dont les occurrences ne doivent pas renvoyer à leur existence dans le champ de l'afilmique. » (Lioult, 2004 : 49).

Peut-on dire d'un personnage de documentaire qu'il est construit, vu qu'il est et vit indépendamment de l'histoire et qu'il continue à jouir d'une vie autonome, outre écran ? Selon Althabe (2001), une personne saisie dans son quotidien se transforme en personnage de film de part sa présence dans un film. Dans un même sens, Durand (1974 : 26) estime que la construction de la personne en personnage est surtout affaire du montage : en prenant l'exemple d'une personne filmée plus ou moins clandestinement ou « à qui on n'a rien demandé durant le tournage », l'auteur montre que le réalisateur donne forme au personnage par l'opération du montage et que la personne devient « un *Acteur*, un élément de l'ensemble, porteur d'intentions dont il pourra n'avoir jamais eu conscience ».

La question du personnage semble inévitablement conduire à celles de l'acteur et de la direction d'acteur. L'acteur est fréquemment défini comme une personne qui « joue », et ce qu'il fait et dit est dirigé par un réalisateur, mettant en scène des intentions d'auteur. Il respecte des ordres, consignes et un texte appris : c'est son métier. Selon Duvignaud,

« L'acteur signifie jouer un personnage. Habiter un être que l'on n'est point et, surtout, par ce moyen, emporter l'adhésion des autres hommes. L'acteur incarne des conduites imaginaires qu'il rend convaincantes en les réalisant dans la trame de la vie réelle » (Duvignaud, Jean, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien* : 11).

Qu'en est-il lorsque la personne à l'écran n'est pas comédienne de métier et a simplement accepté que les caméras entrent chez elle, le suivent et l'interrogent ?

Durand (1974) souligne que le protagoniste d'un film documentaire subit aussi la direction d'un réalisateur parce que ce dernier dispose de lui, le fait avancer, reculer, patienter, répéter une phrase ou recommencer un geste. Dans ce sens, le champ de la direction d'acteur s'élargit singulièrement. Par exemple, exiger de la personne qu'elle ne regarde pas la caméra (principe propre au cinéma documentaire « classique »), ou au contraire lui demander de se présenter explicitement à la caméra, notamment par le dispositif de l'entretien sont autant de formes de

direction d'acteurs. Par ailleurs, des réalisateurs documentaristes dirigent leurs protagonistes en se référant explicitement aux méthodes de direction d'acteurs relevant du cinéma de fiction, tels Flaherty ou Joris Ivens qui reconstituent des situations et recherchent des acteurs appropriés ou des « types idéaux ».³⁷

De son côté, Nacache (2003 : 95) relève qu'un « devenir-comédien » guette toujours l'acteur documentaire, et comme dit Rouch, n'importe qui peut se métamorphoser en comédien. Aussi, selon l'auteure (2003 : 97), « il faut accepter que le documentaire, parce qu'il crée des personnages, forge en même temps des acteurs ». Elle donne l'exemple du réalisateur Michael Moore qui « devient peu à peu l'interprète du personnage burlesque, gauche et candide qu'il s'est créé ».

Finalement, la distinction entre acteur et non acteur reste souvent confuse et la distance entre le vécu et le joué est ténue, d'autant plus que certaines formes de fiction réaliste recourent aux « propriétés réelles de personnes réelles », mais aussi aux personnes elles-mêmes : par exemple, des comédiens non professionnels jouent la proximité avec leurs personnages et donnent l'illusion d'être de « vraies » personnes. Aussi, les formes hybrides de fiction/non-fiction font appel à un travail d'interprétation très similaire à celui effectué par les acteurs de fiction, tout en maintenant une référence à la personne afilmique. Les cas des programmes de télé-réalité (*real TV*) ou du feuilleton documentaire (*docusoap*) brouillent particulièrement les frontières :

« Les individus, supposés se représenter eux-mêmes, sont en fait les personnages d'un scénario préexistant, au sein d'un dispositif largement profilmique, où le temps et l'espace sont isolés du réel. » (Lioult, 2004 : 51).

Aussi, la quête de « l'acteur vrai » au cinéma a amené certains réalisateurs, tels les auteurs du néoréalisme, à chercher du côté du non-acteur et d'acteurs non professionnels.

« Au-delà de la problématique particulière du néoréalisme, le problème reste le même : face au créateur de formes, l'acteur est un obstacle, [...], une pulsion de jeu qu'il faut sans cesse maîtriser. Le non-acteur serait donc l'acteur idéal du cinéma, où sont censées s'effacer les marques théâtrales du jeu. Il présente aussi l'avantage de n'être que de passage [...], généralement mal informé du processus économique et artistique du film ; à ce titre, il est plus docile que des acteurs dont il n'a ni l'expérience, ni les exigences. » Nacache (2003 : 131).

Par ailleurs, une ambition récurrente dans l'histoire du cinéma de fiction veut un jeu « naturel » de l'acteur, un jeu qui ressemble à la vie. Pourtant, être naturel au cinéma signifie déjà oublier ou feindre d'oublier le lourd dispositif du tournage. Dans ce sens, Nacache

³⁷ Par exemple, Joris Ivens recherche pour *L'électrification et la terre* (1940) des vrais fermiers qui sont des « bons acteurs ».

soulève que le naturel au cinéma est surtout un « style » fondé sur des compétences techniques, gestuelles et vocales.

En définitive, comme le propose Gauthier (1995 : 136), il semble que c'est avant tout le contrat, au sens juridique et commercial du terme, passé entre l'auteur et les personnes filmées qui détermine le statut d'acteur. Sans ce contrat, on pourrait également parler d'acteurs dans les documentaires privés que sont les *home movies* ou films de famille, dans lesquels les participants peuvent « jouer la comédie ».

2.2.3 Théories et fin de l'objectivité

Bien que de nombreux auteurs aient tenté de définir le film documentaire, la littérature sur la théorie, la conceptualisation et la structure du genre documentaire reste très pauvre, en contraste avec les multiples analyses théoriques concernant les films de fiction. Avant 1970, il est difficile de trouver une analyse théorique sérieuse du cinéma documentaire en dehors des textes de Grierson, Rotha ou encore Vertov. La plupart du temps, on en reste à l'histoire du genre, aux paroles de documentaristes et aux affirmations de la relation privilégiée du documentaire à la réalité. Cependant, depuis quelques décennies, émergent de nouveaux critiques, principalement dans les pays anglo-saxons, notamment Bill Nichols, Dai Vaughan, Brian Winston, E. Ann Kaplan et Jay Ruby, qui posent un questionnement sur les implications pratiques et théoriques propres au documentaire. Les discussions tendent actuellement à se centrer sur la forme et le langage filmiques et, d'autre part, des analyses textuelles du documentaire, inspirées de la sémiologie et du structuralisme, veulent interroger les mythes accumulés au cours du temps, notamment que le documentaire est « plus vrai » qu'un film de fiction : les critiques convergent vers l'idée que « tout est suspect » dans la forme documentaire et par là ceux-ci défient la supposition longtemps défendue de la « vérité » et de l'« objectivité » du documentaire.

Rosenthal (1988), en suivant Eileen McGarry³⁸, montre que le documentaire dépend d'une sélection d'éléments arrangés par la vision du monde du réalisateur, laquelle est liée aux codes dominants à travers lesquels sa culture appréhende la réalité. Les sélections opérées, le style de tournage et de montage sont autant d'éléments découlant de choix subjectifs. Tout réalisateur porte dans ses films ses systèmes culturels et idéologiques.

On doit surtout la prétention de montrer « la vérité totale » aux apologistes du *cinéma vérité* dans les années 1960 : comme le soulève Guynn (2001), ceux-ci ont en effet amené à

³⁸ Eileen McGarry, « Documentary Realism and Women's Cinema », *Women in Film*, 2, 1975

cloisonner les discussions théoriques sur le cinéma documentaire dans le mythe du réalisme cinématographique, comme si la question centrale était de trouver des stratégies pour échapper à la mise en scène imposée par les modèles théâtraux ou littéraires.

Aussi Winston (2000) questionne la tendance dominante qui tend à rapprocher l'éthique du documentaire de celle du journalisme et qui amène à une volonté primordiale de « dire la vérité » et de sacraliser les faits. Toute technique de reconstruction, tout usage d'effets ou de commentaires et toute procédure d'intervention sont généralement vus comme suspects dans le documentaire. Cet état de fait est lié à la prédominance du *cinéma direct* sur le genre qui amène à en faire « l'unique forme documentaire légitime » et qui conduit à une vision journalistique du documentaire caractérisée par une éthique de non intervention, d'observation stricte et d'absence du réalisateur.

Niney (2000) revendique également la nécessité de dépasser le dogme de l'objectivité qui dit que chaque image est un miroir qui renvoie à son référent réel. Il estime nécessaire de renoncer à l'idéal de maîtrise et de vérité absolue et de forger un nouveau concept de la réalité qui serait une « connexion de champs d'interactions et d'interrogations partiels » et « où le concept de fiction ne se situe plus dans une opposition simple à la notion de réel ».

« On ne saurait plus faire image sans montrer d'où l'on montre, de quel champ il s'agit. Et ce relativisme nécessaire n'est pas défaut d'objectivité, comme le croit et le craint le réalisme métaphysique, mais élaboration d'une autre forme (plus spécifiée et compréhensive) d'objectivité. [...] Pourquoi qualifier systématiquement de faux ou fictif, ce que peut provoquer le tournage lui-même dans la réalité entre filmés et filmeur ? [...] La question du vrai et du faux n'est qu'un faux-semblant. [...] Opposer une fiction déliée de toute réalité à je ne sais quel réel en soi qui se montrerait tel quel, c'est un non sens. » (Niney, 2000 : 317).

2.3 Entre observation, participation et réflexivité : des démarches et des « modes » documentaires divers

Divers auteurs ont tenté de catégoriser l'ensemble documentaire et d'en déterminer ses sous-genres. On doit surtout à Bill Nichols (2001; 1991) une définition de plusieurs modes ou sous-genres propres au cinéma documentaire et qui veulent représenter les principales divisions historiques et formelles du genre, les tendances et évolutions de ce dernier vers davantage de complexité, d'introspection, de subjectivité et un souci toujours plus aigu de représenter d'une manière plus authentique la réalité. L'auteur prend en compte, pour chaque mode, autant les textes filmiques, les stratégies de réalisation que les pratiques sociales. Chaque mode partage

certaines principes et conventions qui illustrent une manière d'organiser un film et une certaine idéologie pour expliquer la relation à la réalité. Ces modes se suivent d'une manière plus ou moins chronologique et veulent refléter l'histoire du documentaire. Chaque nouveau mode serait une réponse des réalisateurs aux lacunes du précédent. Néanmoins, Nichols souligne que les divers modes peuvent coexister.

Cette classification est intéressante à présenter dans le cadre de mon travail parce qu'elle catégorise, avec certaines limites, différentes manières de concevoir la relation aux personnes filmées. Cette dernière peut se poser sur un continuum entre, à une extrême, une séparation totale entre sujets et réalisateur, et à l'autre, un réalisateur qui est avec ceux qu'il représente, engagé avec eux, voire qui est lui-même le sujet du film.

- 1) *Poetic Mode* : lié aux avant-gardes des années 1920, ce mode est illustré par des films construits sur des associations, juxtapositions et rythmes. Ce mode est associé à un cinéma expérimental de par ses constructions faites de fragments et sa recherche d'une intégrité avant tout formelle et esthétique.
- 2) *Expository Mode* : à ce mode propre au cinéma des années 1930, Nichols associe le « *voice over* » qu'il conçoit comme un commentaire anonyme, omniscient et autoritaire, « *the voice of God* », qui propose un argument et une solution, en s'adressant directement au spectateur, soit qui fait preuve d'un fort didactisme. Tout le film sera construit dans le but d'une cohérence de l'argument exposé. Les sujets du film n'ont pas la parole et aucune relation ne semble exister entre eux et le réalisateur. L'exposé présente des acteurs sociaux convoqués comme devant un tribunal, qui donnent leur témoignage, qui sont tenus de remplir des fonctions précises et leur tâche est de contribuer à confirmer l'argumentation de quelqu'un d'autre.
- 3) *Observational Mode* : comme pour le mode précédent, une convention partagée est de camoufler la présence et l'influence du réalisateur, bien que celui-ci s'engage dans la vie des sujets. Les années 1960 voient l'apogée de ce type de documentaires qui est lié à l'arrivée sur le marché d'un équipement mobile et d'instruments permettant de synchroniser le son à l'image. Ici, la priorité est donnée à l'expérience vécue observée. Généralement, ces films se caractérisent par des séquences longues, l'absence de commentaire, de musique, d'effets sonores, d'intertitres, de mise en scène, de scènes rejouées et d'interviews, dans une aspiration de montrer la vie « comme elle est vécue » et d'être fidèle par rapport à l'événement qui se passe. Ce mode manifeste une absence de relation directe entre les « acteurs sociaux » et le cinéaste, ce dernier restant en retrait, dans une attitude de non intervention et les personnes filmées se

doivent d'ignorer le réalisateur. Le prémisses du mode observationnel veut que ce qu'on voit soit ce qui se serait passé sans la caméra. Pourtant, Nichols soulève que le réalisateur a forcément des influences sur les sujets, qu'il est toujours une intrusion dans leur vie, plus ou moins inconsciente, et que les événements peuvent très bien être construits, même si cela est dissimulé.

- 4) *Participatory Mode* : ce mode, associé aux années 1960-70, veut représenter le monde par quelqu'un qui y est activement engagé et il implique l'existence et surtout le filmage de relations entre les acteurs sociaux et le cinéaste. Le réalisateur est visible et devient un acteur social comme les autres et sa présence corporelle « sur la scène » est affirmée. Ce mode correspond au style de réalisation propre au *cinéma vérité* (Rouch, Morin) : le film se centre sur les interactions et négociations en œuvre entre le réalisateur et les sujets et veut représenter cette rencontre et ses révélations. Dans ce sens, le filmage vise principalement des situations créées par le tournage lui-même, connivence, complicité ou débat, négociation, conflit, voire « caméra participante », « ciné-transe » au sens de Rouch. Le commentaire sera ici souvent à la première personne ou fait de témoignages personnels. Les sujets s'adressent directement au cinéaste. À ce mode est aussi propre la forme de l'interview.
- 5) *Reflexive Mode* : ce mode, propre aux années 1970-1980, se base sur les processus de négociation entre le réalisateur et le spectateur et les problèmes et issues de représenter le monde et les autres. Il défie les techniques et conventions d'un cinéma réaliste afin de révéler la nature fabriquée des performances dont on est témoin. Il questionne l'authenticité du documentaire, le rapport problématique à la réalité, la construction de la représentation, la forme documentaire en général et les attentes du spectateur quant à cette forme. Plus largement, ce mode questionne les conventions et codes de la société qu'on prend pour garantis (par exemple avec les documentaires féministes des années 1970). Soit les films comportent une représentation de leur propre tournage, soit l'auteur s'observe lui-même en action.
- 6) *Performative Mode* : ce mode né dans les années 1980 prône une connaissance basée sur une expérience concrète, personnelle, subjective, affective. Le point de vue se veut situé et personnel. Ce mode est décrit par Nichols comme une forme de cinématographie documentaire hautement suggestive qui tend à reléguer ces films dans l'avant-garde. Ce mode est également souvent associé à un engagement personnel et affirmé du réalisateur envers les sujets, et lié avec des minorités sous-représentées qui veulent parler de leur vision de monde.

Bien que cette typologie soit utile, nous soulignons avec Bruzzi (2000) le danger d'imposer de tels paradigmes théoriques et structures en arbre généalogique à l'histoire du documentaire ; une ligne de développement et une classification aussi rigides et linéaires amènent à une lecture erronée de l'histoire du genre en créant un canon central et exclusif de films pour chaque époque et en niant la coexistence de documentaires très hétérogènes. Bien qu'un mode domine une période, les modes interagissent et se chevauchent.³⁹

En définitive, nous retiendrons surtout de Nichols son souci d'ordonner et classer les diverses tendances et évolutions générales de la pratique documentaire et son travail laisse apercevoir différents types possibles de relations aux sujets d'un film.

2.4 Evolution de la pratique documentaire : des moments-clés, des mutations techniques et de nouvelles conceptions des places de chacun

Néanmoins, les références à propos de la relation du réalisateur avec les personnes qu'il filme sont rares dans la littérature sur le film documentaire. Ce chapitre propose d'appréhender l'évolution de la pratique du cinéma documentaire, non plus à l'aide d'une typologie, mais à travers la mise en relation des avancées techniques et instrumentales et de leurs usages, laquelle dévoile des modes divers d'appréhension du réel et des rapports variés du réalisateur à son sujet. Dans cette perspective, Claudine De France (1982) soulève la relation étroite entre l'attitude méthodologique du cinéaste et les contraintes instrumentales. De son point de vue, les transformations instrumentales ont favorisé le développement de méthodes nouvelles d'appréhension du réel, ont suscité la réflexion méthodologique, ont éclairé les mécanismes du film classique, et ont incité le cinéaste à s'interroger sur sa propre démarche.

Il ne s'agit ici pas de présenter une histoire détaillée du film documentaire mais de montrer quelques moments-clés de son évolution et les changements de la conception de la place du sujet filmé. Aussi, ce retour sur l'histoire du cinéma documentaire permet de situer les approches des réalisateurs qui font l'objet de ce travail par rapport aux diverses conceptions du genre développées au cours du temps.

³⁹ Par exemple, Bruzzi (2000) ne partage pas la vision simplificatrice et péjorative de Nichols d'un « *voice over* » forcément didactique et lié avant tout au « *Expository Mode* ». D'une part, la narration et le commentaire peuvent être utilisés de diverses manières et être subversifs et ironiques, et d'autre part, les commentaires didactiques sont toujours présents dans certains films actuels. Aussi, par exemple, le mode observationnel n'est pas obsolète aujourd'hui, il a changé et incorporé des éléments des modes suivants, telles des formes d'intervention du réalisateur.

Schématiquement, on observe une évolution d'un regard omniscient (voir l'*Expository Mode* de Nichols) – lié au primat longtemps accordé au commentaire organisé par le réalisateur qui maintient le monopole de la connaissance et de l'interprétation au réalisateur – vers une caméra interrogative et subjective qui tend à se rapprocher du sujet filmé et à lui donner la parole.

2.4.1 Contraintes instrumentales et options méthodologiques

En suivant l'analyse de Claudine de France (1982), aux contraintes instrumentales propres aux caméras muettes et mécaniques utilisées avant les années 1960, s'associe une attitude directive du réalisateur à l'égard des personnes filmées et du spectateur, une construction narrative linéaire, une recherche d'un produit cohérent et d'un fil conducteur, un accent sur les temps forts des actions et un commentaire didactique et omniscient. Aussi, ces contraintes tendent à amener le réalisateur à vouloir dissimuler les moyens de production du film et le procès d'observation afin de donner l'illusion d'une continuité temporelle.⁴⁰

L'avènement du son synchrone et de l'équipement portable

Depuis les années 1960, les conditions techniques et économiques de tournage se sont diversifiées : caméras portatives, enregistrement en son synchrone, apparition des instruments vidéographiques. Selon Claudine De France (1982), ces innovations permettront l'émergence de nouvelles attitudes méthodologiques : il devient possible de suivre les gens, de filmer virtuellement partout, de s'introduire dans la vie des gens, des les observer et de participer à leurs activités. L'observateur peut se confronter plus directement aux sujets de son terrain, donner la parole à ceux-ci. Aussi, selon Piaux (2000), le développement du « cinéma léger » et du *cinéma direct* et l'introduction d'un enregistrement synchrone du son et de l'image constituent la véritable révolution épistémologique du cinéma documentaire et ethnographique. L'auteur estime en effet que ces diverses transformations modifient radicalement l'attitude et le regard du réalisateur : l'attention se porte désormais vers l'initiative des sujets et l'observation se convertit en participation. Cependant, l'auteur remarque que l'observateur n'est pas immédiatement sorti de sa position privilégiée qui lui donnait le pouvoir d'interprétation face aux observés : les paroles des sujets seront d'abord interprétées et commentées, et progressivement, la parole sera donnée aux sujets eux-mêmes.

⁴⁰ Cependant, cette approche manifeste certaines limites. En effet, la démarche des réalisateurs analysés dans ce travail démontrera par exemple que l'attitude adoptée peut être directive malgré l'utilisation d'instruments techniques « modernes » comme la vidéo numérique.

Cinéma direct, cinéma vérité, cinéma d'observation

Le *cinéma direct* désigne d'abord une technique d'enregistrement simultané de l'image et du son. Plus encore que cette simultanéité, ce sont les conséquences de cette technique sur la conception du filmage et du sujet cinématographique qui sont nouvelles.⁴¹ Selon Scheinfiegel (1986), le *direct* est une méthode de tournage dans le sens qu'il implique une technique et une éthique spécifiques : le cinéaste, à la fois observateur et témoin, enregistre tout ce qui se présente à la caméra et il espère supprimer, tout du moins diminuer, les effets de l'observation sur ce qui est observé. De par ses intentions, le cinéaste utilise des appareils peu encombrants, peu voyants, légers, portatifs, silencieux. Aussi l'équipe de tournage se réduit à deux ou trois techniciens, les éclairages disparaissent. La caméra au poing et le travelling à pied deviennent des procédés d'honneur.

En Amérique, le cinéma direct se développe dans les années 60 avec les *Drew Associates*. Les Américains, pour se différencier des Français, parleront davantage de *direct cinema* que de *cinéma vérité*.⁴² On parle de fluidité du tournage et de *living camera* qui, tout en s'effaçant par rapport au déroulement de l'action, signifie sa présence au spectateur. On refuse tout scénario, toute mise en scène, tout commentaire et musique et toute interview. Le son est direct et les discours et dialogues recueillis des personnages servent de guide au montage.

En définitive, le *direct cinema* est devenu un modèle de réalisation très répandu dans lequel la caméra reste en dehors de l'action pour l'enregistrer « objectivement » et elle n'est pas participante à l'action.⁴³ Ses prétendants stipulent que l'avènement d'un équipement portable permet de montrer les choses comme elles sont et ils croient en l'authenticité des images qui reproduiraient la réalité sans biais ou manipulation. Pourtant, cette objectivité est une illusion que de nombreux réalisateurs ont par la suite voulu révéler.

⁴¹ Le style de réalisation propre au *cinéma direct* a également été adopté par des cinéastes de fiction, comme Cassavetes et le « nouveau » réalisme ou Godard et les films de la Nouvelle Vague : style de tournage moins sophistiqué que celui des films de studio, plans mobiles, parfois flous, bougeant, interviews directs. Comme Rouch (par exemple avec *La pyramide humaine*, 1961), Cassavetes (*Shadows*) s'intéresse non au scénario mais aux personnages, aux rencontres, à l'évolution des situations improvisées à partir des personnages, à la traversée des frontières entre le réel et la fiction, l'acteur et le non-acteur. Aussi, on doit à Cassavetes une révolution par rapport à la répartition des tâches dans le système hollywoodien : sur le tournage, tout le monde fait tout, qu'il s'agisse d'écrire, de porter du matériel, de tenir la caméra, de jouer.

⁴² Sont généralement associés au *direct cinema*, les réalisateurs Richard Leacock, Dan Pennebaker et Albert Maysles, et aussi les cinéastes canadiens du *Candid Eye* (Michel Brault, Marcel Carrière...). À ce mouvement, on peut aussi associer Wiseman et sa caméra observante et non interventionniste. Rouch avec notamment *Chronique d'un été* (1960) marque l'avènement du cinéma direct en France. C'est à lui qu'on doit le premier usage du terme *cinéma vérité*.

⁴³ Contrairement à l'approche du cinéma direct américain, celle de Rouch veut affirmer la présence de la caméra et l'amener à être acteur principal de la situation.

Vers une collaboration avec les sujets

Il faut finalement attendre les années 1970 pour observer une véritable remise en cause de la place du sujet dans le film et une interrogation sur la position du réalisateur dans le champ de l'observation. À cette époque, des réalisateurs ont développé une critique des prémisses du *cinéma direct* et ont recherché davantage de dialogue et d'égalité avec les sujets de leurs films.

Par exemple, l'ethnologue réalisateur Mac Dougall (1979, 1997) questionne les présupposés et buts du cinéma direct ou d'observation anglo-saxon, notamment le désir d'invisibilité et d'omniscience du cinéaste et de non perturbation sur le déroulement de l'action. Il ressort de tels films un sentiment d'immédiateté (le spectateur a l'impression de pénétrer dans le monde du film et d'observer sans être vu) et de séparation absolue (le cinéaste est invisible, il s'exclut du monde des sujets filmés). Selon Mac Dougall, il ne sert à rien d'ignorer les effets de la caméra puisque la présence de la caméra est bien réelle. L'auteur propose alors un cinéma de participation, le « cinéma intertextuel », passablement similaire à l'approche de Rouch mais prônant une participation plus importante des sujets : l'auteur veut un sujet comme partenaire égal dans la réalisation du film.

Plusieurs réalisateurs ethnologues (notamment Rouch, Mac Dougall et aussi Dunlop et Marshall) prônent un cinéma participant et veulent révéler la rencontre qui fonde un film et l'incursion du cinéaste. Ces cinéastes partagent une même conception de la réalisation : la caméra n'est pas un regard neutre ou une présence étrangère, la réalisation est elle-même un événement, les situations filmées se déroulent en lien avec la réalisation proprement dite. Avec des modes d'expression divers, ces réalisateurs rendent compte de leur appartenance à une situation liée à leur présence, et en développant un rapport d'intimité avec les protagonistes, ils mettent en œuvre une procédure d'échange, de partage et d'implications réciproques.

De ces diverses propositions, découlent les questions de la collaboration et du feedback avec les sujets filmés. Les formes de négociations avec les protagonistes peuvent être diverses : le réalisateur peut prendre en compte leurs remarques pour structurer son film, leur montrer les rushes, les faire collaborer au montage, les laisser diriger l'action filmée.⁴⁴ Certains cinéastes

⁴⁴ L'idée d'une participation des personnes filmées au processus créatif du film n'est pas nouvelle. Déjà Flaherty expliquait que ses films se sont construits avec ses sujets et qu'il n'aurait rien pu faire sans eux. Il voulait que les personnes filmées soient activement impliquées dans la production du film, il recherchait une collaboration avec les sujets et insistait sur le feedback : il montrait aux indigènes ses images et attendait d'eux des suggestions. Aussi, Rouch montre fréquemment ses rushes aux sujets, les laisse commenter et prend compte de leurs remarques dans la construction du film. Le terrain et la réalisation d'un film sont des actes négociés. La

anthropologues⁴⁵ ont développé une approche prônant la participation des sujets dans le film, la collaboration avec ceux-ci, la « multivocalité » (prise en compte de toutes les voix et opinions), et la nécessité du feedback.

Pourtant, bien que tout film est par nature une pratique exigeant la collaboration, traiter les sujets comme de vrais collaborateurs est une idée qui ne fait qu'émerger aujourd'hui, souligne Sherman (1998) : tourner et monter un film avec les sujets qui deviennent des créateurs égaux au réalisateur est une pratique peu courante. Aussi, les films documentaires basés sur une collaboration restent en marge de la pratique documentaire courante, toujours contrôlée par les « *White, straight, middle-class Western males* » (Ruby, 1992 : 218).

Aussi, en suivant Aibel (1988), on peut expliquer la difficulté d'une réelle collaboration par les contraintes de temps et d'argent propres à la réalisation filmique : celles-ci conduisent la plupart du temps à l'organisation de l'équipe selon une structure autoritaire dans laquelle les décisions finales reviennent au producteur ou directeur. Aussi, il est significatif de constater que le développement de démarches davantage égalitaires et coopératives est surtout l'œuvre de réalisateurs ethnologues, c'est-à-dire des cinéastes issus d'une discipline prônant une étude de terrain longue et fondée sur une observation participante.

2.4.2 Docufictions, docusoaps : vers des frontières floues avec la fiction

Parallèlement aux démarches collaboratives, s'observe une tendance au mélange des genres fiction/documentaire. Aussi, parce que cette orientation s'est constatée chez certains des réalisateurs rencontrés dans le cadre de ce travail, il me semble nécessaire de définir ici plus précisément ces nouvelles connexions entre fiction et documentaire.

Sherman (1998) montre que déjà certains films de Rouch, notamment *Jaguar* (1954/67), relèvent d'une mise en scène explicite, dans laquelle les acteurs rejouent, improvisent et commentent leurs comportements. Mais surtout, l'émergence de divers programmes télévisuels tend à brouiller les frontières entre documentaire et fiction avec, par exemple, le docufiction ou *docudrama*⁴⁶, et aussi, le *docusoap*⁴⁷. Bruzzi (2000) relève que ce dernier ne

projection du film aux sujets est alors un acte essentiel permettant une meilleure compréhension des situations.

⁴⁵ Tels Rouch, Worth, Adair, Mac Dougall et Tima Asch. Par exemple, Worth et Adair ont demandé aux Navajos de se filmer eux-mêmes et ils ont formé les indigènes à la technologie cinématographique, mais ce type d'approche reste exceptionnel.

⁴⁶ Le *docudrama* fait explicitement appel à des reconstructions dramatiques d'incidents réels. Aussi, certaines scènes sont inventées. Il utilise des acteurs et un scénario, tout en optant pour un « style documentaire » dans la prise de vue et le montage. Genre populaire à succès propre à la télévision, il se situe entre la réalité et la fiction et combine des personnes réelles, des personnages fictifs et des personnages composites, c'est-à-dire dont les caractéristiques sont inspirées de plusieurs personnes réelles (Winston 2000 : 23).

⁴⁷ Winston (2000 : 56) définit le *docusoap* comme une série en plusieurs parties, où chaque épisode ou « histoire » caractérise un certain nombre de personnalités fortes et récurrentes engagées dans des activités quotidiennes. Le genre utilise les canons de la fiction, telle une construction dramaturgique basée sur des

cache et ne renie pas la présence de la caméra, l'intervention du réalisateur et les interactions des sujets avec le réalisateur et les spectateurs. D'autre part, le *docusoap* pose la question de l'artificialité : la performance explicite des sujets et du réalisateur devant la caméra amène à s'interroger sur la véracité des comportements observés. Les sujets sont-ils vraiment ce qu'ils prétendent être, ne sont-ils par des acteurs professionnels (*professional performers*) ? Le genre est aussi associé à la notion problématique de *star performer* : le *docusoap* se base sur la découverte, la création et la promotion de « stars », soit d'individus qui transcendent une identité et auxquels le public peut s'identifier, donc des personnages créés en partie par les réalisateurs et qui produisent des performances en ayant en tête ce qu'on attend d'eux. Ce type de programmes télévisuels illustre finalement l'influence et l'intervention importantes de la caméra sur le comportement des sujets et sur les situations.

2.5 Tendances actuelles : documentaires performatifs, réflexifs et subjectifs

La pratique documentaire a donc radicalement changé depuis quelques décennies et certains auteurs parlent alors de l'émergence de documentaires « performatifs », réflexifs et subjectifs. Dans cette perspective, Bruzzi (2000) soutient que le documentaire, d'une part, se constitue d'une vérité complexe et construite et qu'il est issu d'une négociation et d'une relation dialectique entre l'événement réel (une objectivité) et sa représentation (une subjectivité), et, d'autre part, qu'il est un « acte performatif », puisqu'il est inévitablement le résultat d'une intrusion du réalisateur dans une situation qui est en train d'être filmée. Une telle conception du documentaire appelle à une nouvelle définition des notions d'authenticité et de vérité (par rapport à celles prônées par le *direct cinema*, et qui ont fait valeur de références) : ces dernières ne signifient plus une transparence face au monde réel, mais un échange performatif entre les sujets. La vérité émerge dans la rencontre devant la caméra entre un réalisateur, des sujets et des spectateurs, il s'agit donc d'une vérité qui accepte le processus filmique et qui prend conscience de l'artificialité propre à tout filmage.

Bruzzi définit la notion de performance dans le cinéma documentaire par l'acte de jouer (*enact*) devant et pour la caméra et elle l'associe à l'intervention du réalisateur sur les situations réelles. Aussi, bien qu'ayant toujours été au cœur du cinéma documentaire, la

moments forts et des événements sensationnels. Sous-genre du documentaire observationnel qui apparaît dans les années 1990 sur la télévision britannique, il se caractérise aussi par son accent mis sur le divertissement, un commentaire très présent, l'addition d'une musique, des reconstructions et une focalisation sur des détails de la vie quotidienne des gens.

performance a souvent été traitée avec suspicion, de par sa connotation de falsification et de fictionnalisation. Pourtant, l'élément performatif peut révéler une vérité et posséder une authenticité propre. Alors, les « documentaires performatifs »⁴⁸ soulignent et construisent les films autour de l'aspect souvent caché de la performance des « acteurs ». L'usage de la performance a ici pour but de porter l'attention sur les impossibilités d'une représentation documentaire « authentique » et sur les inévitables constructions et artificialités des films. Ces documentaires sont construits autour de la présence intrusive du réalisateur ou alors des performances conscientes des sujets. Bruzzi considère que le documentaire, depuis les années 1990, tend vers ce mode performatif et réflexif, et un ensemble de films contemporains peuvent être caractérisés de la sorte, notamment les nombreux films « à la première personne » dans lesquels l'auteur se met en scène, apparaît à l'image ou sur la bande sonore et rend compte d'une démarche concrète.⁴⁹

Par ailleurs, selon Bruzzi, le documentaire a une performativité inhérente, parce qu'il est avant tout dialectique et un dialogue entre un réalisateur, une équipe et une situation préexistante à leur arrivée mais modifiée par cette dernière : un documentaire n'est jamais le monde réel, il est constitué par le résultat de la collision entre l'appareillage (la caméra qui interfère sur ce qu'elle filme) et le sujet.

Dans une perspective similaire, Ruby (1988) estime que le réalisateur, comme l'anthropologue, a l'obligation éthique, politique, esthétique et scientifique d'être réflexif et autocritique par rapport à son œuvre. Le producteur, pour être réflexif, « révèle délibérément et intentionnellement au spectateur les suppositions idéologiques sous-jacentes qui le conduisent à formuler certaines questions, à rechercher certaines réponses et à présenter ses découvertes d'une manière particulière » (Ruby, 1988 : 65).⁵⁰ Le documentariste doit pouvoir assumer son rôle réduit d' « interprète du monde » et ne plus être regardé comme un « enregistreur objectif de la réalité ».

⁴⁸ Contrairement à Nichols (voir chapitre 2.3), Bruzzi considère positivement le mode performatif. Nichols définit ce mode « simplement » comme faisant suite au mode réflexif et constitué de films qui accentuent et s'appuient sur les aspects subjectifs d'un discours classiquement objectif. Pour Bruzzi, ces documentaires performatifs fonctionnent comme des entités qui décrivent et « performant » simultanément une action. L'auteur y inclut des formes de performance au sens anglais de spectacle, de représentation et de jeu d'acteur, ainsi qu'une dimension réflexive de la démarche.

⁴⁹ Bruzzi se réfère surtout à des réalisateurs britanniques (Nicholas Barker, Molly Dineen, Nick Broomfield). On peut aussi rattacher à ce groupe bien d'autres films, dont ceux de Michael Moore.

⁵⁰ Ruby estime que les origines d'un cinéma documentaire réflexif se trouvent d'une part dans le cinéma russe des années 1920-1930, avec Vertov, et d'autre part dans le cinéma français des années 1950-1960 avec le travail de Rouch. Les films de Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929) veulent révéler le processus de création filmique et amener les spectateurs à voir le monde différemment dans une visée d'un cinéma révolutionnaire. Les films de Rouch annoncent le début d'une révolution technologique qui mettra les documentaristes face à diverses questions fondamentales.

Le besoin plus urgent d'éléments réflexifs dans le cinéma documentaire s'explique par divers facteurs : d'abord, il est lié au potentiel créé par les nouvelles technologies ; aussi il répond au mouvement général vers un souci de réflexivité sur soi (*self-awareness*), observable dans les sociétés occidentales, et qui se manifeste également (depuis longtemps) dans les arts visuels, dans le sens que l'artiste est publiquement concerné par la relation entre lui (le producteur), le processus et le produit ; encore il est influencé par la formation que reçoivent aujourd'hui les réalisateurs, davantage orientée vers les sciences sociales ; finalement, il est relié à l'impact des informations et reportages à la télévision. Ces divers facteurs, technologiques, sociaux et culturels, amènent un besoin de trouver de nouvelles méthodes et formes d'expression par rapport à l'apparente impersonnalité du documentaire traditionnel. Alors, dans cette perspective, certains réalisateurs, dans un désir de s'exposer eux-mêmes, ont développé un documentaire autobiographique. Aussi, l'émergence de tels films perturbe la taxinomie jusque-là établie qui rangeait les films explorant la personnalité, les sentiments et le monde quotidien du réalisateur davantage dans la catégorie des films d'art et d'avant-garde que dans celle des films documentaires.⁵¹ Encore, d'autres réalisateurs s'intéressent à révéler le processus de production des films.⁵² Néanmoins, l'auteur constate que la plupart du temps, la réflexivité observée dans le documentaire reste accidentelle (et non délibérée), et qu'elle se manifeste davantage dans le cinéma de fiction, notamment avec les parodies.

Pareillement, Sherman (1998) constate que les films documentaires réflexifs qui révèlent la nature construite du film, les négociations en œuvre avec les sujets filmés ou encore les pensées et le point de vue du réalisateur, restent encore rares. La réflexivité a surtout intéressé les sciences sociales et humaines.

⁵¹ Voir les films d'avant-garde des artistes Jonas Mekas (*Notes, Diaries, and Sketches*) ou Stan Brakhage qui développent une forme esthétique à partir des conventions propres aux *home movies*.

⁵² Selon Ruby, cet intérêt à deux sources principales : d'une part, il émerge chez des réalisateurs engagés politiquement, tels Godard ou Vertov, qui s'intéressent aux implications idéologiques de la forme du film, et d'autre part, il est lié à des chercheurs-réalisateurs en sciences sociales qui ressentent le besoin de justifier leurs méthodologie. Par exemple l'anthropologue Tim Asch (*The Ax Fight*, 1975) montre dans ses films le processus de négociation en œuvre entre réalisateur et personnes filmées et veut permettre aux deux parties d'avoir l'autorité de parler de leur interaction et des événements. Il reconnaît la nature subjective du réalisateur et recherche le feedback. Notamment avec *Jero on Jero : A Balinese Trance Seance Observed* (1981), Asch réalise un film traitant de la réaction des sujets face au premier film (*A Balinese Trance Seance Observed*, 1980).

2.6 Considérations éthiques et consentement informé

Autant les chercheurs en sciences sociales que les documentaristes sont inévitablement confrontés à des problèmes de morale et à des dilemmes éthiques, parce que leur travail se base sur l'étude et l'observation d'êtres humains et parce qu'ils ont forcément des effets sur les sujets étudiés. Néanmoins, Ruby (1988) relève que les anthropologues ont discuté de leurs responsabilités morales bien avant les documentaristes. Il explique cette situation par le fait que les premiers ont davantage le besoin de justifier leur travail auprès des personnes qu'ils étudient que les documentaristes : en effet, parce que les ethnologues tendent à rester sur un terrain durant de longues périodes et qu'ils aspirent souvent y retourner à plusieurs reprises, ils deviennent des membres temporaires d'une communauté et assument certaines obligations. En conséquence, les anthropologues ont pris conscience que les personnes étudiées liront ou verront le produit fini. Par contre, le documentariste, la plupart du temps, n'a pas les moyens de rester longtemps sur son terrain, il ne connaît pas en profondeur les personnes qu'il filme, et il ne retourne pratiquement jamais sur le même site pour faire un autre film. Pourtant, Ruby constate qu'il devient toujours plus difficile de conduire un projet de terrain, autant ethnographique que documentaire, sans devoir justifier son travail devant les personnes étudiées.

Par ailleurs, Aibel (1988) soulève que le problème propre au cinéma documentaire relève de la difficulté de considérer la question éthique durant le tournage et le processus de réalisation : la réflexion et les questions morales sont difficilement compatibles avec les diverses exigences de la réalisation, telles les contraintes de temps et d'argent et les difficultés pratiques. Selon l'auteur, ces exigences sont les soucis prioritaires des documentaristes et, de cette manière, les effets d'un film sur ses sujets sont peu considérés. Les diverses pressions et considérations économiques, temporelles et pratiques empêchent souvent la réflexion sur les actions.

En définitive, Ruby estime pourtant que les réflexions développées par l'anthropologie peuvent s'avérer d'utiles outils pour résoudre divers problèmes rencontrés par les documentaristes. Il soulève encore que les questions éthiques et morales sont toujours à considérer en relation avec d'autres facettes d'une culture : pour chacun, producteurs, sujets d'un film et spectateurs, les attentes et interprétations d'une image dépendent notamment du contexte dans lequel apparaît l'image, de la position socioculturelle du réalisateur et de celle des sujets (personne défavorisée, pauvre ou élite) et de leur niveau de familiarité aux médias (personnage public ou pas).

2.6.1 L'éthique dans le cinéma documentaire

De nombreux auteurs, tels Rabiger (1998), Sherman (1998) et Rosenthal (1988), estiment que la question éthique essentielle relève de la manière dont le réalisateur traite les personnes qu'il filme afin d'éviter de les exploiter et de leur causer des souffrances. Parce qu'un documentaire existe grâce à la coopération voulue des participants, le réalisateur a une responsabilité morale envers ceux-ci et il doit prendre soin d'éviter leur exploitation.

Sherman (1998) souligne aussi que le réalisateur a des responsabilités éthiques par rapport à ce qu'il fait des données, parce que, dans la plupart des cas, c'est lui qui maintient le contrôle sur la réalisation : il construit le film, sélectionne les images enregistrées et les monte.

La relation entre considérations éthiques et pratique est aujourd'hui à la fois une question fondamentale et un sujet négligé dans le champ documentaire.⁵³

Le pionnier de la discussion sur l'éthique est Calvin Pryluck (1976, 1988) qui, en 1976, soulève dans un article que la recherche de « la vérité ultime » par les apologistes du *direct cinema*⁵⁴ pose plusieurs problèmes sérieux : en pouvant filmer les gens « dans les coins les plus obscurs » grâce aux nouveaux équipements techniques et en montrant dès lors des nouveaux aspects, plus intimes, de la vie des personnes, ces documentaires posent les questions fondamentales du consentement et de respect de la vie privée. Déjà, le degré d'intrusion dans la vie des gens est bien plus élevé qu'auparavant et comme l'affirmera Winston (1988 : 275) bien plus tard, « no door, especially the door behind which the disadvantaged were be found, need or could be closed to the filmmakers. ».

Aussi, Pryluck relève la validité parfois problématique du consentement des sujets à être filmés : en effet, les méthodes utilisées pour obtenir ce consentement amènent souvent une absence de choix possible de la part du sujet. L'auteur estime que diverses formes de coercition forcent la personne à accepter d'être filmée. Déjà, la présence d'une équipe de tournage est en soi coercitive et le matériel filmique peut servir à intimider la personne.

En définitive, Pryluck estime l'exploitation inévitable.⁵⁵ L'auteur explique que cette exploitation des sujets s'observe particulièrement dans le cas où ceux-ci ressentent un besoin

⁵³ Un bon exemple illustre cette situation : bien que des centaines d'articles aient traité du film de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922), ceux-ci ont surtout analysé les techniques et reconstructions opérées par le réalisateur, l'ont accusé de *fake* (faux, imposture) et ont critiqué ses mises en scène, mais rares sont ceux qui ont exploré la question du traitement de Nanook par Flaherty, ou encore celle de la mort du sujet quelques années après le film. En effet, Nanook vit très mal la séparation quand Flaherty le quitte après un an et demi de vie commune. En 1924, deux ans après la sortie du film qui est un succès, Nanook meurt de faim, perdu dans une tempête de neige.

⁵⁴ Notamment Leacock, Pennebaker, les frères Maysles et Wiseman.

⁵⁵ Il cite en exemple les propos de Marcel Ophuls : « As a filmmaker, you're always exploiting. It's part of modern life. » (Ophuls cité par Pryluck, 1988 : 257).

urgent de communiquer de par leur solitude ou insécurité. Aussi, convaincre de sa sincérité et de son intégrité ou faire preuve de diplomatie sont autant de stratégies de tromperie pour obtenir le consentement des sujets.

Pryluck constate que le *cinéma direct* pose aussi les questions éthiques du manque d'informations données aux sujets quant aux risques de leur exposition dans un film et des conséquences imprévisibles de ce dernier autant pour le sujet que pour le réalisateur. Il n'est pas rare que des personnes filmées se soient trouvées humiliées, biaisées et blessées à la suite du film. Face à cette situation, Pryluck conclut que le réalisateur reste toujours un *outsider* dans la vie des autres : alors que le premier reprend son matériel et rentre chez lui à la fin du tournage, les sujets doivent continuer à vivre là où ils sont, en faisant face aux conséquences de leur participation au film, effets parfois désastreux, telles de véritables « bombes à retardement ».

Le cas de « An American Family » comme révélateur des dilemmes éthiques

Le cas du film documentaire *An American Family* (1971) illustre d'une manière aigüe les dilemmes éthiques propres au cinéma documentaire, notamment concernant le consentement du sujet filmé, l'exploitation de celui-ci et la responsabilité du réalisateur. Ce film démontre que la plupart des discussions faisant intervenir l'éthique interviennent lorsque des personnes accusent le réalisateur d'avoir utilisé et exploité quelqu'un dans son travail. Les questions éthiques apparaissent souvent après la réalisation de l'œuvre, au moment de la projection du film et les réponses aux accusations s'appuient fréquemment sur la notion de consentement informé.

Craig Gilbert (1988), réalisateur de *An American Family*⁵⁶, revient sur son film et répond aux nombreuses critiques que ce dernier a suscitées à propos de son manque d'éthique, de sa cruauté envers ses sujets, du non respect de la vie privée, de son désir de sensationnalisme et de l'exploitation et de la manipulation des personnes pour servir les buts du réalisateur. La protagoniste centrale, Pat Loud, a également publié un livre dénonçant le réalisateur.⁵⁷

Ce film illustre également toute l'ambivalence que les sujets d'un documentaire ressentent à propos de leur moment de célébrité : les gens semblent flattés lorsqu'ils se voient à l'écran et

⁵⁶ *An American Family* (1971) de Craig Gilbert, est un documentaire en douze épisodes (soit un total de 12 heures) qui suit durant 7 mois la vie d'une famille américaine « ordinaire », les Loud. Ce documentaire use des techniques propres au *direct cinema* de l'époque, notamment avec sa volonté de suivre la vie de la famille durant une longue période.

⁵⁷ Loud, Pat, *A Woman's Story*, New-York : Bantam, 1974. La protagoniste centrale y a dénié la série, marqué son mécontentement et sa conviction d'avoir été trahie et manipulée par le réalisateur.

deviennent ensuite déçus lorsque les critiques commentent d'une manière négative le film et leur vie que celui-ci illustre.

Gilbert affirme ne pas avoir anticipé le mécontentement des Loud et se rappelle que durant le tournage et la période du montage, ils étaient de « bons amis ». L'équipe a montré chaque épisode à un membre de la famille et ceux-ci ont alors manifesté peu d'objections. À ce moment, les protagonistes semblent heureux et fiers d'avoir participé au projet. Le réalisateur estime que tous les problèmes survenus après sont dus aux éléments « dérangeants, déprimants et peu plaisants » de la vie de cette famille qui se percevait comme « ordinaire », que le long tournage de 7 mois a révélés. Gilbert explique que dans ce sens, il est « coupable » parce qu'il avait « un point de vue » sur la situation filmée, lequel était qu'il ne pensait pas que ces hommes et femmes étaient « parfaitement heureux ». Finalement, ce documentaire a posé un certain nombre de questions éthiques, principalement concernant la dissimulation des objectifs du réalisateur, le consentement des personnes filmées et la compréhension de ceux-ci par les sujets. En effet, Pat Loud, dans son livre, explique que personne de sa famille n'a vraiment compris les explications du réalisateur à propos de ses motifs à faire le film. En réponse, Gilbert relève qu'il est difficile d'expliquer aux sujets avec une honnêteté absolue ce que le documentaire cherche à démontrer.⁵⁸ Pourtant, en suivant la vie les membres de la famille sur une longue durée, le réalisateur se dit conscient que divers aspects de leurs vie seront révélés, en plus de ceux qu'il voulait consciemment explorer, d'où l'impossibilité de donner une réponse claire et définitive aux protagonistes concernant les objectifs du film et les aspects que celui-ci montrera. Le cinéaste reconnaît avec franchise:

«More often than not, and certainly more often than admitted, documentary filmmakers are unable to tell the whole truth of what they are up to without running the risk of being told to peddle their papers elsewhere. It is not that one is a liar or more dishonest than anyone else; it is simply that the nature of the business we are in makes impossible, a good deal of the time, to be absolutely candid. [...] We are using human beings to make a point, we are "exploiting" them to make our films, and the fact is that our incomes and our careers often depend on our ability to conceal the truth of this exploitation from our subjects. That some subjects accept this exploitation, and others even revel in it, does not alter the fact that documentary filmmaking poses very real ethical and moral questions which must be dealt with carefully and compassionately. » (Gilbert, 1988 : 293).

L'histoire de ce film soulève un élément important pour mon analyse : les sujets des films viennent de milieux socioculturels divers et ont des niveaux de compréhension variés. Par ailleurs, chacun perçoit différemment ce qui est éthique ou non, ce qui est une violation ou pas.

⁵⁸ L'auteur (1988 : 292) explique que son désir était d'« explorer les raisons pour lesquelles, dans le début des années 1970 aux Etats-Unis, il semblait être difficile pour les adultes de conduire leurs rôles d'hommes et de femmes, de maris et d'épouses, de pères et de mères. ».

Aussi, les gens ont tendance à s'idéaliser et n'ont pas consciences des « dimensions dramatiques » de leurs vies, estime Gilbert. Aussi, lorsque le réalisateur soulève la dimension du revenu et de la carrière d'un réalisateur, il relève l'aspect souvent ignoré de l'exploitation économique : les réalisateurs vivent de leurs films et doivent se construire une réputation signifiée par des avantages économiques. Si, dans la plupart des cas, ils n'ont pas à payer leurs sujets, ils doivent cependant obtenir une certaine coopération avec ceux-ci, et ce par divers moyens, tels la dissimulation, l'amitié ou la contrainte.

2.6.2 Le consentement informé et ses limites

Pareillement aux sciences sociales, la notion de consentement informé est devenue la matrice des préoccupations morales liées au cinéma documentaire. Le consentement est alors vu comme l'obligation morale minimale du réalisateur envers ses sujets.⁵⁹

De nombreux auteurs relèvent les limites d'un tel consentement. De cette manière, Gross (1988) estime que cette notion relève davantage d'un idéal et est souvent problématique dans la pratique. Déjà, un sujet peut très bien accepter d'être filmé sans pour autant accepter l'utilisation de son image et la diffusion du film. Encore, si un sujet se tait, cela ne veut pas pour autant dire qu'il n'y a pas eu violation du consentement. Aussi, il s'agit d'un processus sans fin, parce que ni les sujets, ni le réalisateur ne peuvent anticiper pleinement les réactions du public, et les sujets ne peuvent pas anticiper leurs propres réactions à celles de public. Les dilemmes du consentement sont surtout dus au fait que celui-ci se pose autant avant, que durant et qu'après la réalisation du film.

Finalement, selon Ruby (1992), le consentement informé est la plupart du temps impossible parce que les sujets manquent de connaissances et compétences pour évaluer les conséquences de leur participation à un film :

« Unless one plans to spend time and money training subjects to become filmmakers or even reasonably competent critics, subjects will continue to lack the skills necessary to give informed consent. » (Ruby, 1992 : 207).

Les dilemmes et ambiguïtés de cette notion seront par ailleurs développés dans la partie d'analyse des données (chapitre 9.4).

⁵⁹ Il est nécessaire de tout de suite souligner que la littérature traitant des questions du consentement, notamment au sens légal du terme (avec le contrat de cession de droits ou « *release form* »), provient surtout des pays anglo-saxons, donc d'un contexte passablement différent de celui des pays européens et de la Suisse. Il est néanmoins intéressant de relever certaines des réflexions d'auteurs à ce sujet, tout en restant prudent face à leur application à la situation en Suisse.

2.6.3 Un contrat moral et /ou juridique ?

La question du consentement informé conduit à celle de la nature du contrat liant filmeurs et filmés. Déjà, Lioger (1998) estime qu'une des dimensions distinguant le documentaire de la fiction a trait à la nature du lien social qui unit réalisateurs et filmés. Les acteurs professionnels, contrairement aux personnes d'un documentaire sont payées en échange de leurs prestations. Le contrat propre au documentaire est selon l'auteur, souvent implicite : on ne paye pas les personnes filmées mais :

« Le re-don se situe à un autre plan, il peut être une restitution de l'image-son qui est, au minimum, le témoignage de la juste relation sociale unissant le filmant et le filmé. Cela implique que le bon documentaire soit le témoignage d'une relation sociale longue, complexe, empathique, voir compréhensive ou critique.» (Lioger, 1998 : 14).

Dans une perspective similaire, les collaborateurs et réalisateurs d'ADDOC (association des cinéastes documentaristes français) (2002) insistent sur l'idée d'un « contrat moral » passé entre le réalisateur et les personnes filmées : un film documentaire se fonde sur une rencontre et l'acceptation mutuelle entre celui qui va filmer et ceux qui seront filmés. Ces auteurs insistent sur la nature non commerciale et non juridique de ce contrat. Dans ce sens, le contrat se base sur un rapport de confiance et une « autorisation morale qui dépend du rapport établi entre le réalisateur et les personnes filmées » (ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*, 2002 : 18). Dans cette perspective, ceux qui sont filmés peuvent rompre explicitement ce contrat tacite, abandonner le film en cours, ce qui n'est pas le cas du comédien engagé dans un tournage régi, lui, par un contrat commercial.

Pourtant, l'avocat Jean-Louis Langlois⁶⁰ relève qu'en cas de procès, l'autorisation tacite est problématique car difficilement démontrable. Aussi, il souligne qu'une personne qui accepte d'être filmée n'accepte pas forcément les diffusions, les rediffusions et les diverses exploitations ultérieures du film.⁶¹

Finalement, Goldbronn, l'initiateur des débats au sein de l'ADDOC, conclut justement :

« Le contrat n'est pas un contrat idéal. Il n'y a pas de relation parfaitement consensuelle entre le filmeur et le filmé. C'est plutôt une relation à la fois douce et violente. » (ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*, 2002 : 26).

De la sorte, il est toujours plus courant de faire signer une autorisation écrite aux personnes filmées (autorisation de filmer, monter, exploiter et diffuser le film). Surtout aux Etats-Unis,

⁶⁰ ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*. - Paris : L'Harmattan, 2002 : 22

⁶¹ Encore, les personnes peuvent être amenées à contester le montage du film tout en ayant accepté d'être filmées. Langlois relève dans ce cas que si la personne a donné son autorisation, elle n'a pas de droit de regard sur le montage (sauf si on lui a promis le contraire) et elle prend le risque que l'auteur ait son point de vue personnel : en France, le *final cut* (montage final) est le droit accordé au réalisateur de rester décisionnaire de son montage et d'être le seul responsable de ses choix.

l'usage d'un contrat de cession de droits (*release form*) est une pratique courante et même obligatoire depuis 1961.⁶² Ce contrat signé est une forme de consentement qui donne au réalisateur les droits d'auteur sur les images des participants. En faisant signer un tel papier, le réalisateur vise surtout à s'assurer une protection contre les réclamations et revendications possibles des sujets, voire contre une poursuite en justice.

Winston (2000) souligne les limites d'un tel formulaire : tout contrat implique que tous les droits passent aux mains du documentariste (d'où le terme de « contrat de cession de droits ») et, en conséquence, le sujet perd tout contrôle sur son image. Le réalisateur a dans la plupart des cas un contrôle absolu sur le montage et l'usage des images et il fait le film selon sa propre perception des individus et des événements et ces derniers ont généralement peu de moyens de recours. Finalement, comme soulève Hampe (1997), souvent, la question des droits des personnes apparaissant à l'image, est résolue d'une manière expéditive par l'obtention de la signature des sujets dans un contrat de cession de droits. Dans ce système, la seule manière pour les protagonistes de garantir ses droits est de refuser d'apparaître à l'image. Et pourtant, rares sont les personnes qui refusent d'apparaître à l'écran : la plupart des personnes acceptent sans avoir conscience et connaissance des risques et conséquences possibles à leur participation.

En définitive, plusieurs réalisateurs ont voulu dépasser ce consentement problématique en cherchant des formes de relation davantage négociées et égalitaires avec les sujets de leurs films. Dans cette optique, Sherman (1998) propose alors une approche davantage collaborative : un contrat de cession de droits est également signé, mais le réalisateur autorise les sujets à voir les rushes et les montages intermédiaires avant le résultat final, et il corrige ou élimine certains éléments dans le cas où les personnes filmées sont insatisfaites. Aussi, les films produits par des minorités, notamment par les mouvements homosexuels aux Etats-Unis veulent proposer une alternative aux contrats traditionnels de consentement, vus comme au seul bénéfice du réalisateur. Ces films visent, par divers moyens, à redonner au sujet le contrôle sur son image, par exemple des réalisateurs prônent des réalisations et un *authorship* collectifs, d'autres consultent les sujets pour le montage ou les laissent préparer et diriger leurs interviews.

Demander aux sujets de coopérer activement à la réalisation du film amène naturellement davantage de pouvoir à ceux-ci et tend à déplacer l'autorité du film. Encore, une réelle

⁶² Le contrat peut être écrit ou enregistré. Généralement, le contrat est signé avant le début du tournage. Aux Etats-Unis, la signature n'est pas valide sans le paiement légal minimum d'un dollar, donc un paiement symbolique. Voir en annexe 2 pour des exemples de contrat.

collaboration implique des parties égales quant à leurs compétences et ayant opéré un partage équitable du travail. Il s'agit aussi de savoir si la collaboration s'est effectuée à toutes les étapes de la production du film : par exemple, qui a eu l'idée du film ? Qui contrôle et obtient les fonds ? Qui contrôle la distribution ? En définitive, le partage de l'autorité est difficile car il implique une parité technique, intellectuelle et technique entre les participants. Et encore, si les sujets ont des compétences de réalisation, pourquoi auraient-ils besoin d'un réalisateur étranger ? Ne voudraient-ils pas plutôt faire leurs propres films ?

2.7 Nouvelles revendications des sujets et droit à l'image. Vers un rapport marchand ?

Finalelement, depuis quelques décennies, le contexte dans lequel se déroule une réalisation documentaire s'est passablement modifié. Divers éléments – la fin de l'ère coloniale, l'émergence des revendications des minorités de tout genre, le développement des théories scientifiques du relativisme culturel, l'émergence des *docudramas* et d'autres genres brouillant les frontières entre fiction et non fiction – ont provoqué un besoin chez les réalisateurs de réexaminer les suppositions concernant le rôle du sujet dans le film documentaire.

Aussi, parallèlement aux nouvelles conceptions – davantage collaboratives – de la relation développées par les réalisateurs, de nouvelles revendications émergent de la part des sujets d'un documentaire et questionnent la nature de la relation liant réalisateur et personnes filmées.

Déjà, Ruby (1992) constate que depuis les années 1960-1970, un mouvement général d'expansion de la production cinématographique vers les personnes qui sont traditionnellement les sujets des films s'observe.⁶³ Les sujets filmés ont pris la caméra et ceux qui les ont filmés, les Blancs et les Occidentaux, sont filmés par eux et n'ont plus le monopole de l'observation. Ruby voit là la fin du temps où un individu pouvait prendre en photo ou filmer un étranger, généralement un pauvre ou en marge de la société, et qu'il justifiait son action par le droit inhérent de l'artiste ou du documentariste ou de l'ethnographe.

Aussi, en partant de l'exemple des Aborigènes ayant été très largement filmés par les Blancs, Rabiger (1988) constate qu'aujourd'hui, les sujets potentiels d'un film sont davantage au courant du processus de réalisation filmique et des buts d'un réalisateur et aussi ils tendent à

⁶³ L'expérience des ethnologues Worth et Adair dans les années 1970 se situe dans ce contexte : avec leur *Navajo Film Project*, ils veulent enseigner le technique de réalisation cinématographique aux indigènes et laisser ces derniers réaliser leurs films.

être plus méfiants envers ceux qui veulent les filmer. Les minorités ethniques, les femmes, les homosexuels, les personnes du Tiers-Monde, tous tendent à vouloir produire leurs propres représentations d'eux et contrôler la manière dont ils sont représentés par les autres. Chose inimaginable il y a quelques décennies, un sujet peut même poursuivre un réalisateur en justice. Face à cette situation, les réalisateurs doivent modifier leur position et considérer de nouvelles obligations morales, comme par exemple montrer le film aux sujets avant toute diffusion et être attentif à leurs objections, ou encore les informer clairement des risques et conséquences de leur participation.

Encore, comme l'observe Sherman (1998), l'usage de la vidéo se généralise et les *home movies* deviennent un genre à part entière. Aussi, parce que la vidéo est moins onéreuse que la pellicule, l'accès à la réalisation se trouve facilité, tout un chacun, amateur comme professionnel, peut réaliser ses films. Cette nouvelle donne amène les potentiels sujets d'un documentaire, « la génération TV », à avoir une connaissance plus importante aujourd'hui qu'auparavant, du processus de réalisation et de ce dont un film a besoin pour rencontrer du succès (voir plus loin le cas du protagoniste Pascal, chapitre 9.3.4).

Enfin, aujourd'hui, avec l'avènement de l'ère des télécommunications et du numérique, la production d'images, la reproduction des images, la distribution et la consommation des technologies sont toujours davantage décentralisées et l'idée de Warhol que chacun sera une star durant 15 minutes dans sa vie n'est plus chose du futur. Aussi, bien que certains soient médiatisés sans l'avoir voulu, un grand nombre de personnes est aujourd'hui dans un désir de représentation, un désir modélisé par la publicité et la spectacularisation de notre société.

Cette situation nouvelle pose nombre de problèmes légaux et éthiques liés à la valeur économique d'une image, la protection de la vie privée, l'exploitation et la propriété de l'image. Qui est l'auteur de l'image ? Le réalisateur ou le sujet de l'image ?

En conséquence, on observe qu'aujourd'hui les cinéastes documentaristes sont de plus en plus souvent confrontés à des contestations de leur travail au nom du droit à l'image.⁶⁴ Aussi, dans la revendication du droit à l'image, deux tendances contraires peuvent se dégager : d'une part, une juridicisation et une mercantilisation de la société, un développement de la notion de propriété, et d'autre part, il y a une tendance à la méfiance : les gens deviennent de plus en plus méfiants par rapport aux images qu'on produit d'eux. Bien que le droit à l'image vise à protéger les personnes filmées contre divers abus (déformation des propos, interprétations hostiles du réalisateur, etc.), il prêche à une certaine confusion.

⁶⁴ Voir annexe 3 pour des notions plus juridiques du droit à l'image.

Déjà, les auteurs de l'association des documentaristes français (ADDOC, 2002) défendent l'appartenance du cinéma documentaire à la sphère de l'art et considèrent que la valeur d'une image dérive surtout de l'artiste (et non du sujet). Se profile alors le droit des auteurs⁶⁵ comme l'antinomie au droit à l'image de la personne filmée.

« Les uns revendiquent le droit au respect de leur vie privée, la protection de leur intimité, le droit à la propriété de leur image, ils exigent de ne pas être maltraités dans un film, alors que les autres défendent leur droit de créer, donc d'interpréter les êtres et leurs propos, à les mettre en scène dans un contexte dont ils sont les seuls à détenir les clefs. » (ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*, 2002 : 9).

Surtout, ces documentaristes observent la juridicisation de la relation documentaire au travers du droit à l'image. Dans cette perspective, le réalisateur Comolli craint que le droit à l'image soit un moyen de censure apparu depuis peu dans nos sociétés et qui tend à limiter progressivement la possibilité de filmer.⁶⁶ Selon lui, ce droit exprime le droit de contrôler la production et la diffusion de notre propre image, comme si nous étions propriétaire de notre image et que nous puissions en être l'auteur ou le créateur. Pourtant, Comolli estime qu'il est réductif de supposer, comme le fait l'économie marchande, que nous sommes identifiés par une image.

Selon l'auteur, la question du droit à l'image se pose avec de plus en plus d'insistance parce que notre rapport aux images s'est transformé et parce que la place et les pouvoirs de chacun se sont affaiblis, situation qui serait alors compensée par un droit sur une image.

Aussi, Comolli (1998) estime que la revendication soutenue d'un droit à l'image ou sur l'image et la montée des revendications des personnes filmées sur la propriété ou le contrôle du film auquel elles ont participé sont liées à la situation générale actuelle qui veut que « le droit de commerce » devienne peu à peu la norme des relations interpersonnelles et que le droit de propriété régie le fonctionnement de la société. L'économie marchande suppose que ce qui « appartient », il y aurait à le vendre. Encore, le droit à l'image implique un droit de propriété, autrement dit le droit d'aliéner un bien contre de l'argent. Faire valoir ce droit c'est tôt ou tard lui conférer une valeur marchande, conclut l'auteur.

Si la relation entre un réalisateur et les personnes filmées tend à devenir un rapport marchand par le biais du droit à l'image, se pose aussi la question plus générale concernant une rétribution financière des protagonistes. La question est complexe. De nombreux auteurs refusent cette pratique qui sous-entend un rapport marchand et que les personnes se vendent.

⁶⁵ Selon Logier (1997), le postulat principal du droit d'auteur en Europe s'attache à la protection des droits moraux de l'auteur : ceux-ci assurent à l'auteur le droit de revendiquer la paternité de son œuvre, le droit de divulguer son œuvre au public et le droit de s'opposer aux atteintes à l'intégrité de son œuvre.

⁶⁶ ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*. - Paris : L'Harmattan, 2002 : 37

Ils défendent une relation qui s'instaure sur d'autres éléments, par exemple des désirs réciproques, ou encore une forme de réhabilitation de la personne grâce au film.

Payer la personne filmée est liée à la notion de travail, d'acteur et de temps. À quel titre alors payer les personnes filmées ? Comme co-auteur, comme comédiens, comme juste récompense à leur travail de témoignage ? Dans le sens d'un dédommagement du temps de tournage, ou encore parce qu'on estime qu'on demande un travail au sujet ? Faut-il donner quelque chose aux sujets, par exemple via des *royalties* et une rétribution en fonction des bénéfices apportés par le film ? Puisque tout le monde est payé sur un film, pourquoi les personnes filmées ne le seraient pas ? La question est d'autant plus problématique lorsque le réalisateur travaille avec des personnes pauvres et défavorisées. Ce point sera par ailleurs développé dans le chapitre 9.3.

DEUXIEME PARTIE : METHODOLOGIE, TERRAIN ET CONTEXTE

CHAPITRE 3 : TERRAIN ET METHODOLOGIE

3.1 Délimitation du sujet et du terrain

Ma recherche, née du désir d'interroger les enjeux propres à la relation existant entre un réalisateur documentariste et les personnes qu'il filme, s'est très vite confrontée à plusieurs difficultés et m'a demandé un long processus de clarification et de délimitation du sujet, de ma problématique et de mon terrain.

Ma première idée consistait à suivre le tournage d'un film, chose qui n'a pas été possible, n'ayant pas trouvé de réalisateur disponible à ce moment ou ouvert à m'accueillir dans son équipe. Alors, très vite, j'ai décidé de travailler sur des films de réalisateurs suisses romands. Encore fallait-il définir mon corpus. J'ai alors passé plusieurs mois à découvrir et visionner des films documentaires suisses, tout en cherchant à définir sur quels critères baser ma sélection. À cette époque, soit durant l'été 2003, j'ai ressenti le besoin de rencontrer diverses personnes capables de m'apporter un éclairage sur le contexte du documentaire suisse, puisque les ouvrages traitant du sujet sont pratiquement inexistantes. J'ai donc rencontré diverses personnes liées d'une manière ou d'une autre au cinéma documentaire en Suisse : Jean Perret, directeur du festival *Vision du réel* de Nyon, Roland Cosandey, professeur à la section cinéma de l'ECAL, chercheur et critique du cinéma, Laurence Mermoud, réalisatrice de documentaires pour la TSR, ainsi que trois professeurs de la section cinéma de l'Université de Lausanne, dont Laurent Guido qui est aussi le scénariste de plusieurs films de Lionel Baier.

Finalement, je me suis arrêtée sur cinq films de cinq réalisateurs. Mon choix a surtout été motivé par la proximité géographique des différents acteurs des films. Puisque ces films ont été réalisés en Suisse, il était assez facile de rencontrer les réalisateurs et les protagonistes des documentaires. J'ai également choisi ces films de par leur proximité temporelle : ce sont des films récents, réalisés dans les années 2000. Les personnes interrogées pouvaient donc m'en parler très précisément, tout en ayant un recul sur ceux-ci. Aussi, ces films ont été largement diffusés, tout du moins au niveau local, ce qui laissait envisager qu'ils avaient eu certaines conséquences sur les sujets filmés, concernant notamment la médiatisation et la notoriété de ceux-ci. Ils semblaient (cela restait à confirmer ou infirmer dans ce travail) avoir demandé un

certain investissement de la part des réalisateurs et des personnes filmées, parce qu'ils suivaient tous des personnes durant une période relativement importante, situation qui laissait envisager une longue durée de tournage (cela aussi restait aussi à prouver dans le travail). Ils avaient encore comme point commun de se centrer sur une personne ou seulement quelques unes. Ces divers éléments me semblaient propices au développement d'une réelle relation entre les différents acteurs et ils laissaient entrevoir que ces films allaient avoir un effet sur la vie de leurs protagonistes. Aussi, ces critères de sélection, plus ou moins arbitraires, répondaient à ma problématique qui envisage de mettre en lien la relation de terrain en anthropologie et celle propre à un film documentaire. À cette étape de ma recherche, j'imaginai que le rapprochement entre la position d'un réalisateur et celle d'un ethnologue serait d'autant plus important si le documentariste passait un temps important auprès des sujets de son film : le documentariste, pareillement à l'ethnologue, va sur un terrain durant une certaine durée et vit, dans une certaine mesure, avec les gens. Ce parallélisme a évidemment certaines limites.

Mon terrain peut s'avérer fort éclaté, puisque, d'une part, les cinq films choisis ont des formes et sujets très divers et, d'autre part, chaque réalisateur a une approche très différente, certains pratiquant, selon leurs termes, un « cinéma brut » ou « un cinéma de captation », d'autres sont plus proches d'un cinéma « fictionnalisant ». Aussi, les positions des réalisateurs face aux personnes filmées prévoyaient d'être très diverses.

Puisque mon objectif consiste à mettre en évidence une problématique générale concernant les différentes dimensions de la relation réalisateur-personnes filmées, à partir de l'analyse de cinq films passablement différents, je définirais mon approche de transversale. Dégager une certaine connaissance du cinéma documentaire *à travers* la relation protagoniste-réalisateur et au travers de divers films...

3.2 Conditions des entretiens

Plus précisément, j'ai rencontré, d'une part, les réalisateurs des cinq films sélectionnés et, d'autre part, les principaux protagonistes des films. Mes entretiens se basent sur une grille d'entretien, ils ont duré entre une heure et une demi-journée et ont tous été enregistrés et retranscrits intégralement.⁶⁷

La Parade (2002)

⁶⁷ Voir l'annexe 4 pour une présentation détaillée des entretiens.

Je rencontre le réalisateur Lionel Baier durant deux heures dans les studios de montage dans lesquels il monte son dernier film, une fiction (en décembre 2003) et Marianne Bruchez, la protagoniste centrale de *La Parade*, durant une heure, dans les locaux de l'association *Dialogai* pour laquelle elle travaille (printemps 2004). Au même lieu, j'ai la chance de rencontrer un de ses collègues, Michael, qui est également protagoniste du film et avec qui je discute une vingtaine de minutes.

117 Police secours (2001)

Je rencontre le réalisateur Raphaël Sibilla (janvier 2004) durant deux heures dans un café à Paris ainsi que le protagoniste central, le policier Dumoulin (avril 2004) dans un café à Lausanne durant une heure trente.

Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs (2002)

Je rencontre la réalisatrice Ursula Meier (janvier 2004) durant environ deux heures, ainsi qu'Alain Devegney (février 2004) et Sarah Khalfallah (avril 2004), les deux protagonistes centraux du film. Par ailleurs, j'assiste à une projection du film et au débat qui le suivait à la maison de quartier des Paquis à Genève, en présence d'Yves-Patrick Delachaux (mai 2004), le policier travaillant avec Alain et aussi visible dans le film. Les entretiens se sont déroulés dans des cafés, et au poste de police avec Alain.

Mais im Bundeshuss (2003)

Je rencontre le réalisateur Jean-Stéphane Bron durant environ 3 heures dans un café (janvier 2004), ainsi que deux protagonistes du film : Liliane Chappuis (juin 2004) durant environ une heure dans un café et Jacques Neiryck (mai 2004) durant une heure dans son bureau à l'EPFL (école polytechnique fédérale de Lausanne).

Je me suis aussi appuyée sur les entretiens réalisés dans le cadre du DVD du film, des cinq protagonistes ainsi que du réalisateur, et également sur divers entretiens du réalisateur produits dans les médias et sur Internet.

Remue-Ménage (2002)

Je réalise un entretien d'environ une heure avec le réalisateur Fernand Melgar (janvier 2004) dans les studios de Climage, association de réalisateurs indépendants fondée en 1985 à Lausanne et dont le réalisateur est l'un des membres fondateurs.

C'est là que, par hasard, je rencontre Pascal à la fin de l'entretien et je prends ses coordonnées

pour un futur entretien qui durera deux heures (février 2004), à son domicile à Moudon. Sa femme Carole est aussi présente par moments. Je reste cependant avec toute la famille du matin à la fin de l'après-midi. Je mange avec eux, Pascal me montre sa ville et les lieux visibles dans le film, je bois encore un café avec lui à la gare avant de prendre mon train.

Je rencontre Camille Cottagnoud (avril 2004), un des caméramans du film, à Sion, à « La Ferme-Asile », centre culturel de la ville qu'il a créé avec des amis. Après deux heures d'entretien, il m'invite à manger au bistrot de l'établissement.

Par ailleurs, j'assiste à diverses conférences données par Lionel Baier, Ursula Meier et Jean-Stéphane Bron, dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé *Entre documentaire et fiction* (printemps 2004), à la section cinéma de l'Université de Lausanne.

3.3 Autour des entretiens

Mes données sont issues essentiellement d'entretiens et de sources écrites et audio-visuelles. Je n'ai donc pas pratiqué d'observation participante, méthode de production de données en anthropologie pourtant maîtresse, parce que mon terrain ne me l'a pas permis. L'entretien permet d'accéder à la perception des personnes sur leurs pratiques ou du moins à ce qu'elles veulent bien donner à entendre. Aussi, j'ai conscience des limites de mes données récoltées, soit des discours sur une pratique, et non des pratiques observées *in situ*. Donc la nécessité d'être vigilante face aux propos récoltés : ceux-ci comportent en effet toujours une part de légitimation et il est nécessaire de les situer dans leur contexte d'énonciation et ne pas les considérer comme des faits.

J'ai cependant suivi le principe de la triangulation, principe de base de toute enquête, qui implique de recouper les informations et de vérifier toute information émanant d'une seule personne. J'ai donc croisé les informateurs, afin de ne pas être prisonnière d'une seule source, et j'ai fait appel à des informateurs variés en fonction de leur rapport au problème traité. En croisant les points de vue, j'ai voulu rechercher des discours contrastés et souligner l'hétérogénéité des propos. Ainsi, j'ai rencontré autant les réalisateurs que les personnes filmées, et également des assistants techniques ou encore des personnes davantage extérieures aux films étudiés et moins concernées par la question. En effet, j'ai vite constaté la nécessité de confronter les regards et points de vue des différents acteurs de la relation, principalement ceux des réalisateurs et des personnes filmées : les propos des uns pouvaient éclaircir ceux des autres et parfois les remettre en question. Surtout, le point de vue des personnes filmées a

beaucoup apporté et il a parfois interrogé le discours des réalisateurs, et par là, complexifié la situation et mis en évidence certaines questions liées à ma problématique. Pour cette raison, j'estime que l'anti-cohérence et les conflits entre des données parfois contradictoires et divergentes peuvent révéler des questions importantes concernant l'objet d'étude.

D'une manière générale, j'ai pu constater que la vision des réalisateurs est parfois bien plus positive et « lisse » que celle des personnes filmées. Il s'est également avéré qu'un film avait un impact bien plus important que je ne l'aurais imaginé sur la vie des gens (notoriété, changement de parcours, frustrations, amélioration ou dégradation des relations familiales, sociales et professionnelles), situation qui m'a amené à développer notamment les questions du « consentement informé » et de la responsabilité du réalisateur envers ses sujets.

Par ailleurs, j'ai conscience des limites de mes données puisque, déjà, la durée des entretiens est très variable, dépendant de la disponibilité des personnes rencontrées, mais aussi parce que je n'ai rencontré les personnes qu'une fois dans le cadre d'un entretien. Idéalement, j'aurais voulu effectuer des rencontres répétées afin de pouvoir « creuser » certains points et de questionner certains propos recueillis. Cependant, mes données me semblent déjà suffisamment riches et abondantes et leurs analyses et retranscriptions m'ont demandé un temps important. Agir de la sorte aurait exigé bien une année de plus de travail !

Finalement, certaines situations m'ont amené à m'interroger sur ma position par rapport aux personnes interviewées. Cette position est parfois inconfortable et délicate. Il m'arrive d'entendre différents sons de cloche, des confidences, des propos contradictoires, des critiques d'une personne envers une autre et je suppose des non-dits et des propos sciemment cachés. Parfois, je me sens touchée et profondément impliquée, certaines personnes sont loin de m'avoir laissée indifférentes. D'autres fois, des réalisateurs n'ont pratiquement pas fait mention de conflits survenus avec les protagonistes, alors que ceux-ci ont soulevé diverses situations mal vécues. Alors, qui croire, à quel point les propos entendus sont-ils exacts, que révéler sans rentrer dans le fait divers, que vais-je donner comme document promis en retour des interviews aux différents protagonistes ? Face à cette position mal aisée, j'ai parfois recherché d'autres témoignages et points de vue que j'espérait plus objectifs.

Aussi, certains cinéastes ont marqué une méfiance par rapport à l'usage que je voudrais faire de ses propos ou encore semblaient appréhender mes futurs entretiens avec les protagonistes. D'autres ont laissé transparaître une certaine réticence à me révéler certaines choses, par peur que mon travail soit lu par les protagonistes et, pour cette raison, ont préféré rester vagues

dans leurs propos.

En définitive, j'ai pu ressentir les difficultés inhérentes à la position d'une ethnologue : tout en menant une enquête qui vise à dégager une certaine connaissance, j'ai parfois eu de la peine à faire abstraction des mes émotions et ressentis, lesquels me poussaient à prendre excessivement parti pour certaines personnes qui me touchaient et à en estimer d'autres comme peu sympathiques. Aussi, j'ai conscience que j'ai permis à certaines personnes de s'exprimer et que ma position a parfois amené la confiance et la confiance. Aussi, tout comme pour un cinéaste, mon rôle d'« enquêteuse » peut créer des « remous » et des prises de conscience chez les protagonistes qui se racontent et se confient. Alors, pareillement aux réalisateurs, je dois finalement me questionner sur mon rôle (d'ethnologue), sur ma relation aux personnes rencontrées, sur la difficulté de leur restituer mon travail et sur les risques de les offenser ou blesser. En effet, je leur ai promis de leur envoyer un document, chose que j'estimais un juste retour du temps qu'ils m'ont accordé.

Aussi, je voulais souligner ces remarques ici puisque dans la suite de mon travail je m'efforcerai de ne pas prendre démesurément parti ou de m'impliquer d'une manière telle que mon comportement biaiserait l'analyse de mes données...

CHAPITRE 4 : CONTEXTE DU CINEMA DOCUMENTAIRE SUISSE

4.1 Contexte et brève histoire du cinéma documentaire suisse⁶⁸

Le cinéma suisse a déjà la particularité d'être soumis à une barrière linguistique et la situation du cinéma est passablement différente entre la Suisse romande et la Suisse alémanique. Contrairement à la Suisse alémanique, la première peine à rassembler les éléments minimaux permettant l'existence d'un cinéma romand et cela pour diverses raisons. Déjà, du point de vue du marché, la première offre un bassin de population beaucoup plus important qui permet de rentabiliser un film.⁶⁹ Aussi, les moyens divergent : Zürich est un pôle puissant qui concentre 60 à 70% de ce qui existe pour le cinéma en Suisse, des producteurs aux distributeurs. Aussi, la Suisse romande subit une forte emprise culturelle de la France (beaucoup plus étendue que celle de l'Allemagne vis-à-vis de la Suisse alémanique).⁷⁰

Il n'existe pas encore en Suisse de livre traçant l'histoire du cinéma documentaire suisse. Schématiquement résumé, à ses débuts, au cours des années 1920, 1930, 1940, le cinéma documentaire est avant tout éducatif, ses histoires pédagogiques et exemplaires. Sauf rares exceptions, les films ne sont pas explicitement politiques, ils veulent conforter l'identité suisse en donnant du pays une vision cohérente et une iconographie verticale avec, en bas, la vallée industrielle et agricole, et, en haut, la paix des montagnes et de leurs alpes.

Le film documentaire suisse connaît un moment d'apogée durant les années 1960-1970, en lien avec une théorisation importante du cinéma. Un cinéma documentaire indépendant, provocateur, contestataire, militant et critique à l'endroit de la Suisse s'impose alors avec des réalisateurs tels Yves Yersin, Richard Dindo, Brandt, Seiler ou Fredi M. Murer. Cette position critique propre à ces cinéastes souvent considérés comme les « fondateurs » et « les pères » du film documentaire suisse, a su maintenir son statut de référence jusqu'à aujourd'hui. Aussi, les jeunes réalisateurs actuels, comme Lionel Baier ou Bron, estiment souvent ce passé écrasant et marquent une volonté de distanciation.

⁶⁸ Sources des informations : *Newsletter, Swiss Films*, années 1999, 2001, 2002, Zürich : Swiss Film Center, Centre suisse du cinéma

⁶⁹ Par exemple, une des dernières fictions, *Mein Name ist Eugen* de Michael Steiner, a fait 530'000 entrées, chose impossible en Suisse romande. *Les petites fugues* (1974) de Yves Yersin reste aujourd'hui un succès exceptionnel, avec ses 400'000 entrées rien qu'en Suisse romande.

⁷⁰ Bien que la Suisse dispose d'un réseau de cinémas, tant dans les villes qu'à la campagne, le cinéma suisse a une faible part du marché (environ 3% de spectateurs de productions nationales), révélatrice de l'absence d'un public de base solide dans le propre pays. Les films suisses ont généralement de la peine à s'imposer en Suisse et à l'étranger. Pourtant, de nombreux films suisses sont primés dans des festivals étrangers.

Plusieurs facteurs expliquent la prégnance du cinéma documentaire en Suisse. Tout d'abord, historiquement, il y a une tradition du documentaire en Suisse, qui existe beaucoup plus que la fiction. Ensuite, le manque de moyens financiers amène le documentaire à être plus accessible que la fiction parce que moins onéreux. Pourtant, le poids du cinéma documentaire ne se traduit pas à travers les chiffres : le marché national étant serré, ceux-ci sont plutôt modestes. En effet, rares sont les films dépassant le seuil des 10'000 entrées. Surtout, le cinéma documentaire suisse bénéficie d'une réputation nationale et internationale et est souvent considéré comme la force du cinéma suisse. Il est arrivé plusieurs fois en Suisse que le film de l'année ayant obtenu plus de succès soit un documentaire. Les documentaires passent régulièrement dans les cinémas en Suisse et ils sont projetés et primés dans de nombreux festivals internationaux. Aussi, la Suisse appartient encore aux rares pays d'Europe où les films documentaires trouvent une distribution cinématographique : c'est une tradition typiquement suisse que les films documentaires passent dans les salles.⁷¹

Selon Perret (2003, entretien), il y a un cinéma documentaire suisse romand (indépendant) avec environ 15 personnes en activité, aux pratiques très diverses.⁷² Cosandey (2003, entretien) comptabilise quant à lui 70 réalisateurs professionnels, de fictions et de documentaires, de courts et longs métrages en Suisse romande.

⁷¹ En moyenne, 15 documentaires sortent en salles chaque année. Les documentaires ayant le mieux marché ces dernières années sont *Mani Matter-Warum Syt dir so truurig?* (146'000 entrées) et *Le Génie helvétique* (105'000 entrées). Aussi, l'intérêt du public pour le genre est resté constant, même sous les années les plus sombres du cinéma suisse. Par exemple, en 2005, en Romandie le genre y a engrangé 62% des entrées sur l'ensemble des films suisses (soit 46'000 entrées).

⁷² Perret cite, entre autres, Jacqueline Veuve, Lionel Baier, Gonseth, Raphaël Sibilla, Ursula Meier, Jean-Stéphane Bron, Stéphane Goël, Daniel Schweizer, Fernand Melgar. Il est ici nécessaire de distinguer les cinéastes indépendants des réalisateurs travaillant uniquement pour la télévision. Le documentaire télévision se caractérise d'abord par des contraintes de temps : le film doit avoir une durée de 52 minutes (ou 26 minutes), et les temps de préparation, de tournage et de montage sont fixés, respectivement, 4 semaines, 13 jours et 5 semaines. Dans un module « 52 minutes », l'équipe se constitue généralement d'un journaliste, d'un réalisateur, d'un caméraman, d'un preneur de son et d'un monteur. Aussi, à la différence des Alémaniques, les producteurs romands de documentaires tendent à développer principalement des formats TV, même s'ils décident ensuite de les exploiter en salles.

4.2 Conditions de production et de diffusion⁷³

Le cinéma suisse, du point de vue de la plupart des réalisateurs, manque d'argent et, surtout, la reconnaissance de l'apport du cinéma par les milieux politiques semble absente. Le manque de moyens financiers en Suisse empêche qu'une génération de cinéastes puisse émerger et faire beaucoup de films, souligne le réalisateur Jean-Stéphane Bron. Aussi, la production cinématographique de ces dernières décennies ne peut se présenter qu'en suivant des dizaines de trajectoires individuelles, parce que l'individualisme est la condition de son existence, comme le soulève Schaub (1998).

La situation du cinéma en Suisse est donc précaire, surtout parce que les subventions de la Confédération sont faibles.⁷⁴ Avec les 35 millions de budget alloués à la section cinéma de l'Office fédéral de la culture (OFC)⁷⁵, la Suisse soutient assez peu son cinéma. Cette situation rend plus facile la réalisation d'un documentaire que celle d'une fiction. En effet, un documentaire coûte beaucoup moins cher que la fiction.⁷⁶ Aussi, si un réalisateur veut réaliser un projet d'une certaine envergure, la coproduction avec des partenaires européens s'avère nécessaire.

Par ailleurs, la télévision semble avoir un rôle toujours plus important dans la production, notamment en finançant davantage de films.⁷⁷ De la sorte, la plupart des documentaires sont coproduits par la télévision suisse et diffusés sur la chaîne.

Finalement, le cinéma en Suisse romande a aujourd'hui cinq sources principales de financement, par ordre décroissant, l'investissement étranger (notamment de chaînes télévisuelles européennes comme ARTE), la Télévision suisse romande, les fonds propres des producteurs-réalisateurs, la section du cinéma de l'Office fédéral de la culture (OFC)⁷⁸ et le

⁷³ Sources : *Culture Enjeu*, n°8-9, janvier 2006

⁷⁴ Dès 1964, le cinéma bénéficie d'une aide officielle, bien que modeste : la Confédération peut soutenir des films documentaires. Un projet est soumis à des critères de sélection, il doit être porteur d'une « valeur culturelle » pour pouvoir se réaliser.

⁷⁵ Cette somme destinée au cinéma, comprend aussi le soutien à la formation, aux festivals, aux écoles de cinéma et aux revues.

⁷⁶ Entre 2000 et 2005, le coût moyen d'un long métrage documentaire destiné au cinéma est de 365'000 francs (contre 1,07 millions pour une fiction) (chiffres fournis par le fonds Regio).

⁷⁷ La TSR a augmenté les moyens alloués au documentaire depuis l'introduction du Pacte de l'audiovisuel qui la contraint de soutenir le cinéma. Ainsi, en 2005, la chaîne a signé 26 contrats de coproductions de documentaires, dont 5 étaient des contrats cinéma et 21 des contrats télévision. Un film coproduit et acheté par la télévision sera forcément diffusé sur la chaîne.

⁷⁸ Les modèles de subsides de la Confédération se modifient durant les années 1990 : dans le cadre de l'aide automatique à la création cinématographique (nommée « Succès cinéma »), les producteurs et les cinéastes reçoivent directement des organes de subvention mis en place par la Confédération le capital de base nécessaire à leur prochaine production, dans la mesure où leur dernier film a eu un succès. Cette aide automatique « Succès cinéma » pourvoit à l'exploitation des films en salles : en 2000, 13 documentaires ont de la sorte trouvé une exploitation régulière. Et depuis 1997, la Confédération fait la différence entre une aide au cinéma « liée au succès » et une « aide sélective ». Par ailleurs, Nicolas Bideau, le nouveau directeur de la Section du cinéma de

Fonds Regio Films (soutenu principalement par la Loterie Romande, et aussi par certains cantons et certaines villes). Pour le documentaire, le financement est suisse à 83%. La TSR, la région romande (avec le Fonds Regio) et les producteurs sont les principaux piliers du documentaire romand. Entre 2002 et 2004, le cinéma romand produit chaque année, en moyenne, 8 à 9 longs métrages de fiction, 21 longs métrages documentaires (en majorité de télévision) et 22 courts métrages.

Du point de vue du réalisateur Lionel Baier, les structures de production, de distribution et d'aide au cinéma en Suisse procurent à la fois des avantages et des inconvénients. D'abord, il constate un accès facile et rapide à la télévision et aux responsables pour les jeunes réalisateurs, et une facilité de faire des premiers films. De cette manière, il connaît le directeur de la TSR et les experts de l'OFC. Par ailleurs, il estime que l'existence en tant que cinéaste sur le plan national se fait de manière assez aisée, parce que l'accès aux médias se fait rapidement de par la couverture médiatique importante du pays. Pareillement, Jean-Stéphane Bron constate que tous ses projets ont été financés assez facilement. Cependant, Baier voit le système d'aide en Suisse, autant au niveau de la télévision – qui se veut un « télévision de proximité » – que de la Confédération, comme passablement « totalitaire », parce qu'il marque une volonté claire de favoriser les projets portant l'identité suisse et parlant d'un sujet suisse.⁷⁹ Alors, le réalisateur observe que les cinéastes se trouvent vite piégés, parce que réaliser un projet qui parle de la Suisse devient plus facile parce qu'on obtient de l'argent aisément.

Le passage à l'étranger semble plus difficile. Les ventes de télévision sont souvent la seule possibilité pour les films d'être diffusés à l'étranger. Surtout, la chaîne ARTE qui existe depuis plus de 10 ans a permis une reconnaissance et une diffusion du documentaire. Par ailleurs, afin de stimuler la vente de films dans l'espace européen, l'OFC introduit dès 2003, une aide spécifique à la distribution allouée sur fonds de mesures compensatoires MEDIA (programme d'aide européen). L'adhésion de la Suisse au programme MEDIA, prévue en

l'OFC ambitionne principalement d'accroître la qualité et la popularité des films suisses, dans un but d'augmenter les parts de marché du cinéma suisse. Il veut séparer les filières fiction et documentaire (le Collège fiction et le Collège documentaire formeront deux collèges d'experts visant à sélectionner les dossiers bénéficiant d'une aide de la Confédération). La Commission fédérale du cinéma a décidé d'accorder 3 millions de francs au nouveau Collège documentaire, soit un quart des moyens au documentaire et trois quarts à la fiction (9 millions de francs). L'orientation de la politique cinéma élaborée par la Suisse semble donc tendre à développer la fiction, au détriment du documentaire. Sources : *Culture Enjeu*, n°8-9, janvier 2006.

⁷⁹ La télévision suisse recherche en effet explicitement des films ancrés dans le local, qui ont une valeur patrimoniale et elle ne soutient pratiquement pas les cinéastes traitant de sujets n'ayant pas un lien avec la Suisse.

2005, promet de changer la donne et de développer la diffusion à l'étranger en accédant à des réseaux dont le pays était exclu.

Aussi, de nombreux réalisateurs suisses estiment aujourd'hui nécessaire de travailler avec l'étranger, surtout pour réaliser un film nécessitant un budget important. Par exemple, Lionel Baier travaille toujours davantage avec la France et Paris, capitale du cinéma et lieu où toutes les décisions se prennent. Selon lui, l'avantage d'être cinéaste suisse relève de la nécessité de chercher à l'étranger des collaborations et coproductions⁸⁰, puisque la Suisse donne des sommes très modestes. Cette donne explique qu'un réalisateur suisse aura davantage de rapports au niveau international qu'un réalisateur français par exemple. Si un documentaire arrive à être diffusé à l'étranger, il aura souvent une diffusion importante et internationale.

4.3 Une nouvelle génération de documentaristes ?

Les médias suisses parlent régulièrement d'une « nouvelle génération », de « la relève » (en référence au courant du « nouveau cinéma suisse » qui a remporté un succès international dans les années 1970⁸¹), ou encore d'une « génération montante de cinéastes documentaires talentueux et innovateurs ».⁸² En outre, on leur associe une remise en cause des pôles traditionnels entre fiction et documentaire et des innovations par rapport à la langue de l'image documentaire.

Selon Laurent Guido (2004, entretien), il s'agit d'une rhétorique construite par les journalistes, et aussi par les réalisateurs eux-mêmes. Par exemple, de son point de vue, les réalisateurs Baier, Meier et Bron, qui travaillent dans la même société de production, montrent clairement dans leur discours, notamment lorsqu'ils parlent aux journalistes, qu'ils travaillent ensemble et qu'ils ont de nombreux points communs.⁸³ De la sorte, Baier parle d'une « nouvelle génération » de documentaristes en citant Bron et Meier qu'il considère comme ses collègues et amis. Celle-ci, contrairement aux générations précédentes de cinéastes qui avaient tendance à critiquer radicalement et directement leur pays et faire du « problème d'être Suisse » la problématique centrale de leurs films⁸⁴, aurait pour point

⁸⁰ Rentrer en coproduction avec divers pays implique, par exemple, ramener des techniciens de tel pays ou effectuer une partie du tournage dans un autre et le réalisateur voit l'enrichissement qu'une telle situation apporte.

⁸¹ Ce « nouveau cinéma suisse » se constitue de divers groupes et on y associe généralement et principalement, le « Groupe des Cinq » (Tanner, Goretta, Soutter, Roy et Lagrange ...), mais aussi Fredi M Murer, Daniel Schmid, Richard Dindo.

⁸² *Newsletter, Swiss Films*, 2002 : 12

⁸³ Aujourd'hui, Bron semble s'être émancipé, puisque son prochain film, une fiction, ne sera pas réalisé avec CinéManufacture.

⁸⁴ Lionel Baier pense surtout au « Groupe des Cinq ».

commun de parler de la Suisse indirectement et sans marquer un jugement si négatif. Pareillement, Bron estime partager, surtout avec Lionel Baier et Ursula Meier, un rapport plus « décomplexé » à la Suisse que celui des générations précédentes.

Aussi, il est nécessaire d'être prudent en parlant d'une « nouvelle génération » de cinéastes documentaristes. Cette question touche à l'histoire du cinéma et aux modes de production et nécessite de se référer d'abord aux « anciennes générations ». Parler d'une « nouvelle génération » implique de pouvoir démontrer qu'il y a un renouveau, de mesurer la nature et le sens de ce renouveau par rapport à quelque chose qui aurait été ancien. Existe-t-il vraiment un ensemble assez cohérent de cinéastes pouvant former une telle nouvelle génération ? Guido ne croit pas qu'une telle génération émerge aujourd'hui, en tout cas pas de manière aussi forte que celle du « nouveau cinéma suisse » des années 1960-1970 qui reste toujours un point de référence. Aussi, Guido estime que l'histoire du cinéma, d'un point de vue très général, fonctionne selon une logique évolutive dans laquelle on cherche toujours à construire des courants nouveaux et à voir l'émergence de nouvelles générations qui se positionnent face aux précédentes et qui se construisent grâce à des repères et contre repères.

Finalement, Guido soulève la non pertinence de parler d'une « nouvelle génération » de documentaristes : en effet, nombreux sont les réalisateurs qui mélangent le documentaire et la fiction – par exemple Ursula Meier « vient de la fiction » et a surtout réalisé des fictions – et qui passent à la réalisation de fictions ou qui en ont l'intention, comme Baier ou Bron.

En définitive, on peut aussi se demander si les questions de génération ne se rattachent pas à l'appartenance des réalisateurs à diverses boîtes de production et associations de réalisateurs. En effet, Bron, Baier et Meier, qui travaillent avec CinéManufacture, se différencient clairement, dans leur discours, des « générations précédentes » de cinéastes et aussi des réalisateurs de l'association Climage (dont fait partie Melgar) et ils estiment avoir d'autres objectifs et aspirations que ceux-ci. Pareillement, Cosandey (2003, entretien) estime que Climage, association de réalisateurs indépendants, représente surtout un groupe et une génération de cinéastes qui partagent une certaine idée du documentaire. Chaque société de production et chaque association constituent des groupes et des affinités.

CHAPITRE 5 : PRESENTATION DES FILMS ET DES REALISATEURS

5.1 Présentation des réalisateurs

Lionel Baier

Né en 1975 à Lausanne, Lionel Baier commence par co-gérer et programmer un cinéma. Par ce biais, il rencontre des réalisateurs, notamment la réalisatrice ethnologue Jacqueline Veuve, avec laquelle il collabore, d'abord comme assistant, puis comme scénariste.⁸⁵ Il obtient une demi-licence en cinéma à l'Université de Lausanne et devient responsable du département cinéma de l'ECAL (Ecole cantonale d'Art de Lausanne) en 2001. Après un court-métrage (*Mignon à croquer*, 1999), il réalise un documentaire autobiographique, *Celui au pasteur (Ma vision personnelle des choses)* (2000), d'autres courts-métrages, puis *La Parade (notre histoire)* (2001). Il vient de terminer son premier film de fiction, *Garçon stupide* (2004).

Le réalisateur n'a pas fait d'école de cinéma, il a suivi un parcours universitaire en cinéma, mais « en histoire esthétique du cinéma et non comme réalisateur », souligne-t-il.

Lionel Baier se considère un « cinéaste officiel » parce qu'il reçoit des financements de la Confédération et de la télévision suisse. Cependant, il estime faire du cinéma différemment de la majorité des réalisateurs de son pays, sans pour autant être un « trouble-fête » ou se situer à la marge. Il entend par là marquer un certain « irrespect » par rapport aux techniques du cinéma. En citant Pasolini, il voit la technique comme un « artifice bourgeois » et pense que pour faire du cinéma, « il suffit d'une caméra et de gens devant d'accord de faire quelque chose ».

Raphaël Sibilla

Né en 1970 à Lausanne, Raphaël Sibilla obtient un diplôme de réalisateur en 1996 au Conservatoire français de Paris. À ce moment, il ne se destine pas au cinéma documentaire. Il suit ensuite une formation de concepteur et de réalisateur web et multimédia. Il devient assistant de réalisation pour différents spots, et séries de dessins animés et réalise également des cd-roms et des sites internet. En 1998, il rentre en Suisse avec l'envie de faire un film. C'est là qu'il décide de faire un film sur la police, *117 Police Secours*.

Sibilla a débuté sa carrière de réalisateur dans le cinéma documentaire. Pour le moment, les opportunités se présentent dans le cadre du cinéma documentaire, donc le cinéaste continue

⁸⁵ Baier apprend avec Jacqueline Veuve à travailler avec la pellicule. Il souligne que la méthode de travail de cette réalisatrice est éloignée de la sienne, surtout parce qu'il travaille en vidéo : « Travailler avec la pellicule demande un travail d'écriture beaucoup plus grand avant, qui correspond moins à ce que je fais ».

sur cette voie. Il travaille maintenant à Paris sur un film documentaire. Cependant il désire aussi réaliser des fictions.

Il ne se réclame d'aucune « école » documentaire, il ne se réfère à aucun réalisateur documentaire. Ses inspirations viennent de la fiction et de la photographie. Faire un documentaire a plutôt été un moyen et une opportunité qui se présentaient à lui pour faire des films d'une manière indépendante, sans avoir à dépendre de structures ou d'institutions rigides. Aussi, il ne se sent pas appartenir au cinéma documentaire suisse, a toujours essayé de se détacher de la Suisse et n'a pas une image très positive de son pays et ce qui s'y fait en cinéma.

Ursula Meier

Ursula Meier, née à Besançon en 1971, suit de études de réalisation à l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) en Belgique et est diplômée en 1997. Elle a également été comédienne, assistante de réalisation et stagiaire de production sur divers films. Elle a réalisé deux documentaires, *Autour de Pinget* (2000) et *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* (2002), et des fictions, dont son dernier film, *Des épaules solides* (2002). Elle vit et travaille entre la Suisse et la Belgique. Elle est très attachée à la Belgique parce qu'elle estime y trouver une vraie industrie cinématographique et des techniciens de qualité. Elle ne trouve pas une telle « énergie à faire des films » en Suisse. Ayant grandi en France, à la frontière de Genève, elle pense avoir un rapport très distancé et difficile avec la Suisse, bien que ce soit à Genève qu'elle découvre le cinéma. Sans se sentir forcément proche du « jeune cinéma suisse », elle partage un lien très fort et fraternel avec deux jeunes cinéastes suisses, Lionel Baier et Jean-Stéphane Bron, tous deux travaillant avec la même boîte de production qu'elle, CinéManufacture. Et elle dit défendre le cinéma suisse en Belgique et en France.

Elle analyse son travail par son envie constante de réaliser des films qui sont l'inverse de ce qu'elle vient de faire. Elle ajoute : « Je ne supporte pas de me répéter, je n'arrête pas d'essayer autre chose. Même si au fond, j'ai les mêmes obsessions tout le temps. ». De la sorte, après un film très construit, « à la limite de l'esthétisme » (elle se réfère ici à son premier film de fin d'étude), elle réalise un film moins écrit et moins « contrôlé » (*Tous à table*). Avec sa dernière fiction, *Des épaules solides*, elle veut « laisser rentrer la vie, le réel dans le cadre », bien que le film reste une fiction écrite et dirigée avec des comédiens.

Ursula Meier dit « venir de la fiction » et vouloir maintenant plutôt réaliser des fictions. Elle considère ses documentaires comme des « accidents » parce que, chaque fois, l'idée n'est pas venue d'elle et quelqu'un lui a proposé le sujet.

Jean-Stéphane Bron

Jean-Stéphane Bron, 35 ans, suit des études de cinéma, d'abord en Italie, entre 1989 et 1994, dans une école très théorique avec Ermanno Olmi (école Ipotesi Cinema, études basées sur l'écriture et le scénario) puis au DAVI avec Yves Yersin (aujourd'hui ECAL, Ecole cantonale d'art de Lausanne). Il collabore à différents projets (courts et longs métrages de fiction, commandes, publicité, théâtre). Son premier long métrage documentaire, *Connu de nos services* (1997) est un succès à festival de Locarno. Il réalise ensuite un second documentaire, *La bonne conduite* (1999). Il se lance ensuite pendant deux ans dans un documentaire destiné à sonder les coulisses de la politique suisse, *Mais im Bundeshuus* (2003). Il travaille actuellement sur son premier film de fiction et projette de réaliser un documentaire sur les grandes places financières européennes.

Fernand Melgar

Fernand Melgar est un autodidacte, il n'a pas suivi de formation dans une école de cinéma. Il a réalisé de nombreux films documentaires depuis plus de 15 ans. Il voit une évolution de son travail dans son approche et son traitement du sujet. Ses premiers films sont très construits, « classiques » : il entend par là avec scénario très construit, interviews, mises en situation, et grand souci de la forme, du cadrage et du découpage (voir notamment *Album de famille*, 1993). Aujourd'hui, il réalise des documentaires dits de « captation », un « cinéma d'improvisation et d'intuition », par opposition au « cinéma de préparation et d'anticipation » de ses débuts. Bien que son enquête avant le tournage soit souvent longue, il tourne sans préparation, selon les principes du cinéma direct : pas d'interviews, dérushage et montage au fur et à mesure du tournage. Le scénario se construit dans le tournage et en fonction des séquences tournées.

Melgar monte jusqu'à récemment lui-même ses films.⁸⁶ Il travaille dans le cadre de l'association de réalisateurs indépendants Climage à Lausanne.

⁸⁶ Cependant, après Remue-Ménage, Fernand Melgar ne monte plus lui-même ses films et collabore régulièrement avec une monteuse, Karine Sudan.

5.2 Présentation des films : description et construction des films, conditions de production, de réalisation et de diffusion

5.2.1 « La Parade (notre histoire) » (2001, 81 min.)

Lionel Baier suit l'organisation de la première Gay Pride en Valais, par le biais de son organisatrice principale, Marianne Bruchez. Durant toute la durée du film, la voix off du réalisateur commente les événements, questionne sa position personnelle d'homosexuel et exprime ses doutes.

Le film débute avec le jour de la manifestation, le 7 juillet 2000, pour ensuite remonter sur les 7 derniers mois de préparation précédant l'événement, rencontrer ses différents protagonistes, ses partisans et ses détracteurs, assister à des réunions d'associations homosexuelles et divers événements liés à cette supposée communauté, entre Sion, Genève, Zürich et Lausanne. Ces mois s'avèrent riches en rebondissements et conflits et le comité d'organisation y rencontre maintes difficultés.

Le film est produit et distribué par Ciné Manufacture (Lausanne) et coproduit par la TSR. Lionel Baier écrit le scénario en collaboration avec Laurent Guido. Le montage du film est réalisé par une monteuse. Le film est diffusé sur la TSR et également sur une chaîne australienne et en Grande-Bretagne. Par ailleurs, le film sort en salles⁸⁷ et est projeté dans des festivals, notamment en Belgique, en France, aux Etats-Unis, en Nouvelle-Zélande et en Allemagne.

Durant la plupart du temps de tournage, le réalisateur filme seul. Le tournage se déroule sur huit mois, de décembre 2000 à juillet 2001, soit durant la période de l'organisation de la Gay Pride et jusqu'au jour de l'événement. Néanmoins, Lionel Baier assiste à des réunions du comité d'organisation de l'événement et rencontre les gens dès juillet 2000. Le réalisateur obtient 140 heures de rushes. Le montage se déroule sur une période d'environ six mois.

Le projet est motivé par la lecture d'un article dans un journal sur l'organisation de la Gay Pride de Sion : le réalisateur se sent intrigué par le comité d'organisation, composé uniquement de femmes, et qui revendique un point de vue très politique et différent des autres Gay Prides. Dans son projet destiné au producteur et à la télévision, le réalisateur met en

⁸⁷ Lionel Baier, comme Bron, estime que ses films documentaires doivent d'abord être vus en salles : « Ça (une projection en salle) n'a pas le temps que la tv, c'est plus lent, les choses arrivent plus lentement. On demande aux gens d'accorder un peu de temps. ».

avant sa position d'homosexuel et souligne que celle-ci lui permettra un accès facilité à certaines choses. Aussi, il souligne son statut d'indépendant qui lui donne la possibilité de rester longtemps sur les lieux, environ un an, et sa disponibilité importante du fait qu'il veut tourner seul.⁸⁸

Dans un premier temps, le réalisateur rencontre les gens qu'il veut filmer. Ensuite, il discute avec son co-scénariste et ils élaborent le scénario. À ce stade, Lionel Baier cherche déjà à raconter ce qui peut potentiellement se passer, il cherche donc certains « highlights » narratifs, c'est-à-dire « les choses évidentes et importantes qui arriveront d'un point de vue narratif et qui permettront de rythmer le film ». Il souligne cependant que le scénario de « l'intrigue » a évolué parce qu'il se base sur une « réalité factuelle ».

Ensuite, le tournage débute et le réalisateur dit « oublier le scénario ». La captation nécessite d'être « réactif aux situations », de « se laisser aller à l'instinct sans trop réfléchir » et d'« être comme une éponge » et de « prendre tout ce qu'on entend, qu'on écoute ». Aussi, le travail d'écriture effectué auparavant est fondamental parce qu'il permet de « canaliser » et diriger la récolte d'images sur le terrain. Durant tout le tournage, le co-scénariste intervient et est le premier spectateur des images. Ils visionnent ensemble les rushes, discutent et Laurent Guido donne son avis.

Après, le montage implique un retour à la réflexion : à partir des images tournées instinctivement, il faut réfléchir à la manière de les organiser. Il représente aussi « le vrai moment de la création ». Aussi, le « moment de captation » ne représente pas le moment essentiel du travail du réalisateur. Celui-ci estime que le plus important relève de la construction du film et de la recherche d'une histoire. Le réalisateur considère le montage comme un travail de deuil parce qu'il implique de se demander quelles idées on désire mettre en valeur dans le film et par là, il est nécessaire d'éliminer de nombreux éléments parce qu'il n'est pas possible de « raconter » trop de choses. Par ailleurs, Lionel Baier n'hésite pas à couper et à intervertir des plans sans forcément respecter le déroulement temporel réel des événements. Il considère les images comme une « matière à modeler » et à qui il faut donner forme.

⁸⁸ Le premier réel travail de scénario s'effectue avec l'écriture du dossier de mise en production. Ici, il s'agit de produire une lettre d'intention, une description des personnages, de la démarche, de la situation et du contexte dans lequel le film va se dérouler.

5.2.2 « 117 Police Secours » (2001, 53 min.)

Articulées autour d'une section de police secours de Lausanne, et en suivant plus particulièrement un policier, l'appointé Dumoulin, plusieurs petites histoires tournées en vidéo s'enchaînent, bagarres du samedi soir, dealer en action, interrogatoires, rondes nocturnes... Sans interview ni voix off, le spectateur découvre l'univers de la police.

Lorsque Sibilla rentre en Suisse en 1998, il réalise ce film, son premier film, qu'il produira sur plus de deux ans. D'abord, il fait plusieurs repérages chez la police. Après huit mois de recherches et d'attente, après avoir écrit plusieurs lettres de demande d'autorisation à la police pour « pouvoir filmer pendant une année des policiers au quotidien et en faire un portrait humain », il présente un dossier à plusieurs boîtes de production mais aucune n'accepte de soutenir le projet. La police lui donne pourtant l'autorisation, il est mis en contact avec le chef du département audiovisuel de la police et il débute donc sans aucune aide et seul.

Les images tournées sur les trois premiers mois sont inutilisables, car il commence avec une caméra et un micro de mauvaise qualité. Ensuite, une boîte lui prête du matériel et en contrepartie, il doit être produit par elle. En une année, sur des périodes dispersées, il obtient alors plus de 100 heures d'images. Mais pour exploiter sa matière, il lui manque une structure, du matériel professionnel et des contacts dans la production et distribution de films. Après plusieurs mauvaises expériences avec différentes maisons de production, il contacte CAB Productions SA qui va débloquent un fond d'aide au cinéma, puis la TSR entre en coproduction. Il peut donc finir son film. La première projection publique du film se déroule au festival Visions du réel de Nyon pour l'ouverture de la manifestation. Aujourd'hui, le film continue d'être diffusé à la télévision. Sa première diffusion télévisuelle a lieu sur la TSR, lors de l'émission *Temps Présent*.

Une année de tournage (1999) signifie que Sibilla, durant un an, se rend toutes les semaines à la police. Il passe beaucoup de temps à discuter, sans filmer. Il se concentre progressivement sur le temps du week-end, puis uniquement sur la nuit.

« Les week-ends, c'était plus concentré, il y avait des événements. J'ai éliminé tout le jour au montage, pour ne garder que la nuit. Je trouvais qu'on baignait dans une atmosphère. »

Après avoir suivi différentes patrouilles, Sibilla se centre progressivement sur celle dont fait partie Dumoulin. Le réalisateur a monté son film – avec l'aide d'une monteuse – dans le but de donner l'impression que toutes les scènes pouvaient se passer en une nuit. Il souligne aussi

que sur les 100 heures d'images tournées, seulement 15 étaient exploitables, c'est-à-dire sans problèmes de censures ou d'autorisations de la part des interpellés.

Aussi, par son montage, Sibilla a voulu rendre compte du métier de policier, fait d'interventions qui se succèdent et qui « se terminent toujours un peu en queue de poisson ».

Le film se place dans un contexte particulier : la police de Lausanne a créé une cellule audiovisuelle.⁸⁹ Le réalisateur arrive au bon moment, car il y a une réelle volonté du commandement d'ouvrir une porte sans censure aux personnes extérieures sur le travail de la police. Cependant, on peut se demander quelle influence et quel contrôle la police a eu sur le travail du réalisateur. Ce dernier ne nie pas qu'il y ait eu censure, il n'a pas pu tout montrer.⁹⁰ Apparemment, Sibilla est la seule personne extérieure ayant eu l'autorisation de réaliser un tel film, avec un tournage si long et avec une liberté pareille.

A la fin, il a l'obligation de montrer le film – une des clauses du contrat signé avec la police au début du tournage – et d'accepter que la police puisse censurer les scènes qui ne lui conviennent pas. Uniquement une scène est censurée, ce qui prouve que le réalisateur a monté son film en pratiquant une auto-censure, soit une forte conscience de ce qui ne pouvait pas être accepté par l'institution.

Le film de Sibilla se base donc sur un contrat écrit avec la direction de la police et sert clairement les intérêts de l'institution. En effet, il y a eu concrètement un échange : toutes les images tournées appartiennent aussi à la police selon son désir, et celle-ci peut en faire un usage interne, principalement dans le but de la formation des policiers, afin d'analyser diverses situations que le policier peut rencontrer. Sibilla a donc donné une copie de la totalité de ses rushes à la police.

5.2.3 « Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs » (2002, 55 min.)

Le film raconte la trajectoire d'Alain Devegney, un sous-brigadier de la gendarmerie genevoise. Cet ancien membre d'un parti d'extrême droite est l'auteur d'un projet de médiation entre la police et les communautés étrangères, dit d'ilotage ethnique. On découvre progressivement le projet et ses difficultés avec ses différents collaborateurs, notamment Sarah Khalfallah, directrice de l'association Mondial Contact⁹¹.

⁸⁹ Cette cellule fait régulièrement des images pour l'usage interne de la police. Par exemple, elle filme un entraînement dans un but de formation des policiers.

⁹⁰ Principalement, la police veut censurer les propos racistes, les insultes, les interventions non réalisées selon les règles, les scènes avec des policiers ne portant pas l'uniforme correctement et les images obtenues sans l'autorisation des personnes interpellées. Sibilla a accepté ces conditions dès le début.

Le film, coproduit par la TSR, ARTE et CinéManufacture, sera projeté au festival de Nyon (2002) et dans différents festivals européens et canadiens. Il est diffusé sur plusieurs chaînes européennes. Il est montré à des policiers à Lausanne, en France et au Canada.

Claude Muret, qui sera le coscénariste du film, propose à Ursula de faire un film sur le policier Alain Devegez, après avoir lu un article sur ce dernier et son projet de médiation entre la police et les communautés étrangères. Ensuite, Ursula rencontre Alain, bien que le sujet ne soit pas a priori son sujet de prédilection :

« Moi, ce n'était pas du tout mon truc, tout ce qui est multiculturel, et je me suis dit pourquoi pas essayer, j'aime bien faire des trucs différents. »

Les images du film sont tournées entre mars 2001 et janvier 2002 durant deux périodes de tournage. Durant environ un mois et demi, la réalisatrice filme Alain dans son métier de policier. Ce sont des images qui ne seront pratiquement pas utilisées pour le film et il s'agit surtout d'une période de recherche du film et de prise de connaissance des protagonistes. Elle se rend compte que le sujet initial du film – l'« îlotage ethnique » ou les séances de médiation entre la police et les étrangers – est infilmable.⁹² Elle fait alors une pause, écrit le scénario du film – qui se centre sur le personnage d'Alain – puis tournera le film en trois semaines.⁹³

Ursula prend le son, c'est la première fois qu'elle le fait, principalement pour des questions d'économie d'argent. Elle travaille avec deux caméramans successifs.⁹⁴ Claude Muret est parfois présent au tournage mais la plupart du temps, le tournage se déroule à deux, entre Ursula et la caméraman. La quantité de rushes équivaut à 30 ou 40 cassettes, mais cependant, la réalisatrice n'a pas tout visionné. Elle explique : « Au montage, ça n'a pas été si compliqué que ça, parce que je savais aussi où j'allais. ». Le montage du film se déroule en Belgique, en collaboration avec une monteuse.

Ursula Meier estime que son film est avant tout un film qui donne la parole aux gens filmés,

⁹¹ Mondial Contact est un collectif de médiateurs qui a joué un rôle d'interface entre la police et les communautés étrangères durant tout le projet d'Alain.

⁹² La réalisatrice explique qu'il était impossible de filmer les médiations car dans l'éthique de la médiation, il ne doit y avoir aucun œil extérieur. Mettre une caméra pose un problème d'éthique. De plus, beaucoup de choses se passent par téléphone dans une médiation. Sarah explique le problème d'apparaître à l'image pour les personnes étrangères et sans papier : « La visibilité, sortir de l'ombre, ce sont des thèmes qui sont très sensibles pour des personnes qui sont dans le domaine de l'immigration, politiquement, sur le plan identitaire, sur le plan personnel. » Elle ajoute : « Les médiations c'est quasiment impossible de filmer, personne n'a accepté, c'était quand même des trucs vachement sensibles. »

⁹³ La durée réelle du tournage est peu claire pour moi. Ursula me parle de trois semaines de tournage (sans compter la première phase de tournage), Alain de 8 mois, et au générique du film il est dit que les images sont tournées entre mars 2001 et janvier 2002.

⁹⁴ La réalisatrice change de caméraman en cours de route, car elle ne s'entend pas avec le premier caméraman.

ce sont les propos qui y sont essentiels. Elle construit son film dans l'optique de souligner ces paroles et les liens qui unissent les différents protagonistes entre eux. Un film au service de cette parole entendue donc :

« Je me suis rendue compte que ce film c'est comment ces gens arrivent à faire un projet ensemble, et le plus dur, c'était de se faire confiance, ils ont mis plus d'un an. Et je me dis que je suis là pour tisser la toile, montrer toute la complexité du truc. C'est un film qui donne la parole aux gens, à un mec qui était d'extrême droite, pour nous raconter, pour écouter sa parole, pour écouter d'autres paroles. [...] Ça a été un film plus important d'un point de vue humain de ce qui est dit dedans, que d'un point de vue de réalisation, je ne sais pas comment dire. C'était comment adapter au mieux la réalisation par rapport à ce qui est dit. Pour moi, c'était vraiment le propos, ce qui est dit. ».

5.2.4 « *Mais im Bundeshuus - Le génie helvétique* » (2003, 90 min.)

Durant une année, le réalisateur suit dans les murs du Palais fédéral une commission parlementaire chargée d'élaborer une loi sur le génie génétique (Gen-Lex), par le biais de cinq de ses membres, les « héros » du film (Josef Kunz, Maya Graf, Liliane Chappuis, Johannes Randegger et Jacques Neiryneck). L'accès à la salle des débats étant interdit au public, l'équipe de tournage reste dans les couloirs devant les portes de la salle et fait découvrir au spectateur les coulisses du pouvoir, et les stratégies et jeux d'influence mis en œuvre. Dans la deuxième partie du film, on assiste au vote en séance plénière de la loi Gen-Lex (automne 2002).

Le film est produit par CinéManufacture (Lausanne), en co-production avec SRG SSR idée suisse, l'OFC et la TSR.

Mais im Bundeshuus est projeté, au festival de Locarno en Première en août 2003, en avant-première au Palais fédéral, en présence de la majorité des parlementaires, et il sort en salles en septembre 2003.⁹⁵ Il comptabilise plus de 100 000 entrées en Suisse. En 2004, le film obtient le prix du cinéma suisse, catégorie documentaire, au festival de Soleure. Il est également projeté au Parlement français à Paris. Par ailleurs, le film a reçu diverses distinctions et participé à plusieurs festivals⁹⁶ Le film est également disponible en DVD.

⁹⁵ Bron a toujours désiré une sortie en salles pour ses films. De ce fait, Bron a réalisé un travail important de promotion, en présentant ses films, surtout dans le cas de *Mais im Bundeshuus*, dans les petites salles de cinéma et les faisant souvent suivre d'un débat.

⁹⁶ Prix du cinéma Suisse 2004, meilleur documentaire ; prix du Jury international de la SCAM (Société Civile des auteurs multimédia) 2004, Paris ; nomination Prix Walo 2004, Zürich ; nomination Prix Europa 2004, Berlin. Projection dans les festivals suivants : Locarno sélection Piazza Grande ; Diagonale, Autriche ; Festival de Cine Independiente, Buenos Aires ; Visions du Réel, Nyon ; TV&Film Festival, Cologne ; Rencontres internationales de Cinéma, Paris ; Résistances, Brest ; Festival international du Film de la Rochelle, France ; Encounters, South African Int. Doc. Festival ; Etats généraux du film documentaire, Lussas ; Sheffield

Des premières recherches à la sortie du film se déroulent deux ans et demi (mars 2001-août 2003) : de mars à octobre 2001, soit durant six mois, le réalisateur entreprend des recherches et cherche contacts et financements. Le réalisateur obtient 500'000 CHF pour ses deux ans de travail. Le travail de la commission débute vraiment, en octobre 2001. Le tournage dure une année au rythme des jours de travail de la commission, soit 28 jours. En tout, le tournage représente une durée de 100 jours.

L'équipe de tournage se compose de trois personnes : le caméraman, un assistant-interprète bilingue⁹⁷ et le réalisateur qui prend le son. Cependant, pour la deuxième partie du film, le vote au plénum, le réalisateur fait appel à trois équipes de tournage.

Les 100 heures de rushes obtenues se réduisent rapidement à une vingtaine d'heures au montage, lequel prend 5 mois et se fait en partie en parallèle du tournage.

Au départ, le réalisateur est attiré par le Palais fédéral, le lieu et son décor « pleins de passions et d'intrigues ». Il veut « représenter la politique autrement en racontant une histoire incarnée par des personnages et qui aurait des rebondissements ».⁹⁸ Après plusieurs pistes, le réalisateur se centre sur l'idée de se mettre derrière la porte de la commission et de « fantasmer tout ce qui s'y passe de l'autre côté, en impliquant le spectateur de manière émotionnelle ». Le film se centre finalement davantage sur le processus de prise de décision dans un régime démocratique, sur le travail parlementaire et ses mécanismes que sur la problématique de fond de la loi Gen-Lex qui est un « prétexte dramaturgique pour révéler le système ». Bron choisit une question compliquée, les OGM, afin de permettre une « identification forte et émotionnelle » du spectateur, parce qu'on voit que les parlementaires « pataugent comme nous on patauge ».

international documentary film festival, UK ; Rencontres internationales du documentaire de Montréal, Canada ; Festival dei Popoli, Italie ; DocLisboa, Portugal... Par ailleurs, le film sort aussi en salle en France en 2004 et est diffusé sur les chaînes TSR, DRS, TSI, TV5 et Arte.

⁹⁷ Le réalisateur désire que chaque personne s'exprime le plus possible dans son dialecte et non en allemand. Il demande donc à l'assistant de s'adresser dans le dialecte propre à chaque protagoniste et d'être attentif aux expressions utilisées.

⁹⁸ Bron veut en effet représenter différemment la politique ; il soulève que les médias la représentent la plupart du temps dans ses moments très ritualisés, tels les séances du plénum, et « il faut que ce soit court et que les corps soient les plus absents possible ». Il ajoute : « La télévision a construit un éloignement par rapport à la classe politique. Aujourd'hui, on impute à ceux qui nous dirigent des responsabilités, de répondre à des questions qu'on a désertées. [...] Mon film montre la limite des gens, la pression des lobbies, sans cacher tout ça. ». Le réalisateur veut pousser le spectateur à être « plus acteur et moins spectateur de la vie politique », qu'il « se réapproprie l'espace du débat, de la parole et de l'action ». Il désire remettre la politique « à un niveau humain » et montrer qu'il s'agit d'hommes et de femmes avec des défauts et des convictions, qui cherchent des solutions et négocient entre eux.

Le réalisateur trouve le principe général du film durant les six premiers mois de recherche et d'observation au Palais fédéral, soit : être à l'extérieur et de tout construire sur un discours rapporté et un hors-champ.

« C'est comme si vous mettiez des spectateurs dans la coulisse du théâtre et demandiez aux acteurs de venir leur raconter ce qu'ils jouent sur scène. ».

Finalement, dans la première partie du film (dans les couloirs du Palais fédéral), Bron recherche « un effet de théâtralité et de frontalité » qui amène le spectateur à avoir l'impression d'assister à une représentation, tout en se rapprochant des personnages et en apprenant à les connaître et à comprendre leurs intentions. Le réalisateur veut que le spectateur se retrouve dans un rapport singulier avec chacun d'eux. Et dans la deuxième partie (la séance du vote au plénum), les points de vue sont multipliés, le spectateur n'est plus dans un rapport « de un à un » avec les protagonistes et il peut observer le « dénouement de la pièce tout en sachant qui est qui », et « en étant partout à la fois ».

Le réalisateur considère le montage comme une partie centrale de son travail : celui-ci crée la dialectique du film, le rapport et le dialogue entre les différents personnages. Néanmoins, durant le tournage, il a déjà en tête la construction du film, et lorsqu'il tourne une séquence, il imagine avec quelle autre séquence celle-ci sera mise en relation et rebondira.

Aussi, tout en ayant en tête un « récit idéal », le réalisateur construit et « redessine » son film et sa dramaturgie en de maintes reprises, en parallèle du tournage et en fonction des personnages.⁹⁹ Bron insiste à plusieurs reprises sur l'identification du spectateur et son implication dans le récit : celui-ci doit pouvoir prendre parti pour les personnages et s'y identifier. De ce fait, il laisse une « ouverture maximum » au film, afin de laisser le spectateur libre de choisir son parti.

⁹⁹ Par ce « récit idéal », Bron entend non un scénario mais plutôt une « direction » donnée au film et une anticipation de certains éléments pouvant construire la dramaturgie par rapport aux personnages. Ces éléments sont des choses « simples et basiques » qui se complexifieront dans certaines situations, « des émotions très simples » auxquelles le spectateur peut s'identifier.

5.2.5 « *Remue-Ménage* » (2002, 60 min.)

Pascal-e, 35 ans, père de famille vivant à Moudon, s'habille en femme. Le réalisateur suit durant une année la vie mouvementée de Pascal et Carole, couple hors norme, et de leurs quatre enfants, de la naissance au premier anniversaire de leur dernière fille.

Le film est produit par Climage, en coproduction avec JMH et la TSR. Le film est diffusé sur la TSR et sur ARTE, et tourne dans plusieurs festivals, à Visions du réel à Nyon, à Clermont-Ferrand, en Europe, aux Etats-Unis et au Canada.¹⁰⁰

L'idée du film émerge lorsque le réalisateur tourne une série de courts métrages documentaires intitulée *Premier jour* et veut filmer une naissance. Une journaliste lui transmet alors les coordonnées de Pascal et Carole Gurtner, laquelle va accoucher sous peu. Il prend contact et filme l'accouchement. À partir de là, il décide de faire un film sur ce couple : sans encore connaître leur situation familiale, il pense qu'il a « quelque chose de très intéressant dans le rapport de ce couple ».

Le film se construit à partir d'un sujet et d'un schéma général, ici l'identité sexuelle et le rapport de couple qui en découle. Le réalisateur décide de cesser le tournage après le premier anniversaire de Pamela, la dernière fille du couple, et ainsi d'inscrire symboliquement le film entre la naissance et l'anniversaire de l'enfant.

Le réalisateur tourne et, parallèlement, il déruse, visionne ses images, émet des hypothèses et sélectionne un certain nombre de personnages en fonction de leur pertinence face à la construction dramatique et narrative du film.

Le tournage débute à la première rencontre (lors de l'accouchement de Carole), il n'y a pas de phase d'approche ou de repérage. Ensuite, les séquences tournées se mettent en place « un peu par hasard ». Par là le réalisateur entend qu'il adopte une position d'écoute vis-à-vis du protagoniste et il lui dit explicitement attendre ses coups de téléphone. Le réalisateur travaille depuis 15 ans essentiellement avec le même chef-opérateur, Camille Cottagnoud.¹⁰¹ Quantitativement, *Remue-Ménage* représente environ quarante jours de tournage sur une

¹⁰⁰ Le film est terminé en 2001, présenté au festival de Nyon en 2002 et diffusé pour la première fois à la TSR en août 2002.

¹⁰¹ Cependant, dans le cas de *Remue-Ménage*, trois autres chef-opérateurs signent l'image, Fernand Melgar, Pierre-Yves Borgeaud et Aldo Munier. Camille Cottagnoud explique que le terme de chef-opérateur est largement utilisé en cinéma documentaire, alors qu'à la télévision on parle davantage de caméraman. Il explique l'usage de ce terme : « Maintenant on considère que les documentaires sont des films, donc on donne des noms aux fonctions qui sont tirés de la fiction. Dans le documentaire, le chef-opérateur est le responsable de l'image, ça veut dire tenir une caméra, veiller à ce qu'il y ait assez de lumière et filmer. ».

année, environ soixante heures de rushes et six mois de montage.

Melgar estime que l'essentiel de son travail se situe au moment créatif et réflexif du montage : à partir des situations et actions obtenues, le réalisateur compose un scénario, et les phrases, dialogues et actions s'assemblent progressivement.

TROISIEME PARTIE : ANALYSE DES HISTOIRES RELATIONNELLES DE CINQ FILMS

CHAPITRE 6 : ENTRE INTERVENTION ET NON INTERVENTION : DIVERSES TECHNIQUES DE TOURNAGE ET DIFFERENTS TYPES DE RELATIONS

Les techniques de tournage des cinq réalisateurs sont diverses. Cependant deux grandes tendances peuvent se dessiner. D'un côté, certains réalisateurs pratiquent « un cinéma de captation » proche des conceptions du cinéma documentaire propres au *cinéma direct*, et qui prône surtout la non-intervention de l'équipe de tournage, un refus de toute mise en scène et à une volonté d'amener les sujets à ignorer la caméra. Aussi, les techniques de production seront les moins intrusives possibles. À l'autre extrême, s'observent des stratégies de mise en scène délibérées du réalisateur, parfois un appel à des méthodes de direction d'acteurs, et des possibles séquences rejouées. L'équipe de tournage tend à adopter dans ce cas une attitude davantage interventionniste et dirigiste et les dispositifs techniques mis en œuvre seront plus lourds et présents. Aussi, on peut associer à ces deux tendances, un tournage « lourd » vs un tournage « léger ».

Ce chapitre propose de la sorte d'aborder la question de l'interaction entre le réalisateur et ses sujets selon le niveau d'intervention de l'équipe de réalisation face aux personnes filmées. Après une description des techniques propres à un « cinéma de captation », puis de celles d'un cinéma prônant la mise en scène, ce chapitre abordera les questions du dispositif technique, soit de la technique de filmage, et des influences de la présence de la caméra et de celle de l'équipe de tournage. Finalement, on définira la conception que les réalisateurs ont des moments off du tournage, desquels découlent diverses formes de présence.

6.1 Une technique de tournage non interventionniste : captation et soumission à l'action

Fernand Melgar définit sa technique de tournage par ces termes : discrétion, équipe réduite, fluidité, cinéma direct de captation. Par ailleurs, il ne dirige pas la prise de vue, ne donne pas d'indications directes à son caméraman et le tournage se déroule dans le silence.

« Mon travail consiste à diriger un flux. C'est-à-dire que quand une action se déroule, quand quelque chose est en train de se passer, c'est moi qui vais donner les grandes lignes de ce qu'il faut capter [...]. Parce qu'évidemment, quand on fait du cinéma de captation, la tentation est très grande de tout prendre jusqu'à la fin, en se disant que si

on prend tout, on est sûr de ne pas rater la bonne image, et en fait, avec mon chef-opérateur Camille Cottagnoud, l'idée est de prendre assez peu et de se concentrer et d'être à l'écoute de ce qui est en train de se passer, et de sacraliser le moment où on va filmer. »

Le réalisateur parle d'un cinéma de captation, un cinéma qui se centre sur le moment du tournage et il dit «sacraliser le moment du tournage», ce qui signifie, selon ses termes, marquer une attention et une écoute extrêmes face à l'action qui se déroule devant soi afin d'anticiper le moment où la caméra doit s'enclencher parce que quelque chose va se passer. La méthode adoptée consiste à peu filmer et à se mettre dans une position d'attente permanente, et à filmer uniquement quand « le désir de filmer » se manifeste, quand on ressent une certaine « séduction » pour ce qui se passe.¹⁰²

Aussi, le réalisateur ne dirige pas ou n'intervient pas sur l'action. Il adopte une position de discrétion qui lui permet d'être « au service de l'action » et de ne pas entraver celle-ci. Travailler avec la même équipe – une équipe réduite de maximum trois personnes (preneur de son, chef-opérateur et réalisateur) – depuis longtemps permet une maîtrise technique qui n'entrave pas l'action. Plusieurs principes dirigent sa technique de tournage qu'il veut « entièrement fluide » : matériel léger, pas de pieds, pas d'éclairage. En conséquent, le tournage se déroule sans parole et sans aucune mise en scène, construction de séquences ou redite.

« Au moment où il se passe quelque chose, où il va vraiment se passer quelque chose, il suffit d'être là à-côté et filmer [...]. Si la personne vit quelque chose de douloureux ou d'émotif ou quelque chose de festif, elle va le vivre d'elle-même, il suffit d'être à côté d'elle pour l'accompagner et filmer ça. [...] C'est juste un principe de laisser les choses se faire. »

De son côté, Camille Cottagnoud, un des chef-opérateurs du film, parle du rapport de confiance existant entre le réalisateur et son équipe technique duquel découle une grande liberté d'action lors du tournage pour cette dernière. Comme ils se connaissent depuis longtemps, chacun sait ce que l'autre attend. Le réalisateur reste légèrement en retrait et donne parfois une impulsion :

« C'est plutôt un travail qui se fait entre le capteur d'image et le capteur de son, avec un regard quand même toujours présent, et un peu reculé du réalisateur, qui peut peut-être de temps en temps donner un influx supplémentaire quand on n'a pas vu une situation ou quand on n'a peut-être pas vu un plan. Et puis aussi redonner un peu

¹⁰² Camille Cottagnoud me dit que sur une journée de huit heures, les bons jours, ils rentrent avec peut-être deux heures d'images. Au total, le film a environ 60 à 70 heures de rushes. Le caméraman me dit préférer tourner en permanence, sans s'arrêter. « Je n'aime pas trop être en observation sans agir. J'ai un peu de la peine à rester en observation, prêt à tourner, sans tourner. » Cependant, la technique prônée par Melgar consiste à être dans l'attente durant de longs moments.

d'énergie quand on se fatigue aussi, parce que là, on est sur le qui-vive un peu toute la journée, donc il faut quand même un peu structurer à quel moment on va donner un maximum, et puis après on va relâcher un peu. ».

Le caméraman considère que sa tâche consiste à rester à la fois discret et attentif face aux actions et paroles des personnes filmées.

Finalement, Fernand Melgar se réfère explicitement aux principes du cinéma direct américain des années 1960, soit à une certaine conception du documentaire :

« Aujourd'hui mon travail tend plus à du travail de captation, c'est-à-dire de cinéma direct, où j'essaye au maximum de capter la réalité et de pouvoir la monter sans avoir d'interventions, ni de commentaires, ni de questions et de réponses. ».

La position de Sibilla peut se rapprocher de celle de Melgar, dans le sens que ce dernier pratique un « cinéma direct », qu'il reste en retrait dans une position de « discrétion » et qu'il ne veut pas intervenir sur les actions observées et filmées. Néanmoins, le cas du film de ce réalisateur est particulier. Adopter une position davantage interventionniste, notamment en remettant en scène des situations, s'avérerait impossible puisque tout le film ne fait que suivre des interventions policières « en direct », c'est-à-dire des actions qu'il est pratiquement impossible de couper et de refaire.

6.2 Mise en scène et provocation

Pourtant, bien que Fernand Melgar affirme pratiquer un cinéma de captation, il effectue aussi une certaine forme de mise en scène. En effet, son chef-opérateur me dit que certaines scènes, sans être mises en scènes, ont été « incitées » :

« Par exemple, lorsque les deux enfants parlent de leur père, la situation a été incitée car on a demandé aux enfants de se balader pendant qu'on les filmait et les enfants savaient un peu ce qui aurait été intéressant qu'on entende ».

« On n'a jamais demandé à Carole et Pascal de faire spécifiquement une action. Mais il y a des mises en situation, on a provoqué des situations. ».

Par contre, Lionel Baier, Ursula Meier et Jean-Stéphane Bron se différencient clairement de la conception du documentaire de Fernand Melgar qui refuse toute « intervention » du réalisateur et ils affirment tous pratiquer des mises en scène.

Déjà, Lionel Baier, tout en parlant de « captation », pratique parfois aussi une certaine mise en scène. Dans *La Parade*, quelques plans de Marianne ont été refaits, surtout dans le cas où, soit le réalisateur observe une situation et n'a pas sa caméra avec lui, soit il estime qu'il lui

manque une phrase pour faire une transition dans la narration. Le réalisateur explique qu'il a appris le cinéma avec des réalisateurs qui utilisaient couramment la pratique de la mise en scène, notamment Jacqueline Veuve et Yves Yersin. Aussi, il pense que remettre en scène peut parfois être nécessaire, selon les circonstances, tout en préférant éviter par crainte que les gens soient moins naturels. Par contre, le réalisateur affirme « provoquer » des situations, parce qu'il estime que « la vie a très peu de talent créateur ». Cette citation exprime une certaine méthode adoptée : contrairement aux « cinéastes du direct » des années 1960 qui refusent toute mise en scène et intervention du réalisateur, Lionel Baier considère que « la réalité » est intéressante s'il peut la « triturer ». Cependant, il met une limite :

« Il ne faut jamais que ça aille contre ce que les personnages sont, il faut toujours que ça serve ce que, vous, vous avez vu du personnage, ce n'est jamais un absolu total, il faut toujours que ça aille dans le sens de ce que moi j'ai compris du personnage. ».

Si le réalisateur décide de faire redire un propos à une personne, il veut toujours respecter le sens initial des paroles de celle-ci et uniquement « réorganiser des éléments de choses qui ont été dites dans le cadre d'une narration, d'un film ».

Par ailleurs, Jean-Stéphane Bron n'hésite pas à mettre en scène les personnes et actions. Il suit le principe que toute mise en scène n'est possible qu'à partir du moment où l'on connaît les gens et par conséquent qu'on peut les faire agir en correspondance avec leur personnalité. Mettre en scène implique « un travail constant d'observation » et « un travail sur la durée avec des personnages ». Tous les événements filmés se sont donc réellement passés, bien qu'un grand nombre de séquences aient été mises en scène :

« Tout ce qui est observé peut être remis en scène. [...] Par exemple, tout le début du film, je l'ai mis en scène le dernier jour de la commission, et c'était possible parce qu'on se connaissait bien, et je pouvais dire "Toi, tu rentres par là, tu vas serrer la main à celui-ci !" Ça ne tombe pas du ciel, c'est parce qu'on connaît bien les gens qu'on peut leur faire faire des choses qui correspondent véritablement à comment ils sont. ».¹⁰³

Tous les téléphones du film sont également refaits, bien que les dialogues ne soient pas inventés. Il arrive donc fréquemment au réalisateur de mettre en scène une situation de dialogue qui a eu lieu et qu'il a pu observer sans avoir réussi à tourner sur le moment.

En définitive, tout en utilisant une rhétorique propre à la fiction pour parler de ses films documentaires, Bron souligne que les termes utilisés - mise en scène, dramaturgie, écriture, etc. - recouvrent des définitions différentes selon qu'on parle de fiction ou de documentaire.

¹⁰³ Il ajoute : « Neiryneck, c'est quelqu'un qui arrive en retard une fois sur deux, donc on se dit qu'on va plutôt prendre la fois où il arrive en retard, parce que ça le caractérise comme quelqu'un qui, pas à prendre les trucs à la légère, mais le professeur arrive après les élèves. ».

De la sorte, « mettre en scène » dans le cinéma documentaire ne signifie pas « inventer des choses » ou « falsifier ».

« Dans tous les films que j'ai fait, les choses se sont bien passées comme ça et je n'ai pas inventé des événements, il y a une manière assez précise de les regarder qui fait qu'on en dramatise certaines choses, on choisit d'en montrer certaines et pas d'autres ».

De son côté, Ursula Meier pratique également la mise en scène et se distancie d'un cinéma de captation :

« Pour moi, le vrai cinéma documentaire, ce n'est pas de la captation où on filme un truc qui se passe, mais pour moi, c'est de regarder et de diriger plus là où on veut regarder. ».

Le tournage se déroule d'une manière très similaire à celui d'un film de fiction, de part la construction des plans, les mises en scène, le casting opéré ou encore le planning rigoureux de travail¹⁰⁴ :

« On a vraiment mis en scène. Pour Alain, on a même pris de la lumière, le début du film, c'est éclairé, tous les plans dans son commissariat sont éclairés, sont cadrés, enfin c'est presque de la mise en scène de fiction. Mais parce que je savais où j'allais, ce n'est absolument pas de la captation. »

Selon la réalisatrice, mettre en scène ou remettre en scène une situation ou un propos ne signifie pas « trahir », tant que ceux-ci ont été observés et vécus par la réalisatrice, et non inventés ou déformés. Alors, elle donnera des « indications » au protagoniste à qui elle veut faire répéter une action, des indications qui découlent des gestes et comportements qu'elle a pu observer auparavant. Il arrive aussi qu'Ursula Meier fasse répéter des paroles aux protagonistes. Par exemple, elle filme une conversation téléphonique d'Alain et les paroles sont peu compréhensibles. Alors, elle lui demande de refaire la scène. Elle raconte :

« Moi, ça ne me pose aucun problème moral. À partir du moment où moi je l'ai vécu avant et que c'était exactement le même propos, je ne vois pas pourquoi je me priverais de garder cette scène qui est vachement forte. ».

Par contre, l'attitude des réalisateurs, plus ou moins interventionniste, varie selon la situation filmée et surtout en fonction du « niveau d'énergie » de celle-ci, selon les termes d'Heider (1990)¹⁰⁵. De la sorte, Marianne Bruchez distingue deux attitudes chez Baier : lorsqu'il filme les événements et la protagoniste dans l'action, elle le définit de « suiveur » discret et elle soulève que l'action se fait qu'il soit présent ou pas. Par contre, lorsqu'il s'entretient individuellement avec une personne, Marianne observe qu'il est déterminé et qu'il peut

¹⁰⁴ Chaque moment de tournage est fixé à l'avance par un rendez-vous.

¹⁰⁵ Voir chapitre 2.2.1, note 35, p. 34

devenir très directif. Pareillement, Alain voit une différence dans l'attitude d'Ursula Meier entre, d'une part, les séquences d'action ou impliquant d'autres personnes que lui et, d'autre part, les scènes dans lesquelles il est seul présent. Dans les premières, Ursula marque une position discrète et dans les secondes il lui arrive d'être très « dirigiste », de réellement mettre en scène une situation observée et de faire répéter à Alain certains propos et actions.

En définitive, la mise en scène opérée par les divers réalisateurs se distingue de celle propre au cinéma de fiction, puisqu'elle semble se fonder sur une observation attentive des situations « réelles ». Cette conception de la mise en scène répond à la distinction élaborée par Winston (2000) entre l'action de *re-enact* (re-jouer) et celle de *act* (jouer) : dans le premier cas, le réalisateur peut demander au sujet de rejouer des actions vues durant le processus de recherche – ce qui est le cas des mises en scènes de Baier, Bron ou Meier –, ou dans le passé, ou encore des actions non vues mais possibles ou faites par d'autres. Ces derniers cas marqueraient, selon l'auteur, la limite d'un « traitement créatif de la réalité » et des formes acceptées du documentaire. Au-delà, lorsque l'auteur demande au sujet de jouer (*act*) une action devant la caméra ou qu'il fait appel à des acteurs pour jouer des actions dont on a un témoignage ou des actions imaginées, le film peut difficilement être perçu comme documentaire. À partir de ces distinctions, se dessine un continuum entre la non intervention et l'intervention totale qui permet de définir les niveaux de reconstruction des films documentaires.

6.3 Présence de la caméra et de l'équipe de tournage : techniques, influences et perturbations

Bien que les conceptions du tournage des divers réalisateurs soient variables, tous ont pour point commun d'utiliser la vidéo et de privilégier une caméra mobile. Certains défendent des principes de tournage et d'autres font appel à des dispositifs lourds et à une certaine préparation. On peut finalement déterminer deux situations opposées, soit un tournage « lourd » et une forte présence de l'équipe, soit un tournage plus « léger » et une présence plus discrète de l'équipe. Aussi, les influences et perturbations provoquées par la présence d'une caméra et d'une équipe de tournage varient selon les situations de tournage, les protagonistes et les attitudes des réalisateurs.

6.3.1 Des caméras mobiles et des « principes »

La technique du caméraman de Melgar se définit par une caméra mobile, souvent portée à l'épaule, qui se déplace au centre de l'action. Camille Cottagnoud me définit son « style » de filmage qui semble être reconnu dans le milieu audiovisuel suisse romand :

« J'ai plutôt l'habitude de travailler le plus souple possible, ça veut dire de ne pas être figé à un point de vue défini. [...] J'ai quasiment arrêté de travailler au trépied. [...] Et donc voilà, la mobilité du point de vue, de l'axe. [...] J'ai beaucoup développé cet aspect du plan-séquence, à l'épaule, et même si des gens se déplacent, je me déplace, et puis je suis tout ce qui se passe, et ça donne un style qui est assez présent dans les films de Melgar et d'autres films que je tourne. »

Lionel Baier tourne également caméra au poing, les gros plans de visages sont fréquents et tous les plans sont faits à la main. Il explique le choix de sa caméra :

« Cette caméra est faite pour bouger, pour naviguer avec, être mobile, pouvoir rattraper un coup, donc il faut utiliser ces possibilités. ».

La caméra utilisée est particulièrement adaptée aux plans rapprochés de personnes, parce que l'image n'a ni profondeur de champ, ni grain. Aussi, le réalisateur utilise une telle caméra du fait d'une contrainte technique : il filme seul, doit parler aux gens et il estime nécessaire d'être proches d'eux.

De son côté, Bron filme les corps en mouvement, en déplacement, de très près et a recours à la profondeur de champ. Par là, il veut se distancier des codes de représentation dominants en politique, qui impliquent que la caméra soit sur pied, que les cadrages soient soignés et qu'il n'y ait pas de profondeur de champ. Néanmoins, bien que ses plans paraissent improvisés, ils sont très travaillés : il définit avec son équipe un « principe » qui guide la prise d'images, la construction du film et ses plans. Ainsi, pour le tournage de la séance du vote au plénum au Palais fédéral, toutes les positions de caméras, les valeurs de plan¹⁰⁶, les focales et les mouvements de caméra ont été réfléchis et répétés auparavant, malgré la part de hasard existant dans le déroulement de l'événement. Le principe consiste à filmer l'hémicycle en champ – contrechamp et à utiliser plusieurs caméras afin de pouvoir filmer toutes les réactions des membres. Et pour la première partie du film qui se déroule dans les couloirs, le système mis en œuvre consiste à la recherche d'un rapport de frontalité, c'est-à-dire que les personnes filmées parlent de manière directe, « presque dans la caméra ».

¹⁰⁶ « Il y avait trois valeurs de plan, les gens de droite parlaient à gauche, et ceux de gauche à droite, pour avoir les champs – contrechamps, donc que les regards jouent. »

6.3.2 Dispositifs lourds et forte présence de l'équipe

Ursula Meier donne de nombreuses indications à son caméraman sur la manière de cadrer et filmer une scène. Les protagonistes soulèvent de leur côté le perfectionnisme de la réalisatrice durant le tournage et considèrent cette expérience comme relativement lourde, principalement de par la présence du dispositif important mis en place et la forte présence de l'équipe de tournage. Alain souligne :

« Le tournage lui-même, c'était très lourd, parce qu'Ursula est pointilleuse, c'est terrible ! [...] Le tournage a duré huit mois, et à la fin du tournage, je me suis dit que c'était la dernière fois qu'on me filmait, plus jamais, parce que c'était..., imaginez le flic dans la gare où je travaille depuis de nombreuses années, avec la caméra d'un côté et le preneur de son de l'autre côté, c'était assez lourd. ».

« Il y a eu une forte présence aussi. On a du revenir le soir, la nuit. J'ai découvert un monde, la prise de vue, refaire 10 fois la même entrée dans le poste, ils ont soulevé de 20 centimètres mon bureau, parce qu'on ne voyait pas assez les trains à travers la vitre [...]. ».

Sarah, la seconde protagoniste du film, relève aussi le « professionnalisme » d'Ursula, entendu comme son attitude pointilleuse, son besoin de répéter des scènes plusieurs fois afin d'obtenir le meilleur cadrage et la meilleure image possible. De la sorte, elle évalue le tournage comme un moment prenant passablement de temps. Aussi, elle parle de sa difficulté à oublier la caméra, surtout de par le dispositif mis en place pour certaines séquences :

« Le deuxième cameraman, il faisait des plans où il était difficile d'oublier la caméra. Des fois, il y avait deux caméras, c'était une sacrée infrastructure, donc il y avait toute une préparation. ».

La protagoniste avoue que parfois le tournage était long, épuisant et l'agaçait :

« J'ai eu des moments comme ça où j'en ai eu marre. Il y a des moments, c'était lourd. Il y a des moments où je respirais quand ils n'étaient plus là, pas eux, c'est le dispositif. Et j'avais envie de parler librement sans qu'ils soient là, avec Yves ou Alain. [...] Et puis à un moment donné, on voulait se remettre dans un rythme normal, parce que ça perturbe mine de rien, ça perturbe. Finalement de devoir discuter avec des acteurs externes à votre milieu, à vos préoccupations, qui sont néanmoins des gens très intéressés. [...] Des fois, j'en avais marre. ».

Ces propos révèlent, outre le dispositif de tournage, la présence importante de l'équipe de tournage et les perturbations qui en découlent sur le travail de Sarah et Alain. La protagoniste explique que le film provoque de nombreuses discussions au sein des médiateurs, notamment sur la présence problématique d'une caméra lors des séances de médiation, et par là son travail s'en trouve entravé. Sarah et Alain ont de nombreuses « séances de discussion » à ce propos avec l'équipe de tournage. Finalement, Sarah me dit aujourd'hui ne plus désirer se

retrouver dans une telle situation.¹⁰⁷

Pareillement à Ursula Meier, le dispositif mis en place par Bron est relativement lourd et l'équipe est très présente. Concernant déjà la composition de l'équipe, le réalisateur estime que celle-ci doit se composer de plus d'une personne afin de signifier sa présence :

« Pour moi, c'est important pour qu'il y ait un peu le rituel parfois de l'équipe, où on dit "On tourne!" "Ça tourne, le son est prêt, on peut y aller, on y va!", et on fait ce pourquoi on est là. ».

Liliane Chappuis se rappelle de la disponibilité requise : l'équipe est toujours présente quand la commission tient une séance, et cela implique chaque fois environ une heure de tournage, ce qu'elle estime relativement lourd et fatiguant après une journée de travail.

« Chaque fois qu'on avait des séances de commission, il fallait être à disposition, et finalement répondre chaque fois qu'il nous appelait. En fin de journée, au lieu de rentrer ou d'aller boire un verre, rester, parce qu'il fallait faire une interview encore. Il y avait un côté, comme ça, par moment, ça suffisait quoi. ».

Aussi, Bron affirme avoir délibérément choisi un dispositif lourd et une caméra imposante dans le cas de *Mais im Bundeshuus* qui se centre sur des hommes et femmes politiques, soit des personnes qui ont une certaine habitude de la présence d'une caméra. Le réalisateur estime que le choix de la caméra est important¹⁰⁸ :

« J'ai commencé avec une petite caméra et je me suis assez vite rendu compte que ça me donnait un statut qui n'était vraiment pas le bon, dans la mesure où j'avais l'impression qu'ils me voyaient un peu comme un élément infiltré qui cherchait à obtenir des informations. J'ai tout de suite compris que ça n'allait pas fonctionner avec cette caméra, donc on a pris une grosse caméra, on a rajouté peïns de filtres. L'idée était de leur faire comprendre qu'ils allaient devoir s'affronter à l'objet et que ça n'allait pas être facile. [...] J'essaye de les amener non pas à oublier la caméra, mais à la craindre. Et à leur faire comprendre que c'est difficile, que c'est un travail, et que c'est un travail qu'on doit faire ensemble. ».

Par ailleurs, Bron décide de très vite filmer les protagonistes, surtout parce que ces derniers, de par leur profession, savent maîtriser leur image devant les médias, ont l'habitude de

¹⁰⁷ En effet, Sarah me raconte que juste après la diffusion du film, la TSR désire faire un reportage sur un voyage avec Alain dans les banlieues françaises. Sarah refuse catégoriquement, elle ne veut plus être suivie par une caméra : « J'ai dit [à la journaliste de la TSR] "Écoutez, on n'en peut plus!", moi j'expliquais à la nana de la TSR "Pendant un an on a été suivi par des caméras, je m'excuse, moi je ne peux pas." [...] Je ne voulais absolument plus de caméra autour de moi. ».

¹⁰⁸ Pour *Mais im Bundeshuus*, le film est tourné en vidéo, alors qu'il est distribué sur le réseau de distribution du cinéma et une copie pellicule du film existe. On peut se demander pourquoi le réalisateur a choisi de la vidéo et non la pellicule. Bron explique que le report sur pellicule est maintenant très performant et un peu moins cher qu'un tournage en pellicule. Surtout, il a choisi la vidéo de par son utilisation rapide, facile et possible sur une longue durée, des éléments nécessaires pour amener les protagonistes dans l'épuisement et la bonne intention : « Si j'ai vu quelque chose, on peut être assez rapide, nommer l'intention dans ce qui a été dit, la vidéo permet ça, d'être très rapide. On n'a pas le problème de se demander si le magasin est encore chargé. On peut tourner longtemps aussi. Il y a aussi avec eux un phénomène d'épuisement, ils ont épuisé leurs arguments rhétoriques, et on tourne 4-10 minutes et on les amène vers la chose qu'on cherche. Ça avec la pellicule, ça coûte cher. ».

répondre à des interviews, d'être filmés et ils parlent souvent avec des « phrases toute faites ». Aussi, le cinéaste cherche à « déconstruire le rapport qu'ils ont avec la caméra ».

6.3.3 Discretion de l'équipe et oubli de la caméra : la caméra comme révélateur

À l'opposé de Bron qui veut que les protagonistes de *Mais im Bundeshuus* s'affrontent à la caméra et la craignent, des réalisateurs recherchent davantage à faire oublier l'instrument. De la sorte, Melgar estime que la discrétion et la maîtrise technique de l'équipe permettent de rendre la présence de celle-ci non perturbante pour les personnes filmées et d'amener la caméra à être un « révélateur » :

« On devient assez vite ennuyeux, c'est-à-dire il n'y a pas vraiment d'intérêt à nous regarder faire, et une relation assez étrange se met en place : comme on discute peu et on fait très peu de commentaires au moment du tournage, notre caméra devient un révélateur. ».

Melgar, en parlant de « révélateur », voit une « fonction thérapeutique » à la caméra : la conscience de se savoir filmé (tout en devant oublier la caméra...) force le sujet à « se révéler », à « se surpasser » et « à donner le meilleur de lui-même ». En outre, cette influence de la caméra permettrait de donner au film des « personnages extrêmement forts et attachants ». Son caméraman, Camille Cottagnoud, estime aussi que la caméra peut avoir une influence positive sur les personnes filmées dans le sens qu'elle force celles-ci à s'appliquer, à être plus concises et à rendre clairs leurs actes et propos. Par ailleurs, il dit essayer d'être le plus « immergé » possible afin que la caméra fasse partie de la situation et que les sujets l'oublient et n'en aient plus peur.

Le réalisateur souligne encore la différence du comportement du protagoniste Pascal lorsque la caméra tourne :

« Cela a été une leçon incroyable de ce que peut être la relation cinématographique. Il se trouvait que hors tournage, il devenait assez vite insupportable. Et tout à coup, lorsqu'une séquence se mettait en place, c'est comme si tout à coup il était presque un acteur du film, alors que je ne l'ai pas du tout dirigé. Mais tout à coup, il était là, et on allait à l'essentiel. »

Finalement, le cinéaste parle de la particularité de la « relation cinématographique » : la présence d'une caméra crée une situation originale qui force le sujet filmé à se comporter d'une certaine manière et « d'aller à l'essentiel ». De tels propos illustrent une certaine conception du documentaire : le réalisateur semble en effet rechercher une certaine forme d'« authenticité » qui signifierait que la personne filmée ne doit pas « jouer » devant la caméra mais « aller à l'essentiel ». À cette dernière expression, on peut rattacher le désir du réalisateur d'obtenir des images et des personnages « forts » et « attachants », c'est-à-dire qui

expriment des émotions devant la caméra, en les vivant « en direct ».

De son côté, Sibilla reconnaît que la présence d'une caméra modifie le comportement des personnes filmées et qu'« une forme de naturel fuit ». Cependant, il ne considère pas cet élément comme négatif. Au contraire, il estime que la présence de la caméra fait « apparaître un concentré de naturel ». La conscience d'être filmée pousse peut-être la personne à exagérer dans un premier temps, mais au final, celle-ci donne toujours quelque chose d'elle-même, un « concentré d'elle-même ». Sibilla s'explique en présentant un parallèle avec le cinéma documentaire : l'intérêt de ce dernier réside aussi dans sa capacité à donner un concentré du quotidien et de la réalité, de par les coupes, sélections et montages opérés.

Par ailleurs, comme Melgar, le réalisateur veut que les sujets puissent oublier la caméra. Il estime atteindre cet objectif en laissant sa caméra tourner longtemps – chose possible avec une caméra DV qui « permet de consommer de la bande sans avoir un rapport d'économie » – et en passant beaucoup de temps avec les protagonistes :

« Je peux laisser tourner pendant 60 minutes, et le mec il ne fait rien. Et tes 60 minutes, elles te serviront pour les six heures que tu vas filmer encore après, parce que le mec aura tellement été habitué à te voir filmer quand il boit son café, quand il allume sa cigarette, qu'au final, la caméra devient un truc qui fait partie. Je suis presque moi-même l'homme à la caméra, je suis identifié comme le mec qui est avec sa caméra, et on me prend très à la légère. ».

6.3.4 Un rapport à la caméra variable

En définitive, les protagonistes des cinq films vivent de manières diverses la présence d'une caméra et marquent un rapport plus ou moins difficile face à l'instrument.

Liliane Chappuis reconnaît que de travailler avec des hommes et femmes politiques n'est pas facile pour le réalisateur, mais que cependant celui-ci a réussi à « casser la protection que [ceux-ci] se mettent quand ils parlent en public », grâce à sa méthode de faire reprendre, résumer et répéter des propos. Aussi, la protagoniste souligne qu'au contraire des interviews en direct des journalistes, elle se sent moins stressée parce qu'elle sait que « si ce n'est pas bon, on va recommencer X fois », et aussi parce qu'elle n'a pas de limite de temps pour faire passer un message.

Jacques Neiryck a de son côté une longue expérience de la télévision¹⁰⁹ et estime vite oublier la caméra (pourtant, on a vu que Bron ne cherche pas à faire oublier l'instrument mais plutôt à

¹⁰⁹ Neiryck a en effet collaboré durant 10 ans à l'émission *À bon entendeur* sur la TSR. Il a également participé à l'écriture du scénario de deux films documentaires réalisés à l'EPFL, école dans laquelle il enseigne.

le rendre présent et craint). Il souligne qu'il est le seul des cinq à avoir une « longue expérience de la caméra ».

Par contre, dans le film d'Ursula Meier, Sarah marque un rapport difficile à la caméra. Elle se bloque souvent en sa présence et n'arrive plus à s'exprimer. Sarah se réfère ici surtout à la séquence où elle doit parler de sa relation avec Alain. Elle soulève la difficulté à mettre en mot et clarifier ses pensées à ce sujet. À l'opposé, Alain semble très à l'aise face à la caméra.

« J'ai un don, paraît-il, d'après ce qu'Ursula m'a dit. Être filmé, ça ne me fait ni chaud ni froid. C'est une chance que j'ai. Mais, je m'y suis quand même habitué. ».

Aussi, le policier Dumoulin du film de Sibilla dit avoir l'impression d'être naturel et d'être le même avec ou sans caméra. Bien qu'il dise se forcer à occulter la caméra afin de faire son travail, ceci n'est pas difficile pour lui, car il a souvent été suivi dans le passé par des journalistes et a donc pris l'habitude de travailler en présence d'observateurs.

Par ailleurs, d'une manière générale, l'influence de la caméra et les perturbations engendrées par sa présence semblent dépendre de la situation filmée, surtout du niveau d'activité de celle-ci. Par exemple, Sibilla soulève que dans le cas d'une intervention policière, c'est-à-dire un moment d'action intense, la caméra s'oublie facilement. Aussi, de nombreuses images tournées – pas forcément présentes dans le film – voient des policiers « se lâcher », par exemple ceux-ci deviennent insultants. Le réalisateur explique que dans l'action, ils ont oublié la présence de la caméra, et c'est après qu'ils voudront censurer leurs propos.

Pareillement, Marianne Bruchez de *La Parade* considère la période dans laquelle le réalisateur la filme avant tout comme une période intense d'activités (et non comme un « tournage »). De cette manière, par ses occupations diverses, elle considère avoir rapidement oublié la présence de Lionel Baier et de sa caméra. Par ailleurs, elle soulève qu'elle accepte et oublie la présence du réalisateur parce que celui-ci sait se faire discret et la filme dans l'action, sans la déranger et entraver ses activités. Aussi, la protagoniste distingue deux situations de filmage. D'une part, dans le cas où le réalisateur filme la protagoniste dans l'action, Marianne affirme oublier la caméra et réagir très impulsivement et « instinctivement », d'autre part, dans les situations d'entretiens, elle tend à prendre conscience de la présence de la caméra et à contrôler son discours. Elle soulève que la présence de la caméra, dans ce deuxième cas, provoque chez elle une certaine méfiance et retenue de par sa conscience des conséquences de l'enregistrement de ses propos, c'est-à-dire de leur éventuels escamotages et découpes, de leur montage et de leur diffusion future dans les médias.

6.4 Importance et conception des moments off

Les moments off du tournage, lorsque l'équipe ne filme pas, sont considérés par plusieurs réalisateurs comme importants, parce qu'ils permettent, entre autre, une mise en confiance réciproque, la construction de la relation avec les personnes filmées, une connaissance de ces dernières ou encore des moments d'observation fondamentaux. Par contre, la fréquence et l'importance de ces moments off varient selon chaque film. Mais surtout, la conception que les réalisateurs ont de ces moments révèle beaucoup du degré de présence des cinéastes et de leur conception de la relation avec les protagonistes.

Par exemple, Sibilla passe un temps important avec les équipes de police, sans sa caméra, et il est souvent présent lors des moments de pause. Il estime cette présence importante pour son acceptation dans l'institution et la mise en confiance des protagonistes. De la sorte, le réalisateur et Dumoulin se côtoient pratiquement toutes les semaines durant une année et le protagoniste perçoit cette longue durée du tournage, c'est en effet le premier élément dont il me parle dans notre entretien.

Par contre, selon Marianne Bruchez, les moments off, en dehors et où Lionel Baier n'a pas sa caméra avec lui sont rares. Elle observe que le réalisateur a toujours sa caméra, et que lorsqu'il ne filme pas, il est toujours prêt à enclencher son appareil lorsqu'il estime la situation devenir intéressante. En effet, Lionel Baier, tout en étant très présent à Sion, estime nécessaire de « se cloisonner » et de garder une certaine distance vis-à-vis des protagonistes durant le tournage et de ce fait il ne rencontre les gens qu'avec sa caméra, pour le tournage, et il n'invitera par exemple pas les personnes chez lui (les raisons de son attitude seront développées au chapitre 9.2.4).

De son côté, Ursula Meier souligne l'importance de passer du temps avec les personnes filmées. Pour cette raison, les moments off sont nombreux où Alain et la réalisatrice se retrouvent pour boire un verre ou manger ensemble. Elle passe aussi un week-end au chalet du policier. Alain se rappelle de ces moments off, davantage « ludiques » que le tournage et qui ont renforcé leur lien.

Bron, quant à lui, soulève que les moments off sont nombreux durant le tournage au Palais fédéral, mais par contre rares en dehors. En effet, le réalisateur est constamment présent au sein du bâtiment et il explique que cette présence régulière vise un certain objectif de mise en confiance des protagonistes :

« J'étais très présent au Palais fédéral, on me voyait vraiment traîner. Ce n'est pas complètement innocent, c'est de montrer qu'on cherche quelque chose, qu'on s'y

intéresse vraiment. Pendant très longtemps, je pense qu'ils se demandaient un peu ce que je foutais, ils se disaient "Mais ça n'avance pas, c'est pas très sérieux, on n'a pas fait de grands interviews", etc.».

Le réalisateur considère comme important de « se montrer » le plus possible et dans ce but, il assiste à plusieurs sessions parlementaires en présence des protagonistes, boit des cafés avec eux, engage la discussion, et surtout, il est présent à chaque séance de la commission, du matin au soir. Il explique aussi l'importance des moments off qui constituent une partie intégrante de son travail et des moments d'observation fondamentaux :

« C'est une manière un peu de garder le contact, d'un peu confondre au fond le moment de travail avec des périodes qui ne le sont pas, mais on fond, ça l'est toujours, mais ils ne le savent pas. Quand on se voit en dehors, moi je n'arrête pas d'être très attentif comment ils sont, à ce que je dis, pourquoi je dis des choses. Mais pour eux évidemment ce n'est plus du travail, ils ont l'impression que c'est un temps comme ça où on passe du bon temps ensemble. Alors que dans mon esprit, c'est toujours, ce n'est pas du tout innocent. Ce qu'on dit en dehors est autant important, même plus à mon avis, que ce qu'on dit véritablement sur le moment. ».

Le réalisateur souligne donc que les protagonistes perçoivent différemment ces moments off de discussion que lui-même. Pour ceux-ci, il s'agit surtout de bon temps hors travail ou encore de moments insignifiants, alors que pour Bron c'est « l'amont » de son travail, le lieu « où tout se passe ». Surtout, dans ces moments les gens se révèlent et révèlent des choses des autres :

« D'une part ils apprennent à me connaître, et [d'autre part] ils révèlent un peu ce que les autres ont dit, mais sans vraiment le dire, en disant "ça je ne peux pas le dire, c'est de l'ordre du secret professionnel", mais en disant quand même des choses, en laissant entendre des choses comme ça en passant. Tout ça, ça implante des choses dans la tête des gens, malgré eux, qui font qu'à un moment, tout ça va ressortir. Donc c'est vraiment très important ce qui se passe en dehors. ».

CHAPITRE 7 : IMPLICATION, IMMERSION OU DISTANCE ? PLACE DU REALISATEUR FACE AUX PROTAGONISTES

Ce chapitre traite plus précisément des positions adoptées par les réalisateurs face aux personnes filmées, en se centrant sur la présentation des attitudes de Sibilla, Bron et Baier. Ces trois réalisateurs manifestent diverses formes d'implication par rapport à leurs sujets et défendent une certaine position de proximité avec ceux-ci. Ces trois exemples amènent à se questionner sur les notions d'immersion, d'implication, d'empathie et sur les limites et risques d'une position manifestant d'une absence de distance vis-à-vis des sujets.

7.1 Raphaël Sibilla : immersion, implication et non distance

La cas de Raphaël Sibilla illustre les difficultés et risques d'adopter une position de « pur participant » au sens de Gold (2003), soit une identification excessive aux sujets et une perte de recul et de regard critique. Le réalisateur dit en effet « s'impliquer » entièrement dans son sujet. Par là il entend qu'il se sent incapable de garder une distance et un regard extérieur, neutre et observateur vis-à-vis des personnes qu'il filme.

« Je suis très influençable par ce que je filme, je mets dans ce que je filme quelque chose de très personnel, j'ai une caméra qui est très vivante. »

De par son absence de recul vis-à-vis de ses sujets, Sibilla qualifie son travail d'émotif, brut et direct. Il désire « s'immerger » totalement dans la vie des personnes filmées.

Aussi, le temps passé avec les protagonistes est une donnée fondamentale, car celui-ci lui permet de les connaître, de les apprécier et d'« adhérer à leur point de vue ». Dans cet objectif d'implication totale, il filme toujours seul, et passe beaucoup de temps avec ses protagonistes sans forcément filmer. Le choix d'adopter une position de non recul et de proximité extrême avec les protagonistes – Sibilla parle bien d'un choix – amène le réalisateur à qualifier son travail de très fatigant et prenant en temps et énergie.

Aussi, Sibilla voit sa première expérience dans la réalisation, *117 Police secours*, comme très libre, voir trop libre : pas de règles, pas de planning, un tournage au jour le jour, chaotique et qui s'étale dans le temps. Et aujourd'hui, il ne se sent plus capable d'un tel travail d'« immersion totale », de par l'épuisement qu'il génère. Pour *117 Police secours*, il dit s'être impliqué au point de ne plus avoir de vie à côté.

Par ailleurs, le réalisateur s'identifie clairement au regard du spectateur, dans le sens d'un regard naïf qui découvre un univers :

« Moi, j'aime bien m'identifier comme le regard du spectateur. C'est-à-dire que je suis vraiment le candide qui arrive dans une situation et qui découvre, ma caméra recule, elle part à gauche, elle n'est peut-être pas techniquement au point, mais au moins elle représente vraiment un regard spontané. »

Dumoulin souligne aussi ce regard naïf du réalisateur et son immersion dans l'action :

« C'était un peu comme un gamin, il vivait des courses urgentes, la dynamique de la poursuite, et il était heureux. [...] Je le voyais derrière émerveillé par tout ce qu'il y avait, il se croyait dans un film. Et le résultat est là, comme il a monté son film [...]. Je me dis que le gars a vraiment été immergé dans le milieu. On est bien d'accord que ce n'est pas le film à l'américaine, mais c'est un bon produit brut. »

« C'était un peu comme un enfant, il voyait la police avec certains paramètres, et puis, au fur et à mesure qu'il découvrait les choses, c'était assez marrant de voir qu'il les vivait complètement, pas la personne qui était blindée, c'est pour ça qu'on ne l'a pas vu de tout l'été, il n'était pas bien. Parce qu'en plus, il y a le fait de voir les choses, le fait d'avoir encore la caméra, le côté un peu voyeur, et ça, il l'a mal vécu. »

Aussi, Sibilla met du temps à trouver sa position. Au début du tournage, il est révolté par ce qu'il voit des interventions policières, se sent seul et mal accepté. Alors, il décide d'adopter le point de vue des policiers et de « se mettre de leur côté ». Il estime ce changement de point de vue nécessaire pour pouvoir être accepté par les policiers et donc pour réaliser son film.

« Ce qui a déterminé la suite du film, et c'est là enfin que j'ai pu faire des images correctes, c'est que je me suis mis du côté de la police, c'est-à-dire que je me suis mis avec eux, je me suis fondu avec eux, j'ai décidé d'avoir le point de vue d'un policier, et pas le point de vue d'un mec extérieur. [...] La misère reste toujours la même et elle est toujours aussi difficile à gérer, mais moi-même j'arrivais à avancer et à filmer, à tourner. Et j'arrivais en quelque sorte à faire partie d'une équipe, j'étais accepté par ces gens-là. Et pour moi c'était très important, parce que sinon, je n'aurais pas pu tourner le film, je n'aurais pas pu finir ce film, c'était trop violent ce que je voyais. »

Le réalisateur a donc radicalement modifié sa position, passant d'une observation extérieure et révoltée à l'adoption du point de vue du policier. Pourtant, ce nouveau regard, nécessaire pour l'avancée du film, n'est pas sans poser d'importants dilemmes : il implique de se positionner du côté des « forts » et de la police, face aux faibles, les personnes interpellées qui sont filmées. Et celles-ci assimilent le filmeur à la police. Avoir un tel regard porté sur soi est désagréable. Néanmoins, il était nécessaire pour Sibilla de « devenir flic » pour ne plus être seul face à la misère vue et pour être intégré au milieu policier.

Par contre, Sibilla décide de ne pas être visible dans son film. Ce choix d'effacement à l'image s'explique surtout par le désir de se positionner en médiateur entre la parole de la personne filmée et le regard du spectateur :

« Les gens qui acceptent d'être filmés, j'estime qu'ils ont quelque chose à dire, peut-être plus que moi au final. Le réalisateur est juste là pour faire le lien entre un spectateur et un mec qui a quelque chose à dire. On s'intéresse à lui, il se dit "Tiens, c'est le moment où j'aurais quelque chose à dire dans la vie, on porte un regard sur moi cet instant-là, j'ai quelque chose à transmettre, à révéler." ». ».

7.2 Jean-Stéphane Bron : empathie et distance, présence et effacement

Jean-Stéphane Bron, d'une manière un peu similaire à Sibilla, désire que ses protagonistes « s'adressent presque directement au spectateur », « sans filtre », et de ce fait, il adopte une position de discrétion et d'effacement :

« Je m'efface au maximum pour que ce soit presque comme si les gens s'adressaient là pour la première fois à ceux qui vont voir le film. Mais en même temps, ça passe toujours par un tutoiement, donc on comprend bien qu'il y a quelqu'un à qui on s'adresse, mais c'est comme si ce tutoiement c'était au spectateur qu'il était adressé. ».

Ce tutoiement qui semble s'adresser au spectateur est pourtant adressé en premier lieu au réalisateur : cet élément atteste donc la présence du réalisateur et que ce dernier a construit une relation particulière avec les personnes. Bron estime en effet qu'apprendre à connaître les protagonistes est nécessaire et que malgré son absence apparente pour le spectateur, le réalisateur n'étant (presque) pas visible dans le film, son approche marque une grande présence. Alors, il construit avec les personnes filmées une relation qu'il définit d'« empathique » et d'« abolition de la distance », position relativement proche de celle adoptée par Sibilla. Il veut « perdre toute objectivité » avec ses personnages.

Par contre, le réalisateur estime qu'il est important de ne pas prendre personnellement parti sur ce qui est « le prétexte du film », soit la loi Gen-Lex, et de se positionner en retrait. Il n'a jamais fait entendre aux protagonistes sa position à ce sujet. Cependant, on peut aussi se demander si l'abdication de tout engagement concernant le génie génétique n'a pas été une condition pour gagner la confiance des politiciens et obtenir leurs confessions.

En définitive, la position de Bron semble proche de celle de Sibilla mais elle ne l'est pourtant pas complètement. En effet, tout en disant rechercher l'empathie, le premier se positionne parfois « en retrait » et garde une certaine distance critique vis-à-vis des personnes filmées. Son désir « d'abolir la distance » semble relever davantage d'une stratégie pour approcher et apprendre à connaître les sujets que d'une volonté « d'adhérer au point de vue » des personnes comme dans le cas de Sibilla. Bron semble mieux contrôler sa position que ce dernier qui se dit d'ailleurs très influençable.

7.3 Lionel Baier : implication personnelle, visibilité et proximité avec les protagonistes

Lionel Baier définit son film d' « un documentaire vu de l'intérieur ». Il faut déjà relever la position particulière du réalisateur : il est homosexuel comme la plupart des personnes qu'il filme dans *La Parade*, et il se présente directement comme tel aux personnes.

Pourtant, le réalisateur dit, au début du tournage, ne rien connaître aux institutions et associations d'homosexuels. Il estime que cette ignorance qui surprend les protagonistes, lui a permis de « se mettre au niveau du spectateur qui lui aussi n'y connaît rien ». Et pareillement aux propos de Sibilla, il parle donc d'un regard naïf identifié au spectateur.

Baier soulève que les homosexuels marquent souvent de la méfiance face aux médias qui donnent d'eux des images stéréotypées. Alors, lui veut se différencier des journalistes ou d'une position d'observateur étranger :

« Moi, je venais en ami qui filme, et non en observateur qui venait dire comment ces personnes si étranges vivent. Il n'y avait donc peut-être pas cette appréhension. Et il n'y avait pas cette ambiguïté. Étant homosexuel, ils ne se posaient pas cette question envers moi : est-ce qu'il vient là parce qu'il est dégoûté ou alors fasciné, est-ce qu'il nous trouve ridicules? Moi, je ne me posais pas ces questions, je venais voir des êtres humains. ».

Par ailleurs, il prévoit déjà dans le scénario de réaliser un documentaire subjectif à la première personne :

« Que je dise "Je", le sujet l'impliquait, c'était l'intérêt du sujet, je voulais raconter une histoire que personne n'avait racontée depuis l'intérieur, et moi je pouvais le faire. ».¹¹⁰

Aussi, Lionel Baier envisage dès le début de faire entendre sa voix et de servir de « narrateur » et de « guide » pour le spectateur. Il estime aussi que le sujet nécessite son implication personnelle, parce que les personnes filmées sont proches de lui et il considère intéressant de mettre en valeur la relation qu'il entretient avec celles-ci.¹¹¹

Par contre, sa visibilité à l'image se décide plus tard. Lorsque, par les circonstances, le personnage de Marianne devient un « personnage public qui prend une importance nationale », le réalisateur estime nécessaire de se montrer et de devenir plus qu' « une figure fantomatique » et « une voix off qui guide mais qui n'a pas de réalité physique » :

¹¹⁰ Aussi, le film a comme sous-titre *Notre histoire* et à la fin de son film, le réalisateur dit en voix off : « *Je suis fier, pas d'être gay, mais d'être là, d'avoir rencontré des gens biens, d'avoir été témoin de ce qui est déjà notre histoire. J'écoute la foule qui l'acclame [Marianne Bruchez]. Pas une communauté, mais des milliers de "moi", "je". Nous paradons.* ».

¹¹¹ Le réalisateur ressent, d'une manière générale, le besoin de pouvoir « se projeter » dans le sujet de chacun de ses films : « Je ne peux raconter l'histoire que si je suis ému, il faut donc que j'aie la possibilité d'être ému. Je ne pense pas pouvoir faire un film sur un sujet qui m'est vraiment lointain, je n'aurais pas cette capacité, ce talent-là, c'est un autre travail. ».

« On se demandait vraiment qui était ce mec derrière la caméra, pourquoi lui qui fustige les gens, qui ne se montre pas, comment ça se fait que, lui, il n'apparaisse pas. Alors je me suis dit qu'il fallait que j'apparaisse. ».¹¹²

Par contre, le réalisateur décide de se montrer dans sa ville, Lausanne, et non à Sion, parce qu'il estime nécessaire de se différencier des protagonistes du film :

« C'était important de dire "Il y a eux, il y a moi, et c'est une autre histoire". Moi, je prends beaucoup moins de risque que Marianne Bruchez, donc je le fais à Lausanne, sur le toit de ma maison. Marianne Bruchez, elle le fait dans la rue à Sion tous les jours. C'est très différent. [...] J'ai pensé Lausanne, la ville où je vis et parce que je n'ai pas la même réalité que les gens à Sion, et parce qu'ainsi je peux avoir la position que j'ai dans le film qui est celle de quelqu'un qui est en train d'observer. ».

En définitive, Lionel Baier adopte à la fois une position d'observateur – qui implique un certain recul et une différenciation par rapport aux personnes qu'il filme – et d'ami proche de celles-ci – ce qui sous-entend pour lui une implication personnelle importante dans le sujet .

¹¹² Dans le film, le réalisateur dit à un moment en voix off : *Pour être honnête, il faut montrer ma gueule*. À la suite de cette déclaration, on le voit dans un plan sur les toits de Lausanne.

CHAPITRE 8 : PARTENAIRE, COOPERATEUR, COREALISATEUR, COLLABORATEUR, ACTEUR OU PERSONNAGE ? POSITIONS DES PROTAGONISTES

Ce chapitre décrit les divers rôles et positions des protagonistes durant le tournage et dans les films. Ceux-ci révèlent certaines tendances récentes de la conception de la place de chacun dans un documentaire (voir chapitre 2). Par exemple, certains protagonistes semblent prendre part activement à la réalisation du documentaire, chose encore rare il y a quelques décennies. Premièrement, on analysera donc diverses formes de participation, de coopération et de collaboration se manifestant entre les sujets et le réalisateur, observées dans les cinq films. Ensuite, on considérera la tendance de certains réalisateurs à rapprocher les sujets d'acteurs, à les « diriger » et à les construire comme des « personnages ». Il s'agit là d'une orientation nouvelle qui conduit à rapprocher la pratique documentaire de celle propre au cinéma de fiction. Finalement, on envisagera la nature des critères de sélection des protagonistes opérés par les réalisateurs, ce qui amènera à se questionner sur les choix des réalisateurs et leur recherche d'un « protagoniste idéal ».

8.1 Pascal, quelle participation ?

Dans le cas de *Remue-Ménage*, on peut s'interroger sur le niveau de participation du protagoniste à la réalisation du film. La situation est particulière car plusieurs jours de tournage font suite aux appels de Pascal. En effet, le protagoniste appelle le réalisateur lors d'un événement non prévu nécessitant une certaine urgence d'intervention de l'équipe de tournage. Pascal soulève :

« C'était à moi de l'appeler quand il y avait des moments forts, des moments intéressants ». [...] À quelque part, c'est moi qui ai apporté tous les éléments nécessaires pour qu'il puisse avoir un bon résultat. [...] Il [Melgar] a juste apporté la mise en place des images que je lui ai mis à disposition. ».

Le protagoniste dit appeler le réalisateur chaque fois qu'il estime vivre une « bonne situation » pour le film. Cette situation l'amène à avoir le sentiment d'avoir apporté tous les éléments du film, « tout prêts » au réalisateur. Cependant, de son côté, Fernand Melgar voit ou appelle Pascal au minimum une fois par semaine afin de prendre de ses nouvelles et de faire le point sur les tournages à venir. Le réalisateur soulève que lors de leurs discussions, le protagoniste marque le désir que l'équipe tourne en permanence des images de sa famille et de lui en particulier. De la sorte, Fernand Melgar doit souvent refreiner ses désirs

par des choix de réalisation cohérents au film.

En définitive, ce film illustre certaines aspirations du protagoniste : parce que certaines séquences tournées font suite à ses appels, ce dernier veut se positionner en coréalisateur et désire participer pleinement à la réalisation du film et à la sélection des images. Néanmoins, malgré les exigences de Pascal et une certaine participation accordée au protagoniste par le réalisateur quant au choix des images tournées, on constate que Fernand Melgar reste le plein réalisateur du film : c'est lui qui effectue les choix de réalisation, qui sélectionne et monte les images pertinentes pour son film.

8.2 Sarah assimilée à l'équipe du film : coopération, collaboration et manque de démarcation dans les rôles

Sarah me parle beaucoup de l'« expérience de tournage » et des échanges, négociations et parfois conflits entre elle et l'équipe de réalisation.

« À des moments, il y avait des tensions, il y avait des moments de doutes, il y a eu des négociations indispensables. Si quelqu'un regardait ou observait les discussions ou l'atmosphère, il ne pourrait pas dire que c'est positif, mais c'était positif. [...] C'est une expérience de vie qui enseigne des choses, c'est clair. »

La protagoniste soulève que le tournage lui a demandé du temps parce qu'elle participe à de nombreuses discussions avec l'équipe à propos des évolutions et transformations du film.

L'équipe semble vouloir l'impliquer dans ses discussions et questionnements autour du film.

« Je ne peux parler qu'avec mes mots d'aujourd'hui, et je me dis qu'avec du recul, je pense qu'on a partagé trop de leurs soucis. Mais moi je sais qu'il y a des moments où je me suis demandée, je me suis dit "C'est un peu prise de tête", parce j'estimais qu'il y avait des choses auxquelles je n'avais pas toujours à être associée, en tant qu'objet du film. L'avantage, c'est qu'ils sont très coopératifs, qu'ils sont très impliqués. L'inconvénient de cette complicité, c'est qu'à un moment donné, on ne sais plus qui est qui, qui fait quoi. Donc je trouve qu'à un moment donné, il aurait fallu une ligne de démarcation quand même. »

Finalement, la protagoniste se sent entièrement « associée au film ». Cette relation de coopération entre l'équipe et les protagonistes est à la fois positive et négative, estime Sarah. Bien que l'implication de l'équipe et sa complicité avec les personnes filmées soient bénéfiques, la protagoniste soulève que celles-ci étaient parfois excessives et amenaient une confusion sur les rôles respectifs de chacun : qui est objet du film et qui fait le film ?

À ce propos, Sarah se souvient surtout de l'expérience difficile du tournage en Tunisie.¹¹³ Des

¹¹³ La réalisatrice voulait tourner des images des protagonistes dans un lieu où « ils se sentaient eux-mêmes ». Alain a choisi son chalet en Valais et Sarah la Tunisie, son pays d'origine. Du coup, la réalisatrice a décidé d'aller quatre jours en Tunisie avec Sarah, le caméraman et Claude Muret. Une seule image de la Tunisie est visible dans le film.

tensions et conflits se manifestent alors entre elle et le caméraman. Elle ne supporte pas de subir ses sautes d'humeur et surtout qu'Ursula et Claude Muret ne s'occupent pas eux-mêmes d'arranger la situation et elle a le sentiment d'être la seule à réagir. Aussi, au retour du séjour, elle se dispute avec Ursula et lui reproche de « ne pas avoir fait la démarcation » et de l'avoir trop « associé aux histoires techniques » du film (par exemple concernant l'organisation d'un transport ou le « briefing » du caméraman).

Alors, les nombreux moments off du tournage consistent principalement en des séances de briefing avec l'équipe de tournage, soit des discussions de mise au point sur l'orientation du film et les possibilités de tourner telle scène. Il existe une relation d'échange et de négociation entre la protagoniste et l'équipe.

En définitive et hormis l'expérience particulière de la Tunisie, elle dit avoir apprécié cette « transparence totale » de l'équipe, son honnêteté, son écoute et sa gentillesse. Elle parle encore d'une véritable « concertation ». La protagoniste soulève encore que la réalisatrice et Claude Muret étaient des « partenaires à part entière » parce qu'ils donnaient régulièrement leur avis et « leur regard » sur le projet ou aussi sur la relation existant entre elle et Alain. Ils étaient impliqués dans le projet et « s'inquiétaient pour nous ».

8.3 L'équipe Dumoulin-Sibilla : des policiers collaborateurs ?

Le film *117 Police Secours* a pour objet des interventions de police et des interpellations, soit des situations délicates à filmer. La méthode adoptée par le réalisateur face à cette condition de travail consiste en la recherche d'une coopération avec les policiers. Sibilla et ceux-ci élaborent ensemble une technique de travail. Par exemple, ces derniers négocient la présence de la caméra avec les personnes interpellées.

« On s'était mis d'accord sur un moyen de travailler, c'est-à-dire qu'on avait vraiment créé un team, c'est-à-dire que j'étais un flic, j'étais un caméraman flic. Quand on arrivait dans une intervention ou une situation, ils pensaient : "Il y a toujours le mec-là qu'il faut gérer, on doit gérer aussi son travail". On formait vraiment une équipe, Dumoulin arrivait et disait : "Il y a une caméra qui vous filme, ça ne vous regarde pas, ne vous inquiétez pas, c'est interne à la police, c'est pour nous !". [...] Au début, je filmais n'importe comment. Mais on a beaucoup pris de temps ensemble pour travailler. [...] Au final, je m'intégrais parfaitement, ils ne faisaient plus attention à moi, je savais toujours où me placer correctement sans déranger les gens, et il y a une habitude qui s'est créée, il y a une manière de travailler qui s'est créée, on a développé des techniques entre nous. »

Dumoulin confirme la « bonne adaptation » du réalisateur, entendue comme sa capacité à se mettre à la bonne place, son aptitude à se faire oublier et à « se fondre dans le décor ».

Il est évident que la présence de Sibilla et de sa caméra complique le travail des policiers, Dumoulin le reconnaît. Cependant, ce dernier souligne que l'équipe trouve une réelle organisation qui permet de ne pas entraver l'action de la patrouille.

« Même quand on était en urgence, qu'on allait sur un lieu, je prenais le temps de lui expliquer "Dans un premier temps, tu restes dans la voiture, je prends la situation, je prends la température, et tu viens ou tu ne viens pas !". Après, il venait des fois sans caméra, pour voir quand même ce qui se passait, et des fois il venait avec la caméra. On prenait toujours le temps de bien préparer. »

Aussi, Dumoulin adopte une attitude très active et « collaboratrice » face à Sibilla. Contrairement à d'autres collègues qui le laissent attendre dans la voiture, il désire mettre le réalisateur au centre de l'action et tout lui montrer, il l'emmène dans les interventions musclées et les bagarres. Le policier appelle aussi le cinéaste afin de l'avertir lorsqu'une intervention importante de la police se prépare. Et il manifeste d'une réelle implication dans le travail de Sibilla et dit agir de manière à ce que celui-ci obtienne de bonnes images, par exemple en négociant la présence de la caméra auprès des interpellés. Dans cette perspective, il n'hésite pas à « tout lui montrer, et tout lui dire », sans censure et avec sincérité, avec le risque de « se mettre des auto goals parfois ». ¹¹⁴

Dumoulin définit encore le réalisateur comme une personne très malléable : selon le protagoniste, les situations critiques, le risque des interventions, le regard parfois agressif des interpellés provoquent une appréhension chez Sibilla et ce dernier obéit alors aux ordres du policier :

« Tout ce que je lui disais, il faisait. Je lui disais "Ecoute, là, reste dans la voiture, je ne la sens pas !" ou je lui faisais un petit signe "C'est bon, tu peux sortir !", ou j'expliquais aux gens "Voilà, on a un caméraman qui filme la police, par contre si vous êtes reproduits dans le film, vous serez protégés.", j'amenais aussi la chose, je ne voulais pas le court-circuiter. »

Au final, il est intéressant constater que dans le cas de ce film, le réalisateur est pratiquement dans une position de sujet dirigé. Dumoulin, la personne filmée, le dirige, lui donne des ordres, lui dit où se placer et négocie avec les personnes interpellées, et Sibilla obéit aux directives et apprend progressivement à se positionner à la bonne place. La balance traditionnelle de pouvoir semble inversée puisque c'est le sujet filmé qui a une position de force sur le réalisateur.

¹¹⁴ Par exemple dans le cas de ses propos ayant été interprétés comme étant racistes. Voir chapitre 11.1.

8.4 Des acteurs ?

Dans certains cas, la position des protagonistes révèle que les limites entre acteur et non acteur, entre personne et personnage sont souvent ténues.

En effet, les protagonistes des divers films se ressentent parfois « acteurs ». Par exemple, Sarah (*Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs*) a le sentiment d'être actrice lorsqu'une séquence est répétée plusieurs fois. Pareillement, Jacques Neiryck (*Mais im Bundeshuus*) se définit de « comédien », surtout parce que ses propos ne sont pas « pris sur le vif » et « spontanés », mais le produit d'un travail et de répétitions :

« J'ai rempli la fonction d'un comédien dans une dramatique, donc on fait ce que le metteur en scène demande. Toutes les fois où j'apparais à l'écran, et ça n'est pas spontané du tout, ça a été répété un grand nombre de fois. Donc c'est du documentaire, mais ce n'est pas pris sur le vif. C'est du documentaire au sens du néoréalisme italien version 1950. On prend des comédiens non professionnels. Et puis, si on est un bon réalisateur, on les amène à fonctionner comme des professionnels. [...] Il [Bron] disait "Vous vous réinstallez comme ça, vous vous mettez dans cet endroit-là, vous me regardez, ou bien vous regardez la caméra!", enfin il donnait les conseils d'un réalisateur.»

Cependant, à un autre moment de notre entretien, Neiryck dit ne pas se considérer comme un acteur puisqu'il doit jouer « son rôle » et « se montrer tel qu'il est » sans « feindre ». Aussi, Marianne Bruchez (*La Parade*), bien qu'elle dise éprouver de la difficulté à refaire des scènes, accepte de « jouer le jeu » par respect pour le réalisateur mais soulève que cette tâche est pénible et la bloque parce que ce n'est pas son « métier ».

Cette impression d'être acteur découle surtout du type de travail que le réalisateur demande aux personnes filmées, notamment de répéter des actes et propos, mais aussi du simple fait de se trouver en présence d'une caméra. La répétition exigée d'actions et de paroles, les indications données par le réalisateur et ses mises en scènes opérées tendent donc à rapprocher la position des protagonistes de celles d'acteurs.

Encore, les réalisateurs peuvent parfois clairement dire aux personnes qu'elles sont des « acteurs » ou de « bons acteurs ». Par exemple, Sibilla dit de Dumoulin qu'il est « un bon comédien » et qu'il « aime se mettre en scène ». Par contre, le policier me dit ne pas savoir comment interpréter ces propos. Cela signifie-t-il qu'il joue un rôle, car il sait qu'il est filmé ou alors que le réalisateur est content car il est naturel devant la caméra ? Il pense que Sibilla a du avoir ces deux impressions, mais il affirme ne pas « avoir fait la comédie » et de s'être montré tel qu'il était.

Aussi, s'entendre dire par le réalisateur qu'on passe bien à l'écran et se voir dans un film amène le protagoniste, dans un bref instant, à se demander s'il ne pourrait pas devenir l'acteur d'autres films.

Pareillement, Ursula dit d'Alain qu'il est un acteur. Et le protagoniste me dit que dans l'éventualité où un rôle dans un film lui serait proposé (Ursula Meier pense éventuellement joindre Alain à un futur projet de film et l'engager pour des dialogues), il accepterait certainement. Aussi, il estime avoir un « don » pour jouer.

Ces dernières citations confirment les propos de Nacache (2003) qui, estime qu'un « devenir-comédien » guette toujours l'acteur documentaire (voir chapitre 2.2.2).

Mais surtout, certains réalisateurs rapprochent clairement la position des protagonistes de celle d'un acteur, tout en insistant sur la différence avec l'acteur de fiction. L'acteur d'un documentaire « joue un rôle proche de sa propre vie » selon Lionel Baier, ou encore, du point de vue de Bron, il est « acteur de lui-même », il « entre dans son propre rôle » tout en étant « un personnage reconstruit » par le réalisateur. Bron veut que les gens acceptent d'être à la fois eux-mêmes et « un personnage reconstruit par le regard de quelqu'un ». Lionel Baier parle encore d' « acteur du réel » parce qu'une personne qui participe à un film et y témoigne, « joue un rôle devant la caméra » :

« Par exemple, Marianne Bruchez dans le film, ce n'est pas Marianne comme elle est dans la vie. Si elle a l'air naturelle, c'est que certainement elle joue bien. Même si je la filme et qu'elle oublie un peu la caméra, mais elle ne l'oublie jamais complètement. Evidemment, c'est différent de jouer un rôle très éloigné de sa propre vie et jouer quelque chose qui ressemble beaucoup à notre existence. ».

8.5 Une direction d'acteurs et un rapport de travail

On constate que dans certains cas, la relation entre le réalisateur et les protagonistes se caractérise avant tout par un rapport de travail, et l'attitude adoptée par le réalisateur se rapproche de celle d'un cinéaste qui dirige des acteurs.

Dans cette perspective, Lionel Baier désire que les personnes qu'il rencontre puis qu'il filme « se laissent aller devant la caméra » et il exige d'elles un effort, puisqu'il lui arrive de leur faire répéter et refaire des actions. Aussi, il veut faire comprendre aux gens qu'ils sont intéressants à d'autres moments qu'ils l'imaginent, et non lorsqu'ils essaient d'être « séducteurs » devant la caméra :

« Mon travail c'est de leur dire "Ce que j'ai vu à l'intérieur de vous est bien plus intéressant que là où vous pensez être bien, lorsque vous êtes bien coiffé, bien éclairé,

bien filmé à un moment de la journée qui vous arrange. Je veux montrer aux gens qu'ils sont bien plus intéressants à d'autres moments, lorsqu'ils répondent honnêtement à certaines questions, lorsqu'ils pleurent, rient, ou ne sont pas contents. Mon travail est donc de les pousser, de leur montrer une image d'eux dont ils n'avaient pas conscience. ».

Jean-Stéphane Bron parle également d'un rapport de travail. Déjà, il décide de tourner rapidement afin de connaître les tics des protagonistes et faire comprendre à ces derniers ce qui l'intéresse. Il insiste à maintes reprises sur l'idée que participer à un film et se faire filmer implique un travail et un apprentissage. Par exemple, le réalisateur souligne que de nombreux protagonistes sont au début « mauvais » parce qu'ils exagèrent leur rôle et « performant ». Alors il rappelle la présence de la caméra afin de leur faire prendre conscience qu'ils doivent « s'affronter » à l'appareil, qu'ils ne doivent pas « performer » et « jouer un rôle » mais plutôt « être eux-mêmes », « être vrais », apprendre à « prendre des risques » et à « se jeter à l'eau en mettant une intention ». Ces exigences diverses illustrent l'effort demandé aux protagonistes par le réalisateur.

De la sorte, en faisant répéter aux protagonistes une séquence des dizaines de fois – jusqu'à vingt prises pour trois phrases –, Bron entreprend un « travail sur la parole » et veut établir « un rapport de force » avec eux, parce que ceux-ci, de par leur expérience des médias, se posent au début en position de maîtrise. La répétition vise, d'une part, à « contraindre » les gens à comprendre qu'il s'agit d'un travail difficile et qu'il n'est pas possible de se satisfaire de la première prise, et d'autre part, à les amener dans un état d'épuisement et à tester leurs limites. Dans cette perspective, Bron estime qu'il est parfois nécessaire de « brutaliser » la personne et de passer par des faces à faces difficiles lui faire prendre conscience de sa résistance qui amènera le spectateur à la « lire de manière fausse ». Par « résistance » du protagoniste, il entend les moments où ce dernier a de la peine à révéler ses sentiments véritables et qu'il évite de parler de certaines choses.

Par ses objectifs, Bron rapproche clairement le travail des protagonistes de celui d'un acteur de fiction. Par exemple avec la recherche d'une « présence » et d'une « intention de jeu », il désire amener la personne « à incarner son personnage, comme un acteur le fait » :

« Tout ce que l'on investit dans les personnages, les silences, les doutes, sont de l'ordre de la fiction, comme lorsqu'on demande à un acteur de réciter son texte en pensant à autre chose, en ayant un sous-texte ou en contredisant physiquement ce qu'il dit ».

Le réalisateur recherche en effet une parole « vraie, honnête et investie ». Il entend par là qu'il est nécessaire de répéter un propos plusieurs fois pour arriver à la « bonne forme » et à « une manière juste de dire les choses ». Aussi, du point de vue de Bron, l'intention d'un propos

passer par une « présence physique », par les gestes et comportements physiques qui accompagnent le discours.

Par contre, Bron observe que les personnes apprennent rapidement à voir quand elles s'expriment d'une manière « juste » ou « fautive » devant la caméra. Il souligne que ses sujets, bien qu'ils ne soient pas des acteurs parce qu'ils ne possèdent pas de « techniques d'acteur », apprennent à savoir quand ils sont « sincères » et « investis physiquement dans ce qu'ils disent ».

« La sincérité, ça ne veut pas forcément dire qu'on s'épanche ou qu'on fait des confidences, ce n'est pas ça. Ça veut dire qu'on a réussi à dire les trois ou quatre phrases avec une intention, avec un sous-texte, avec un petit sourire qui laisse sous-entendre qu'on ne pense pas la moitié de ce qu'on dit, mais que c'est clair pour le spectateur que c'est ça. »

De son côté, Liliane Chappuis souligne que le réalisateur l'amène souvent à dire les choses autrement, de la manière qu'il désire. Aussi, elle relève que lorsqu'elle marquait de la retenue à révéler certaines choses, celui-ci « creuse encore plus » et qu'il arrive toujours à les mener où il désire. Jacques Neiryck estime quant à lui que « l'exercice » consistant à répéter des dizaines de fois un propos amène surtout à la concision et à la clarification de sa pensée et de ses propos. Le protagoniste relève également la précision des intentions du réalisateur et sa capacité à orienter la personne dans une certaine direction :

« Il [Bron] est discret, mais extrêmement directif, extrêmement. Il veut quelque chose, il veut une certaine image, une certaine qualité d'image. Il va vous amener, petit à petit, à faire exactement ce que lui veut. Il ne va pas changer vos idées, il va changer votre façon de l'exprimer. ».

Cette attitude directive ne signifie pas que le réalisateur ordonne aux personnes de penser ou d'agir d'une certaine manière mais elle se réfère davantage à son aptitude à dégager « l'essentiel d'une réflexion », souligne Neiryck.

Pourtant, Bron admet « provoquer » légèrement les discussions des personnes, par exemple en leur laissant entendre qu'il trouve tel élément de leur comportement intéressant, et cette stratégie de l'auteur amène les protagonistes à agir pareillement à l'image qu'il se fait d'eux¹¹⁵ :

« C'est quand même assez pénible de se faire répéter quinze fois les mêmes choses, qu'on amène au fond les gens à faire saillir une partie de leur personnalité ou une autre, et tout à coup, inconsciemment, je pense que les gens se disent "ah, c'est ça qui l'intéresse chez moi." Je pense vraiment que c'est inconscient et du coup après, ce n'est pas que les gens se mettent à jouer un rôle, mais naturellement ils se mettent à

¹¹⁵ Par exemple, Bron donnera certaines indications à la personne et amènera cette dernière à se mettre dans l'attitude désirée par le réalisateur et qui, selon lui, la caractérise : « Par exemple, Neiryck je lui explique qu'il est souvent un peu en retard donc il va se mettre dans une attitude, pas jouer, mais se mettre dans cette position-là. ».

vouloir faire plaisir au metteur en scène, à l'aider dans son truc, à vouloir que ce soit bien, vouloir être le mieux possible, etc., au fond ils comprennent que c'est ça qu'on attend d'eux. ».

En définitive, les objectifs de Jean-Stéphane Bron semblent très similaires à ceux de Lionel Baier qui veut dépasser le côté séducteur des personnes face à la caméra, les pousser à « s'abandonner », à « se révéler », à être « honnêtes » et qui désire leur montrer une image d'elles dont elles n'ont pas conscience.

8.6 Des personnages de fiction ?

Jean-Stéphane Bron définit explicitement ses films documentaires d'une « approche par les personnages » : en utilisant une rhétorique propre à la fiction, le réalisateur commence par choisir des « personnages », par faire un « casting », puis il insère ces derniers dans un « récit » en les posant comme des « héros », et une « dramaturgie » se construit petit à petit en fonction des personnages. Aussi, le réalisateur parle aux protagonistes de son film en utilisant délibérément des termes de fiction, par exemple en les désignant directement de « ses personnages ». Il veut leur faire prendre conscience – d'une manière parfois plus ou moins partielle – par son discours de leur insertion dans un « récit » et de leur construction en tant que personnages (par exemple en leur disant qu'il veut « raconter une histoire » ou « trouver une fin à l'histoire »). Il expliquera ainsi à tel protagoniste quels « effets » son intervention produira dans le film :

« Il [ici le protagoniste Randegger] est tenu au courant de comment la scène s'est construite et quel va être l'effet de lui comme personnage dans la scène. C'est là que tout se joue avec eux d'une manière très transparente. [...] J'ai pris du temps à expliquer chaque fois comment ces interventions fonctionnaient, où elles seraient à peu près placées, de manière à ce qu'ils comprennent qu'il y a quelque chose de l'ordre du récit. ».

Bron cherche surtout à trouver des caractéristiques psychologiques à chaque personnage et il les « construit » en recherchant les « typologies de caractères » définissant les protagonistes. Durant le tournage, il a une idée déjà précise de « l'effet massif » produit sur le spectateur pour chacun d'entre eux. Il insiste par ailleurs sur la nécessité de maintenir une « cohérence » dans les caractéristiques des personnages jusqu'à la fin, « comme un scénariste de fiction le ferait par rapport à ses personnages ».¹¹⁶

¹¹⁶ Bron donne comme exemple : « Par exemple, c'est d'amener Neiryck à toujours être dans une espèce d'ironie, d'un petit rire juste avant son intervention. Il s'agit de mettre un peu les gens en condition, de se dire que telle chose est un trait de caractère qui en dit long, qui éclaire beaucoup sur la position dans le film, la position politique du personnage. ». Le réalisateur estime encore que Neiryck « incarne l'aspect réflexif ». Et à propos

Aussi, le réalisateur, implicitement, de par ses questions, transmet aux personnes le regard qu'il porte sur elles et ce qu'il attend d'elles. Par exemple, il souligne à Neiryck certains de ses comportements et veut lui faire comprendre qu'il est plus intéressant de le voir avec « son petit sourire » que lorsqu'il est davantage sérieux. De ce fait, il veut encourager les personnes à agir dans « certains registres ».

On peut s'interroger sur le caractère réducteur d'une telle démarche qui transforme en « figures » (selon les termes de Bron) des individus. Cependant, l'intention du réalisateur est d'amener les personnages à accentuer un trait de leur personnalité tout en complexifiant progressivement les facettes de manière à surprendre le spectateur et l'image qu'il se fait initialement d'eux. Bron veut que le film amène le spectateur à un rapprochement progressif vers ses personnages, que celui-ci finisse par mieux les connaître et se retrouve dans un rapport d'intimité et de confidentialité avec eux. Aussi, il insiste sur « les petites choses choisies avec beaucoup de minutie » qui contribuent à construire les caractéristiques de chaque personnage, des choses choisies ensemble avec les protagonistes, telles Jacques Neyrinck préparant ses confitures ou Liliane Chappuis se promenant seule avec son chien.¹¹⁷ De son côté, Neiryck reconnaît que comme chacun des cinq protagonistes, il joue un « rôle » précis dans le film – celui du « professeur » –, tout en soulignant que l'image de chaque personnage est aussi « cassée » en les montrant dans des activités particulières.

Lionel Baier opère également un travail de construction de personnages et rapproche son travail de celui propre à la réalisation d'un film de fiction, principalement de par la construction des personnages qu'il élabore :

« On écrit la description des personnages comme de la fiction. Par exemple, on se dit "voilà le parcours que Marianne Bruchez va faire à l'intérieur du film, voilà telle qu'on pourrait l'imaginer.". Je vais donc la filmer à propos, en ayant déjà dans l'arrière tête les caractérisations cinématographiques que je vais lui donner. [...] On écrit véritablement comme dans un film de cinéma : par exemple, "ce personnage est contre elle, il faut donc le construire contre elle. Ou alors celui-ci est avec elle." ».

de Liliane Chappuis, le réalisateur souligne : « Je me suis rapidement aperçu qu'il n'allait pas y avoir d'enjeux autour de son personnage aussi important que les autres. Je pensais qu'elle allait jouer un rôle dramaturgique assez précis, elle répète en français un certain nombre de choses et elle ne les dit pas n'importe comment, elle le fait passer avec quelque chose qui est de l'ordre de l'émotionnel.». Et encore : « Elle occupe une place assez importante dans le dispositif pour recentrer les enjeux. C'est quelqu'un d'assez touchant. ».

¹¹⁷ À propos de ces « petites choses » caractérisant chaque personne, le réalisateur a passé, durant la pause d'été, une ou plusieurs journées avec chaque protagoniste, en dehors du Palais fédéral. Il voulait révéler un trait particulier, voire surprenant, de la personnalité de chacun. Il affirme alors que la décision de montrer telle personne dans telle activité s'est toujours prise ensemble, en accord avec le protagoniste.

8.7 Critères de sélection des protagonistes des films et casting

Certains réalisateurs affirment avoir réalisé un « casting » afin de sélectionner les protagonistes de leur film, d'autres, sans utiliser ce terme, insistent sur les diverses qualités de leur protagoniste central, notamment leur « naturel », leur aisance devant la caméra, leur « richesse humaine » ou encore leur absence de censures. Alors quelle valeur donner aux personnalités utilisées en premier plan dans un film et sur quels critères se basent les choix des réalisateurs ?

Premièrement, Jean-Stéphane Bron emploie délibérément le terme de « casting », aussi vis-à-vis des protagonistes. Il sélectionne assez rapidement les protagonistes du film « à l'instinct », après avoir rencontré 18 des 25 membres de la commission. Au début, il annonce néanmoins aux membres que sa sélection se fera avec un souci d'objectivité et que de cette manière les quatre partis gouvernementaux seront représentés. Encore, il dit avoir « fait un pari » sur cinq personnes, sans avoir changé en cours de route, et cela implique un « risque », parce qu' « on engage beaucoup d'argent et on engage la crédibilité des gens qu'on filme ». Cependant, le réalisateur ne sélectionne pas par hasard ses personnages. Il choisit par exemple Randegger parce que celui-ci représente certains intérêts, a telles caractéristiques et parce qu'il veut un Suisse-allemand. Encore, il choisit Maya Graf et Randegger parce qu'il trouve qu'il existe ici « une opposition de caractères intéressante ». D'une manière générale, il estime avoir choisi des gens « très profilés », qui ont « un potentiel de nous entraîner dans une histoire » (ou un « potentiel narratif »), et qui sont « assez émotionnels », « dont on sent que ce serait assez facile d'accéder à leurs émotions » et encore des personnes qui « s'engagent tous sincèrement face à la caméra ». Il lui faut également avoir de la sympathie et de l'empathie pour chacun d'entre eux, les trouver intéressants et avoir du respect pour eux.

Du point de vue de la protagoniste Liliane Chappuis, la sélection des cinq personnages s'est faite « naturellement », après une longue période d'observation du réalisateur faite de rencontres informelles. Aussi, au dire des protagonistes, Bron ne semble pas avoir expliqué à ces derniers sur quels critères il se basait pour son casting. Liliane Chappuis me dit pourtant savoir qu'il a respecté certains quotas liés à la Suisse (selon les régions linguistiques, les partis, les sexes) et qu'il recherchait des « personnalités ». Et Jacques Neiryck estime quant à lui que certaines personnes « s'imposaient », tels Randegger ou Maya Graf. Ensuite, du côté francophone, le choix était limité puisque seulement cinq membres de la commission étaient romands. Il pense que le réalisateur est venu « spontanément » vers lui, parce que parmi les

Francophone, il est « celui qui était le plus versé dans le sujet », ayant écrit un livre intitulé *Tout savoir sur le génie génétique*.

Aussi, Lionel Baier « sélectionne » et opère un « casting » des personnes qui vont parler dans son film :

« Ce n'est pas un casting physique, c'est plutôt de se dire qui va apporter quoi dans le film. Ce personnage, il va apporter quoi comme voix ? Est-ce que celui-ci n'est pas redondant avec un autre ? Est-ce que celui-ci va être en conflit avec un autre personnage et de ce fait va pouvoir, non seulement nourrir toutes les réflexions que j'ai pu me faire, mais aussi apporter une partie de ma voix, toutes les idées et contre-idées que je pourrais me faire ? ».

Le casting permet donc au réalisateur de trouver « les bonnes personnes » qui peuvent apporter un certain éclairage sur telle question, et occuper une fonction particulière et un rôle défini dans le film.

Par contre, Lionel Baier ne prévoit pas dès le début que Marianne devienne le personnage central du film et prenne une importance pareille. Elle devient centrale, « emporte le film avec elle » et « s'impose » davantage par les circonstances et les événements inattendus qui se déroulent durant le tournage que par le scénario initial prévu par le réalisateur. Elle prend surtout de l'importance, parce qu'elle est la seule à accepter de se montrer et que la visibilité des homosexuels/lles devient une problématique centrale :

« Parce que c'était la seule à apparaître, elle devenait la porte-drapeau de toutes ces Valaisannes. Ce qui m'intéressait dans le fond, c'était de filmer quelqu'un qui lève le poing, qui décide de rentrer en résistance. ».

Ursula Meier me dit également avoir réalisé un casting pour sélectionner les personnes présentes dans le film. Par exemple, à propos des médiateurs visibles dans le film, elle dit avoir surtout choisi des personnes à l'aise devant la caméra.

Par ailleurs, elle parle de son attirance pour Alain, le protagoniste central du film. Surtout, elle se fascine par « le potentiel fictionnel du personnage » et de sa vie :

« Il y a un truc qu'il dégage qui est assez fort quand même et j'aimais bien son côté assez simple, enfin je ne sais pas comment dire. [...] Je me suis rendue compte assez vite de pourquoi il était flic. Assez vite, il s'est raconté, de façon très simple, par rapport à son père, ses frères qui ont fait de la taule, il n'a jamais su ce que faisait son père. Je me suis dit que c'était un vrai personnage de fiction, de tout à coup mettre de l'ordre là-dedans et donc de la loi, et donc de devenir flic, c'est tellement évident. Ce n'est pas ça pour tous les flics, mais lui, c'est tellement presque beau, enfin c'est presque de la fiction, ça fictionnalise bien. [...] Et quand j'étais en plein doute par rapport au film, je me disais que j'avais Alain qui est hyper fort. [...] En plus je trouve

qu'il parle à la Audiard, c'est un vrai personnage de fiction, les expressions qu'il emploie. ».

L'attrance de la réalisatrice pour le « potentiel fictionnel » du personnage répond assez singulièrement à la recherche de Bron de personnages au « potentiel narratif »...

Aussi, Ursula Meier affirme que son choix pour un projet de documentaire repose avant tout sur une rencontre. La rencontre avec Alain a été de la sorte déterminante pour faire le film.

Pour sa part, Raphaël Sibilla veut initialement réaliser les portraits entrecroisés de quatre policiers, puis il rencontre la section de l'appointé Dumoulin et celui-ci devient progressivement le protagoniste central :

«Beaucoup de gens étaient inintéressants et au final, ils ne m'apportaient rien, je n'aurais pas pu passer plus de temps avec eux. Puis j'ai rencontré Dumoulin, un mec qui m'a étonné et que j'ai trouvé profondément humain, profondément gentil, et profondément représentatif de ce que devrait être le métier de flic. [...] J'ai pris un personnage qui était à l'avantage du policier. ».

Sibilla dit par ailleurs qu'il sélectionne les personnes filmées en fonction de son affinité pour celles-ci :

« Je ne vais pas filmer quelqu'un et au final je réalise que c'est un sale type ou un imbécile. [...] C'est pour ça que je passe du temps avec les gens avant de tourner. Je passe du temps avec un groupe de gens et puis je détermine qui serait vraiment la personne qui pour moi correspond à ma manière de voir les choses, et qui serait aussi représentative de ce que je veux dire. ».

Le réalisateur voit aussi le policier Dumoulin comme le sujet idéal à filmer car il est très à l'aise devant la caméra. Il dit encore avoir été séduit par sa franchise et sa repartie. Aussi, du point de vue du protagoniste, Sibilla l'aurait aussi apprécié (et donc choisi) parce qu'il lui montrait tout de son travail, sans mettre de censure :

« Moi, ce que je sais, c'est qu'il aimait bien être avec moi, et puis je veux pas être prétentieux par rapport à ça, je pense qu'on a eu un bon contact les deux, et moi, j'avais une volonté de tout lui montrer, je pense que c'est surtout ça qui lui a plu. ».

Enfin, les réalisateurs semblent souvent sélectionner des personnes selon des critères proches de ceux d'une sélection d'acteurs pour une fiction : certains parlent en effet explicitement de « casting », de personnages au « potentiel narratif » ou « fictionnel » ou encore de la recherche d'une « intention de jeu » et d'une « présence », donc de termes attachés à la rhétorique de la fiction, et d'autres estiment plus ou moins implicitement que les personnes doivent être capables de convaincre le spectateur, de se comporter « naturellement » devant la caméra de la même manière qu'un acteur entraîné ou encore,

comme dans le cas de Sibilla, de correspondre au point de vue du réalisateur, donc de servir son discours dans le film.

CHAPITRE 9 : DIVERSES CONCEPTIONS DE LA CONTRIBUTION DE CHACUN AU FILM ET COMPLEXITE DE LA RELATION

Ce chapitre veut mettre en évidence les particularités, ambiguïtés et complexités de la relation documentaire. Il s'agit ici de s'interroger sur la conception de la contribution de chacun à un film, sur les formes d'échanges se manifestant entre les deux parties et sur la nature de l'engagement liant filmeurs et filmés. Premièrement, sur quoi se base et s'institue le rapport ? Peut-on parler de contrat ? Ces questions conduisent à considérer les motivations du consentement des protagonistes et les mises en confiance réciproques. On verra qu'on peut déterminer certaines stratégies de mise en confiance de la part des réalisateurs. Deuxièmement, de quelle nature est la relation ? Peut-on parler d'amitié ? On examinera ici divers types de relations entre réalisateurs et protagonistes, ainsi que les limites et difficultés propres à un tel rapport, difficultés notamment liées à la présence d'une caméra. Troisièmement, on s'interrogera sur les dimensions « marchandes » de l'échange. Pour quelles raisons l'argent intervient-il ou pas dans la relation et quelle conception de l'échange peut-on en dégager ? Finalement, on analysera l'ambivalence de la notion de consentement informé au regard des différents films. Quelle responsabilité le réalisateur a-t-il envers les personnes filmées, que leur transmet-il (ou peut-il leur transmettre) des conséquences de leur participation au film ? Que leur dit-il et que leur cache-t-il de ses intentions ? Une personne qui consent à être filmée, accepte-t-elle pour autant le film fini et sa diffusion ? A-t-elle conscience des effets de sa participation ? Le chapitre s'achève donc sur des questionnements éthiques, soit une des dimensions de la relation dont la prise en compte semble difficilement évitable.

9.1 Institution du rapport et motivations du consentement : des mises en confiance (des stratégies ?) et des « contrats »

Ce chapitre s'interroge d'une part sur les éléments qui instituent le rapport entre le réalisateur et les personnes filmées et qui motivent l'acceptation d'apparaître dans le film pour les différents protagonistes et, d'autre part, sur la forme de l'échange ou de contrat sur lequel s'érige la relation entre le réalisateur et ces derniers.

Premièrement, diverses stratégies de mise en confiance opérées par les réalisateurs peuvent être mises en évidence. En effet, comme le soulève Henderson (1988, voir chapitre 2.1), le réalisateur use de diverses stratégies lui permettant d'accéder aux personnes. Aussi, la

négociation est souvent nécessaire pour que le cinéaste soit accepté et que sa position soit établie auprès des sujets. Dans cette perspective, le réalisateur usera de divers moyens afin de rendre son activité non crainte auprès des sujets. Il peut par exemple dissimuler ses buts, ou encore flatter la personne, montrer son honnêteté, sa bienveillance et son intérêt. Stewart (1998) relève également que les rôles et stratégies du chercheur (et en extrapolant, du réalisateur) influencent la capacité d'obtenir des informations et d'accéder à divers acteurs et contextes. Par exemple, l'auteur estime que les observateurs qui s'impliquent activement seront davantage acceptés et leur présence sera moins crainte ou vécue comme une intrusion. Le chercheur peut aussi se retrouver dans un rôle d'ami, et par là il aura accès à certaines sphères plus intimes de la vie sociale.

Qu'en est-il des réalisateurs et de leurs stratégies ?

Par ailleurs, cette manière d'envisager les choses tend à lire la relation comme au seul avantage du réalisateur qui serait alors un manipulateur... On verra pourtant que, d'une part, les protagonistes, de leur côté, peuvent très bien trouver divers intérêts à participer au film et, d'autre part, que certains réalisateurs insistent sur la nécessité de passer un « contrat » avec ces derniers.

9.1.1 Des mises en confiance nécessaires et des réalisateurs/trices impliqués

L'expérience de Raphaël Sibilla souligne les difficultés rencontrées face à la situation de filmer dans le cadre d'une institution fermée telle la police. Au début, le réalisateur explique ne pas arriver à « se positionner » et à se faire accepter par les policiers. Aussi, il se sent empêché de filmer librement. Il explique ne pas réussir à gagner la confiance des protagonistes de par son attitude révoltée qui l'empêche de sympathiser avec eux et d'accepter ce qu'il voit. Dumoulin parle également de la méfiance et de la prudence de nombreux collègues à l'égard de Sibilla, et de la rétention d'informations qui en a découlé. Comme ce dernier a franchement dit dès son arrivée ses préjugés à l'égard de la police, de nombreux policiers ont pensé qu'il allait leur nuire. Cette situation difficile correspond aux trois premiers mois de tournage.

Après une pause de quelques mois, le réalisateur retourne à la police, change de position en décidant d'adopter le point de vue des policiers et la méfiance à son égard s'estompe, aussi grâce au soutien de certains membres de la police, dont Dumoulin et un lieutenant. En effet, après avoir montré des images à ce dernier, le ton change, les portes s'ouvrent et le réalisateur peut filmer toutes les situations très librement. Le protagoniste explique aussi l'intégration réussie du réalisateur par la chance d'être arrivé dans sa section, laquelle est soudée et

constituée de policiers amis. Selon lui, il a suffi que les meneurs (dont Dumoulin) de la section soutiennent Sibilla pour que l'ensemble l'accepte. L'intégration se manifeste notamment dans la présence admise du réalisateur aux verres après le service ou au souper de la section.

Sibilla estime pour sa part que la confiance s'est encore obtenue grâce à sa présence quotidienne qui reflète son implication dans le sujet :

« Le fait de me voir tous les jours, partir à sept heures du matin avec eux, revenir le lendemain à onze heures du soir, ils se disaient : “Enfin un mec qui s'implique, et pas un journaliste de télévision qui ne reste que quelques heures, et qui fait un papier dégueulasse où il n'y a rien de tout ce qui est réel autour”. Ils ont été touchés de me voir tout le temps là, j'allais boire des verres avec eux. ».

Pareillement à Sibilla, Ursula Meier s'est d'abord confrontée à la méfiance des protagonistes. En effet, Alain est réticent de participer au film, car son projet vient de débiter et il estime que la télévision et la presse l'ont déjà suffisamment suivi.¹¹⁸ Sarah marque également de la réserve car elle désire travailler au projet dans la confidentialité et « en paix », sans être suivie par des journalistes et personnes extérieures. La proposition du film tombe donc au mauvais moment, explique celle-ci. Les protagonistes acceptent cependant de rencontrer Ursula et Claude Muret et après avoir discuté entre eux, ils consentent à participer au film : le consentement est donné huit mois après le premier contact entre les protagonistes et Claude Muret.¹¹⁹ Sarah explique qu'elle et Alain ont finalement accepté parce qu'ils se sont rendus compte qu'autant Ursula Meier que son collaborateur étaient des personnes « passionnées » et intéressées par le travail des sujets :

« Il y a les personnes qui ont joué [pour l'acceptation de Sarah et Alain], parce que Claude, c'est aussi quelqu'un de très riche. Honnêtement, s'il n'y avait eu que l'enjeu du film, je ne crois pas que c'est que pour le film lui-même qu'au bout de 8 mois on a dit oui, mais aussi parce que Claude a su défendre la légitimité, l'intérêt du projet du film. Et puis ce que je retiens beaucoup de ces deux personnages [Claude et Ursula], c'est leur intérêt profond pour ce qu'on faisait. Je crois qu'on a capté ça et on a dit oui. ».

Aussi, Sarah considère la réalisatrice comme très impliquée et désireuse de « rentrer dans ce monde », c'est-à-dire dans l'histoire d'Alain, d'elle et de leur projet. Finalement, comme dans le cas de Sibilla, l'implication de la réalisatrice semble avoir joué un rôle déterminant.

¹¹⁸ La TSR a en effet déjà filmé Alain deux fois peu avant le projet d'Ursula Meier, dans le cadre du *TéléJournal* et de l'émission *Mise au point*.

¹¹⁹ Le projet d'Alain avec les médiateurs débute en septembre 1999. Claude contacte Sarah pour la première fois en février 2000, au moment où Alain et Sarah commencent les premières médiations et interventions sur le terrain. En été 2000, Alain et Sarah acceptent finalement de participer au film.

9.1.2 Des stratégies de mise en confiance

Pareillement à Sibilla, Bron estime déjà avoir pu « établir un rapport de confiance » avec les protagonistes de son film, parce qu'il passe du temps avec eux et qu'il construit une « relation personnelle » qui lui permet, entre autres, de les tutoyer. Aussi, afin d'établir cette confiance et convaincre les gens de « l'intérêt et de l'honnêteté » du projet, le réalisateur estime que parfois la ruse est nécessaire :

« Il faut un peu ruser, et arriver par des trucs auxquels ils peuvent se dire "Tiens, ce sont des raisons tout à fait honnêtes". Avec les politiciens, c'était de leur dire que j'essayais de comprendre comment fonctionnait le Palais fédéral, comment ça marche la politique, et puis "Ah ouais, c'est comme ça que ça marche !". ».

Le réalisateur joue donc la naïveté pour aborder les protagonistes de *Mais im Bundeshuus*, les convaincre de participer au film et encore pour rendre son activité non crainte :

« Moi, j'étais très naïf quand je suis arrivé là-bas. Ma méconnaissance du fonctionnement, je n'ai pas cherché à la combler, car ça m'a beaucoup aidé, pour ne pas paraître dangereux, pour vraiment poser des questions sincèrement. ».

Certains protagonistes croient que Bron est un amateur, et cela l'arrange bien. En effet, celui-ci joue parfois à le novice, en s'encoublant dans ses câbles ou en oubliant les batteries de la caméra dans le but d'« avoir l'air pas très dangereux ». Le réalisateur parle de la « méthode Columbo » : face aux personnes qu'il filme, il se doit de rester très concentré, tout en manifestant une certaine décontraction et une certaine légèreté, de « toujours se mettre en dessous de son interlocuteur, l'air de rien, mais avec une intention très précise en tête ». Aussi, il estime que sa position de jeune réalisateur, et non de journaliste, favorise l'acceptation des protagonistes, lesquels le considèrent alors comme « inoffensif », et cela malgré qu'il leur souligne qu'il réalise un film financé par la télévision et qui sera diffusé au cinéma. Liliane Chappuis confirme ces propos puisqu'elle pense que le rapport de confiance instauré entre elle et le réalisateur, l'amène entre autre à accepter de parler avec moins de retenue et à « en dire plus » qu'elle l'aurait fait avec un journaliste.

Pareillement, Lionel Baier semble savoir mettre les gens en confiance. Marianne Bruchez souligne cette aptitude du réalisateur et sa capacité à s'adapter aux individus et à les « charmer » afin d'obtenir ce qu'il désire et orienter la discussion dans la direction voulue :

« C'est quelqu'un de très organisé pour avoir le contact avec les gens, pour les mettre en confiance, voir même un côté très charmeur ou manipulateur, je lui ai dit. [...] Je pense qu'il est malin et qu'il est très fort pour passer là où il veut aller. [...] Il arrivait vraiment à passer un peu comme le poisson, qui arrive à passer un peu partout, et à se mettre bien dans un petit ban de poissons, comme avec les gros poissons. Je pense qu'il est très malin, il est très déterminé. ».

Par ailleurs, la position d'homosexuel du réalisateur facilite l'accès à certains lieux, la prise de contact, surtout avec les hommes, et lui permet d'obtenir les confidences de certains protagonistes. De la sorte, à propos d'une personne filmée, il soulève l'avantage de cette situation :

« Le fait que je sois un garçon et homosexuel change particulièrement la donne dans le sens qu'il est amené à témoigner de quelque chose qui est difficile et dont il a un peu honte, mais il se dit que je dois comprendre ce que c'est, que je suis peut-être aussi passé par là. Il se dit "C'est un garçon homosexuel, donc je peux me permettre de lui parler de ça." Il ne l'aurait pas fait si j'étais une femme. ».¹²⁰

Lionel Baier soulève également l'importance du temps de repérage qui permet un « apprivoisement » et une mise en confiance réciproque. Il réalise en effet un repérage de plusieurs mois avant de tourner.

« Ça se passe dans les deux sens : les gens doivent nous faire confiance et il faut que je commence à comprendre comment les filmer. [...] Il y a un phénomène d'adaptation, on observe comment les gens sont, comment ils bougent, dans quels lieux ou situations ils sont mieux. Il faut prendre du temps pour comprendre et apprendre comment ça fonctionne. ».

9.1.3 L'opportunité du film

Remue-Ménage montre les protagonistes dans leur intimité et ceux-ci expriment souvent leurs émotions, pleurs, colères, découragements, joies. Il en découle l'impression que les sujets se sont ouverts au réalisateur sans limites. Quelle position le réalisateur a-t-il adopté pour pouvoir obtenir le consentement des sujets et quelles motivations ont poussé ceux-ci à accepter d'être filmés dans ces situations d'intimité ? Pascal et sa femme acceptent en effet très vite de participer au film. Selon Melgar, ce consentement rapide est surtout motivé par l'« opportunité » qu'un tel film présente pour ses protagonistes :

« Ils ont très vite compris que faire un tel film allait leur donner une très grande chance de prouver, de mettre au clair, ou en tous cas d'avoir un moment d'identification au sein de leur communauté. »

Le réalisateur explique que, parce qu'ils vivent dans une petite ville et sont mal vus par un grand nombre de ses habitants qui n'acceptent ou ne comprennent pas leur mode de vie, le film leur permet de se faire connaître, de parler d'eux et de leur famille et d'amener les gens à aller au-delà de leurs préjugés. Camille Cottagnoud, un des chef-opérateurs du film, soulève

¹²⁰ Par contre, de nombreuses femmes ont refusé d'être filmées, et le fait que le réalisateur soit homosexuel n'y change rien. Baier explique que pour ces femmes, cela pose problème qu'il soit de sexe masculin : « Il y avait une telle réticence et méfiance par rapport à ce que tout ce que peut représenter la masculinité, ou par rapport à des histoires de vie très différentes que je n'avais pas à juger d'ailleurs, et je comprends très bien qu'on me ferme la porte au nez. ». La raison principale des refus relève du problème général de la visibilité lié à l'homosexualité et du fait de devenir étiqueté d'homosexuel dans les médias.

également l'acceptation rapide des protagonistes, d'autant plus que dans le cas de ce film, il n'y a pas eu de repérage. Il estime que ceux-ci comprennent l'impact qu'un tel film pouvait avoir sur leur vie, c'est-à-dire que le film peut leur donner un crédit et une fierté à être vus dans leur ville avec une équipe de tournage. Il se souvient notamment que Carole ne se détourne jamais de la caméra dans les nombreuses scènes où elle pleure. Le caméraman imagine que pour elle, de telles scènes sont importantes car elles lui permettent de montrer au grand jour ses sentiments et par là prouver la persécution constante dont le couple est victime. Il ajoute que celui-ci ne refuse d'ailleurs jamais d'être filmé.

Par ailleurs, le comportement adopté par le réalisateur durant le tournage a certainement un rôle dans l'acceptation des protagonistes. En effet, Pascal se souvient positivement du tournage, il souligne la gentillesse et la discrétion de Melgar et dit être frappé par son côté « très humain », par exemple, parce qu'il a pleuré à l'accouchement de Carole. Aussi, les protagonistes me disent avoir très vite confiance dans le réalisateur.

9.1.4 Quel « contrat » ?

La plupart des réalisateurs rencontrés ne fait pas signer de contrat aux protagonistes – excepté le contrat de cession de droit dans le cas de Pascal (voir chapitre 9.3.4) – et certains parlent d'« échange » et de « contrat moral » ou « tacite ». Qu'entendent-ils par là ?

Par exemple, Sibilla parle d'échange et de relation équilibrée : les protagonistes doivent trouver avantage à participer au film. Selon lui, la base de l'échange entre réalisateur et sujets filmés réside dans la préoccupation de transmettre une image dont le protagoniste peut tirer avantage. Aussi, il dit s'engager à ne pas ridiculiser les policiers filmés, à les montrer sous un angle positif et à en faire un portrait sincère et respectueux. Il veut « montrer une image plus intelligente et humaine de leur travail ». Pourtant, on verra que l'image des protagonistes véhiculée par le film est parfois ambiguë et pas toujours « positive » (voir chapitre 11.1).

De son côté, Lionel Baier ne fait pas signer de papier aux gens qu'il filme. Il parle d'« un contrat moral » passé avec eux, dans le sens qu'il informe ceux-ci qu'ils peuvent jusqu'au dernier moment refuser d'être dans le film. Par ailleurs, il annonce qu'il leur montrera une version intermédiaire du montage. D'une part, il veut que ses protagonistes lui fassent confiance, qu'ils l'oublient durant le tournage, qu'ils « s'abandonnent » et « se laissent aller

devant la caméra », et d'autre part, il leur assure s'engager à leur montrer le film avant sa diffusion.¹²¹

Le réalisateur estime que ce contrat moral importe plus qu'un contrat écrit, parce que ce dernier implique qu'une personne ayant accepté et signé accepte pour toute la durée de la réalisation du film, alors qu'un contrat moral amène la possibilité de refuser et de se retirer du film à tout moment jusqu'à ce que le produit soit terminé. Pourtant, il constate que jamais personne n'a refusé ou n'a marqué le désir que le réalisateur modifie son film. Il estime que si un tel cas se manifestait, cela signifierait qu'il n'a pas compris une personne et que ce qu'il a montré est faux. Alors, il envisagerait d'opérer certaines modifications au film.

Lionel Baier explique encore que son travail consiste surtout à amener les personnes « à dire des choses qu'elles n'ont pas l'intention de dire » et parfois à les montrer dans des situations qu'elles peuvent trouver gênantes et embarrassantes, et, en contrepartie, il veut leur renvoyer au final une image d'elles dont elles n'ont pas conscience et qui est susceptible de les intéresser.

Jean-Stéphane Bron parle quant à lui de l'existence d'un « contrat implicite ». Il ne fait non plus pas signer de contrat écrit et estime que les personnes doivent pouvoir tirer un avantage de leur participation au film :

« Il faut que les gens en retirent quelque chose [de leur participation au film] d'une manière ou d'une autre, soit qu'au fond ils apprennent à mieux se connaître, soit qu'ils estiment qu'il y a un devoir de mémoire, de témoignage, et qu'à ce moment-là, ils rendent quelque chose, une expérience vécue à la collectivité, donc ils en tirent un bénéfice personnel [...]. Ils en tirent des avantages en terme de, je ne sais pas, de publicité. Il faut qu'il y ait une contrepartie [...]. ».

Cependant, cette contrepartie nécessaire n'est pas forcément très claire au début, explique le réalisateur. Aussi, ce contrat « moral » se base sur un rapport de confiance que Bron exprime de la sorte : « Nous irons le plus loin possible dans le processus de dévoilement, mais je ne vous trahirai pas. ». Le cinéaste admet user des « ficelles » à disposition d'un réalisateur, tels la séduction, l'apitoiement ou la « fausse innocence », mais il soulève qu'avec l'existence d'« un rapport de confiance vraie » avec les protagonistes, toutes ces « astuces » sont « exclusivement à leur service ».

¹²¹ En voix off dans le film, le réalisateur parle aussi du « contrat moral » passé avec les sujets de son film : « Je me demande quel est mon rôle dans cette histoire, si c'est à moi de donner la parole aux gens qui ont fait paraître cette page homophobe [un pamphlet contre la Gay Pride et les homosexuels est publié dans le quotidien valaisan *Le Nouvelliste*]. Comme le comité de la Gay Pride, personne ne veut parler à visage découvert. [...] Finalement Dominique Giroud [homophobe, un des signataires du pamphlet] accepte d'être filmé à condition qu'il puisse visionner les images avant le montage final, ce que j'accepte, car c'est le contrat que j'ai passé avec tous les témoins du film. ».

9.2 Nature de la relation

Si un rapport de confiance semble exister entre la plupart des réalisateurs et des protagonistes, peut-on pour autant définir la relation d'amicale ? Ce chapitre met en évidence diverses formes de relations entre les deux parties et souligne les limites et difficultés de la relation, par exemple certains parleront d'un « rapport biaisé ».

9.2.1 Une relation amicale ?

Premièrement, il s'agit de prendre en compte le point de vue des divers protagonistes sur la relation qui s'institue avec les réalisateurs.

Liliane Chappuis me parle des nombreux contacts informels avec le réalisateur, à discuter ou à aller manger ensemble et considère que la relation s'est construite sur une « très bonne camaraderie, même amitié ». Aussi, Jacques Neiryck estime aussi avoir eu une relation amicale et de confiance avec le réalisateur. Pourtant il pense nécessaire que le réalisateur ne développe pas des relations de « copinage » avec ses protagonistes pour ne pas « fausser le jeu » et qu'il maintienne un regard distant de scientifique, le « regard de l'entomologiste qui regarde un insecte ».

Entre Sarah et Ursula, la relation est très affective. La protagoniste soulève qu'elle n'a jamais vu la réalisatrice comme une journaliste, mais au contraire comme quelqu'un de très « impliqué ». Aussi, elle estime qu'elle et Ursula sont « deux sensibilités qui se sont rencontrées » et elle définit la cinéaste comme « quelqu'un de très pur et de très authentique, donc très sensible », sensible comme elle, et encore comme une personne « angoissée » qu'il faut rassurer et parfois encourager.

Dumoulin explique qu'un bon feeling est tout de suite passé entre lui et Sibilla. Dès le début, le policier a confiance dans le réalisateur et il apprécie sa franchise – réciproquement aussi, celui-ci aime la franchise du policier –, et que ce dernier ait tout de suite exprimé ses préjugés de la police. Il est aussi touché par son côté marginal :

« Il est un peu particulier Raphaël, mais j'estime que moi aussi je suis un peu particulier ! [...] Moi, j'ai toujours été aussi marginal¹²², j'ai toujours été dans des milieux un peu particuliers [...]. ».

Aussi, le protagoniste définit sa relation avec Sibilla de vraiment amicale. Ils se rencontrent également en dehors du travail et Dumoulin semble être le seul policier à avoir cette relation privilégiée avec le réalisateur. Il sera aussi le premier spectateur du film, il est le premier à qui

¹²² Dumoulin semble être considéré comme marginal au sein de la police. Il commence son apprentissage à 15 ans, avec plusieurs looks extravagants peu appréciés par l'institution, une période new wave, une période punk...

le réalisateur demande l'avis, et il a également visionné l'ensemble des rushes. Durant le tournage, ils ont régulièrement des discussions sur les questionnements et doutes de Sibilla.

Je voudrais maintenant analyser plus précisément deux relations réalisateur-protagoniste : premièrement celle observée entre Ursula Meier et Alain, et deuxièmement, le rapport entre Lionel Baier et Marianne.

L'histoire du film *Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs* démontre déjà que la mise en confiance ne concerne pas seulement les protagonistes mais aussi les réalisateurs. En effet, au début, Ursula Meier dit marquer de la méfiance vis-à-vis d'Alain, surtout de par son passé de militant d'extrême droite, mais aussi parce qu'il est « flic ». Initialement, le protagoniste « incarne » tout ce qui « répulse » la réalisatrice et celle-ci reste sceptique face à l'histoire et à la transformation radicale d'Alain. Cependant, en rencontrant les différents collaborateurs du policier, notamment Sarah et certains médiateurs étrangers, elle est progressivement convaincue de la sincérité de ce dernier.

Ursula décide très vite de filmer : elle ressent le besoin de suivre le protagoniste dans sa vie quotidienne de policier avec sa caméra. La caméra est donc ici davantage un prétexte pour apprendre à connaître Alain, lui faire confiance et se rendre compte de sa « sincérité ».¹²³ Cette première étape de tournage est aussi importante pour la réalisatrice, car elle lui permet de se rendre compte des difficultés du métier de policier et de revoir ses préjugés à l'égard de cette profession. Aussi, cette situation est assez similaire à celle de Sibilla qui au début de son tournage marque un certain nombre de préjugés envers la police et met un certain temps pour arriver à « aimer » les personnes qu'il filme.

Par ailleurs, Ursula Meier définit d'abord sa relation avec Alain de « charnelle ». En effet, elle ressent le besoin de s'approcher physiquement de lui et elle le filme dénudé à de maintes reprises, lorsqu'il s'habille et se déshabille. C'est seulement plus tard, lorsque le film est terminé, qu'elle arrive à expliquer cette obsession :

«Au départ j'étais un peu sceptique comme les autres, et je me disais que si je pouvais le filmer en train de se déshabiller, c'est qu'il ne me ment pas. J'avais besoin de me rapprocher physiquement de ce gars. Et ce que j'ai filmé, ce qu'on voit dans le film, quand il se déshabille, j'étais très proche de son corps et j'avais besoin d'un truc très charnel, très sensuel, filmer ses épaules, ses tatouages, sa nuque. Et lui était mort de rire, à chaque fois, et en même temps, ça ne lui posait pas problème. ».

¹²³ Les images tournées durant ce premier mois de tournage ne seront pratiquement pas utilisées pour le film. En effet, durant cette première partie du tournage, la réalisatrice filme elle-même, puis elle fera appel à deux caméramans successifs. Les images du film sont principalement celles de ceux-ci.

Bien que la réalisatrice sache que toutes ces scènes ne seront pas gardées au montage, elle estime que cette première étape est nécessaire, le besoin de filmer le corps d'Alain est essentiel pour s'approcher de la personne et la « comprendre ».

Aussi, rétrospectivement, Ursula Meier voit sa rencontre avec le policier comme très enrichissante d'un point de vue « humain », notamment parce que le protagoniste a su remettre en question celle-ci et ses préjugés. Elle explique le lien amical qui l'unit à Alain aussi par la différence entre son monde et celui du protagoniste, une différence qui l'attire :

« C'est vrai que moi je rencontre plutôt des danseurs, cinéastes, comédiens. Je ne vais pas boire des verres avec des flics tous les jours. C'est assez chouette aussi de fréquenter autre chose de la vie que les milieux dans lesquels on baigne. C'est là que le docu est intéressant. À chaque fois, c'est vraiment des mondes. [...] Alain m'a énormément apporté. Je pense que des films que j'ai faits, humainement, c'est une des personnes qui m'a le plus apporté. [...] Pour moi, c'est un type d'une intelligence humaine rarissime. C'est là aussi qu'il m'a beaucoup appris. »

Finalement, l'histoire relationnelle du film *La Parade* révèle qu'un rapport de confiance entre réalisateur et protagonistes n'implique pas forcément une relation d'amitié. En effet, Marianne Bruchez explique que malgré la bonne entente avec Lionel Baier, elle ne peut pas définir sa relation avec lui en termes d'amitié ou d'intensité, parce que la période est riche en événements et elle estime ne pas avoir pu être disponible pour construire une relation :

« Je n'ai pas investi la relation, en tant que relation amicale. Mais je pense qu'il y a eu dès le départ un rapport de confiance, ça c'est sûr. Et, qu'il soit là ou pas, ça ne changeait pas grand-chose. Cela signifie que pour moi c'était une certaine légèreté dans la relation. ».

Néanmoins, la protagoniste voit la présence de Lionel comme « agréable » (et non « neutre » ou « ennuyeuse ») et elle soulève qu'une certaine complicité existe entre eux lorsqu'il la suit. Aussi, elle dit parfois qu'il « fait partie de l'équipe », parce qu'il lui arrive d'intervenir dans une discussion qu'elle a avec une personne.¹²⁴ Elle remarque également que sa présence a une influence positive sur certaines situations : lorsqu'ils vont rencontrer des responsables divers, elle constate que la caméra « donne un côté plus sérieux » aux entrevues.

En définitive, elle estime qu'il est difficile de parler d'une véritable relation amicale entre eux, parce que les deux ont peu de temps à consacrer à l'autre durant cette période, étant les deux très actifs. Aussi, malgré la confiance et la complicité établies, elle considère que leur rapport demeure « assez professionnel ».

¹²⁴ Dans le film, on peut en effet constater qu'à plusieurs reprises, le réalisateur intervient dans une entrevue, on l'entend poser ses questions derrière sa caméra.

9.2.2 Un « rapport biaisé » ou toute l'ambiguïté de la relation

Les propos de Marianne Bruchez révèlent à plusieurs reprises l'ambiguïté de la relation entre un réalisateur et les personnes qu'il filme. En effet, la protagoniste a conscience que Lionel Baier « fait un travail » et la présence de la caméra provoque une certaine méfiance chez elle, parce qu'elle sait que des images sont enregistrées et qu'elles seront ensuite diffusées et vues par un public :

« Lorsqu'on s'arrête pour discuter et que Lionel me pose des questions sur un sujet qui me demande une réflexion, n'oublions quand-même pas qu'il y a la caméra, donc ce n'est pas le même rapport, direct, avec quelqu'un. Même si quand je suis dans l'action, je ne le vois pas, quand je m'arrête, je ne suis pas qu'avec Lionel. Je suis avec lui, à travers un enregistrement, même si je n'en ai pas toujours conscience, que ce sera diffusé, etc. Il y a ce côté très instinctif de l'action, et aussi ce côté plus méfiant, tout en confiance quand-même, de ce que peut être un propos quand on le dit comme ça – tac – en buvant un café, ou alors en sachant qu'il va être entendu par 20'000 personnes après. [...] Alors là, j'adaptais quand-même un discours, j'essayais de ne pas rentrer dans le côté "Je ne suis qu'avec Lionel", parce que en quelque part, je n'étais pas qu'avec Lionel. ».

Déjà, les instruments techniques rendent la relation et le dialogue indirects. Par exemple, Jean-Stéphane Bron qui prend toujours le son sur son film – c'est-à-dire qu'il porte constamment un casque – explique que cet outil est un « filtre » qui lui permet d'avoir un autre rapport aux paroles des personnes filmées et une attention particulière à certains détails, intonations, silences.

Finalement, parce qu'un réalisateur est avant tout présent pour réaliser un film et produire des images et qu'il est là durant une durée limitée, et aussi parce que des instruments techniques interviennent entre les deux parties, la relation est particulière et rend souvent difficile le développement d'une réelle amitié. Lionel Baier parle alors d'un « rapport biaisé » avec les protagonistes, parce qu'il les rencontre dans le cadre de son travail : il décide de faire un film sur la Gay Pride, et à partir de là, il se fixe à lui-même un « mandat ».

Un rapport « biaisé » signifie aussi que le réalisateur « s'immisce dans la vie » des personnes, qu'il passe un temps important en leur compagnie, mais que ce rapport est limité puisqu'à la fin du film, le réalisateur les quitte. Cette relation particulière conduit à ne pas garder contact avec la plupart des protagonistes après le film. Aussi, durant le tournage, le réalisateur dit avoir appris à « se protéger ». Dans cette optique, il ne va pas inviter les gens chez lui tant que le film n'est pas fini :

« Je pense que je cloisonne beaucoup sur ma propre vie. Je ne leur présente pas la personne avec qui je vis, et je ne dors pas chez eux. Même si j'étais à Sion, j'étais toujours à l'hôtel. Il y a un moment donné où je sépare, et cela autant pour me protéger

que les protéger eux, car étant sensible moi aussi, c'est pénible de se demander, après un moment donné, quel rapport j'ai avec eux. Ils sont devenus des amis, des gens qui me touchent. Et en même temps, je dois quand-même garder un regard critique sur ces gens. Et il faut être honnête, pour beaucoup, dès que le film sera terminé, on n'aura plus rien à se dire. Il y a des gens avec qui je garde contact, par exemple Marianne Bruchez je continue à la voir. Mais malgré tout, je suis obligé de cloisonner. Ça je le fait vraiment, c'est-à-dire qu'à un moment donné, je dis ça, c'est professionnel. Peut-être qu'après ils viendront bouffer chez moi, rencontrer mon ami, mais pas avant. ».

Le désir de « cloisonnement » du réalisateur reflète toute la complexité et l'ambiguïté de la relation avec les personnes filmées : tout en s'attachant à celles-ci et en s'immisçant dans leur intimité durant une certaine période, le réalisateur veut garder une certaine distance et un « regard critique » vis-à-vis d'elle et il a conscience que la plupart du temps les contacts ne se prolongeront pas avec la fin du film. La relation est d'abord provoquée par le projet du film et le réalisateur, tout en se rapprochant des personnes, veut garder un rapport « professionnel » avec elles et ne pas les mêler à sa vie et se mêler à la leur.

9.2.3 Limites et censures des protagonistes vs tout montrer : la difficulté du rapport à l'autre dans le documentaire

On a vu que la présence d'une caméra peut provoquer une certaine méfiance chez les protagonistes qui tendront alors à mettre certaines limites vis-à-vis du réalisateur. Par exemple, lorsque Lionel Baier explique à Marianne Bruchez vouloir filmer les personnes dans leur vie privée et dans le cadre d'une activité quotidienne, professionnelle ou autre, la protagoniste refuse catégoriquement : elle accepte d'être visible dans l'action mais en aucun cas elle ne veut être filmée dans sa vie privée. Elle met donc directement une limite : elle accepte d'être filmée dans le cadre de la Gay Pride, mais refuse d'« être un des personnages qui parle de sa vie. ». Donc, au vu du concept initial du film, Marianne ne serait pratiquement pas apparue dans le film. Ensuite, en lien avec les événements politiques et l'ampleur que prend la manifestation, Lionel Baier décide de se centrer sur Marianne. À ce moment, elle estime que parce qu'« une proximité et une confiance » se sont développées entre eux, elle accepte que le réalisateur la suive et la filme davantage. Ayant établi au début un « code commun » avec le réalisateur - la filmer uniquement dans le cadre de son travail – elle le laisse filmer et dit oublier complètement la caméra lorsqu'elle est en action.

Le cinéaste soulève par ailleurs le côté « sauvage » et méfiant de Marianne Bruchez qui n'est pas toujours évident et facile à gérer : elle oublie parfois d'appeler le réalisateur et semble réticente à lui dire certaines choses et à « s'abandonner » face à la caméra, surtout par souci de son image auprès des médias. Le réalisateur doit donc souvent insister afin que Marianne

lui parle, dise ce qu'il a envie d'entendre. Aussi, il souligne que de telles exigences nécessitent « une vraie confiance » et qu'il est difficile de « faire confiance à quelqu'un qu'on ne connaît pas ».

Par contre, certains protagonistes ne semblent mettre aucune limite et censure vis-à-vis de ce qu'ils montrent au réalisateur.

On a déjà vu le cas de Pascal et Carole (chapitre 9.1.3). Autrement, dans *117 Police Secours*, dès le début, Dumoulin veut discuter avec le réalisateur de son projet, savoir quelle est sa vision de la police et voyant que celle-ci est très négative, il décide de tout faire pour que Sibilla abandonne ses préjugés. Dans cet objectif, il veut tout montrer de son travail au réalisateur, sans mettre de barrières.

« Je suis rentré dans une course pour lui prouver le contraire, mais par contre je n'ai pas mis de barrières par rapport ce que je voulais lui montrer. Je l'ai toujours pris avec moi, et j'ai pris la peine de lui expliquer les situations, pour qu'il voie brut notre travail. J'ai voulu m'ouvrir complètement à lui, pas pour le convaincre de changer d'avis, mais pour qu'il ait un avis objectif. [...] Je lui ai dit "Tu penses que la police, c'est ça, je vais te montrer ce que c'est la police!" [...] Et je serais allé jusqu'au bout pour qu'il voie la misère. Je partais plutôt dans cet extrême-là. »

Différemment, Ursula Meier estime qu'Alain est un personnage exceptionnel et rare dans le cinéma documentaire parce qu'il ne met pas de censures dans ce qu'il dit et montre à la caméra. Aussi, c'est à elle de mettre certaines limites et de censurer certaines choses :

« C'était un cadeau [Alain] parce qu'en plus il n'y avait pas ce truc qu'on peut parfois avoir quand on fait du documentaire. Lui, il me donnait tout, et c'était après à moi de savoir où je mettais la limite. Lui me donnait tout, son temps, sa parole, je pouvais tout filmer. Et c'est vrai que ça c'est exceptionnel en documentaire ».

En définitive, à la différence du policier, la réalisatrice estime que la plupart des personnes filmées dans le cadre d'un documentaire, « il faut les chercher », essayer de les convaincre, réussir à obtenir leur accord et les mettre en confiance et cela mobilise beaucoup d'énergie.

« Ce qui est difficile en documentaire, je trouve, c'est ce rapport à l'autre, c'est extrêmement complexe. Avec Pinget [le personnage de son documentaire *Autour de Pinget*], ça m'avait mis dans un état de souffrance extrême, un moment il te dit oui, puis non, tu demandes ce qu'il veut, il joue avec toi [...]. Pour moi, c'était très très dur, et moi, du documentaire comme ça, je n'ai plus envie parce que c'est trop difficile. »

De part le rapport humain compliqué propre au documentaire (sauf dans le cas d'Alain), Ursula dit trouver la fiction « plus facile », surtout par rapport au statut d'acteur des personnes filmées : celles-ci sont payées et se doivent donc d'accepter les directives du réalisateur et un rapport basé sur un contrat et de l'argent rend la relation plus facile et plus claire. La

réalisatrice conclut :

« Ce qui est plus terrifiant, c'est le documentaire, parce qu'on se confronte vraiment à un être humain. En fiction, on peut vraiment délirer, on paye un acteur pour payer nos délires. Mais le docu, il faut vraiment faire attention. Je trouve ça fragile, il faut être encore plus vigilant de qu'est-ce qu'on raconte. [...] Moi, je trouve la fiction plus facile, franchement, parce que à partir du moment où on paye un acteur, il n'a pas de raison de refuser les choses [...]. Et j'ai le droit de m'engueuler avec un comédien, ce qui m'arrive souvent, parce qu'il est payé. ».

Alors payer les protagonistes rendrait-il la relation plus facile ? Le chapitre suivant aborde cette question.

9.3 Question de l'argent : quelles formes d'échange ?

Comme le cas du film *Être et Avoir* l'a démontré, un échange financier peut intervenir dans la relation entre réalisateur et personnes filmées et cette situation nouvelle marque une certaine transformation, voire marchandisation, de la relation documentaire. Ce chapitre s'interroge sur les raisons pour lesquelles l'argent intervient ou pas dans la relation. Aussi, cette question révèle beaucoup de la nature de l'échange qui a lieu entre les deux parties. Si l'échange est financier, quelle est sa nature et comment est-il conçu ? Et si l'échange n'est pas financier, pour quelles raisons ne l'est-il pas ? Le film peut dans ces cas être vu comme opportunité pour les protagonistes, servir leurs intérêts, par exemple de notoriété, de reconnaissance ou de soutien à leurs projets.

Deux extrêmes se sont manifestés dans le cas des cinq films étudiés : d'un côté, les protagonistes n'imaginent pas être payés, acceptent de rendre service au réalisateur et désirent (ou ressentent le devoir de) soutenir le réalisateur et son œuvre (même financièrement), et de l'autre, le protagoniste revendique une certaine rétribution financière. Finalement, le contexte de chaque film est différent et amène à faire intervenir ou pas l'argent. Notamment, on verra que la position sociale des protagonistes (élite vs personne défavorisée et marginale) et leurs attentes, par exemple leur désir de notoriété, et leurs revendications particulières face au film (par exemple le désir de recevoir des marques de reconnaissance pour leur participation au film) ainsi que le contexte de chaque situation éclairent beaucoup la question.

9.3.1 Des protagonistes qui n'imaginent pas être rétribués : des « services » rendus et une œuvre qui appartient au réalisateur

Lorsque je demande à Dumoulin, le protagoniste central du film de Sibilla, s'il a pensé se faire payer, il me répond par la négative. Le seul argent touché en lien avec le film concerne le défraiement donné par la télévision pour son déplacement à l'émission *Temps Présent*.

Dumoulin est surtout heureux du succès du film qui au début était très incertain. Durant l'ensemble du tournage, ce policier est un interlocuteur privilégié du réalisateur, ce dernier lui parlant des difficultés du film et de ses doutes. Finalement, le sujet prend à cœur et suit avec souci l'évolution le travail du réalisateur et dit avoir voulu tout faire pour que son film réussisse. Aussi, après le succès de *117 Police Secours*, il est vraiment soulagé.

Du point de vue des protagonistes de *Mais im Bundeshuus*, la question d'une rémunération ne s'est non plus posée. Les uniques échanges matériels du réalisateur avec les protagonistes sont les verres et le restaurant payés par Bron à ces derniers, et d'autre part, un DVD du film offert à chacun. La protagoniste Liliane Chappuis me dit tout de suite sa fierté et sa « chance » d'avoir pu participer au film. Elle définit sa relation avec le réalisateur d'amicale et aussi de « maternelle », dans le sens que le réalisateur est jeune et qu'il est nécessaire de le soutenir.¹²⁵ Alors, plutôt que de penser à se faire payer – elle aurait été « choquée » qu'on lui propose quelque chose –, elle estime qu'elle devait plutôt l'aider et « faire son boulot jusqu'au bout ». De la sorte elle accepte sans hésiter de participer à la promotion du film, de se déplacer pour assister à des projections publiques, de faire un entretien pour le DVD du film ou encore de me rencontrer. Aussi, la protagoniste me parle à plusieurs reprises du côté « fou » de cette expérience – c'est surtout avec le recul qu'elle se rend compte de son manque d'esprit critique sur le moment – qui pousse les protagonistes à accepter de faire « n'importe quoi » pour le réalisateur. Alors, parce que leur relation est « tellement bonne » et amicale et parce que la protagoniste n'a jamais eu le sentiment d'être « utilisée », elle marque une entière confiance dans le réalisateur et dans le résultat du film et répond positivement à toutes les requêtes. Elle ajoute qu'elle estime nécessaire de rendre à l'équipe sa gentillesse et donc « d'accompagner » le réalisateur. Par exemple, elle accepte de se déplacer et de participer aux diverses

¹²⁵ Liliane Chappuis connaît bien la situation difficile du cinéma en Suisse et a longtemps travaillé dans ce domaine. Elle a fondé notamment un centre d'archivage de films et elle est maintenant cheffe de projet à *Educa*, institut suisse des médias pour la formation et la culture. Par ailleurs, en parallèle de la commission pour la loi Gen-Lex, elle travaillait à une loi sur le cinéma et elle a eu de nombreuses discussions avec Robert Boner, le producteur de *Mais im Bundeshuus*. Aussi, à propos du film de Bron, elle me dit même : « Je crois qu'au niveau des cinq, on aurait même, s'ils nous avaient demandé une participation financière, on aurait donné! »

projections publiques du film parce que cela fait partie du « service ». Encore, elle suit avec attention la production du DVD et a même poussé la Loterie Romande à investir dans le projet.¹²⁶

Le protagoniste Jacques Neiryck estime également qu'il aurait été absurde de se faire payer et il soulève qu'il est surtout inquiet de la situation du cinéma en Suisse et de son manque de moyens financiers qui risque de l'amener à mourir. Dans ce sens, exiger de l'argent n'a pas de sens, conclut-il.

Pareillement aux protagonistes de *Mais im Bundeshuus*, Marianne Bruchez rend divers « services » à Lionel Baier lorsque le film est diffusé, notamment en acceptant de parler du film dans les médias, et elle estime que « l'échange » a été équitable et qu'elle est allée « au bout de la démarche », « pour » le réalisateur. Elle dit m'avoir rencontré dans la même optique.

« Je pense qu'il y a eu un bon échange [...]. C'était aussi pour lui [les divers services rendus], parce qu'il a investi et il l'a fait de belle façon. On donne un peu en aval et on y participe, avec ce que je peux apporter. ».

Le discours de Marianne est donc très similaire à celui de Liliane Chappuis. Aussi, la question d'une rétribution financière aux protagonistes ne s'est non plus posée dans le cas de *La Parade*. Marianne Bruchez soulève que tous les déplacements en lien avec le film, pour aller le voir ou le promouvoir se sont effectués à ses frais.

En définitive, la protagoniste estime que ce n'est pas elle de se poser la question d'une éventuelle rétribution financière, mais au réalisateur, parce que le film appartient à son seul créateur.

« Nous [les protagonistes d'un film], on est des bouts de vie, et on a peut-être servi de moyen pour donner un message, mais on est peu là-dedans. Et puis, ce n'est pas une affaire de tunes. [...] Encore une fois, le film ne nous appartient pas. Après si le film a rapporté beaucoup d'argent et que le réalisateur veut te donner un peu d'argent pour par exemple partir en vacances, tout ça doit venir du réalisateur, parce qu'il peut, qu'il veut, qu'il a les moyens, des milliers de francs. Ce n'est pas mon problème ça, ça vient de lui. ».

Aussi, parce qu'elle considère que le film est l'œuvre et le travail du réalisateur, elle estime devoir respecter celui-ci et n'a pas à intervenir sur sa construction. De même, Alain déclare que le film est « l'œuvre de la réalisatrice » Ursula Meier et pour cette raison il ne veut rien y

¹²⁶ Il faut souligner que Liliane Chappuis participe avec beaucoup d'intérêt aux débats publics autour du film, parce qu'elle a toujours voulu un dialogue avec le public et désire depuis longtemps que la politique soit davantage ouverte et que, par exemple, les débats d'une commission soient accessibles au public

changer, bien qu'il soit conscient que certaines scènes ne servent pas sa carrière.¹²⁷ Et pareillement, Liliane Chappuis et Jacques Neiryck considèrent que le film est « le travail » et « l'œuvre » du réalisateur et qu'ils n'ont pas à intervenir dessus, par exemple à demander de voir les rushes ou d'enlever certaines scènes. Liliane Chappuis conclut :

« Ce n'est pas moi qui ai décidé de faire les choses, c'est sa liberté finalement au réalisateur. [...] Et puis moi, je ne m'approprie pas du tout, c'est vraiment son œuvre. Et puis je suis fière d'y avoir participé, contente. Je veux bien faire la promo du produit. Mais c'est vraiment son truc, pas le mien. ».

9.3.2 Un film qui sert le projet des protagonistes

De son côté, Ursula Meier estime que payer une personne participant à un documentaire peut tout à fait se comprendre parce que le réalisateur lui prend du temps.¹²⁸ Pourtant, elle souligne qu'une telle pratique reste problématique, notamment parce que payer les gens peut les amener à accepter de faire des choses qu'ils n'auraient pas faites autrement.

Avec les protagonistes de *Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs*, la question de l'argent ne s'est pas posée, pour deux raisons, pense-t-elle.¹²⁹ Tout d'abord parce que le film « sert une idée » et le projet des protagonistes¹³⁰, mais aussi parce que le tournage se déroule en grande majorité sur le temps de travail du policier. De plus, le film n'a pas rapporté d'argent à la production, il lui en a même plutôt fait perdre, me dit Ursula. Alain pense également que la question de se faire payer ne se pose pas, principalement parce que le film est dans l'intérêt du projet et que le tournage se déroule en grande partie sur son temps de travail. Et pour le tournage hors des heures de travail, il parle de « bénévolat » :

« Ils [Ursula et l'équipe du film] servaient mon projet quand même. Après, bon, quand j'étais en service, j'étais payé par l'Etat de Genève. Et pour les activités hors service, c'était mon truc. Comme quand je vais faire bénévolement des repas chez les personnes âgées, c'est bénévole. ».

Sarah n'a non plus jamais pensé à se faire payer. Elle ajoute tout de suite que le film est vraiment « une belle expérience » et elle est heureuse qu'il circule en Europe et au Canada.

¹²⁷ En effet la police lui a reproché son attitude dans certaines séquences, des détails tels sa chemise non boutonnée jusqu'au col, ses pieds posés sur le bureau, ses tatouages visibles à un moment ou encore ses propos irrespectueux envers son adjoint...

¹²⁸ Elle se réfère entre autres à Richard Dindo qui dit payer les protagonistes de ses documentaires parce qu'il fait un film avec eux et que cela leur prend du temps. Il semble que Dindo soit le seul réalisateur en Suisse à avoir une telle pratique.

¹²⁹ Cependant, sans payer directement les protagonistes, on peut constater certains échanges financiers entre les personnes filmées et la réalisatrice. La production offre en effet 500 Frs à Sarah afin qu'elle achète des cadeaux pour sa famille qui a hébergé l'équipe en Tunisie. Et le voyage de Sarah pour le tournage en Tunisie est payé par la production, bien que l'équipe soit hébergée et nourrie par sa famille. La production organise aussi un repas de remerciement en invitant tous les protagonistes à la fin du tournage.

¹³⁰ Elle ajoute : « J'étais presque au service d'un truc, on est tous un peu au service d'un projet, de montrer au plus grand nombre possible ça. ».

Elle estime que l'association Mondial Contact vit encore par le film et elle le projette régulièrement dans les classes d'adultes qu'elle forme. La protagoniste a donc en quelque sorte récupéré le film en l'utilisant dans son travail.

9.3.3 Revendications du protagoniste, argent et contrat de cession de droits

Remue-Ménage est l'unique film étudié qui pose la question d'une rétribution financière des protagonistes. Pour cette raison, sa situation se rapproche de celle du film de Nicolas Philibert, *Être et Avoir*, bien que la situation de deux films soit différente puisque le second a été exploité en salles alors que le premier pas. Fernand Melgar paye Pascal et Carole, mais cette question n'intervient qu'à la fin du film, souligne le réalisateur :

« À aucun moment il n'était question au début du film [de le payer]. Et en fait, il est de tradition de ne pas payer les personnages d'un documentaire. Il se trouve que moi, avec ce documentaire, j'ai très bien gagné ma vie, enfin normalement ma vie, et il se trouve que Pascal et Carole m'ont consacré beaucoup de temps de leur vie sur cette année-là, ils ont été d'une très grande disponibilité. Et sans parler de cachet, il me semble juste de les avoir payés. Donc ils ont été payés 15'000 francs de défraiement, sur l'année, ce qui pour moi était quelque chose de tout à fait juste, tout à fait nécessaire. »

Du point de vue du réalisateur, cette question de l'argent est un révélateur de l'ambiguïté du rapport cinématographique dans le film documentaire. Bien qu'il soit déjà question de défraiement au début du projet dans les discussions entre le réalisateur et les coproducteurs du film, Fernand Melgar se refuse à parler d'argent et de rétribution avec les protagonistes durant le tournage, car il pense que cela « fausse le rapport cinématographique ». Encore, selon le réalisateur, la question de l'argent ne se pose jamais au début d'un film, de part la situation d'urgence propre au tournage. Par contre, la question peut intervenir à la fin, lorsque le film est diffusé, qu'il marche, qu'il se vend et qu'il a une bonne audience. Pour lui, « un film est une aventure commune » et ceci implique que si le film remporte un succès important, il est normal et logique de partager les bénéfices avec les protagonistes, car ceux-ci ont donné de leur temps et de leur disponibilité. Le réalisateur ajoute encore : « Mais il faut être assez clair dans ce rapport-là. ».

Plus précisément, Pascal, peu avant la fin du tournage, demande au réalisateur s'il sera payé. À ce moment, Melgar ne veut pas entrer en matière car le film n'est pas encore fini. Mais le protagoniste se fait plus pressant et le réalisateur, lorsque le film est enfin achevé, lui annonce qu'il a toujours eu l'intention de lui donner quelque chose, mais qu'il ne voulait pas en parler pour ne pas biaiser le rapport de tournage. Pascal est surpris par l'importance de la somme offerte. Par contre, le réalisateur voit cette somme comme le juste défraiement à la

disponibilité et à la générosité des protagonistes durant le tournage :

«Quand vous avez une quarantaine de jours de tournage, c'est beaucoup de présence, c'est beaucoup de fois où il nous a invité à manger, où il refusait qu'on aille au restaurant, ou il nous a conduit en voiture, et pour moi, cela se monnaie. À un moment, ce temps passé avec nous, ça se paye. [...] Pour moi, c'est un défraiement. Je ne l'engage pas dans un salaire. Il passe du temps avec nous. Et durant le temps qu'il passe avec nous, il ne travaille pas, il a sa voiture, il a de l'essence, il a des repas, ça se paye ces repas. ».

Le réalisateur ne parle pas de salaire ou de rétribution financière mais de « défraiement ». Il pense par là qu'un film ne doit rien coûter à ses protagonistes. Ensuite, si le film rapporte encore de l'argent, Melgar m'affirme vouloir en donner une part aux protagonistes. Cependant, le réalisateur me dit que c'est ici la première fois qu'il a dû se poser cette question de l'argent et passer autant de temps dessus.

De son côté, Pascal me parle de certaines tensions avec le réalisateur, qui se révèlent surtout après le tournage. En résumé, le protagoniste reproche au réalisateur de ne pas l'avoir informé suffisamment de la situation financière du film et, encouragé par des amis journalistes, il décide d'entreprendre une enquête personnelle.¹³¹ Surpris des sommes en jeu dans la réalisation de *Remue-Ménage* (300'000 Frs), le protagoniste a l'impression que le réalisateur a gagné beaucoup d'argent en filmant sa vie et il envoie un courrier au réalisateur lorsque le film est monté et prêt à être diffusé. Il y exprime son désir d' « avoir quelques marques de reconnaissance ». Finalement, un contrat de cession de droits est signé avec le protagoniste et sa femme et le réalisateur les paye 15'000 francs en défraiement. On a par ailleurs vu que l'idée d'un défraiement avait été décidée par le réalisateur dès le début du tournage. Camille Cottagnoud, un des chef-opérateurs du film, estime quant à lui que la somme offerte aux protagonistes est plutôt importante au vu du maigre succès économique du film et des retours de droits liés au passage du film sur différentes chaînes de télévision. Il pense cependant que le document de cession de droits aurait dû être signé au début du tournage.

Il est intéressant d'analyser le discours tenu par Pascal lors de notre entretien ainsi que ses attentes particulières. Maintes fois, il se positionne en tant que réalisateur et me parle de la manière dont il aurait agi à la place de Melgar.

« Moi, en tant que bon réalisateur de documentaires, si je veux faire un projet avec quelqu'un qui est déjà connu au niveau médiatique, le fait qu'il soit connu, le fait qu'il

¹³¹ De la sorte, Pascal me dit apprendre la somme obtenue pour le budget du film et il en conclut que le réalisateur a été très largement payé. Cependant, Fernand Melgar m'informe de son côté que son salaire se montait à 80'000 Frs pour deux ans de travail, somme passablement modeste.

soit très ambigu, et le fait qu'on sait que ce sont des personnalités comme ça qui intéressent le grand public, les gens d'aujourd'hui. Le fait de faire tout ça, en connaissant le personnage qui est aussi en difficulté, alors moi, en tant que réalisateur, pour passer patte blanche dans mes démarches, je reçois du pognon et j'en fais aussi profiter la personne. ».

Cet extrait soulève plusieurs questions. On voit le protagoniste se positionner en réalisateur et analyser d'une manière aiguisée les enjeux inhérents à un film tel *Remue-Ménage* qui se centre sur un personnage à la fois médiatique, défavorisé et ambigu. Médiatique car Pascal est déjà connu des médias avant le film¹³² et a toujours aspiré à s'en faire connaître. Défavorisé, car sa situation matérielle, familiale, sociale est difficile, ambigu par son ambivalence sexuelle, homme marié père de famille et travesti en femme, Pascal saisit l'intérêt que son personnage peut provoquer autant chez un réalisateur que chez le public.

De son point de vue, le succès du film est prévisible et de ce fait, il aurait voulu que le réalisateur partage les recettes du film avec lui et sa femme puisque la réussite du film se doit principalement à ses personnages. Aussi, suite au film, Pascal décide de se lancer dans la réalisation et me dit vouloir défendre un cinéma basé sur le partage de l'argent, dans lequel les protagonistes seraient tenus au courant dès le départ de l'argent mis en jeu dans le projet et bénéficieraient d'une part de l'argent.

En définitive, les revendications du protagoniste de *Remue-Ménage* et la décision du réalisateur de payer ce dernier révèlent une situation relativement nouvelle. En effet, il y a quelques décennies, il était rare, d'une part de payer les sujets d'un documentaire, et d'autre part, que ceux-ci manifestent de telles revendications. Pascal est conscient du potentiel médiatique de son personnage, il vise une certaine notoriété et il estime juste de recevoir une part de l'argent gagné par le film, parce qu'il pense que le succès de celui-ci est principalement dû à son personnage. Il revendique par la sorte une certaine propriété sur son image et sur l'œuvre du film. Par ailleurs, il est le seul, parmi les protagonistes des cinq films, à avoir été amené à signer un contrat de cession de droits (voir chapitre 2.6.3).

Encore, sa demande d'argent se comprend aussi en lien à sa situation financière précaire et cette requête illustre plus globalement toute la difficulté de travailler avec des personnes défavorisées, soit des personnes qui attendent et espèrent souvent beaucoup de leur

¹³² De nombreux articles parus dans la presse suisse romande ont fait son portrait, et, durant le tournage du film, la télévision française l'a également invité pour une émission, *Ça se discute* (TF1). Pascal me montre d'ailleurs différents classeurs dans lesquels il conserve les articles écrits à son propos. Il me parle des très bons souvenirs de son passage à l'émission *Ça se discute*, de son sentiment d'être une star : « Ça m'a donné l'impression d'être comme à la *StarAcademy*, c'était génial, la France pour ça, partout où j'allais, les gens venaient vers moi, c'était incroyable, ça fait plaisir. ». De plus, l'équipe de l'émission est venue les filmer à Moudon.

participation à un tel projet de film.

Des questions posées par le film *Remue-Ménage* découlent celles concernant les ambivalences du consentement à participer à un film, soit l'objet du chapitre suivant.

9.4 Ambiguïtés du consentement informé

Du point de vue de Rosenthal (1988), les réalisateurs utilisent et exposent les vies de personnes et cette exploitation, bien que souvent poussée par les meilleurs motifs, apporte parfois des conséquences imprévisibles et négatives sur la vie des personnes filmées. Alors se pose la question du devoir et de la responsabilité du réalisateur envers les sujets de son film. D'autres questionnements suivent : à quel point, le sujet d'un film réalise ce qu'il fait, quelles sont les implications et conséquences possibles de son acceptation d'apparaître à l'écran ? Quand le sujet consent à être filmé, quelles sont les intentions réelles du réalisateur, qu'en dit-il et qu'en comprend le sujet ?

En d'autres termes, ce chapitre s'interroge, au regard de l'histoire des cinq films, sur la notion du consentement informé, ses ambiguïtés et ses limites. Comme Winston (2000, 1988) le souligne, accepter d'apparaître à l'image n'implique pas forcément que le sujet a une conscience réelle et une compréhension du processus dans lequel il s'engage à participer. Souvent la personne est mal informée ou n'a pas conscience des conséquences de sa participation, notamment concernant l'impact de la diffusion du film. Les conséquences d'une exposition médiatique sont la plupart du temps difficilement prévisibles et évaluables, autant pour les sujets que pour le réalisateur. L'auteur parle à ce propos du problème de devenir une « figure publique involontairement » ou encore une « victime médiatique ».¹³³

Alors, à quel point le réalisateur peut-il révéler honnêtement ses intentions et prévenir des effets du film ? Que transmet ou peut transmettre celui-ci aux sujets ? Que leur dit-il et que leur cache-t-il de ses intentions ?

On verra que le policier Dumoulin, par exemple, ne semble pas avoir été informé par le réalisateur de sa position centrale dans le film. Il découvre sa position de protagoniste central en voyant le film et cela lui cause quelques désagréments. De son côté, Pascal découvre par lui-même le monde du cinéma et de la production documentaire et se sent victime. Encore, le cas du film d'Ursula Meier illustre la difficulté pour la réalisatrice de contrôler et d'anticiper

¹³³ Winston (1988) parle de « victimes médiatiques » parce qu'il estime que la loi (surtout en Grande-Bretagne) ne protège pas suffisamment de tels sujets qui sont poursuivis par la presse et dont l'anonymat et la vie privée ne sont pas souvent respectés, au nom du « droit au public de savoir » et de la liberté d'informer de la presse.

les conséquences catastrophiques du film. Par ailleurs, d'autres réalisateurs semblent marquer un souci particulier à préparer les protagonistes à l'après. Par exemple, Lionel Baier veut leur faire prendre conscience que la relation ne se prolongera pas après et que la diffusion du film aura des conséquences sur leurs vies. Aussi, Bron veut préparer ses protagonistes à leur statut d'acteur, à leur médiatisation et à leur utilisation dans la promotion du film.

9.4.1 Des dissimulations des réalisateurs

Bron soutient que toute personne participant au film doit « être d'accord d'être la protagoniste d'une histoire dont elle a plus ou moins les éléments pour comprendre ce qu'elle [l'histoire] est », et « elle joue pour un film qui a un thème précis dont elle est consciente ». Cependant, les protagonistes me disent tout ignorer du film durant le tournage, ce qui sous-entend, d'une part, que le réalisateur ne leur a pas tout dit de ses intentions, et d'autre part que les sujets ont consenti à être filmés sans avoir pleine connaissance des buts du cinéaste. De la sorte, Liliane Chappuis se rappelle de cet « inconnu » entourant le tournage et de la difficulté à « se situer dans l'ensemble » et d'imaginer le résultat final. Autant celle-ci que Neiryndk découvrent donc avec surprise le film fini.

Pareillement à Bron, Lionel Baier ne montre jamais d'images aux protagonistes durant le tournage, mais par contre il leur parle du sujet du film et de sa vision des événements. Cependant, il dit aussi « leur cacher énormément de choses » dans l'objectif de « leur faire dire des choses qu'ils n'avaient pas l'intention de dire ». De ce fait, il ne leur révèle pas complètement ses intentions, et même, il peut lui arriver de les induire sur des fausses pistes « pour qu'ils ne posent pas trop de questions ».

En effet, Marianne Bruchez se souvient que le réalisateur parle peu de son film aux personnes filmées. Il l'informe parfois avoir rencontré telle personne, sans en expliquer directement ses raisons mais en « lançant des pistes ».

Pourtant, les dissimulations de ces deux réalisateurs semblent être très bien acceptées par leurs protagonistes centraux. Autant Marianne que Liliane ou Neiryndk estiment qu'ils ne doivent pas forcément être tenus au courant de tout parce que, selon eux, le film est l'œuvre du réalisateur et qu'elle lui appartient.

9.4.2 Des films aux conséquences inattendues et difficiles à gérer

L'impact du film *117 Police Secours* sur son protagoniste central pose ici les questions de la gestion d'une notoriété, de l'image transmise par le film du sujet filmé et de la transmission de l'information par le réalisateur au sujet. Dumoulin accepte d'être filmé mais ce consentement n'implique pas forcément une conscience anticipée des effets du film. Se pose ici surtout la question de la découverte après-coup, au moment du visionnement du film, de se retrouver occuper une place si centrale dans le film. Sibilla aurait-il du être plus clair et informer son sujet de sa position de personnage central ?

Le film amène une certaine notoriété à Dumoulin : il est reconnu dans la rue, reçoit du courrier, passe à la télévision et à la radio.¹³⁴ Sibilla l'invite aussi à la projection du film dans une salle de cinéma et le fait venir sur scène pour discuter avec le public. Le protagoniste est donc très sollicité auprès des médias dans la période de l'après-film. Surtout, le policier ne s'attend pas du tout à cette projection médiatique et s'étonne des discussions qu'il a toujours aujourd'hui dans la rue à propos du film. Bien que Dumoulin ne parle dans un premier temps de cette notoriété comme d'une expérience très positive, il relativise ensuite ses propos. Être mis en avant comme personnage central du film n'est pas évident à gérer. En effet, certains de ses collègues ont apparemment estimé que ce dernier se prend trop au sérieux et a attiré l'attention sur lui.

Le problème rencontré ici est lié au fait que Dumoulin ne semble pas totalement conscient de cette mise en avant de son personnage lors du tournage, bien qu'il remarque que Sibilla vient souvent dans sa patrouille. Et se découvrir si central dans le film sans l'avoir demandé, voir que sa manière de se comporter et de travailler y est mise à nu lui posent quelques soucis et lui fait craindre la réaction de ses collègues et chefs. Dumoulin est partagé entre cette appréhension et la fierté de se trouver mis en avant dans le film et d'en être le fil conducteur.

« Je n'ai pas poussé Raphaël à me filmer. [...] Je n'ai pas demandé à faire ce film, la force des choses a fait que j'ai été tout le temps mis en avant dedans. [...] Quand j'ai vu le film, je me suis dit "Mais je suis tout le temps dedans", et comme on est pas mal de flics, je me suis dit que ça allait réagir. Et ça n'a pas manqué. J'ai eu pas mal, pas de gros problèmes, mais de la médisance, des commentaires. Je ne voulais pas être la vitrine de ce que représente la police de Lausanne, j'estime que j'ai ma manière de travailler. »

Dans un premier temps, Dumoulin craint le regard de ses collègues. Pour cette raison, il ne se rend pas à la projection du film organisée pour la police et attend de voir le film lors de sa

¹³⁴ Le policier est invité deux fois sur le plateau de *Temps Présent*, à un an d'intervalle. La seconde fois, il s'agit d'une sorte de best of des *Temps Présent*, l'émission s'intitule *Héros d'un jour* et présente différents films qui ont marqué le public. *117 Police Secours* reçoit aussi un prix – une récompense de la SRT Vaud lors d'une assemblée se tenant au Musée historique de Lausanne – et c'est Dumoulin qui le réceptionne, car le réalisateur est absent.

diffusion à la télévision. Aussi, parce qu'il désire garder une « humilité » et une distance face au film, pendant longtemps, il refusera d'en avoir une copie et ce n'est que très récemment qu'il accepte un DVD du film.

Par ailleurs, le film *Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs* d'Ursula Meier pose surtout la question suivante : à quel point est-il possible d'informer son sujet des conséquences du film ? En effet, une période difficile d'environ une année, autant pour les protagonistes que pour la réalisatrice, suit la diffusion du film, parce que la police reçoit très mal le film. Face à cette situation, la réalisatrice conclut que la police a surtout été choquée parce que le film montre un policier situé au bas de la hiérarchie qui se pose des questions et qui n'exécute pas seulement les ordres. Et parce que ce dernier interroge la façon de faire de la police, cela touche tout le système de l'institution. Plus précisément, la réaction de la police et les mesures employées contre le film sont surprenantes et personne des protagonistes et de l'équipe de réalisation ne s'attendait à des conséquences si catastrophiques.¹³⁵ La cinéaste ne comprend toujours pas la réaction de la police genevoise face à ce film qui donne pourtant une image très positive de l'institution et qui aurait pu être facilement récupéré et utilisé à son avantage. La police reçoit un grand nombre de lettres de félicitations du public.¹³⁶

Aussi, la réalisatrice pense d'abord que les problèmes rencontrés à posteriori par Alain et son collaborateur sont dus au film. La presse analyse également majoritairement la situation sous

¹³⁵De la sorte, à la veille de la projection du film au festival de Nyon, la production reçoit un courrier de la cheffe du Département genevois de justice et police (Madame Spoerri) qui se dit outrée par le film et refuse d'assister à la projection. Alain et Yves sont par ailleurs interdits de parler à la presse. Cependant, le film rencontre un engouement important chez le public et les policiers vont passer outre l'interdiction, ce qui leur amènera différents problèmes par la suite. La direction de la police convoque les deux policiers un mois après la première projection du film (en mai 2002), une séance de confrontation très dure. Cette situation conduit le projet des policiers à s'arrêter, sous l'impulsion d'Alain.

L'histoire du film et de sa relation à la police est passablement compliquée. En résumé, le film débute sous la politique de Ramseier, l'ancien chef du Département justice et police, qui soutient le film et le projet d'Alain. Il donne à Ursula son accord pour pouvoir filmer tous les corps de police. Cependant, entre temps, le Département change de politique avec l'arrivée de Madame Spoerri qui ne désire plus encourager des projets tels ceux des îlotiers (policiers de proximité) ou ceux des îlotiers ethniques (Alain et Yves se sont autoproclamés tels). La police de Genève, dans le même temps, change de chef et suit une politique similaire à celle de Madame Spoerri. Malgré l'engouement du film par le public et le soutien des politiques qui permettront de tenir en sursis Alain et Yves et de forcer la police à maintenir le projet pendant quelques temps, le projet sera finalement enterré. La situation semble être entièrement due à la police genevoise, car partout ailleurs le film est accueilli avec enthousiasme. Par exemple, le film est régulièrement montré aux nouvelles recrues de la police lausannoise et Alain est invité aux projections. Le film est également montré dans différentes entreprises et pour la formation de travailleurs sociaux. Alain aussi souligne : « Ils [les deux trois personnes à la tête de la police] ont purement et simplement saboté le projet jusqu'à ce qu'il meure. ». Il pense que durant toute la durée du projet, la police l'utilisait comme un alibi « pour montrer qu'elle faisait quand même quelque chose ». Yves-Patrick Delachaux pense que la fin du projet est due au départ des trois personnes qui les avaient soutenues, Ramseier, le chef du Département, Walpen, le chef de la police et le commandant Beer.

¹³⁶ La police a reçu énormément de lettres positives – Ursula avance le chiffre de 5000 – et elle a cru que c'était une manipulation organisée par Sarah, Alain et la production.

cet angle. Mais ce sont davantage la nouvelle politique de police genevoise et les nouvelles personnes qui en sont à la tête qui sont responsables. Le film a accéléré le processus de mort du projet d'Alain, sans en être le responsable, analyse Ursula.

Alain souligne aussi que le film n'est pas responsable de la fin de son projet de médiation. Au contraire, la réalisatrice est dépassée, comme eux tous, par la réaction de la police et se fait du souci pour eux.

Par ailleurs, le policier, au moment de notre entretien, se montre passablement démoralisé et désillusionné par cette expérience, surtout que son métier est pour lui une réelle passion et qu'il s'est toujours impliqué dans son institution. Il pense qu'il n'a plus de perspectives dans sa carrière, qu'il ne sera jamais pris pour un poste supérieur.¹³⁷ On peut encore relever que même si Alain dit le film non responsable des événements qui l'ont suivis, il distingue clairement un avant et un après le film. Suite au film, il passe une année très difficile, très seul et sans soutien parmi ses collègues.

De son côté, Sarah soulève l'existence de divers malentendus, notamment dans l'interprétation par la réalisatrice des propos qu'elle a tenus à la presse. En effet, elle dit à cette dernière que c'est le film qui a provoqué les problèmes rencontrés, affirmation que la cinéaste réfute. Mais par là, la protagoniste entend non « le film en tant que contenu », mais « le film en tant que tel », ou plutôt « l'action révélée par le film, publiquement et aux yeux de la hiérarchie ». Elle explique que le film a servi à la police d'« argument massue » ou encore d'« outil privilégié » pour stopper une action qui gênait.

La protagoniste se rappelle encore de l'inquiétude d'Ursula et de son équipe. La réalisatrice s'inquiète pour Alain, Yves et Sarah et prend régulièrement de leurs nouvelles durant cette période difficile. Par ailleurs, par la suite, Sarah décidera de quitter la direction de l'association Mondial Contact.

9.4.3 Préparer les gens à l'après et à leur médiatisation

Lionel Baier manifeste un souci d'informer les protagonistes des conséquences de la diffusion du film. Particulièrement, il veut les rendre conscient qu'un film documentaire ne va pas les faire devenir des stars de cinéma. Alors, il veut « préparer les gens » avant : il les rend attentifs au fait qu'on parlera certainement d'eux dans les médias durant un certain temps et

¹³⁷ Pourtant, récemment j'ai recroisé Alain et il a obtenu un meilleur poste, un grade supérieur dans la police et semblait plus optimiste que lors de notre entretien.

que lui-même ne peut pas contrôler les effets du film.¹³⁸ Encore, il annonce souvent aux personnes que « ce qu'elles disent devant la caméra, c'est potentiellement le monde entier qui va l'entendre ». Alors, le réalisateur se questionne sur sa responsabilité face aux conséquences d'un film sur la vie de ses protagonistes :

« Ce sont des choses qu'on ne contrôle plus et je ne suis pas là pour détruire la vie des gens. Ou bien ça leur apporte quelque chose dans leur vie, mais je ne peux pas partir comme ça en leur disant, désolé, le film est fini, débrouillez-vous! Même si on se voit moins et que je ne fais pas de suivi, je vois les gens de temps en temps. ».

Plus précisément, avec la diffusion de *La Parade*, mais aussi avant avec la médiatisation importante de la Gay Pride de Sion, Marianne Bruchez devient étiquetée « Madame lesbienne du Valais » et les médias l'invitent à débattre sur divers sujets. Celle-ci soulève qu'elle est surtout mise au devant de la scène avant la diffusion du film, avec tout le battage médiatique autour de l'événement qui la pousse à apparaître dans divers médias. Le film ne fait que continuer le processus. Aussi, la protagoniste ne rencontre pas de problèmes avec sa forte visibilité médiatique, parce qu'elle estime qu'elle est déjà connue auparavant dans sa région et à un niveau plus large. C'est davantage la « redescente » après l'événement qui s'avère pénible.¹³⁹

9.4.4 Médiatisation et désir de notoriété

Selon Fernand Melgar, l'impact médiatique de *Remue-Ménage* provoque un changement du regard porté sur le couple par les habitants de leur ville, un changement tout au bénéfice des protagonistes par rapport à leur intégration dans la communauté villageoise : des personnes commencent à les saluer dans la rue et à engager la discussion. Le couple confirme cet impact positif du film et Pascal parle encore de sa notoriété acquise et consolidée avec le film.

Un problème supplémentaire par rapport aux autres films se manifeste ici : en effet, le protagoniste désire délibérément une exposition médiatique et vise une certaine notoriété.

De ce fait, la diffusion importante du film, notamment avec son passage sur la chaîne européenne *Arte* et dans de nombreux festivals, « lui a donné le vertige », selon les termes de Melgar. Pascal et Carole reçoivent des courriers et mails de l'Europe entière, sont invités à

¹³⁸ À propos de son premier film, *Celui au pasteur*, sur son père, Lionel Baier soulève qu'il n'avait pas conscience que la presse allait « s'emparer de sa famille » et en parler comme des « personnages d'un film ». L'expérience a été passablement pénible pour le père du réalisateur, le protagoniste central du film. Pour *La Parade*, le réalisateur se dit avoir été beaucoup plus conscient des effets possibles de la diffusion du film.

¹³⁹ Marianne ajoute : « C'est juste, personnellement, à gérer ça, de se dire : maintenant ça a été fait et maintenant tu mets un point, et tu passes à autre chose. De ne pas rester dans le truc à moitié star, à moitié pas star, moi je n'aimais pas ça. Alors, une fois que j'avais fait et qu'on me posait des questions je répondais non, j'ai fait un événement, maintenant, c'est fini. ». En effet, durant cette période, Marianne est régulièrement invitée dans les médias pour débattre de divers sujets, dont certains n'ont plus grand-chose à voir avec son activité d'organisatrice d'une manifestation.

divers festivals et cette soudaine notoriété est difficile à gérer et amène une certaine confusion chez le couple, analyse le réalisateur :

« Pascal a eu une sorte de vertige, ça lui a monté à la tête. [...] J'ai eu beaucoup de peine à lui expliquer que, bien qu'il ait accès à une voie médiatique, le film reste un documentaire qui parle de lui et de sa vie, que ce n'est pas un film de fiction où il est un acteur qui va être interviewé. ».

Aussi, on peut en partie expliquer les reproches de Pascal envers le réalisateur en lien avec la visée de notoriété du protagoniste. Le film ne l'ayant pas fait devenir une star comme il l'espérait, Pascal se révolte et critique la manière de faire du réalisateur.

Mais surtout, l'histoire de ce film révèle les difficultés d'un consentement informé. À la fin du tournage, le protagoniste découvre en effet un monde inconnu, le monde du cinéma documentaire et son mode de fonctionnement, tels le système de recherche de fonds et d'aide à la réalisation, les droits du réalisateur ou encore la question de cession des droits. Alors, Pascal se révolte contre le business du cinéma documentaire et a l'impression d'avoir été « manipulé » par le système. Le réalisateur affirme avoir informé le protagoniste et, par ailleurs, on a vu que les sommes en jeu dans ce film sont, objectivement, plutôt modestes. Pourtant, Pascal interprète les chiffres différemment, vivant dans la précarité et ne connaissant pas le monde du cinéma documentaire.

En définitive, la transmission d'informations et les explications nécessaires à fournir au sujet à propos d'un projet – par exemple, quant aux conditions de réalisation et de diffusion d'un film – semblent dépendre de la situation particulière des sujets, notamment de leur l'origine socio-culturelle.¹⁴⁰

Dans cette perspective, Winston (2000, 1988) pense qu'un réalisateur doit estimer « le risque éthique » des personnes impliquées dans son documentaire et juger des difficultés et dangers de choisir tels sujets. Et cette estimation repose sur quatre points, soit, premièrement sur les caractéristiques de la personne filmée (connue, personne publique, personne défavorisée...), deuxièmement sur le degré de déviance de l'action filmée, troisièmement sur les dimensions publiques et privées de la situation (en sachant que la sphère privée implique plus d'intrusion donc plus de difficulté éthique), et quatrièmement, sur l'importance du public du documentaire.

Aussi, Winston remarque que les documentaristes travaillent la plupart du temps avec des personnes qui possèdent généralement moins d'informations et de connaissances qu'eux

¹⁴⁰ Voir aussi l'analyse de Gilbert à propos du film *An American Family*, chapitre 2.6.1.

quant aux ramifications du processus filmique. Alors, l'auteur estime nécessaire que les réalisateurs manifestent d'un « *duty of care* » supplémentaire par rapport à leurs sujets, afin de protéger leurs intérêts contre les risques de souffrances. Ruby (1992) remarque également que les gens tendent à être flattés lorsqu'on veut les filmer et ils ne considèrent pas les conséquences que la diffusion de leur image peut provoquer. Ces quelques questions illustrent la complexité de la notion de consentement informé. Le consentement véritablement informé dépend en effet d'une série d'éléments très divers, souvent hors du contrôle du réalisateur.

Je voudrais terminer ce chapitre en relevant encore certaines remarques de Bron. Le réalisateur observe chez ses hommes et femmes politiques – soit une élite, des personnes ayant eu une éducation importante et se situant socialement à l'opposé d'une personne comme Pascal – une certaine non conscience ou une occultation des conséquences médiatiques de leur participation. En effet, le réalisateur, sans omettre d'informer les protagonistes du caractère médiatique du film et par conséquent de sa diffusion auprès d'un public, remarque cependant que ceux-ci « se livrent » souvent à la caméra en semblant occulter cette information :

« Les gens occultent que ça va être au cinéma. S'ils prenaient conscience véritablement tout à coup que ça devenait public, tout le monde refuserait. Il y a une espèce de phénomène de self-conservation, même si on le sait, on l'oublie, parce que sans ça, si on a tout le temps conscience qu'on va être vu par des milliers de gens, potentiellement, je pense qu'à un moment donné il faut l'oublier, pour pouvoir être dans une relation avec quelqu'un et pas en train de se dire "Je suis en train d'être vu par beaucoup de monde !" ».

On peut se demander si ce comportement est une réaction naturelle de tout participant à un film documentaire qui permet à ceux-ci de se focaliser sur la relation personnelle avec le réalisateur, explication que Bron défend, ou alors si ce fait observé est particulier aux sujets du réalisateur en question, de par la relation qu'il arrive à instaurer avec les protagonistes, entre autres grâce à sa position de jeune réalisateur naïf, empathique, intéressé et qui dissimule tout de même certaines informations quant à ses stratégies et à ses objectifs. Néanmoins, quelle que soit la réponse, cette situation soulève la responsabilité nécessaire du réalisateur vis-à-vis de cette non conscience des sujets et la question du contrôle et de la censure à opérer face aux propos enregistrés.

CHAPITRE 10 : RELATION APRES LE TOURNAGE : RESTITUTIONS ET PROLONGATION, CHANGEMENT OU FIN DE LA RELATION

Les relations après le tournage entre réalisateurs et personnes filmées sont variables, elles se transforment, de nouvelles formes d'échanges peuvent apparaître et certaines restitutions s'effectuent auprès des protagonistes. La plupart du temps, les liens sont encore importants durant les temps suivant les premières projections et diffusions du film, puis tendent à s'estomper. La relation ne semble se prolonger que dans certains cas où les deux parties parlent d'une réelle amitié. La nature du rapport après le tournage illustre encore toute la particularité et la difficulté de cette relation.

10.1 Feedbacks et restitutions

Montrer le film aux protagonistes, leur demander leur avis, leur faire visionner les rushes ou encore les faire assister au montage et les tenir informés de la vie du film sont autant de formes de restitutions effectuées aux sujets d'un film.

Déjà, Lionel Baier envoie une cassette du film à plusieurs personnes filmées, ayant promis de leur montrer le film avant la diffusion. Cette donne est aussi une condition pour accepter de participer au film chez un certain nombre de protagonistes, parce qu'elle offre la possibilité de refuser certaines séquences.

Par ailleurs, le réalisateur estime que son travail consiste aussi à s'informer de la situation des protagonistes après le film et d'avoir une restitution à propos de ce qu'ils en pensent, de ce que les gens disent d'eux. Alors, il revoit les gens, après la sortie du film, même s'il n'a plus un contact aussi régulier que pendant le tournage du film.

Les protagonistes du film sont également les premières personnes à qui la réalisatrice Ursula Meier montre son film. Ils voient d'abord une version intermédiaire. Alain apprécie ce geste :

« Elle [Ursula] a eu la correction de nous montrer le film avant qu'il passe, en nous demandant si vraiment quelque chose nous dérangeait, ou si quelque chose pouvait nous faire du mal. J'ai trouvé assez super. [...] Bien sûr, il y aurait des choses que j'aurais changées. Je ne l'ai pas fait par correction pour l'intégralité de son oeuvre sur un plan purement intellectuel. ».

Sarah se souvient également de l'écoute attentive de l'équipe lors de cette première projection :

« Ils étaient vraiment toujours à l'écoute, toutes les demandes qu'on a faites, le souci de bien faire, d'être au plus prêt de..., d'être à notre écoute. On aurait demandé de voir des bouts de film n'importe quand, je pense que ça n'aurait posé aucun problème, si ce n'est technique. ».¹⁴¹

Aussi, une première projection du film *Mais im Bundeshuus*, une version non définitive, est organisée en présence des cinq protagonistes dans les studios de montage, puis l'équipe mange ensemble. Par contre, le réalisateur ne montre pas de rushes durant le tournage, parce qu'il estime que sa tâche consiste à faire accepter aux protagonistes le film « tel quel », sans avoir auparavant à leur montrer des images ou à chercher leur approbation pour telle séquence. Cependant, avant qu'ils voient le film, le réalisateur les informe qu'ils peuvent toujours refuser d'apparaître dans le film, et que, par contre s'ils acceptent, ils acceptent « le tout ».

Par ailleurs, certains protagonistes assistent brièvement au montage du film. Par exemple, après le tournage, Alain passe une semaine à Bruxelles avec son fils où il y est hébergé par la monteuse du film, assiste au montage et reçoit un accueil très chaleureux des collaborateurs de la réalisatrice. Pareillement, Lionel Baier montre à Marianne des extraits du film dans le studio de montage. Il s'agit là d'une demande de la protagoniste qui se dit curieuse de découvrir le travail du réalisateur.

Encore, certains sujets me disent toujours être tenus informés du parcours du film auquel ils ont participé, par exemple Liliane Chappuis, Jacques Neiryneck ou encore Dumoulin.

10.2 La fin d'une relation et un lien créé par le film

Ce sous-chapitre relate plus précisément les histoires relationnelles « après le film » observées dans les cinq films étudiés.

Premièrement, le chef-opérateur de Fernand Melgar, Camille Cottagnoud, différencie déjà la relation existant entre le réalisateur et le protagoniste de celle entre un technicien comme lui et la personne filmée : un réalisateur indépendant tourne peu de films, peut-être un sur une année, et par conséquent, il a un rapport long avec les protagonistes, qui se prolonge au montage quand il « replonge dans les personnages ». Par contre, un technicien n'est présent qu'au tournage et il enchaîne les films. Chaque tournage est une expérience intense et forte

¹⁴¹ À la demande de Sarah, la réalisatrice a par exemple enlevé du film une scène qui la mettait « mal à l'aise ».

émotionnellement, particulièrement dans le cas de *Remue-Ménage*, mais il est impossible de prolonger la relation après avec tous les protagonistes des films auxquels il participe, cela ferait trop de monde. Cette situation n'est pas toujours simple à gérer pour Camille, car il a l'impression d'agir en voleur.

Fernand Melgar parle quant à lui de l'importance de la prolongation d'une relation amicale avec les protagonistes après le film. Il refuse d'adopter un rapport de production propre à la télévision qui force à enchaîner les sujets les uns après les autres et qui ne permet pas d'avoir le temps de « vivre avec votre film et avec les gens de vos films ». Cependant, il conçoit aussi un film comme un temps donné : à un moment, il passe à un autre film et donc à un autre registre. Par là, la relation après le film se prolonge plutôt par des rencontres occasionnelles : il ne recherche pas spécifiquement et volontairement à savoir ce que deviennent les protagonistes, il les croise au hasard des rencontres et prend alors de leurs nouvelles.

De son côté, Raphaël Sibilla a des contacts avec Dumoulin jusqu'à l'aboutissement du film, c'est-à-dire jusque à sa première diffusion à la télévision pour *Temps Présent*. Le policier, en vacances, n'est pas présent à la projection du film au festival de Nyon et Sibilla qui souhaitait sa présence l'appelle pour lui expliquer comment s'est passée la projection. Cependant, ils ne se sont pas revus depuis maintenant plus d'une année. Sibilla explique surtout la rareté des contacts par son éloignement géographique, vivant à Paris. De son côté, Dumoulin regrette le départ du réalisateur et est convaincu que si ce dernier était resté à Lausanne, ils se seraient revus régulièrement. « Je pense qu'on aurait pu avoir une bonne suite », conclut-il.

Ursula Meier continue à voir Alain de temps en temps. C'est la principale personne du film avec qui elle garde contact et ils se retrouvent régulièrement autour d'un verre. Le policier me dit aussi être resté ami avec Ursula :

« C'est vrai qu'on a tout de suite été séduit l'un par l'autre, je crois. On s'aime beaucoup. On se revoit encore. Chaque fois qu'elle repasse devant mon bistrot favori, elle regarde si je suis là. Si elle me voit, elle me saute dans les bras, c'est super. Ouais, la relation est restée très forte. D'autant plus qu'elle a partagé notre vie ici, il y a eu des affaires assez pénibles, elle est venue chez moi. Ça a renforcé nos liens. ».

Mais une telle relation – qu'Ursula définit de réelle amitié – ne peut pas se prolonger avec tous les protagonistes, constate la réalisatrice :

« C'est le documentaire, ça veut dire que moi je ne peux pas non plus rappeler tout le monde, c'est la vie. Moi, j'avance. [...] On ne va pas devenir pote avec tous les gens qu'on filme non plus. Mais c'est vrai qu'avec Alain, il y avait un truc fort. Et Sarah aussi, Titi aussi. Mais, sinon, les autres, non. » .

De son côté, Sarah semble regretter de ne plus revoir Ursula et Claude Muret. Elle explique cette situation par les événements difficiles ayant faits suite au film et l'emploi du temps surchargé de chacun d'entre eux. Son association, Mondial Contact, se disloque et Ursula est sur un autre projet de film. Elle explique que la réalisatrice ne peut garder contact de par son implication importante dans chacun de ses nouveaux projets. Les contacts avec Claude et Ursula sont encore fréquents durant la période suivant le film puis ils cessent :

« Je sais que dans cette période encore il y a eu des contacts et puis bon, voilà, après la vie, elle a eu son film sportif là, elle est venue à Genève et puis j'aurais tout aussi bien pu aller voir le film et puis aller la rencontrer, je veux dire. Mais je pense qu'à un moment donné, dans cette clôture de Mondial Contact et dans ces émotions, dans ces problèmes institutionnels, est-ce que vraiment j'aurais eu forcément envie de revoir [Ursula et Claude Muret] ? Non, je ne sais pas. Aujourd'hui, oui, mais à l'époque, peut-être pas, j'étais vraiment ailleurs, c'était intense. ».

Sarah reconnaît donc que durant la période difficile ayant suivi le film, elle ne désire pas forcément revoir l'équipe, tout en avançant par ailleurs que la fin des contacts est justifiée par son emploi du temps chargé. C'est davantage aujourd'hui qu'elle semble désirer renouer contact.

En définitive, en suivant Lionel Baier, différentes phases peuvent se dessiner dans la relation avec les protagonistes. Durant le tournage, un rapport important avec les gens se construit. Baier se rend en effet durant sept mois pratiquement tous les jours à Sion et partage des moments forts des vies des protagonistes. Ensuite, durant le montage, il se fait plus absent tout en appelant de temps en temps les protagonistes. Puis, quand le film sort, il les revoit souvent mais il constate :

« On n'a plus grand chose à se dire en dehors du film. Il faut que cela soit clair dans leur tête, ce n'est pas grave si on n'a plus grand chose à se dire, on est juste des êtres humains qui ont été rassemblés pour faire un film, mais sinon, on ne se serait jamais croisés. C'est normal qu'on n'ait pas grand chose à se dire et ça ne doit pas être une peine. ».

Finalement, c'est le film qui provoque des contacts et des liens entre le réalisateur et les personnes filmées et la relation ne se poursuit donc pas forcément après.

Après la Gay Pride, Marianne se rend avec son amie à Lausanne et est hébergée chez le réalisateur. Elle soulève ici que la relation avec le réalisateur change puisqu'il ne la filme plus :

« Là, c'est déjà différent, c'est après le film, pour moi, il a arrêté de me filmer le jour de la Pride. Donc, ça peut être une autre relation qui naît ou qui ne naît pas. ».

Lorsque le film sort, le réalisateur demande « quelques services » à la protagoniste, comme d'aller au journal télévisé. Elle rend ces services durant quelques temps puis marque le désir de retrouver une vie plus calme. Pareillement au point de vue du réalisateur, Marianne estime que « c'est le film qui a fait le lien » entre eux. Le film laisse l'empreinte d'une expérience vécue ensemble :

« Je pense qu'on est en relation, on a été mis en relation et il y a quelque chose qui reste, par le film, qui reste beaucoup plus fort qu'avec d'autres gens, parce qu'il y a ce film. Le film fait vraiment ce lien. ».

Cependant, Marianne relève que ce lien qui existe « avec le film, à travers le film et au-delà du film » est difficile à garder. De la sorte, elle estime que le film a créé une relation « d'une certaine qualité » avec Lionel, mais avec des « limites », de la même manière que la présence de la caméra provoque des barrières à l'épanouissement d'une relation amicale.

Également, Jean-Stéphane Bron explique que la relation avec les protagonistes ne se prolonge pas indéfiniment : « À un moment donné, il faut se dire au revoir ». Il estime que le « rituel des premiers visionnements » est une première façon de se quitter.

Le réalisateur souligne que de participer à un film avec une longue période de tournage crée un lien entre les protagonistes, les « élus » pour être dans le film, bien qu'il n'organise rien qui rassemble les personnes avant la fin du tournage. Aussi, dans le cas de ce film, les protagonistes se revoient régulièrement après le tournage car ils visionnent ensemble le film et surtout parce que le réalisateur les convie à divers débats. Ils se déplacent en effet à plusieurs projections du film et participent à de nombreux débats. Liliane Chappuis, comme Jacques Neiryck, raconte aussi que le film et le fait d' « avoir vécu quelque chose de commun » ont renforcé les liens et formé une certaine complicité entre les différents protagonistes, outre leurs différends politiques. Les relations entre ceux-ci se prolongent encore aujourd'hui.¹⁴²

10.3 Utiliser les protagonistes pour la promotion du film

De nombreux protagonistes ont dans un sens rendus des services aux réalisateurs au moment de la diffusion du film. Un réalisateur peut les inviter à des débats dans les médias ou les pousser à assister à des projections, autant de demandes pouvant être interprétées comme servant à la promotion du film. Par exemple, Marianne Bruchez ou le policier Dumoulin se déplacent à des émissions télévisées parlant des films en question, ou encore, à la demande de

¹⁴² Par exemple, durant l'été 2004, le protagoniste Joseph Kunz invite tous les acteurs et l'équipe de tournage chez lui pour un pique-nique.

Fernand Melgar, Pascal et Carole sont invités tous frais payés à plusieurs festivals dans lesquels le film est projeté.

Cependant, l'exemple le plus explicite est celui des protagonistes de Bron. Le réalisateur présente en effet aux médias les protagonistes comme les « acteurs » du film et les utilise pour la promotion du film.¹⁴³ Ainsi, à la Première du film au festival de Locarno, Bron fait monter tous les protagonistes devant l'écran en les présentant comme les acteurs du film. Cependant, il souligne qu'il se permet d'agir de la sorte dans le cas de ce film, et non dans le cadre ses films précédents, car ici les personnes sont des hommes/femmes déjà exposés médiatiquement et aussi parce que le sujet du film motive cette démarche. En effet, le réalisateur veut faire « descendre la politique » au niveau du public, « ramener les gens vers le politique » et les impliquer :

« Un peu par provocation, et du fait que c'était des parlementaires, des gens exposés médiatiquement, je n'ai pas eu peur de les présenter comme les acteurs du film. Ce que je n'aurais jamais fait avec des gens dont le métier, enfin qui n'ont rien demandé, qui n'ont pas demandé de devenir, d'apparaître dans les journaux plus que de raison. Donc là, je les ai vraiment utilisés pour promouvoir le film, on a fait des débats, on allait dans les salles, on les a fait rencontrer au public, etc. Parce que c'était aussi le sujet du film, c'est aussi une des idées du film de dire "ben voilà, cette chose qu'on connaît mal, qui est un peu tout là-haut, on la fait descendre un peu au niveau des gens", donc c'est aussi une manière d'essayer de débattre avec les gens justement sur l'aspect fiction-documentaire, et de les présenter comme des acteurs, de laisser entendre qu'on avait répété, répété beaucoup de fois, que des choses avaient été répétées sur 25 prises, etc., c'est aussi une manière d'ouvrir le débat avec le public sur différentes questions.»

10.4 Transformation de la relation : nouveaux échanges et crise

d'abandonnisme

Pascal et Fernand Melgar se voient toujours régulièrement après le film et de nouvelles dimensions se manifestent dans leur relation.

D'une part, le réalisateur et le protagoniste participent désormais à une nouvelle forme d'échange : Fernand Melgar prête du matériel cinématographique, par exemple une caméra, et donne des conseils à Pascal qui veut maintenant tourner des films.¹⁴⁴ À ce propos, le chef-

¹⁴³ Liliane Chappuis et également Jacques Neiryneck assistent de cette manière à une dizaine de projections du film dans toute la Suisse romande. La protagoniste se rend également à des projections organisées dans des écoles, ici sans que le réalisateur soit présent. Liliane Chappuis soulève qu'au début, pour les séances de projections organisées dans différentes villes, c'est le réalisateur qui demande aux protagonistes d'y assister. Ensuite, de nombreuses écoles sont allées voir le film et ont fait des demandes directes aux protagonistes pour que ceux-ci participent à des débats, sans passer par le réalisateur.

¹⁴⁴ Pascal a le projet de réaliser un documentaire « très rude » sur le milieu hardcore, et plus généralement, il veut faire des films sur des sujets « ambigus », car selon lui, c'est ce qui attire le public. Au moment de notre entretien, il réalise un court-métrage de fiction dont il me montre plusieurs extraits, *L'ange du Léman*. Il s'agit

opérateur Camille Cottagnoud me dit que cette situation n'est pas rare. Il me donne plusieurs exemples de personnes – de films documentaires auxquels il a participé – qui ont commencé à réaliser des films à la suite du film dont ils étaient les protagonistes. Par ailleurs, Pascal affirme que l'expérience du film *Remue-Ménage* lui a à la fois servi de leçon, donné envie de faire des films et ouvert des portes dans le monde du cinéma. Actuellement, il réalise un court métrage qu'il veut projeter dans les festivals et il monte un spectacle. Surtout, il dit vouloir réaliser des projets qui lui appartiendront complètement et sur lesquels il aura l'entière propriété.

D'autre part, on peut observer de la part de Pascal un certain désir de retenir le film et le réalisateur à lui par différents moyens. À ce titre, on pourrait parler d'une crise d'« abandonnisme » du protagoniste. Par cette expression, se définit l'état de Pascal, son sentiment d'avoir été abandonné après le film et, peut-être, de ne pas avoir pu satisfaire suffisamment ses aspirations de notoriété et de reconnaissance grâce à l'expérience de *Remue-Ménage*. Dans cette perspective, les quelques tensions et conflits révélés avec le réalisateur à la fin du tournage et après, principalement dus à des questions d'argent et de rétributions, peuvent également se lire à la lumière des attentes très importantes du protagoniste, des attentes que ce dernier n'a pas l'impression d'avoir pu entièrement combler.

d'une maquette d'ange réalisée par Pascal qui surgit et plonge dans le lac Léman.

CHAPITRE 11 : POSITIONS MORALES DES REALISATEURS

Ce chapitre résume le discours moral tenu par les cinq réalisateurs à propos de leur relation aux personnes filmées. Il est clair qu'il faut être ici prudent face aux propos recueillis puisque les réalisateurs insistent sur leurs bonnes intentions et décrivent avec une certaine idéalisation leur pratique. Par exemple, les réalisateurs affirment « aimer les gens qu'ils filment », « donner d'eux une image positive », les « respecter », leur « donner une chance » ou encore obtenir d'eux « un accord à participer ». On verra que certaines situations et expériences pratiques révèlent certaines ambiguïtés et difficultés d'application des principes et discours moraux défendus par les réalisateurs.

11.1 Raphaël Sibilla : donner une image positive mais un film ambigu

Sibilla dit vouloir donner une « image positive et humaine » des personnes qu'il filme. Selon le réalisateur, « la question éthique doit se poser avant même de tourner ». Par là, il entend qu'il faut très vite se rendre compte de qui est la personne qu'on veut filmer. Il parle d'une éthique personnelle dans le sens du choix des personnes qu'il filme : il doit pouvoir les aimer et les respecter et se dit incapable de montrer une personne dans une situation qui est à son désavantage ou de la dénoncer. Il affirme également se soucier d'éthique au moment réflexif du montage du film : il ne faut montrer que ce que le public peut comprendre, que ce qui est clair, dans le souci de transmettre une image respectueuse de la personne filmée. Le réalisateur souligne que l'acte de filmer se fait souvent dans l'urgence et les images obtenues peuvent être très fortes. Cependant s'il manque d'éléments permettant une pleine compréhension de la situation, mieux vaut ne pas montrer la scène car il y a risque d'amener une fausse lecture de la personne filmée et des a priori à son égard, estime-t-il.

Pourtant, malgré ces bonnes intentions du réalisateur, l'image du policier Dumoulin véhiculée par le film est parfois ambiguë et a amené certains publics à lire celui-ci comme une personne peu sympathique et raciste. Principalement, dans une scène du film, Dumoulin tient certains propos qui ont été interprétés par un certain nombre de spectateurs comme racistes. Le policier vit mal cette situation, il se défend et il explique qu'il a tenu ces propos dans un

contexte particulier. Selon lui, le film n'est pas assez clair ici, le contexte n'est pas clairement situé.¹⁴⁵

Cet exemple illustre, une fois de plus, la difficulté, pour le protagoniste, d'anticiper les conséquences d'une diffusion de son image, et plus précisément la difficulté d'être conscient de la manière dont le public le percevra à travers le film.

Aussi, d'une manière plus générale, Camille Cottagnoud, le chef-opérateur de Melgar, soulève que les bonnes intentions d'un réalisateur n'empêchent pas le risque de produire un portrait négatif des personnes filmées ou qui les ridiculise :

« Je pense que tous les réalisateurs aiment les gens. Alors après, c'est un niveau différent. Et il y a certaines fois où l'approche part d'une bonne intention et reste une bonne intention pour le réalisateur, et que moi, et d'autres gens aussi, on capte ça différemment, surtout par rapport à la capacité des personnes filmées de se rendre compte de ce qui va ressortir à l'écran. Elles n'ont pas vraiment conscience. Des fois, j'ai l'impression qu'on se fout un peu de la gueule des gens. [...] Il y a quand même des fois où on rigole, par exemple on rit d'une situation qui n'est pas spécialement marrante pour la personne. ».

11.2 Lionel Baier : aimer les gens

Lionel Baier, pareillement à Sibilla, estime nécessaire d'aimer les gens qu'il filme, du moins « un peu ». Sans vouloir parler d'auto-censure, le réalisateur décide parfois d'éliminer certains propos et images au montage s'il estime qu'il faudra beaucoup trop de temps pour expliquer le propos tenu par une personne. Il opère donc une censure, mais surtout pour pouvoir « sauver » un personnage, ne pas le « ridiculiser » et lui laisser une chance d'être compris par le spectateur.

Aussi, il ne cherche pas à jouer « le grand accusateur moraliste » ou à montrer certaines scènes choquantes ou « croustillantes », qu'un journaliste de télévision aurait tendance à sélectionner en priorité. Il estime primordial de ne pas placer ses protagonistes dans des situations humiliantes ou qui amèneraient le spectateur à en rire ou à les dénigrer, aussi parce qu'il ne veut pas trahir des gens qui lui ont fait confiance :

¹⁴⁵ Lors d'une tournée de patrouille, les policiers parlent de drogue et à un moment donné, Dumoulin dit : « Je n'aime pas les Blacks ». Mais ce propos est à mettre dans le contexte, souligne Dumoulin : dans le trafic de cocaïne, les dealers d'origine africaine avalent souvent leur marchandise lorsque la police arrive, donc cette dernière ne peut rien faire. Son propos ne s'applique pas aux Blacks en général, mais aux trafiquants black. Il explique qu'il a tenu ces propos après une journée d'intervention, dans un moment de fatigue et de raz le bol. Il rajoute : « Dans la rue, je me suis rendu compte que ce que les gens avaient retenu, c'était que je n'aimais pas les Blacks ! Alors que j'ai des potes Blacks, le terme "Black" n'est pas un terme péjoratif pour moi ». La ligue antiracisme s'est plainte à propos de cette scène du film. En fin de compte, elle a revu le film, analysé le passage et Dumoulin a expliqué son propos et la plainte a été retirée.

« Je n'ai pas envie que les gens devant leur poste de TV éclatent de rire en se disant "Pauvre type!". Non, je ne passe pas huit mois avec des gens, pour qu'ensuite on les traite de pauvres types. S'ils sont dans un film, ce ne sont pas des pauvres types. Mon travail est de montrer pourquoi je les ai aimés. ».

11.3 Ursula Meier : la nécessité de choix et d'un regard

Ursula Meier distingue une différence fondamentale dans le regard et la morale entre la fiction et le documentaire : dans la première, le réalisateur traite de personnages dont il est souvent l'auteur, alors que dans le documentaire, le cinéaste montre des personnes existantes. Pour le documentaire, la finalité – la réalisatrice entend par là ce que le film veut refléter de la personne à l'écran – est une question centrale. Ursula Meier associe donc les questions de morale à celles de la finalité d'un film et du regard porté par le réalisateur sur les personnes filmées. Encore, elle estime que le temps passé avec les protagonistes est une donnée fondamentale parce qu'il permet de comprendre ceux-ci et donc de porter sur eux un regard juste.

« Par rapport à ce film [*Pas les Noirs...*], ce qui a été le plus difficile, ce n'est même pas la réalisation, mais c'est, à la fin, de faire un film juste par rapport aux gens que j'ai, c'est-à-dire juste par rapport à ce que moi je ressens des gens. C'est-à-dire qu'Alain, pour moi, était d'une sincérité absolue, un peu maladroit parfois, mais d'une sincérité absolue. Et j'aurais pu, effectivement, avec ce que j'avais, faire un strip-tease sur lui, comme l'émission *Strip-tease*. [...] J'aurais vraiment pu me foutre de sa gueule. [...] Il se mettait vraiment à nu, ce qu'il donnait était tellement sincère, beau, vrai, que je ne pouvais pas trahir ce gars, de toute façon ce n'était pas mon but. ».

Ces propos illustrent le souci de la réalisatrice d'effectuer une certaine censure afin de ne pas trahir ou ridiculiser les personnes dans le film. Elle insiste donc sur la nécessité de « savoir ce qu'on montre » des personnes filmées, et surtout dans le cas d'Alain qui ne met aucune censure dans ce qu'il montre à la caméra. Finalement, de son point de vue, un réalisateur se doit de faire des choix par rapport à l'image qu'il veut montrer des protagonistes. En conséquence, la réalisatrice élimine au montage les phrases énoncées par Alain qui ne correspondent pas à ce qu'elle veut exposer de lui. Ursula ne parle pas ici de censure ou d'autocensure, mais plutôt de la nécessité de faire un film « qui ressemble à la vision qu' [elle] a d'Alain, de la rencontre qu' [elle] a avec Alain ».

11.4 Jean-Stéphane Bron : chacun doit avoir sa chance

Tout en reconnaissant parfois regarder les gens avec un peu d'ironie ou avec un sourire, Jean-Stéphane Bron veut toujours montrer d'eux diverses facettes afin « que les gens puissent toujours s'en sortir ». Par là, il entend que le spectateur, sans être forcément d'accord avec les protagonistes, puisse les comprendre. Alors, et à propos de la sélection des personnes participant à un film opérée par le réalisateur, ce dernier explique qu'il lui faut pouvoir « aimer suffisamment » la personne pour la sélectionner et la garder dans son film. Le cas inverse, il n'arriverait pas à la « sauver » aux yeux du spectateur.

Du point de vue de l'éthique et de la censure, le réalisateur dit s'interdire peu de choses. Plutôt, il constate que ce sont les personnes filmées elles-mêmes qui « dérapent » ou qui « choisissent de se livrer sur un terrain qui n'était pas prévu au départ ». Finalement, le réalisateur estime que ne pas montrer sous de tels angles les personnes filmées est quelque chose qui se fait « naturellement ». Il souligne de ce fait que :

« La vision du monde d'un auteur passe précisément dans sa relation qu'il a avec ses personnages et avec le cinéma ».

Par ce propos, il entend que le film se doit d'être « au service des personnages » et que l'auteur a la tâche de maintenir une cohérence et une « adéquation presque exacte » entre son discours sur le monde, ses intentions et son rapport aux personnages. Dans ce souci, le réalisateur veut « donner sa chance » à chaque personnage de son film, c'est-à-dire qu'il les « construit » de telle manière que le spectateur puisse comprendre leur vision du monde. Chacun a droit à la parole et à un approfondissement qui permet de nuancer sa position. Il ajoute :

« Quelqu'un qui prend le risque d'être filmé mérite un certain respect, et également une chance d'être compris. Je ne déroge pas à ce principe de base qui consiste à respecter les personnages. À partir du moment où l'on expose des personnages, il faut exercer un devoir moral vis-à-vis d'eux. [...] Le film fait qu'il y a un mouvement vers lequel on va plutôt se rapprocher d'eux [les protagonistes] avec plutôt une forme de sympathie, d'empathie, et qu'on est pas en train d'observer des animaux. ».

Dans ce sens, selon Bron, son engagement se situe justement dans son désir de comprendre et de faire comprendre les personnages, d'avoir de l'empathie, de la sympathie et de la complicité pour eux, ce qui n'implique pas forcément être d'accord avec eux.

11.5 Fernand Melgar : l'accord de la personne filmée

Tout en disant « ne pas se poser directement des questions d'éthique » concernant notamment le voyeurisme, la censure à opérer et les limites à se mettre par respect de la vie privée d'autrui, Fernand Melgar dit suivre des « principes » dans son travail. Le principal réside dans la nécessité de tourner les images avec l'accord avec la personne filmée, c'est-à-dire sans avoir « l'impression de la violer ou de la forcer ». Ce principe amène le réalisateur à qualifier son cinéma de « social » et d' « humaniste ». Dans la mesure qu'il obtient l'accord de la personne, les questions de morale ou de voyeurisme ne se posent pas selon lui.

Aussi, afin d'obtenir l'accord de la personne filmée, Melgar insiste sur la nécessité de rentrer dans une relation de confiance et de complicité avec elle : il est fondamental de mettre en confiance la personne pour que celle-ci accepte d' « ouvrir la porte de son intimité et de sa vie privée ». Pour cela, le réalisateur adopte une position particulière :

« Je n'essaye jamais de jouer un rôle, soit celui du réalisateur, soit celui du journaliste. J'essaye juste d'être quelqu'un qui désire passer un moment avec l'autre personne. ».

Il ne veut pas agir d'une manière intrusive, mais plutôt arriver à adopter une attitude compréhensive qui lui permette sentir – sans que la personne ait à le lui dire – quand il peut ou ne peut pas filmer.

Le réalisateur ne parle généralement pas aux personnes filmées de l'évolution et de la construction de son film. Celles-ci sont par contre les premières spectatrices du film et ce dernier n'est présenté publiquement qu'avec leur accord, parce que toute diffusion nécessite l'acceptation des protagonistes. Ce principe découle, selon Melgar, de la relation de confiance et de la « logique d'accord » développée lors du tournage.

Par ailleurs, bien que le réalisateur dise ne pas se poser les questions du voyeurisme et de la censure parce qu'il obtient l'accord de la personne à être filmée, la situation semble plus problématique pour son caméraman Camille Cottagnoud. En effet, ce dernier explique que parce que Pascal et sa famille vivent dans une situation « hors norme » et que ce sont des « marginaux », certains moments du tournage sont délicats, et souvent il se trouve mal à l'aise devant les situations observées et a le sentiment de « faire du voyeurisme ». À certains moments, il aurait préféré ne pas filmer de part le caractère inhabituel et délicat des situations filmées. Néanmoins, il estime que le réalisateur, face à de telles circonstances, a su construire son film en choisissant les scènes ayant un intérêt pour le public, et en évitant de montrer les « travers » des protagonistes ou des moments délicats :

« J'étais obligé d'admettre, à la fin, qu'il [Melgar] avait tourné une histoire de façon à ce qu'il [Pascal] s'en sorte rehaussé. Ce n'est pas du voyeurisme, ce n'est pas du gag deuxième degré, se foutre de la gueule du monde parce qu'ils sont pittoresques, clownesques. Il y a beaucoup de sensibilité, mais vraiment j'insiste, dans le montage, il y a un grand respect de la personne, il y a de l'amour de la part du réalisateur pour ce qu'ils vivent. Et moi, c'est vraiment pour ça que j'ai continué, c'est parce que j'avais confiance en Fernand Melgar sur ce qu'il allait faire.»

CHAPITRE 12 : EVOLUTION DE L'IDEE DU DOCUMENTAIRE (SUISSE-ROMAND ?)

Enfin, certains points communs entre les différents réalisateurs sujets de mon travail semblent se dessiner et il est possible de mettre en évidence une évolution de l'idée du cinéma documentaire, dont découle un changement de la conception des places de réalisateurs et de celles des protagonistes d'un film.

12.1 Influence de la télévision

Plusieurs auteurs et commentateurs observent déjà l'influence de la télévision sur les réalisateurs documentaristes suisses d'aujourd'hui. Schaub (1998), par exemple, souligne que les jeunes réalisateurs sont passablement marqués par la dramaturgie du film télévisé, alors que les représentants du « nouveau cinéma suisse » des années 1970 (les « anciens nouveaux ») faisaient partie de la dernière génération d'avant la télévision et qu'ils trouvaient leurs références dans le cinéma. De la sorte, Bron estime que les réalisateurs de sa génération partagent certaines références nouvelles liées à la culture télévisuelle dans laquelle ces derniers ont grandi. Selon lui, la télévision apporte un langage et une « grammaire » spécifiques et aussi « l'idée d'aborder le monde par des choses singulières qui, par extension, parlent du tout » ou encore « de faire de chaque récit un modèle dont les principes s'étendent à d'autres réalités ». Bron constate que cette approche s'applique à de nombreux films documentaires actuels : déjà son film *Mais im Bundeshaus* part de personnages particuliers et d'une histoire très spécifique pour évoquer le système politique, mais aussi le film d'Ursula Meier, *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs*, se centre sur un destin particulier et un personnage qui devient « l'emblème porteur d'un discours », et encore *La Parade* de Lionel Baier part d'une « figure héroïsée » pour illustrer certaines problématiques liées à l'homosexualité. Aussi, on peut se demander si certaines superficialités propres à la télévision ne justifient pas beaucoup de choses chez ces réalisateurs, notamment leur recherche parfois réductrice de personnages « figures » ou « emblèmes ».

Pourtant, de nombreux réalisateurs se différencient de l'approche télévisuelle. Par exemple, Lionel Baier recherche « des images qui ont du sens » et à « raconter le monde dans lequel on vit sans porter un jugement moral dessus » et sans simplifier les choses (au contraire de la télévision). Aussi, ses films veulent montrer la complexité des choses.

Aussi, Bron considère que ses films, tout en paraissant au premier abord très proches d'une production télévisuelle, s'en différencient, surtout par leur durée et le temps de réalisation, nettement plus long que celui d'un reportage de télévision.

Ursula Meier soutient quant à elle que le cinéma nécessite du temps et la construction d'un point de vue sur l'histoire montrée :

« Moi, et c'est là que je dis que c'est vraiment du documentaire, je montre l'envers du décor. Ce n'est pas montrer le spectaculaire [...] mais c'est montrer la difficulté de ce que c'est, et toutes les difficultés. C'est là que pour moi, c'est du cinéma, ce n'est plus du reportage. »

Affirmer « montrer l'envers du décor » illustre aussi une évolution de la conception du documentaire : il ne s'agit pas de montrer le « décor », soit de se focaliser sur le « spectaculaire » ou des scènes idéalisant la situation, « où tout roule, tout est beau », mais au contraire de mettre en évidence la complexité de toute situation et les difficultés rencontrées.

12.2 De nouvelles pratiques avec la vidéo ?

Par ailleurs, les cinéastes utilisent toujours plus fréquemment la vidéo. Déjà, Guido (2000) explique que la caméra numérique (mini-DV) offre de nouvelles possibilités aux réalisateurs, notamment parce que l'équipement est plus accessible, plus léger, plus mobile et le tournage moins coûteux. Il remarque qu'autant les réalisateurs de l'association Climage (Alex Mayenfisch, Fernand Melgar, Stéphane Goël) que Jean-Stéphane Bron ou Lionel Baier travaillent couramment avec le numérique. Cet auteur s'interroge alors sur la nouvelle esthétique et la nouvelle pratique documentaire que la vidéo crée. Notamment, étant plus rapide, plus réactive et davantage discrète et mobile que la pellicule, elle permet l'accès à de nouvelles situations et de nouveaux espaces, plus petits et plus intimes. Schaub (1998) perçoit également de nouvelles démarches avec la vidéo : cette dernière permet d'enregistrer tout ce qui vient (et d'avoir par conséquent un nombre considérable de rushes) et de définir la forme et la dramaturgie du film seulement au montage : le film se construit surtout au montage et le temps de préparation, plus court, perd de son importance. Raphaël Sibilla voit également un point de ralliement entre réalisateurs dans les nouvelles possibilités techniques offertes par la caméra numérique DV. Pourtant, l'usage de la vidéo varie d'un réalisateur à l'autre. Par exemple, Bron essaye de soigner l'image, un mouvement de caméra sera comme un travelling de cinéma. Par contre, Baier ou Sibilla montrent clairement qu'il s'agit d'une image vidéo, l'image est plus brute et « prise sur le vif », parfois tremblante ou floue.

Le film *117 Police Secours* de Raphaël Sibilla semble tout particulièrement se rattacher à une certaine esthétique et à des démarches qu'on peut rattacher à l'usage de la vidéo.

Le réalisateur dit désirer une « spontanéité » à laquelle peut s'associer une forme et une démarche particulières au film : caméra mobile, parfois hésitante et floue, au centre de l'action, refus de toute mise en scène, pas d'interviews. Et le réalisateur définit son film par ces termes :

« C'est un film qui est vraiment très sensoriel, mais tout, du point de vue de l'image, du grain, du travail des ambiances. Il est assez électrique, j'aime bien ce sentiment d'être dans l'urgence. [...] C'est un film très artisanal si je peux dire, des bribes de ci, des bribes de ça, fait un peu dans une situation d'urgence, chaotique même par moments. [...] Pour moi, il est très homogène par contre. On ne se perd pas dans des styles visuels différents, il a une homogénéité visuelle. [...] C'est bourré d'atmosphères, il y a des atmosphères très fortes, il y a du grain, on ne voit pas toujours très bien, j'aime bien ça. Pour moi, c'est un film qui travaille beaucoup sur les sens. Ensuite, j'aime bien dire que c'est un film qui montre ce qu'on ne voit pas. C'est vraiment un film sur ce qu'il y a derrière les murs. [...] C'est un film sur les espaces je dirais, les intérieurs, les ambiances. »

Un film sensoriel et bricolé, qui fait découvrir un univers caché. La forme du film et les choix esthétiques opérés par le réalisateur sont autant d'éléments qui découlent de l'usage de la vidéo mais aussi de la position que Raphaël Sibilla adopte durant son tournage : implication personnelle en temps et en énergie, non distance vis-à-vis des protagonistes, adoption du point de vue du policier et de son rythme de travail, travail en solitaire, caméra à l'épaule, sensibilité, émotivité, influençabilité, travail dans l'urgence et sans planning.¹⁴⁶

12.3 Fictionnalisation et mélange des genres

Outre cet usage de la vidéo, s'observe une tendance générale à la « fictionnalisation » du cinéma documentaire. Guido (2000) entend par là un désir de reconstruire et de retravailler la réalité à l'aide de divers mécanismes et à partir d'axes narratifs. Plus précisément, la fictionnalisation définit une adoption, dans le documentaire, de dispositifs propres à la fiction, par exemple un traitement des sujets d'un film comme des personnages, et la volonté de les transformer en personnages. Les réalisateurs s'inspirent clairement du modèle de la fiction, notamment avec la création de portraits basés sur une construction de personnages structurés

¹⁴⁶ Aussi, Bron estime que ce réalisateur, de part sa démarche, se situe dans une génération « d'après » lui : « Sibilla, sa manière, je crois qu'il appartient à la génération encore d'après, parce qu'il est beaucoup plus rapide, peut-être moins conscient de ce qu'il fait et pourquoi il le fait, ce qui n'enlève rien à la qualité, mais très spontané et intuitif. En tous cas *117 Police secours*, c'est un truc que moi je n'arriverais jamais à faire, d'être vraiment dans la captation, dans cet espèce de cinéma direct où justement on laisse tourner, il a un oeil incroyable je trouve, d'opérateur. »

par des caractéristiques psychologiques précises, des « caractères » facilement identifiables par le spectateur, le développement d'une dramaturgie et un usage du suspens. En effet, autant le film de Bron que celui de Baier se centrent sur un événement et sont construits sur des rebondissements, des moments de tension et des personnages. Bron parle lui-même d'un « élargissement du genre », et d'une « conscience qu'on peut jouer dans le documentaire ». Aussi, cette tendance est en partie liée à l'émergence de certaines formes de télé-réalité comme le *docudrama* télévisuel. D'ailleurs, selon les dires de Guido, autant *La Parade* que les films *Le génie helvétique* et *Pas les flics, pas les noirs, pas les blancs* ont été pensés au départ comme des *docudrama*. Ces trois films sont issus de la volonté du producteur (CinéManufacture) de faire du *docudrama* télévisuel, c'est-à-dire qu'au départ, ces films étaient conçus comme des mini séries en plusieurs épisodes. Pourtant, le produit final semble bien éloigné de cet objectif initial, puisqu'il s'agit de trois longs métrages qui n'ont rien à voir avec un format télévision, conçu en différents épisodes. Par contre, on pourrait davantage rapprocher le film de Sibilla du *docudrama* : le film se construit sur plusieurs petits épisodes illustrant des moments au fort potentiel dramatique, une sorte de « best of » des interventions policières.¹⁴⁷

Finalement, plusieurs réalisateurs manifestent d'un désir de mélanger la fiction et le documentaire. Déjà, du point de vue de Lionel Baier, le documentaire et la fiction sont deux genres qui mentent, parce qu'ils décrivent un monde qui n'existe pas et ils sont tout deux de l'ordre de la création et de l'imagination. Il estime que le documentaire est un genre fluctuant qui n'a pas de définition exacte qui en exclurait la fiction. Il ajoute à propos de *La Parade* que le film n'est pas le « réel » mais raconte par « métaphores » ce qui s'est passé :

« Le personnage de Marianne est préexistant à mon idée. Mais après c'est uniquement ce que j'en fais. [...] *La Gay Pride* de Sion, je ne suis même pas tellement sûr qu'elle se soit déroulée. Je suis en tous cas certain qu'elle ne s'est pas déroulée comme je l'ai vu. "Réel", je ne sais pas trop ce que c'est, et ça ne m'intéresse pas trop en fait. Le retour à la réalité ne m'intéresse pas trop. Pour moi le documentaire, c'est raconter par des métaphores des choses qui se sont passées. ».

Selon lui, il n'y a pas de « ségrégation » entre les deux genres et son choix pour l'un des deux est surtout lié au sujet du film.¹⁴⁸ Aussi, Lionel Baier affirme l'importance accordée à la

¹⁴⁷ Aussi, le travail actuel de Fernand Melgar est influencé, selon les dires de son chef-opérateur, par les reportages de télévision, par exemple par l'émission *24 heures* (Canal+) où quatre équipes de tournage suivent un événement pendant 24 heures puis en font un condensé de 50 minutes, ou encore *Strip Tease*, c'est-à-dire des reportages de captation et d'immersion dans un milieu, sans intervention ou point de vue trop marqué du réalisateur, sans commentaires, sans entretiens, un travail rapide et avec du matériel léger.

¹⁴⁸ Lionel Baier vient de réaliser une fiction et en a écrit deux autres. Cependant, il envisage aussi de refaire des documentaires. Dans sa fiction *Garçon stupide* (2004), le réalisateur veut parler de son intimité, il est aussi un personnage du film, et pour cela il estimait nécessaire de passer par une forme proche de celle du documentaire,

construction du film et sa proximité avec le travail propre à la réalisation d'un film de fiction. Pareillement à Lionel Baier, Ursula Meier réalise autant des fictions que des documentaires et dit aimer « brouiller les genres » et « être à la limite des choses ».¹⁴⁹

Bron est également autant intéressé par le documentaire que la fiction. Il estime que son expérience en cinéma documentaire lui est utile pour des projets de fiction, notamment avec ce qu'il a appris de la manière de « diriger les gens ». Par ailleurs, il souligne qu'aujourd'hui les deux genres tendent à se mélanger et le réalisateur aime se situer à la frontière des genres :

« Je pense qu'on est à un moment où tout ça [la fiction et le documentaire] se mélange à des endroits où on continue de nous faire croire que c'est la vérité. [...] J'aime bien les documentaires qui vont chercher du côté de la fiction et, à l'inverse, une fiction qui brouille les pistes données par la réalité. ».

Aussi, *Mais im Bundeshuus* illustre ce mélange entre le documentaire et la fiction : Bron scénarise, dramatise et met en scène à partir d'observations. D'ailleurs, le réalisateur dit sa difficulté à maîtriser « la tournure fictionnelle » que prend son film, et son besoin de rappeler alors par certains éléments le caractère réel des événements, par exemple en faisant entendre sa voix.

Par ailleurs, en se référant aux articles traitant de *Mais im Bundeshuus* et également au dossier de presse du film, on constate l'utilisation fréquente pour caractériser le film de termes propres au théâtre ou au film de fiction : thriller, suspense, dramatisation, dramaturgie, etc. Cette parenté formelle avec un film de fiction semble explicite et amène à se poser la question suivante : la narration transforme-t-elle le documentaire en fiction ?

Il faut déjà distinguer les termes de « fiction » et de « narration », qui se situent à des niveaux différents. En suivant Boillat et Guido (Boillat et Guido, 2004), la notion de « fictionnalité » touche au degré de réalité du représenté, alors que le récit a trait au mode d'organisation des parties dont le film est constitué. Concernant le film de Bron, l'ancrage réel du film est attesté, autant spatialement (le Palais fédéral à Berne) que temporellement (les séances de la commission se sont bien tenues d'automne 2001 à juin 2002). Pourtant, le réalisateur recourt aux « ficelles » du cinéma de fiction dominant et à des modes de narration conventionnels, ce qui amène à rapprocher ce film documentaire du genre fictionnel.¹⁵⁰ Finalement, *Mais im*

c'est-à-dire une discussion entre interviewer et interviewé. Le mélange des deux formes se manifeste aussi dans la construction du personnage central du film, Loïc, qui emprunte beaucoup d'éléments tirés de la vie réelle de son acteur, Pierre Chatagny.

¹⁴⁹ Pour elle, un film de fiction, même très maîtrisé, très écrit et très formel, n'exclut pas une part davantage documentaire ou « brute ». Elle ajoute : « Quand on voit surtout mes dernières fictions, que ce soit le court-métrage *Tous à table* ou *Des épaules solides*, c'est très proche du documentaire, enfin ça a l'air très proche du documentaire, mais ce ne l'est pas en fait, c'est vraiment de la fiction, et mes documentaires ont l'air plutôt de fiction. [...] Et c'est vrai que c'est ça qui m'intéresse dans le cinéma, c'est d'être toujours à la limite des choses. ».

¹⁵⁰ Par exemple, en parlant explicitement des « héros du film », le réalisateur révèle la démarche du film : dans une narration classique, il faut mettre en place une « individualisation des personnages » auxquels le spectateur

Bundeshuus allie des procédés propres à la fiction à l'ancrage réel d'un documentaire. De la sorte, les « héros » du film sont aussi des personnes réelles. Tout au long du film, les rouages du récit sont exhibés, et en même temps, certains éléments rappellent l'ancrage réel de l'histoire.

En définitive, ces divers propos, autant ceux de Bron, que ceux de Baier et d'Ursula Meier illustrent une transformation radicale de la conception du cinéma documentaire : on est loin d'un *cinéma direct* qui refuse toute référence à un cinéma de fiction.

12.4 Subjectivité et réinvention de la réalité

En parallèle à cette fictionnalisation du documentaire, on remarque la mise en avant, par la plupart de ces réalisateurs, d'un point de vue et d'une subjectivité. Certains films sont clairement autobiographiques et d'autres rendent la présence du réalisateur visible dans le film. Par exemple, déjà Ursula Meier estime que la tâche à la fois la plus difficile et la plus fondamentale pour le réalisateur documentariste réside dans la nécessité de trouver un point de vue et un « vrai » regard sur l'histoire filmée. Aussi, Lionel Baier estime que le documentaire relève avant tout d'une construction et d'un désir de dégager un point de vue, toujours subjectif, à partir des faits. Contrairement au reportage télévisuel qui veut prétendre à une certaine réalité et raconter les faits tels qu'ils se sont produits, dans une volonté journalistique de « rapporter », le travail d'un réalisateur documentaire serait alors de l'ordre de la construction et du récit. Le cinéaste refuse de « raconter la vérité » et se dit « menteur ». Il dit ne pas être tellement intéressé par le « réel » et il veut plutôt raconter des histoires « qui empruntent plus ou moins à la réalité » et élaborer « une réalité fantasmée » et « une vision subjective » à partir de faits qui se sont réellement passés :

« Un film, c'est comment moi j'ai vu les choses, je vous redonne toute la subjectivité du discours rapporté. Pour moi, cela est vraiment très important. Je n'ai donc aucun problème à tricher sur ce qui a été fait, à intervertir des périodes, tant que je ne fait pas tenir aux personnages des intentions et propos qu'ils n'ont pas tenus, avec lesquels ils ne sont pas d'accord. ».

Finalement, les réalisateurs convergent vers l'idée que le documentaire est avant tout affaire de construction et de création et qu'il n'est pas le « réel ». De la sorte, Bron pense que « le

pourra s'identifier. Aussi, on peut découvrir, dans l'ensemble du film, différents procédés mis en œuvre par le cinéaste pour découper son film en phases narratives, retournements de situation, coups de théâtre, etc. La manière de filmer les personnages tient compte des développements ultérieurs et s'inscrit dans une logique de type narratif.

réel n'est pas quelque chose de donné, qui se donne et qu'on enregistre ». Il insiste sur la « réinvention de la réalité » que le cinéma documentaire élabore.

« La réalité, c'est un point de départ, ce n'est pas une finalité, ce n'est qu'une matière qui n'a pas de sens, pas d'ordre, et qui est chaotique. Et un film, simplement, il lui redonne un ordre, il la réinvente, complètement, ça ne veut pas dire qu'il la falsifie. »

La mise en scène, la réinvention et la réinterprétation ne sont donc pas du tout incompatibles avec le cinéma documentaire, estime le réalisateur. Il est cependant nécessaire d'être proche des événements observés et de ne pas entrer dans un processus de falsification et d'invention d'évènements. Aussi, Bron ne partage pas la conception du cinéma documentaire défendue par certains réalisateurs qui disent refuser toute mise en scène et sacraliser la première prise, dans la lignée du *cinéma direct* américain.

Conclusion

Aujourd'hui, on semble donc loin d'un cinéma documentaire qui se veut objectif (au sens traditionnel du terme) et qui nie ou dissimule la présence du réalisateur. Et, en définitive, les tendances communes analysées, malgré les différences de formes et de structures des films de chaque réalisateur, illustrent certaines des évolutions actuelles générales du cinéma documentaire – schématiquement définies par l'idée de reconstruire la réalité, la fin de la prétention du cinéma documentaire à offrir un miroir sans filtre sur le monde, l'amenuisement des différences entre fiction et documentaire et l'utilisation généralisée de la vidéo. Cependant, on ne peut sans doute pas parler d'un courant spécifique ayant émergé de par la même origine suisse romande des réalisateurs.

Aussi, les propos des réalisateurs rencontrés tendent à rapprocher leurs conceptions du documentaire de celles propres aux documentaires « réflexifs » ou « performatifs » définis par les théoriciens actuels du genre. D'une part, on a vu que Bruzzi (2000)¹⁵¹ estime que le documentaire se constitue d'une vérité complexe et qu'il est « performatif », parce qu'il est le résultat d'une intrusion du réalisateur dans une situation qui est en train d'être filmée, donc il est une construction et un artifice. Dans cette perspective, les documentaires performatifs se définissent par leur construction affirmant la présence intrusive du réalisateur ou alors des performances conscientes des sujets. Aussi, selon Bruzzi, les films qui affirment la subjectivité de l'auteur, signalent la nature construite du film et reconnaissent l'intervention inévitable du réalisateur, sont performatifs. Et, d'autre part, on a vu que du point de vue de Ruby (1992)¹⁵², les films « réflexifs » révèlent qu'ils sont des articulations créées par un réalisateur. Alors, dans cette perspective, le documentariste doit pouvoir assumer son rôle réduit d'« interprète du monde » et ne plus être regardé comme un « enregistreur objectif de la réalité ».

Les idées de Baier ou de Bron concordent assez parfaitement avec celles de ces auteurs. De la sorte, Bron estime que « tout existe du fait de la présence du réalisateur ». Par exemple, dans le couloir du Palais fédéral, on entend parfois le réalisateur intervenir, on entend sa voix et certains signes, tel le micro quelques fois visible dans le champ, laissent voir qu'il y a une présence. Le réalisateur soulève que « pour le spectateur, c'est évident que tout naît de la présence de quelqu'un », soit de lui et de l'équipe de tournage et il ajoute que sans cette

¹⁵¹ Voir chapitre 2.5.

¹⁵² Voir chapitre 2.5.

présence, les gens ne sortirait pas pareillement de la salle et ne viendrait pas parler comme ils le font. Aussi, Lionel Baier soulève que la présence de la caméra « change tout dans les rapports humains » : même si, comme dans son cas, on est seul et que la caméra est petite, les gens parleront autrement en sa présence. Alors, contrairement à certains réalisateurs qui veulent à tout prix dissimuler leur présence, Baier trouve « juste et loyal » qu'on la voie et l'entende. Dans la même optique, il ne veut pas cacher les coupes opérées dans un plan¹⁵³ :

« Que je reprenne directement dessus sans cacher la coupe, cela signifie dire ouvertement "C'est moi qui ai coupé, qui ai décidé que maintenant il se taisait et qu'on prenait une autre phrase". Pour moi, le fait que le discours ne soit pas continu, c'est une vertu, cela veut dire que oui, on a parlé ensemble pendant deux heures, et j'en garde 10 minutes, 5 ou 3 minutes ou 30 secondes et c'est moi qui l'ai choisi, c'est moi qui les fais parler. Dénoncer le processus cinématographique, c'est une façon d'être honnête avec ces gens, de dire que c'est dans cette situation-là qu'ils ont dit ça. ».

Encore, dans certains cas, il gardera des propos attestant de la présence de la caméra, comme par exemple lorsqu'un protagoniste dit « ça m'emmerde d'en parler, ça m'emmerde cette caméra. ». Par ailleurs, ses films sont clairement subjectifs, voire autobiographiques.¹⁵⁴ Aussi, sa voix off est présente durant toute la durée de *La Parade*, on l'entend interagir avec les personnes qu'il rencontre et il apparaît à l'image. Le réalisateur révèle donc sa présence et son regard situé. Et, en conséquence, ce « cinéma à la première personne » illustre une forme de réflexivité parce qu'il démontre la nature subjective et construite du processus de réalisation et qu'il pose la question de la place du sujet dans le film et de la position de réalisateur dans le champ même de l'observation.

Pourtant, parmi les réalisateurs rencontrés, tous n'agissent pas de la sorte. Par exemple, Fernand Melgar tend d'avantage à vouloir effacer sa présence et celle de la caméra. De ce principe découle son désir de filmer surtout des situations intimes et de forte émotion, par exemple une personne en train de pleurer :

« J'ai besoin d'avoir des émotions, et pas uniquement une représentation d'émotion, c'est-à-dire que pour pouvoir expliquer un sentiment, j'ai besoin de voir par exemple la personne pleurer et non la personne qui me dit qu'elle a pleuré et que c'était triste à ce moment-là. J'ai besoin de cette réalité, et pas d'une représentation, d'une redite de la réalité. ».

Cette citation illustre une certaine conception du documentaire et des termes de « réalité » et de « représentation » : la « réalité » se définit selon Melgar comme des situations dans lesquelles des émotions et sentiments sont exprimés – et on pourrait ajouter, avec une volonté

¹⁵³ Le réalisateur fait des « jam cuts », c'est-à-dire qu'il coupe dans un plan et reprend sur un autre plan, sans cacher la coupe.

¹⁵⁴ Déjà les titres de ses deux derniers documentaires – *La Parade (notre histoire)* et *Celui au pasteur (Ma vision personnelle des choses)* – expriment son regard subjectif et son implication personnelle dans les films.

de ne pas intervenir et d'effacer ou de dissimuler la présence de la caméra et de l'équipe de tournage dans un but de donner au spectateur l'impression d'assister en direct à une situation vécue – et non « représentés », c'est-à-dire « redits » pour la caméra, par exemple dans le cadre d'un entretien ou d'une mise en scène, c'est-à-dire de situations construites délibérément pour le film. Contrairement au « documentaire performatif » qui conçoit la « réalité » comme la situation provoquée par la présence d'une caméra et d'une équipe, Melgar se réfère plutôt à une conception de la « réalité » issue du *cinéma direct* des années 1960. Il dit d'ailleurs vouloir faire un cinéma qui retourne aux « sources » du cinéma documentaire (entendues comme le *cinéma direct* anglo-saxon du début des années 1960). Pareillement, Sibilla semble ne pas vouloir affirmer sa présence. Déjà, il n'apparaît pas à l'image. Il souligne que cette décision relève d'un choix esthétique du réalisateur. Pourtant, il ajoute :

« Je trouve que je suis déjà assez présent avec ma caméra. [...] Le réalisateur est juste là pour faire le lien entre un spectateur et un mec qui a quelque chose à dire. ».

Ce réalisateur peut aussi être situé aussi dans une certaine lignée du « cinéma direct ». En effet, comme Mac Dougall (1979 ; 1997, voir chapitre 2.4.4) l'analyse, le cinéma direct voit la caméra et le cinéaste comme doués du pouvoir de rendre témoignage ; ce qui compte c'est le sujet et le cinéaste s'exclut. Il ressort de tels films un sentiment d'immédiateté, c'est-à-dire que le spectateur a l'impression de pénétrer dans le monde des sujets du film et d'observer sans être vu. Une impression que le film de Sibilla, il me semble, dégage particulièrement.

Vers des documentaires performatifs, réflexifs, subjectifs et fictionnalisants, d'une part, et une fidélité à la tradition du *cinéma direct*, d'autre part ? Certaines tendances – et contre-tendances – semblent se dessiner au-delà des différences de chaque film étudié. Que se dégage-t-il finalement de ces diverses conceptions du documentaire concernant la relation entre réalisateur et personnes filmées ?

Déjà, deux grandes orientations concernant les techniques de tournage se sont dessinées, interventionnistes vs non interventionnistes. Premièrement, les réalisateurs qui pratiquent des formes de mise en scène et qui ont une attitude davantage dirigiste envers les protagonistes semblent amener ces derniers à devoir se positionner dans un rapport de travail. En effet, ces cinéastes exigent de leurs sujets un effort et un investissement personnel, puisque ceux-ci doivent répéter leurs propos et les clarifier. Aussi, on a vu que l'attitude adoptée par de tels réalisateurs tend à rapprocher les personnes filmées d' « acteurs ». Encore, certains cinéastes

n'hésitent pas à utiliser leurs « acteurs » pour la promotion de leur film. Deuxièmement, certains réalisateurs recherchent au contraire à être « au service de l'action » (selon les propos de Fernand Melgar), ils refusent toute mise en scène et veulent surtout se faire discrets, ne pas entraver l'action en cours et amener les gens à oublier la caméra. Pourtant, même dans ces derniers cas, on ne peut ignorer les influences et perturbations engendrée par la présence de la caméra et de l'équipe de tournage, même si celles-ci sont dissimulées par le réalisateur.

Par ailleurs, si on suit les propos de Jean Stéphane Bron, il y aurait, dans le cinéma documentaire contemporain, des « gens qui se retrouvent sur des valeurs communes, qu'on pourrait dire morales et philosophiques, des valeurs humaines, des valeurs qu'on retrouve au fond dans les rapports qu'ils entretiennent avec les personnages qu'ils filment », bien que chacun suive des méthodes de travail différentes.¹⁵⁵ Par ce « rapport aux personnages », il entend « le rapport long et empathique entretenu avec les personnes filmées et un processus identique de construction et de complexification des personnages ». Lionel Baier confirme aussi avoir besoin de beaucoup de temps et « être un lent ». Pour *La Parade*, il tourne durant de nombreux mois et passe beaucoup de temps avec les personnes qu'il veut filmer.

Défendre un rapport long et empathique n'est-ce pas un principe proche de celui de l'observation participante propre au travail de terrain en ethnologie ? Les réalisateurs veulent du temps pour se faire accepter, observer et comprendre les gens qu'ils filment, et aussi ils désirent se rapprocher d'eux, partager leurs vies et points de vue ou s'investir personnellement..., des propos que Bron, Baier, Sibilla ou Meier ont tous tenus, avec certaines nuances toutefois. Il est tentant d'en déduire que les professions de documentaristes et d'ethnologues tendent finalement à se confondre : les deux suivent des principes similaires (observation riche et participante, enquête longue) et ont également souvent les mêmes terrains (le quotidien, le proche). Aussi, les possibilités offertes par la légèreté et la maniabilité des équipements audiovisuels tendent à favoriser une observation participante et un engagement plus important des documentaristes à l'encontre des personnes filmées.

Peut-on réellement rapprocher ces pratiques documentaires de celles de l'ethnologue sur son terrain ? La première donnée à considérer concerne le temps de tournage. Déjà ici, un problème se rencontre : bien que les cinq films suivent tous un événement et des protagonistes

¹⁵⁵ Par « ces gens », Bron se réfère surtout à certains réalisateurs documentaristes suisses, notamment Ursula Meier, Lionel Baier, Christian Davi et Thomas Tumena.

durant environ une année, les jours effectifs de tournage sont fort variables.¹⁵⁶ La fréquence de la présence des réalisateurs sur leurs « terrains » est par conséquent très différente d'un réalisateur à l'autre. De la sorte, dans certains cas, il est par exemple difficile de parler d'un « terrain » proche des conceptions de celui-ci en ethnologie. Deuxièmement, il est nécessaire d'évaluer la nature de la présence des cinéastes. Surtout, pratiquent-ils une réelle observation participante qui implique, à la fois une participation aux activités des personnes étudiées en s'efforçant de se mettre dans leur peau, et une observation et l'adoption d'un point de vue distancié par rapport aux sujets ? Bron et Baier semblent se rapprocher de ce modèle puisqu'ils sont tous deux très présents sur leur terrain et qu'ils insistent sur la nécessité d'adopter une position d'empathie et de complicité tout en voulant garder une position d'observateur, une certaine distance vis-à-vis des protagonistes. Par contre, Sibilla, tout en voulant adhérer au point de vue des policiers qu'il filme et partager de longs moments de leurs vies, semble moins contrôler sa position, et son influençabilité semble lui faire perdre toute distance critique face à ses sujets. Un peu pareillement, Ursula Meier semble avoir des relations très émotionnelles avec les acteurs de son film. Mais pourtant, elle insiste sur la nécessité de construire un regard sur ce qu'elle filme, ce qui implique aussi une certaine distance.

Au final, on ne peut donc pas dire que l'observation participante soit devenue un paradigme pour ces cinéastes comme elle l'est pour les ethnologues, mais, néanmoins, certains suivent plus ou moins implicitement des principes relativement similaires.

Et par ailleurs, bien que dans les deux cas, le travail de terrain vise à récolter des données et informations dans le but de produire une certaine œuvre et de transmettre une connaissance à propos d'un sujet, les objectifs des réalisateurs divergent tout de même de ceux des anthropologues. De la sorte, Baier ou Bron expliquent que cette relation longue et empathique vise surtout à comprendre les personnes filmées afin de pouvoir les construire en « personnages complexes » et les insérer dans une « dramaturgie ». Encore, la mise en avant dans les cinq films d'un ou quelques protagonistes centraux choisis par les cinéastes selon certains critères précis (par exemple, la sélection d'une personne au « potentiel narratif » ou « fictionnel », ou encore d'un sujet qui ne met pas de censures et qui est « à l'aise » et « naturelle » devant la caméra) semble difficilement compatible avec les méthodes et visées

¹⁵⁶ Par exemple environs 40 jours de tournage pour *Remue-Ménage* sur une année, tous les week-ends durant une année pour *117 Police Secours* ou encore 100 jours sur un an pour *Mais im Bundeshuus*.

de (production de) connaissance en anthropologie. Pour le moment, je n'irai donc pas plus loin dans mes tentatives de rapprocher le cinéma documentaire et l'ethnologie.

En parallèle des conceptions et attitudes des réalisateurs, les places des protagonistes et leurs diverses revendications et attentes semblent aussi illustrer certaines orientations actuelles de la relation filmeur-filmés. Premièrement, les personnes filmées tendent à occuper des positions davantage participatives qu'il y a quelques décennies. En effet, de nombreux exemples ont montré qu'il existait diverses formes de concertation, de coopération et de collaboration entre les deux parties, tels le travail en équipe de Sibilla et Dumoulin, l'association de Sarah au film d'Ursula Meier ou encore la contribution de Pascal au choix des séquences filmées. Deuxièmement, on a observé, de la part des réalisateurs, un souci général de montrer le film aux protagonistes avant toute autre personne et d'être à l'écoute de leurs remarques. Aussi, certains réalisateurs, notamment Sibilla et Meier, ont impliqué les protagonistes dans leurs questionnements et doutes concernant leur film et sa réalisation. Encore, d'autres, comme Baier ou Melgar, insistent sur la nécessité d'obtenir l'accord de la personne à être filmée et à une diffusion de son image. Ces diverses préoccupations liées au feedback et à la restitution semblent particulièrement révélatrices des orientations actuelles du rapport : il semble aujourd'hui inévitable pour le réalisateur de devoir se soucier de l'avis des protagonistes, obtenir leur accord et leur montrer le film, en raison notamment de la proximité (géographique, voire socio-culturelle) de ceux-ci et aussi par la probabilité de se trouver confronté à eux et peut-être à leurs mécontentement un jour ou l'autre.

Enfin, des attentes et revendications rares il y a 30 ans en arrière se manifestent chez les sujets d'un documentaire. Déjà, certains désirent voir le montage du film, comme Alain ou Marianne. Et d'autres, comme Pascal, estiment être en grande partie responsable du succès du film, désirent une rétribution financière comme marque de reconnaissance et finissent par signer un contrat de cession de droits.

Ce dernier cas nous amène à revenir sur, d'une part, les questions de droit à l'image et de droit de propriété sur son image, et d'autre part sur certaines tendances à la juridicisation et à la marchandisation du rapport filmeur-filmé, via les contrats de cession de droits. En effet, il semble que faire signer des charges aux protagonistes d'un film documentaire devienne une pratique courante en Europe, notamment en France – on a vu que cette pratique est généralisée aux Etats-Unis depuis déjà quelques décennies. Surtout depuis l'affaire du film *Être et Avoir* de Nicolas Philibert, ces contrats deviennent toujours plus conséquents et se rapprochent de véritables contrats d'acteurs.

Aussi, la requête de Pascal, satisfaite par le réalisateur Fernand Melgar, et celle du professeur Lopez (du film de Philibert) d'obtenir de l'argent ont le mérite d'ouvrir le débat et de définitivement remettre en cause l'idée dominante qui pense que le documentaire serait un endroit « pur » dans lequel l'argent n'intervient pas.

Finalement, on a vu que de nombreux documentaristes refusent tout échange financier, estimant que celui-ci « biaise » le rapport avec les personnes filmées, notamment en amenant celles-ci à accepter de faire ce que le réalisateur leur demande. Pourtant, payer les protagonistes n'est-ce pas une pratique relativement similaire à celle de remettre en scène puisque, dans les deux cas, le comportement observé est provoqué par l'intrusion du cinéaste ? Aussi, ces situations ne sont pas nouvelles. Par exemple, Heider (1990) soulève que déjà l'ethnologue Bateson affirmait que le chercheur « crée le contexte » dans lequel il prend des notes et photographies, notamment lorsqu'il paye les sujets pour qu'ils effectuent une danse ou lorsqu'il demande à une personne d'effectuer une certaine action à un moment particulier. Ce qui est plus nouveau, ce sont surtout les requêtes et attentes des sujets à l'égard du film et de son réalisateur et les formes de rapport entre les deux parties qui en découlent.

Aussi, il est nécessaire de lire ces diverses transformations de la relation au regard du contexte particulier de chaque film – en prenant en compte la position des réalisateurs, la nature des situations filmées et les caractéristiques de leurs protagonistes –, et par ailleurs en considérant le contexte actuel global de la réalisation documentaire, schématiquement caractérisé, d'un côté par l'usage de nouvelles techniques cinématographiques et par la marchandisation et la médiatisation (et ses conséquences) aigues de la société, et de l'autre par de nouvelles conceptions et pratiques du cinéma documentaire (réflexives, performatives et subjectives).

En définitive, les orientations actuelles de la relation propre au cinéma documentaire sont très proches de celles du rapport de terrain en ethnologie. Et les questions posées par le film documentaire répondent et ont parfois même anticipé les débats actuels des anthropologues de l'écrit sur les conventions narratives, les relations politiques et morales des auteurs aux sujets, le souci de partage et de réflexivité. L'image a certainement rendu ces questions encore plus aigues et manifestes parce qu'elle dévoile plus facilement ce que la littérature mystifie souvent, soit les relations entre parties impliquées dans la rencontre anthropologique : le rôle du chercheur/cinéaste est plus évidemment problématique et l'interaction avec le sujet est plus manifeste. Notamment l'image révèle les ambiguïtés du consentement des sujets et les questions morales qui en découlent.

Enfin, j'espère que l'analyse des films étudiés a pu mettre en évidence la complexité de la relation existant entre un réalisateur et les personnes qu'il filme, toute la particularité de ce rapport et ouvrir le débat sur ces questionnements qui ne sont encore qu'un terrain en friche. Et je crois que, parce que les questionnements posés par l'anthropologie en général, et en particulier par l'anthropologie visuelle et les films ethnographiques récents sont très proches de ceux du cinéma documentaire – malgré le cloisonnement de chacun de ces milieux – ces diverses disciplines auraient tout avantage à dialoguer afin d'enrichir réciproquement leurs problématiques.

Bibliographie

ABELES, Marc

2002. - "Le terrain et le sous-terrain", in : Christian GHASARIAN (dir.), *De l'ethnologie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, pp. 35-44.- Paris : Armand Colin. 248p.

AIBEL, Robert

1988. - "Ethics and Professionalism in Documentary Film-making", in : Larry GROSS, John STUART KATZ, Jay RUBY (éds.), *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, pp. 108-118. - New-York, Oxford: Oxford University Press

ASSOCIATION DES CINEASTES DOCUMENTARISTES (ADDOC)

2001. - *Comment peut-on anticiper le réel ?*. - Paris : L'Harmattan

2002. - *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée. Addoc 1992-1996*. - Paris : Yellow Now et Addoc. 219 p.

[Débats introduits par Catherine BIZERN]

2002. - *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*. - Paris : L'Harmattan

ALTHABE, Gérard

2001. - "Lecture ethnologique du film documentaire". *L'Homme et la Société* (Paris) n°42, pp. 9-25

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel [et al.]

2001. - *Esthétique du film*. - Paris : Nathan [3e éd.]

BARTUNEK, Jean M., LOUIS, Meryl Reis

1996. - *Insider/Outsider team research*. - Thousand Oaks (USA): Sage publications

BAUDRY, Anne, BORIES, Claudine, CABRERA, Dominique [et al.]

2001. - *Comment peut-on anticiper le réel?*. - Paris : ADDOC, L'Harmattan. 123 p.

BECKER, Howard S.

1985. - *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. - Paris : Métailié. 248 p. [1^{ère} éd. 1963]

1988. - *Les mondes de l'art*. - Paris : Flammarion [1^{ère} éd. 1982]

BERTON, Mireille

2004. - "Un cinéaste helvétique entre particularismes et universalisme. Entretien avec Jean-Stéphane-Bron autour de *Mais im Bundeshuus*". *Décadrages* (Lausanne) no 3, pp. 98-110

BERTRAND, André

1999. - *Droit à la vie privée et droit à l'image*. - Paris : Litec. 222 p.

BIBLIOTHEQUE DU FILM (Collectif)

2001. - *Filmer le Réel. Ressources sur le Cinéma Documentaire*. - Paris : Bibliothèque du Film. 184p.

- BLANGONNET, Catherine
1994. - *Cinéma du réel*. - Paris : Images en bibliothèques
- BOILLAT, Alain, GUIDO, Laurent
2004. - "*Mais im Bundeshuus*, un documentaire au service du récit", *Décadrages* (Lausanne) no 3, pp. 86-97
- BOREL, François
1991. - "Un terrain d'entente entre ethnomusicologie et vidéo". - Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens, *Ethnologica Helvetica* (Berne) no 15, pp. 221-229
- BOUVIER, Michel
1984. - "Abord du documentaire", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinemas et Réalités*, pp. 175-190. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne [Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]
- BRUZZI, Stella
2000. - *New Documentary: A Critical Introduction*. - London: Routledge. 199p.
- CARATINI Sophie
2004. - *Les non-dits de l'anthropologie*. - Paris : PUF. 127 p.
- CASETTI, Francesco
1999. - *Les théories du cinéma depuis 1945*. - Paris : Nathan. 373 p.
- CAILLAT, François
1998. - "Eloge du malentendu". - L'image indécidable, *Images documentaires* (Paris) nos 32-33, pp. 31-44
- CEFAL, Daniel (dir.)
2003. - *L'enquête de terrain*. - Paris : La Découverte. 615 p.
- CLIFFORD, James
1996. - *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXème siècle*. - Paris : Ecole supérieure des Beaux-Arts. 389 p.
- COLLEYN, Jean-Paul
1993. - *Le regard documentaire*. - Paris : Centre Georges Pompidou. 160 p.
- COMOLLI, Jean-Louis
1998. - "Les réducteurs de têtes". - L'image indécidable, *Images documentaires* (Paris) nos 32-33, pp. 113-133
- COSANDEY, Roland
1992. - "Lecture de : *Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens*", *Equinoxe* no 7, pp. 165-169
- CRAWFORD, Peter Ian et TURTON, David (dir.)
1997. - *Film as ethnography*. - New-York: Manchester Univ. Press

- DALL'ANGOLO, Daniel, ETTERICH, Barbara, GONSETH, Marc-Olivier (éds)
1991. - Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens. *Ethnologica Helvetica* (Berne) 15
- DARNELL, Regna
1995. - "Deux ou trois choses que je sais du postmodernisme", *Gradhiva* (Paris) no 17, pp. 3-15
- DE BRIGARD, Emilie
1979. - "Historique du film ethnographique", in : Claudine de FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, pp. 21-51. - Paris : Mouton
- DE FRANCE, Claudine
1979. - *Pour une anthropologie visuelle*. - Paris : Mouton-EHESS
1982. - *Cinéma et Anthropologie*. - Paris : Maison des Sciences de l'Homme
- DEVARRIEUX, Claire, NAVACELLE, Marie-Christine
1988. - *Cinéma du réel*. - Paris : Autrement. 128 p.
- DEVERREUX, Georges
1980. - *De l'angoisse de la méthode dans les sciences du comportement*. - Paris : Flammarion
- DU TOIT, Brian M.
1980. - "Ethics, Informed Consent, and Fieldwork", *Journal of Anthropological Research*, vol. 36, pp. 274-286
- DURAND, Jean-Pierre
2001. - "Filmer le social?", *L'Homme et la Société*, n°42, pp. 27-44
- DURAND, Philippe
1975. - *L'Acteur et la caméra*. - Paris : Editions techniques européennes
- EMERSON, Robert
2003. - "Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes ", in : Daniel CEFAI (dir.), *L'enquête de terrain*, pp. 398-424. - Paris : La Découverte
- GARDIES, André et BESSALEL, Jean
1992. - *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. - Paris : Editions du Cerf. 221 p.
- GARLINSKI, Majan
1991. - "Le feedback dans l'anthropologie visuelle : entretien avec Jean Rouch". - Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens, *Ethnologica Helvetica* (Berne) no 15, pp. 271-278
- GAUTHIER, Guy
1984. - "Le documentaire narratif", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinéma et Réalités*, pp. 81-96. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne [Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]
1995. - *Le documentaire, un autre cinéma*. - Paris : Nathan Université. 336 p.

GHASARIAN, Christian

1998. - "A propos des épistémologies postmodernes", *Ethnologie française* (Paris) no 98/4, pp. 563-577

GHASARIAN, Christian (dir.)

2002. - *De l'ethnologie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux.* – Paris : Armand Colin. 249 p.

GILBERT, Craig

1988. – "Reflections on *An American Family*, II", in: Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp. 288-307. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press

GOFFMAN, Erving

1973. - *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public.* - Paris : Les éditions de Minuit. 372 p.

GOLD, Raymond I.

2003. - "Jeux de rôles sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique", in : Daniel CEFALI (dir.), *L'enquête de terrain*, pp.340-349. - Paris : La Découverte, [trad. de l'anglais, 1^{ère} éd. 1958]

GROSS, Larry, STUART KATZ, John, RUBY, Jay (éds.)

1988. - *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television.* – New-York, Oxford: Oxford University Press,. 382 p.

GUIDO, Laurent

2000. - "Video als Blickpunkt. Lausanner Dokumentarfilme der Neunzigerjahre", *Cinema* (Berne) no 46, pp.55-66

GUYNN, William

2001. - *Un cinéma de non fiction. Le documentaire classique à l'épreuve de la théorie.* - Aix-en-Provence : Université de Provence. 259 p.
[traduction de : *A Cinema of Nonfiction.* - Cranbury, London, Toronto : Associated University Press, 1990. 249 p]

HARDING, Sandra

1986. - *Whose science? Whose knowledge? Thinking from women's lives.* - Ithaca, New-York: Cornell University Press. 319 p.

HAMPE, Barry

1997. - *Making Documentary Films and Reality Videos.* – New-York: Henry Holt

HEIDER, Karl G.

1990. - *Ethnographic film.* - Austin: University of Texas Press. 166 p.

HENDERSON, Lisa

1988. - "Access and Consent in Public Photography", in : Larry GROSS, John STUART KATZ, Jay RUBY (éds.), *Image Ethics. The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, pp. 91-107. - New-York, Oxford: Oxford University Press

HERITIER-AUGE, Françoise (dir.)

1992. - Demain, le cinéma ethnographique?. *CinémAction* (Paris) n°64. 204 p.

HOPKINS, MaryCarol

1993. - "Is Anonymity Possible? Writing About Refugees in the United States", in: Caroline B. BRETTELL (éd.), *When They Read What We Write. The Politics of Ethnography*, pp.119-129. - Westport : Bergin and Garvey

LAJOUX, Jean-Dominique

1976. - "Le film ethnographique", in : Robert CRESSWELL, et Maurice GODELIER (dir.), *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques*, pp. 105-131. - Paris : Maspéro

LEROI-GOURHAN, André

1948. - "Cinéma et Sciences humaines - Le film ethnographique existe-t-il?", *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* (Paris) n°3, pp. 42-51

LEVY, Vanessa

2002. - *Le droit à l'image. Définition, Protection, Exploitation*. - Zurich : Schulthess

LIOGER, Richard

1998. - *Le documentaire ethnologique*. - Besançon : Presse du centre Unesco de Besançon

LIOULT, Jean-Luc

2004. - *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. - Aix-en-Provence : Université de Provence. 175 p.

LOGIER, Thomas

1997. - *Vie privée, image volée. La protection pénale de la personnalité contre les prises de vue*. - Berne : St Aempfli Editions SA

LOUIS Meryl Reis et BARTUNEK Jean M.

1996. - Insider/Outsider Team Research. *Qualitative Research Methods Series* (Thousands Oaks, USA) no 40

LYOTARD, Jean-François

1979.- *La condition postmoderne*. - Paris : Editions de Minuit. 110 p.

MARIE, Michel

1986. - "Le direct et la parole", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinéma et Réalités*, pp. 47-58. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne [Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]

MAC DOUGALL, David

1979. - "Au delà du cinéma d'observation", in : Claudine De France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, pp. 89-104. - Paris : Mouton

1997. - "Complicities of style", in: Peter Ian CRAWFORD et David TURTON (dir.), *Film as ethnography*, pp.90-98. - New-York: Manchester Univ. Press

MARSOLAIS, Gilles

1986. - "Cinéma et réalité : une fiction?", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinemas et Réalités*, pp. 67-80. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne [Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]

MAURO, Didier

2003. - *Le documentaire. Cinéma et Télévision. Ecriture, réalisation, production, diffusion, formation.* - Paris : Dixit. 304 p.

MERMIN, Elisabeth

1997. - "Being where? Experiencing Narratives of Ethnographic Film", *Visual Anthropology Review*, vol 13, n°1, pp. 40-51

MORIN, Edgar

1956. - *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire.* - Paris : Ed. de Minuit

1972. - *Les stars.* - Paris : Seuil. 192 p.

NACACHE, Jacqueline

2003. - *L'acteur de cinéma.* - Paris : Nathan

NICHOLS, Bill

2001. - *Introduction to Documentary.* - Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 223 p.

1991. - *Representing Reality.* - Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 313 p.

NINEY, François

2000. - *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire.*- Bruxelles : De Boeck Université. 347 p.

NIVOIX, François

1991. - "Du réel à l'écran : le film ethnologique comme miroir déformant". - Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens. *Ethnologica Helvetica* (Berne) 15, pp. 177-188

ODIN, Roger

1984. - "Film documentaire, lecture documentarissante", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinemas et Réalités*, pp. 263-280. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne [Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre

1995. - "La politique de terrain. Sur la production des données en anthropologie", *Enquête*, no 1, pp. 71-109

1999. - "The Ethnographic Pact and Documentary Film", *Visual Anthropology*, vol. 12, pp. 13-25

OLLIVIER, Michèle et TREMBLAY, Manon

2000. - *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche.*- Paris : Harmattan.

257 p.

PERRET, Jean et RUGGLE, Walter

2001. - *Doc visions ch. Cinéastes documentaristes suisses*. - Pieterlen : édition Clandestin.
200 p.

PIAULT, Marc-Henri

2000. - *Anthropologie et cinéma*. - Paris : Nathan. 285 p.

PINEL, Vincent

1962. - "Le paradoxe du non-comédien", *Etudes cinématographiques*, nos 14-15, pp- 78-84

PREDAL, René

2001. - "Du cinéma direct à la fiction : la vérité des êtres, ou des personnages en quête d'auteur", in : Gérard-Denis FARCY et René PREDAL (dir.), *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, pp. 193-208. - Saint-Jean-de-Védas : L'Entretiens

PREDAL, René (dir.)

1995. - Le cinéma "direct". Années 90. Où en est-il?. *CinémAction* (Condé-sur-Noireau et Paris) n°46

PRYLUCK, Calvin

1988. - "Ultimately We Are All Outsiders : The Ethics of Documentary Filming", in : Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp. 255-268. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press
[1ère publication 1976]

PUNCH, Maurice

1986. - The Politics and Ethics of Fieldwork. *Qualitative Research Methods Series* (Beverly-Hills) no 3. 93 p.

RABIGER, Michael

1998. - *Directing the Documentary*. - Woburn (USA): Butterworth-Heinemann

RABINOW, Paul

1988. - *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*. - Paris : Hachette.
145 p.

ROSENTHAL, Alan

1988. - *New Challenges for Documentary*. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press

ROSSIGNOL, Véronique (dir.)

2001. - *Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*. - Paris : BiFi

ROUCH, Jean

1989. - "Le vrai et le faux", *Traverses* (Paris) n° 47, pp. 175-185

1979. - "La caméra et les hommes", in : Claudine de FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle*, pp. 53-72. - Paris : Mouton

RUBY, Jay

1988. - "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film", in: Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp. 64-77. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press
1988. - "The Ethics of Imagemaking; or, "They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me...\"", in: Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp. 308-318. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press
1992. - *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. - Chicago: The University of Chicago Press. 339 p.

RYNKIEWICH, Michael A. et SPRADLEY, James P.

1976. – *Ethics and Anthropology. Dilemmas in Fieldwork*. – New York: John Wiley and Sons. 186 p.

SADOUL, Georges

1971. - *Dziga Vertov*. - Paris : Champ Libre

SCHAUB, Martin

1998. - *Le cinéma suisse*. - Zürich : Pro Helvetia

SCHEINFEIGEL, Maxime

1984. - "Moi, un Noir ou directement la fiction", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinémas et Réalités*, pp. 97-108. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne
[Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]

SERCEAU, Michel

1996. - "La conception "rouchienne" du cinéma vérité", in : PREDAL René (dir.). - Jean Rouch ou le cinéma-plaisir, *CinémAction* (Paris) n°81, pp. 114-121

SHERMAN, Sharon R.

1998. - *Documenting Ourselves. Film, Video, and Culture*. - Lexington: The University Press of Kentucky,. 320 p.

SIMON, Claire

1998. - "La fiction automatique du documentaire", *Trafic* (Paris) n°26, pp.23-27

SORLIN, Pierre

1977. - *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. - Paris : Aubier Montaigne

STEWART, Alex

1998. - *The ethnographer's method*. – Thousand Oaks (USA): Sage Publications

WARREN, Paul

1984. - "La technique n'est pas innocente", in : UNIVERSITE DE SAINT-ETIENNE, *Cinémas et Réalités*, pp. 59-66. - Saint-Etienne : CIEREC, Université de Saint-Etienne
[Travaux XLI, Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression

Contemporaine, présentation de Jean-charles Lyant et Roger Odin]

WINSTON, Brian

1988. - "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentariy", in: Alan ROSENTHAL, *New Challenges for Documentary*, pp. 269-287. - Berkeley and Los Angeles: University of California Press

2000. - *Lies, Damn Lies and Documentaries*. - Londres: The British Film Institute. 186 p.

WOLF, Diane

1996. - "Situating Feminist Dilemmas in Fieldwork", in: Diane WOLF (éd.), *Feminist Dilemmas in Fieldwork*, pp.1-56. - Boulder: Westview Press

YOUNG, Colin

1979. - "Le cinéma d'observation", in: Claudine de FRANCE (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, pp. 73-88. - Paris : Mouton

ZAGAGLIA, Paolo (ed.)

1982. - *Cinéma et réalité*. - Bruxelles : Vie Ouvrière et Centre de l'Audiovisuel. 196 p.

ZEMP, Hugo

1990. - "Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking ", *Visual Anthropology*, Vol. 3, pp. 49-64

Numéros spéciaux de périodiques

CINEMA

2000. - Heimspiele. Film in der Schweiz seit 1984. *Cinema* (Berne) no 46

CINEMACTION

1992. - Demain le cinéma ethnographique?. *Cinémaction* (Condé-sur-Noireau) no 64

1995. - Le cinéma "direct". Années 90 : où en est-il?. *Cinémaction* (Condé-sur-Noireau) no 76. 216 p.

ETHNOLOGICA HELVETICA

1991. - Ethnofilm. Catalogue, réflexions, entretiens. *Ethnologica Helvetica* (Berne) no 15

IMAGES DOCUMENTAIRES

1994. - Aux origines de Cinéma du réel. *Images documentaires* (Paris) no 16

1995. - Le Cinéma Direct, et après?. *Images documentaires* (Paris). 107 p.

1998-1999. - L'image indécidable. *Images documentaires* (Paris) nos 32-33

JOURNAL DES ANTHROPOLOGUES

1992-1993. - Dossier. Ethique professionnelle et expériences de terrain *Journal des anthropologues* (Montrouge) nos 50-51

LA LICORNE

1992. - Cinéma documentaire, cinéma de fiction : frontières et passages. *La Licorne* (Poitiers). 202 p

TRAVERSES

1989. - Ni vrai ni faux. *Traverses* (Paris) n° 47

Revue et catalogues de films

Swiss Films. - Zürich : Swiss Film Center ; Lausanne : Agence Suisse du Court Métrage

Journées de Soleure

Visions du Réel, Festival international du cinéma de Nyon

Etats généraux du film documentaire, Lussas

Festival de Locarno

Sites Internet

www.swissfilms.ch

www.shortfilm.ch

www.addoc.net

www.aaanet.org

Filmographie sélective des cinq réalisateurs

BAIER, Lionel

Celui au Pasteur (Ma vision personnelle des choses) (2000)

La Parade (notre histoire) (2002)

Garçon stupide (2004)

BRON, Jean-Stéphane

Connu de nos services (1997)

La bonne conduite (1999)

En cavale (2001)

Mais im Bundeshuus (2003)

MEIER, Ursula

Autour de Pinget (1999)

Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs (2002)

Des épaules solides (2002)

MELGAR, Fernand

Album de famille (1993)

Classe d'accueil (1998)

Premiers Jours (2002)

Remue-Ménage (2002)

SIBILLA, Raphaël

117 Police Secours (2001)

Red light. Atelier Zérodeux (2001)

Résumé

Mon travail interroge la nature et les enjeux du rapport particulier qui se crée entre un réalisateur documentariste et les personnes qu'il cherche à filmer, au regard de l'analyse des histoires de cinq films documentaires récents. Le cinéma documentaire se fonde sur une rencontre ambiguë et complexe entre des individus – un réalisateur et son équipe d'une part, et des sujets filmés d'autre part – qui occupent des places et rôles particuliers et qui doivent se mettre en confiance, négocier, collaborer et interagir. Il s'agit d'une expérience physique et concrète d'observation et d'interaction – médiatisée par des objets techniques et des conventions de langage filmique – entre des individus. Et l'ambiguïté de cette relation réside surtout dans la nature de l'engagement qui lie le réalisateur à la personne filmée : contrairement au cinéma de fiction, l'engagement se base dans le cinéma documentaire, sur un contrat souvent implicite et tacite. Il ne s'agit pas d'un contrat au sens commercial du terme, car, la plupart du temps, les personnes ne sont pas payées et ne s'engagent pas par écrit. De quelle nature est alors l'engagement liant les diverses parties en jeu ? Comment le réalisateur se positionne-t-il face aux sujets et comment conçoit-il les places de ceux-ci ? Comment les personnes filmées conçoivent-elles leur place et leur participation au film ? Des questions qui se posent autant durant le tournage, qu'après, au moment de la diffusion du film.

Les diverses questions que ce rapport soulève seront éclairées, tout du moins en partie et avec certaines limites, d'une part par les réflexions développées par l'ethnologie concernant les conditions de production du savoir, soit la relation aux sujets étudiés, les expériences de terrain et l'éthique professionnelle, et d'autre part par les questions abordées par des auteurs relevant du cinéma documentaire en général, et du cinéma ethnographique en particulier.

Précisément, je me suis intéressée à l'histoire de cette relation dans cinq films documentaires – divers autant dans leur forme, leur sujet que dans la démarche de leur réalisateur – qui ont pour premiers points communs de se centrer sur une personne ou seulement quelques-unes, d'avoir été réalisés en Suisse, relativement récemment (entre 2001 et 2003) et par des documentaristes suisses romands. Il s'agit de *117 Police Secours* de Raphaël Sibilla (2001), *La Parade* de Lionel Baier (2002), *Remue-Ménage* de Fernand Melgar (2002), *Maïs im Bundeshuss* de Jean-Stéphane Bron (2003) et *Pas les flics, pas les Noirs, pas les Blancs* d'Ursula Meier (2002). Ce ne sont ni des films destinés à un public spécialisé, ni des films pouvant se définir d'ethnographiques ou liés à l'anthropologie visuelle. Alors, mon travail se

veut ethnologique de par le regard porté sur ce corpus de films et de par les questions que je soulève concernant la pratique documentaire, en partant de ces cas particuliers.

Mon travail s'axe sur les évolutions constatées de la conception de la relation entre filmeurs et filmés – et par là de l'idée du cinéma documentaire en général – et analyse les diverses dimensions du rapport. Aussi, certaines tendances actuelles propres à la pratique documentaire semblent très similaires à celles observées en anthropologie. Et, en définitive, des questions concernant l'éthique paraissent inévitables aujourd'hui autant pour les réalisateurs que pour les ethnologues, notamment à propos de la nature du consentement des sujets, des conséquences de leur participation et de la responsabilité du chercheur/documentariste vis-à-vis de ceux-ci.. Surtout, dans le contexte de médiatisation de notre société et de proximité des sujets filmés, ces questions deviennent plus aiguës et manifestes. Il est urgent de s'interroger sur cette relation, parce qu'elle tend à devenir une forme de relation courante dans notre société qui marque une prolifération toujours plus conséquente des médias : se faire filmer et voir son image diffusée sur les médias sont des situations loin d'être exceptionnelles aujourd'hui.

Annexes

Annexe 1 : Code of Ethics of the American Anthropological Association.....	I
Annexe 2 : Contrats de cession de droits	VIII
Annexe 3 : Notions juridiques du droit à l'image.....	X
Annexe 4 : Thèmes des entretiens.....	XII

Annexe 1

Code of Ethics of the American Anthropological Association

Approved June 1998

[<http://www.aaanet.org>]

I. Preamble

Anthropological researchers, teachers and practitioners are members of many different communities, each with its own moral rules or codes of ethics. Anthropologists have moral obligations as members of other groups, such as the family, religion, and community, as well as the profession. They also have obligations to the scholarly discipline, to the wider society and culture, and to the human species, other species, and the environment. Furthermore, fieldworkers may develop close relationships with persons or animals with whom they work, generating an additional level of ethical considerations

In a field of such complex involvements and obligations, it is inevitable that misunderstandings, conflicts, and the need to make choices among apparently incompatible values will arise. Anthropologists are responsible for grappling with such difficulties and struggling to resolve them in ways compatible with the principles stated here. The purpose of this Code is to foster discussion and education. The American Anthropological Association (AAA) does not adjudicate claims for unethical behavior.

The principles and guidelines in this Code provide the anthropologist with tools to engage in developing and maintaining an ethical framework for all anthropological work.

II. Introduction

Anthropology is a multidisciplinary field of science and scholarship, which includes the study of all aspects of humankind--archaeological, biological, linguistic and sociocultural. Anthropology has roots in the natural and social sciences and in the humanities, ranging in approach from basic to applied research and to scholarly interpretation.

As the principal organization representing the breadth of anthropology, the American Anthropological Association (AAA) starts from the position that generating and appropriately utilizing knowledge (i.e., publishing, teaching, developing programs, and informing policy) of the peoples of the world, past and present, is a worthy goal; that the generation of anthropological knowledge is a dynamic process using many different and ever-evolving approaches; and that for moral and practical reasons, the generation and utilization of knowledge should be achieved in an ethical manner.

The mission of American Anthropological Association is to advance all aspects of anthropological research and to foster dissemination of anthropological knowledge through publications, teaching, public education, and application. An important part of that mission is to help educate AAA members about ethical obligations and challenges involved in the generation, dissemination, and utilization of anthropological knowledge.

The purpose of this Code is to provide AAA members and other interested persons with guidelines for making ethical choices in the conduct of their anthropological work. Because anthropologists can find themselves in complex situations and subject to more than one code of ethics, the AAA Code of Ethics provides a framework, not an ironclad formula, for making decisions.

Persons using the Code as a guideline for making ethical choices or for teaching are encouraged to seek out illustrative examples and appropriate case studies to enrich their knowledge base.

Anthropologists have a duty to be informed about ethical codes relating to their work, and ought periodically to receive training on current research activities and ethical issues. In addition, departments offering anthropology degrees should include and require ethical training in their curriculums.

No code or set of guidelines can anticipate unique circumstances or direct actions in specific situations. The individual anthropologist must be willing to make carefully considered ethical choices and be prepared to make clear the assumptions, facts and issues on which those choices are based. These guidelines therefore address general contexts, priorities and relationships which should be considered in ethical decision making in anthropological work.

III. Research

In both proposing and carrying out research, anthropological researchers must be open about the purpose(s), potential impacts, and source(s) of support for research projects with funders, colleagues, persons studied or providing information, and with relevant parties affected by the research. Researchers must expect to utilize the results of their work in an appropriate fashion and disseminate the results through appropriate and timely activities. Research fulfilling these expectations is ethical, regardless of the source of funding (public or private) or purpose (i.e., “applied”, “basic”, “pure”, or “proprietary”).

Anthropological researchers should be alert to the danger of compromising anthropological ethics as a condition to engage in research, yet also be alert to proper demands of good citizenship or host-guest relations. Active contribution and leadership in seeking to shape public or private sector actions and policies may be as ethically justifiable as inaction, detachment, or noncooperation, depending on circumstances. Similar principles hold for anthropological researchers employed or otherwise affiliated with nonanthropological institutions, public institutions, or private enterprises.

A. Responsibility to people and animals with whom anthropological researchers work and whose lives and cultures they study.

1. Anthropological researchers have primary ethical obligations to the people, species, and materials they study and to the people with whom they work. These obligations can supersede the goal of seeking new knowledge, and can lead to decisions not to undertake or to discontinue a research project when the primary obligation conflicts with other responsibilities, such as those owed to sponsors or clients. These ethical obligations include:

- To avoid harm or wrong, understanding that the development of knowledge can lead to change which may be positive or negative for the people or animals worked with or studied
- To respect the well being of humans and nonhuman primates
- To work for the long-term conservation of the archaeological, fossil, and historical records
- To consult actively with the affected individuals or group(s), with the goal of establishing a working relationship that can be beneficial to all parties involved

2. Anthropological researchers must do everything in their power to ensure that their research does not harm the safety, dignity, or privacy of the people with whom they work, conduct research, or perform other professional activities. Anthropological researchers working with animals must do everything in their power to ensure that the research does not harm the safety, psychological well-being or survival of the animals or species with which they work.
3. Anthropological researchers must determine in advance whether their hosts/providers of information wish to remain anonymous or receive recognition, and make every effort to comply with those wishes. Researchers must present to their research participants the possible impacts of the choices, and make clear that despite their best efforts, anonymity may be compromised or recognition fail to materialize.
4. Anthropological researchers should obtain in advance the informed consent of persons being studied, providing information, owning or controlling access to material being studied, or otherwise identified as having interests which might be impacted by the research. It is understood that the degree and breadth of informed consent required will depend on the nature of the project and may be affected by requirements of other codes, laws, and ethics of the country or community in which the research is pursued. Further, it is understood that the informed consent process is dynamic and continuous; the process should be initiated in the project design and continue through implementation by way of dialogue and negotiation with those studied. Researchers are responsible for identifying and complying with the various informed consent codes, laws and regulations affecting their projects. Informed consent, for the purposes of this code, does not necessarily imply or require a particular written or signed form. It is the quality of the consent, not the format, that is relevant.
5. Anthropological researchers who have developed close and enduring relationships (i.e., covenantal relationships) with either individual persons providing information or with hosts must adhere to the obligations of openness and informed consent, while carefully and respectfully negotiating the limits of the relationship.
6. While anthropologists may gain personally from their work, they must not exploit individuals, groups, animals, or cultural or biological materials. They should recognize their debt to the societies in which they work and their obligation to reciprocate with people studied in appropriate ways.

B. Responsibility to scholarship and science

1. Anthropological researchers must expect to encounter ethical dilemmas at every stage of their work, and must make good-faith efforts to identify potential ethical claims and conflicts in advance when preparing proposals and as projects proceed. A section raising and responding to potential ethical issues should be part of every research proposal.
2. Anthropological researchers bear responsibility for the integrity and reputation of their discipline, of scholarship, and of science. Thus, anthropological researchers are subject to the general moral rules of scientific and scholarly conduct: they should not deceive or knowingly misrepresent (i.e., fabricate evidence, falsify, plagiarize), or attempt to prevent reporting of misconduct, or obstruct the scientific/scholarly research of others.
3. Anthropological researchers should do all they can to preserve opportunities for future fieldworkers to follow them to the field.

4. Anthropological researchers should utilize the results of their work in an appropriate fashion, and whenever possible disseminate their findings to the scientific and scholarly community.

5. Anthropological researchers should seriously consider all reasonable requests for access to their data and other research materials for purposes of research. They should also make every effort to insure preservation of their fieldwork data for use by posterity.

C. Responsibility to the public

1. Anthropological researchers should make the results of their research appropriately available to sponsors, students, decision makers, and other nonanthropologists. In so doing, they must be truthful; they are not only responsible for the factual content of their statements but also must consider carefully the social and political implications of the information they disseminate. They must do everything in their power to insure that such information is well understood, properly contextualized, and responsibly utilized. They should make clear the empirical bases upon which their reports stand, be candid about their qualifications and philosophical or political biases, and recognize and make clear the limits of anthropological expertise. At the same time, they must be alert to possible harm their information may cause people with whom they work or colleagues.

2. Anthropologists may choose to move beyond disseminating research results to a position of advocacy. This is an individual decision, but not an ethical responsibility.

IV. Teaching

Responsibility to students and trainees

While adhering to ethical and legal codes governing relations between teachers/mentors and students/trainees at their educational institutions or as members of wider organizations, anthropological teachers should be particularly sensitive to the ways such codes apply in their discipline (for example, when teaching involves close contact with students/trainees in field situations). Among the widely recognized precepts which anthropological teachers, like other teachers/mentors, should follow are:

1. Teachers/mentors should conduct their programs in ways that preclude discrimination on the basis of sex, marital status, race, social class, political convictions, disability, religion, ethnic background, national origin, sexual orientation, age, or other criteria irrelevant to academic performance.

2. Teachers/mentors' duties include continually striving to improve their teaching/training techniques; being available and responsive to student/trainee interests; counseling students/trainees realistically regarding career opportunities; conscientiously supervising, encouraging, and supporting students'/trainees' studies; being fair, prompt, and reliable in communicating evaluations; assisting students/trainees in securing research support; and helping students/trainees when they seek professional placement.

3. Teachers/mentors should impress upon students/trainees the ethical challenges involved in every phase of anthropological work; encourage them to reflect upon this and other codes;

encourage dialogue with colleagues on ethical issues; and discourage participation in ethically questionable projects.

4. Teachers/mentors should publicly acknowledge student/trainee assistance in research and preparation of their work; give appropriate credit for coauthorship to students/trainees; encourage publication of worthy student/trainee papers; and compensate students/trainees justly for their participation in all professional activities.

5. Teachers/mentors should beware of the exploitation and serious conflicts of interest which may result if they engage in sexual relations with students/trainees. They must avoid sexual liaisons with students/trainees for whose education and professional training they are in any way responsible.

V. Application

1. The same ethical guidelines apply to all anthropological work. That is, in both proposing and carrying out research, anthropologists must be open with funders, colleagues, persons studied or providing information, and relevant parties affected by the work about the purpose(s), potential impacts, and source(s) of support for the work. Applied anthropologists must intend and expect to utilize the results of their work appropriately (i.e., publication, teaching, program and policy development within a reasonable time. In situations in which anthropological knowledge is applied, anthropologists bear the same responsibility to be open and candid about their skills and intentions, and monitor the effects of their work on all persons affected. Anthropologists may be involved in many types of work, frequently affecting individuals and groups with diverse and sometimes conflicting interests. The individual anthropologist must make carefully considered ethical choices and be prepared to make clear the assumptions, facts and issues on which those choices are based.

2. In all dealings with employers, persons hired to pursue anthropological research or apply anthropological knowledge should be honest about their qualifications, capabilities, and aims. Prior to making any professional commitments, they must review the purposes of prospective employers, taking into consideration the employer's past activities and future goals. In working for governmental agencies or private businesses, they should be especially careful not to promise or imply acceptance of conditions contrary to professional ethics or competing commitments.

3. Applied anthropologists, as any anthropologist, should be alert to the danger of compromising anthropological ethics as a condition for entry in research or practice. They should also be alert to proper demands of hospitality, good citizenship and guest status. Proactive contribution and leadership in shaping public or private sector actions and policies may be as ethically justifiable as inaction, detachment, or noncooperation, depending on circumstances.

VI. Epilogue

Anthropological research, teaching, and application, like any human actions, pose choices for which anthropologists individually and collectively bear ethical responsibility. Since anthropologists are members of a variety of groups and subject to a variety of ethical codes, choices must sometimes be made not only between the varied obligations presented in this

code but also between those of this code and those incurred in other statuses or roles. This statement does not dictate choice or propose sanctions. Rather, it is designed to promote discussion and provide general guidelines for ethically responsible decisions.

VII. Acknowledgments

This Code was drafted by the Commission to Review the AAA Statements on Ethics during the period January 1995-March 1997. The Commission members were James Peacock (Chair), Carolyn Fluehr-Lobban, Barbara Frankel, Kathleen Gibson, Janet Levy, and Murray Wax. In addition, the following individuals participated in the Commission meetings: philosopher Bernard Gert, anthropologists Cathleen Crain, Shirley Fiske, David Freyer, Felix Moos, Yolanda Moses, and Niel Tashima; and members of the American Sociological Association Committee on Ethics. Open hearings on the Code were held at the 1995 and 1996 annual meetings of the American Anthropological Association. The Commission solicited comments from all AAA Sections. The first draft of the AAA Code of Ethics was discussed at the May 1995 AAA Section Assembly meeting; the second draft was briefly discussed at the November 1996 meeting of the AAA Section Assembly.

The Final Report of the Commission was published in the September 1995 edition of the Anthropology Newsletter and on the AAA web site (<http://www.aaanet.org>). Drafts of the Code were published in the April 1996 and 1996 annual meeting edition of the Anthropology Newsletter and the AAA web site, and comments were solicited from the membership. The Commission considered all comments from the membership in formulating the final draft in February 1997. The Commission gratefully acknowledges the use of some language from the codes of ethics of the National Association for the Practice of Anthropology and the Society for American Archaeology.

VIII. Other Relevant Codes of Ethics

The following list of other Codes of Ethics may be useful to anthropological researchers, teachers and practitioners:

Animal Behavior Society

1991 Guidelines for the Use of Animals in Research. *Animal Behavior* 41:183-186.

American Board of Forensic Examiners

n.d. *Code of Ethical Conduct*. (American Board of Forensic Examiners, 300 South Jefferson Avenue, Suite 411, Springfield, MO 65806).

Archaeological Institute of America

1991 Code of Ethics. *American Journal of Archaeology* 95:285.

1994 *Code of Professional Standards*. (Archaeological Institute of America, 675 Commonwealth Ave, Boston, MA 02215-1401. Supplements and expands but does not replace the earlier Code of Ethics).

National Academy of Sciences

1995 *On Being a Scientist: Responsible Conduct in Research*. 2nd edition. Washington, DC.: National Academy Press (2121 Constitution Avenue, NW, Washington, D.C. 20418).

National Association for the Practice of Anthropology

1988 *Ethical Guidelines for Practitioners*.

Sigma Xi

1992 Sigma Xi Statement on the Use of Animals in Research. *American Scientist* 80:73-76.

Society for American Archaeology

1996 *Principles of Archaeological Ethics*. (Society for American Archaeology, 900 Second Street, NE, Suite 12, Washington, D.C. 20002-3557).

Society for Applied Anthropology

1983 *Professional and Ethical Responsibilities*. (Revised 1983).

Society of Professional Archaeologists

1976 *Code of Ethics, Standards of Research Performance and Institutional Standards*. (Society of Professional Archaeologists, P0 Box 60911, Oklahoma City, OK 73146-0911).

United Nations

1948 Universal Declaration of Human Rights.

1983 United Nations Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women.

1987 United Nations Convention on the Rights of the Child.

Forthcoming United Nations Declaration on Rights of Indigenous Peoples.

Annexe 2

Contrats de cession de droits

En Suisse, le contrat de cession de droits est un document couramment utilisé par la télévision et par un certain nombre de maisons de production. Un texte standard d'une page précise que la personne filmée est consciente que son image va être utilisée pour réaliser un documentaire et qu'elle renonce à ses droits sur son image. Généralement ce document est signé au début du tournage. Les protagonistes sont censés se rendre compte de l'implication de leur signature. Cependant, la validité juridique du papier est contestable, parce que les sujets peuvent prouver qu'ils n'ont pas signé en connaissance de cause et aussi parce que ce document n'est pas signé devant des notaires. Camille Cottagnoud, chef-opérateur de *Remue-Ménage* et caméraman de nombreux reportages, me dit que dans le milieu audiovisuel, on estime que ce document n'a pas vraiment de valeur.¹⁵⁷

Mauro (2003 : 136) propose un exemple de formule minimale concernant l'autorisation de présence à l'image. Ce document qu'il estime indispensable doit être signé avant le tournage par toute personne apparaissant dans un film documentaire :

Autorisation d'utilisation de l'image et du son

Maison de production

Titre du film

Je, soussigné, accepte d'être filmé pour le documentaire mentionné en référence. Par la présente, je donne toutes autorisations à la maison de production ... pour la diffusion, la reproduction, la représentation, la vente, et généralement toutes les opérations nécessaires à l'exploitation de l'œuvre audiovisuelle sur tout ou partie des images et commentaires enregistrés, pour la production intitulée «...», dans le monde entier, en version originale/doublée ou sous-titrée, sur tous médias et tous supports et par tous procédés existants ou inconnus à ce jour, sans limitation de durée, et ce à titre gracieux. Je garantis la production, le diffuseur, contre tout recours de quelque sorte que ce soit.

Mon nom pourra être mentionné au générique de l'œuvre audiovisuelle, à l'occasion de toute promotion ou exploitation de celle-ci.

Fait pour servir et valoir ce que de droit.

Nom et prénom de l'intervenant

Date et lieu de naissance

Adresse légale

Signature

¹⁵⁷ Selon la loi suisse, « le consentement s'exprime comme le renoncement anticipé à exercer la protection d'un droit. (...) Le sujet ne peut donner un consentement valable que s'il a été suffisamment informé de la portée de son engagement et notamment de l'utilisation qui sera faite de son image. » (Logier, 1997 : 109). Le consentement à une prise de vues doit, en général, être donné avant l'acte en question. La loi suisse donne au sujet un large pouvoir de révocation : celui-ci peut dès lors, en tout temps se rétracter. Ainsi, le retrait du consentement, voire une demande de restitution d'images, est en principe possible jusqu'à l'exécution de l'acte (prise de vues ou publication). Aussi, l'autorisation de prise de vues et celle visant à permettre sa publication sont distinctes. « En cas de doutes ou de craintes de la personne filmée quant à l'utilisation des prises de vues, il est conseillé que celle-ci règle l'utilisation et la conservation des images la concernant par un contrat écrit. » (Logier, 1997 : 110). Dans ce contexte, les vedettes concluent de plus en plus souvent de véritables contrats contenant des droits et obligations réciproques. Finalement, la prise de vues d'une personne n'est punissable que si elle a été opérée sans le consentement de l'intéressé.

Date

Rabiger (1998 : 141) donne également un modèle de contrat (*personal release form*) par lequel la signature du protagoniste signifie pour réalisateur le droit d'utiliser publiquement les images tournées. L'auteur conseille à tout documentariste d'avoir toujours de tels papiers avec lui, prêts à être signés par les participants du film. Aux Etats-Unis, la signature n'est pas valide sans le paiement légal minimum d'un dollar, donc un paiement symbolique. Ce contrat est une forme de consentement qui donne au réalisateur les droits d'auteur sur les images des participants. Généralement, ce papier est signé directement après la prise des images, mais parfois avant le tournage. La permission de tourner doit surtout s'obtenir lorsque le tournage s'effectue dans des espaces privés.

For the \$.... consideration received, I give ... Productions, its successors and assigns, my unrestricted permission to distribute and sell all still photographs, motion picture film, video recordings and sound recordings taken of me for the screen production tentatively titled...

Signed
Name
Address
Date

Annexe 3

Notions juridiques du droit à l'image

Le droit à l'image, comme le droit à la vie privée sont des concepts qui ne sont apparus que récemment en droit. Le droit à l'image et le droit à la vie privée constituent de nouveaux « droits voisins » du droit d'auteur. Bertrand (1999) souligne que cette apparition est davantage le résultat de l'évolution des mœurs que celui du développement de la photographie et des techniques d'enregistrement. Pour l'auteur, l'évolution des mœurs tend à la « starisation des personnes » et de leurs aventures et au remplacement du texte par l'image. Cela implique de plus en plus l'utilisation, pour divers types de création (biographies, *reality shows*, *docudramas*) d'images de personnes d'horizons divers, ainsi que l'adaptation d'événements marquants de leurs vies : « Le droit à l'image et le droit à la vie privée, par nature « hors commerce », font aujourd'hui l'objet d'exploitations commerciales effrénées. L'exploitation de l'image ou de la vie de personnalités ainsi que des événements de la vie privée du commun des mortels est devenue un phénomène de société. Qu'on le veuille ou non, ces exploitations constituent des produits culturels pour ne pas dire informationnels (...)»¹⁵⁸

Jean-Louis Langlois, avocat français spécialiste du droit dans le cinéma documentaire, intervenant dans les débats d'ADDOC (2002), soulève qu'il n'y a pas actuellement de véritable législation sur le droit à l'image.

Le droit à l'image a été forgé au fil des litiges, par des juges qui donnent des solutions souvent différentes. Ceux-ci se réfèrent de deux manières aux articles du code civil : d'un côté, il y a « l'effigie de la personne humaine », c'est-à-dire ce qui concerne les autorisations de filmer les gens et ce qui a trait à l'atteinte de la vie privée. Et de l'autre côté, il existe une nouvelle jurisprudence qui considère qu'il y a atteinte au droit à l'image en ce qui concerne les biens, c'est-à-dire qu'elle admet qu'il puisse y avoir atteinte au droit de propriété. Généralement, la réparation du préjudice subi se fait par l'allocation de dommages et intérêts assortis la plupart du temps d'interdictions de diffusion.

Dans le cinéma documentaire, l'enjeu repose sur le fait que dans la plupart du temps, les personnes ont ou semblent avoir tacitement accepté d'être filmées, qu'elles ont donné tacitement leur accord, un accord qu'elles contestent par la suite. Or, Langlois soulève qu'une telle autorisation tacite n'est pas valable aux yeux de la justice : celle-ci attend que l'auteur puisse apporter la preuve que les personnes filmées ont expressément accepté de l'être et qu'elles ont été informées de l'utilisation qui sera faite de leur image, soit son mode de diffusion, la durée et l'étendue d'exploitation de l'œuvre. Finalement, l'avocat estime que ce droit est en perpétuelle évolution, et il a tendance à protéger de plus en plus la personne, au mépris du droit d'auteur.¹⁵⁹

Le droit à l'image se fonde sur trois éléments, la propriété, le respect de la vie privée et la protection de la personnalité. Cependant, la majorité des analyses classiques préfèrent fonder le droit à l'image sur les seuls droits de la personnalité.

Il existe des différences notables d'un pays à un autre en matière de droit à la vie privée ou de droit à l'image.

La loi française définit le droit à l'image comme le droit de chaque personne de s'opposer à ce que son image soit réalisée, reproduite ou utilisée sans son autorisation. Ce droit peut être atteint lorsque la prise de vues a été consentie mais que sa diffusion ou l'utilisation qui en a été faite n'a pas fait l'objet d'une autorisation ou a excédé les limites du consentement donné.

¹⁵⁸ BERTRAND, 1999 : 8

¹⁵⁹ ADDOC, *La police des images. Droit à l'image, droit des auteurs*. - Paris : L'Harmattan, 2002 : 21, 66-68

Bertrand (1999) estime que le droit à l'image en France se rapproche de plus en plus de l'approche américaine qui comporte deux éléments distincts : d'une part, le droit à la tranquillité proche du *right of privacy*, et d'autre part, un droit de la personnalité qui réserve à chacun le droit d'exploiter commercialement sa propre image, similaire au *right to publicity*. En droit français, d'une part, l'atteinte à la vie privée sert de fondement pour interdire la fixation de l'image de tiers dès lors que cette opération porte atteinte à leur vie privée, et d'autre part, l'atteinte au droit de la personnalité est le fondement essentiel pour interdire à des tiers d'exploiter son image à des fins commerciales non justifiées, par le droit à l'information. Dans ce sens, « toute personne a sur son image un droit exclusif et l'utilisation ou la diffusion de celle-ci, sans autorisation, constitue une violation de ce droit de la personnalité ». ¹⁶⁰

Logier (1997) considère quant à lui le droit à l'image en Suisse. En Suisse, le droit à l'image est intégré dans un droit général de la personnalité. Certains tribunaux et certains auteurs doutent de l'autonomie, voire de l'existence même d'un droit à l'image en Suisse. Pourtant, Logier affirme que la reconnaissance d'un droit à l'image en tant que droit particulier de la personnalité répond à une nécessité du système juridique suisse. Cette notion est entrée dans le langage commun de la doctrine et de la pratique. La protection de la personnalité par rapport aux prises de vue est avant tout garantie par le droit civil et le droit pénal. La doctrine suisse discute la question de savoir si le droit à l'image contient le refus d'être photographié ou filmé ou s'il n'accorde que le droit d'interdire l'utilisation ou la divulgation de l'image. La majorité est d'avis que la seule prise d'une image touche le droit à l'image, que l'atteinte à la personnalité résulte surtout de la prise de l'image en soi. De la sorte, le droit à l'image en Suisse se réfère majoritairement au moment de la captation de l'image. ¹⁶¹ Dans ce sens, Logier (1997) pense que la simple captation de l'image d'une personne peut l'atteindre dans sa vie psychique puisqu'elle n'a pas la maîtrise du sort de son image : il existe un risque d'une reproduction et publication de l'image. Cette opinion s'applique surtout à la situation où la personne concernée ne s'est pas aperçue de la prise de vues ou qu'elle n'a pas conscience des buts réels du preneur d'images. Plus importante est l'atteinte à la personnalité basée sur une divulgation ou une publication, constituant l'étape suivant la réalisation de l'image. « Si le droit à la propre image est fréquemment violé aujourd'hui, le mal se situe bien davantage sur le plan de la diffusion –et de la diffusion à grand tirage – que sur celui de la fixation de l'image. » ¹⁶²

Aussi, une publication sans consentement du sujet constitue une atteinte grave à la personnalité lorsqu'il s'agit d'une divulgation dans un but commercial.

Logier souligne encore le conflit d'intérêt entre la protection de la personnalité et la liberté de la presse : d'une part, la protection de la personnalité constitue un élément essentiel d'une démocratie dans un Etat de droit, et d'autre part, la liberté de la presse est une des garanties les plus importantes d'un système étatique tel la Suisse. Et le travail des médias peut mettre en danger ou léser la personnalité d'un individu. Aussi, dans de nombreuses circonstances, il y a conflit entre, d'une part, la liberté d'expression et/ou le droit d'auteur et, d'autre part, le respect des droits de la personnalité. Dans la plupart des cas, les conflits se résolvent au profit des premiers.

¹⁶⁰ BERTRAND, 1999 : 144

¹⁶¹ En France et en Allemagne, la question est plus controversée. Toutefois, ces pays accordent également une protection à la captation de l'image, mais dans le cadre de la protection générale de la sphère privée.

¹⁶² LOGIER, 1997 : 105

Annexe 4

Thèmes des entretiens

Les lignes générales des entretiens effectués avec les réalisateurs et les protagonistes, présentées ci-dessous, ont néanmoins varié en fonction des personnes rencontrées et certaines questions spécifiques ont été posées en relation avec chaque film en question. Aussi, ce sont bien ici des lignes générales et certaines questions que je me pose, et je n'ai pas forcément posé aux sujets les questions présentées ci-dessous telles quelles.

Entretiens avec les réalisateurs

Questions sur le réalisateur

- Parcours personnel
- Références et appartenances (par exemple à une certaine école du documentaire, à certains cinéastes)
- Position du cinéaste face au cinéma documentaire en Suisse
- Position face aux structures de diffusion, de production et de diffusion du cinéma en Suisse
- Questions de générations : nouvelle génération de cinéaste?, comment la définir si elle existe?, où se situe le réalisateur?
- Position face à la télévision, le cinéaste se dit-il "indépendant"?
- Rapport aux nouvelles technologies
- Projets futurs
- Position face à la fiction et au documentaire (le documentaire comme étape pour passer à la fiction?)

Conditions matérielles de production, de réalisation et de diffusion

- film de commande, coproduction, maison de production (Cinémanufacture, Climage...)
- coût, financement et subventions (télévision, TSR, Arte, aides fédérales et cantonales...)
- réseaux de diffusion (Arte, TSR, festivals)
- matériel utilisé (support vidéo, DV, 16mm...)
- temps de réalisation
- composition de l'équipe, collaborateurs
- contraintes rencontrées (temps, argent, matériel...)
- Motivations initiales : pourquoi un film sur tel sujet?
- Naissance du projet et contraintes rencontrées
- Volume des rushes, temps repérage, tournage, montage

Genre, choix stylistiques, construction du film

- Comment définiriez-vous vos films? Selon quelle catégorie?
- Sélection et organisation des plans, assemblage, découpage des plans (plans longs vs plans courts), raccords (visibles ou effacés), rythme (soutenu, lent, fidèle au temps réel de l'action...), continuité, discontinuité, trucages...
- Place de la musique et du commentaire (distant, dramatique, ironique...) (Pour dire quoi? Où et quand? A quelle fréquence?)
- Montage du son (son direct, voix off...)
- Structure narrative, construction de la narration : narration linéaire ou plus ouverte et polysémique? Respect de certaines conventions (attente de causalité, récit linéaire, explicite et clair...)? Dramaturgie, construction du film et du récit, personnages, scénario, fiction ?

- Durée du montage
- Conditions matérielles du montage
- Conception du montage, fonction attribuée au montage, sa place dans l'élaboration du film : prolongement du tournage?, subordonné au tournage?, plans agencés selon le tournage ou selon un projet?, qui monte?, dialogue monteur-réalisateur

Questions sur le tournage

- Phase d'enquête et de recherche préalable?
- Phase de repérage. Durée de la phase de repérage. Longue phase d'enquête ou le repérage se confond-il avec le tournage?
- Quand la caméra intervient-elle?
- Durée du tournage : est-ce important d'avoir un temps long de tournage?
- Volume des images tournées
- Composition de l'équipe (équipe réduite?)
- Technique de la caméra : choix des plans (gros plans, plans-séquences, plans rapprochés, construits ou plus spontanés), caméra mobile ou sur pieds, mouvements de caméra, cadrages, zooms, choix de la caméra, fait-on appel à un dispositif filmique particulier ?
- Sélections : qui filmer, comment, où?, filme-t-on les temps faibles et morts ou alors uniquement les temps forts de l'action?, qu'est-ce qui passe bien (et mal) à l'image?, quelles images garder ou éliminer?, entretiens vs dialogues sur le vif ?
- Conditions de prise de vue
- Choix de méthode : improvisation, préparation, à quel point les actions sont-elles contrôlées, agencées?, recours à une mise en scène délibérée?, mise en place, mise en situation, recours à des acteurs, à un éclairage?, provocation de situations, falsifications, reconstitutions?
- Position face à l'imprévu et aux accidents de tournage
- Prise de son

La relation de tournage

- Phase de la rencontre et de l'approche
- Comment vous êtes vous présenté?
- La prise de contact avec les personnes filmées. Comment les avoir convaincu d'être filmées? Pourquoi les gens ont-ils accepté d'être filmés? Quelles négociations ?
- Quelle acceptation du réalisateur?
- Est-ce que vous connaissiez certaines personnes avant?
- Des personnes ont-elles refusé de d'apparaître à l'image? Si oui, quelles étaient leurs raisons?
- Les négociations et conflits
- Réactions des sujets filmés face à la caméra (profilme, auto-mise en scène, gêne...), attitude face à la caméra, que montrent ou dissimulent les personnes filmées?
- Oubli de la caméra ? Est-ce possible et est-ce une stratégie du cinéaste ?
- Les perturbations provoquées par la situation d'observation (présence d'une équipe, d'une caméra) : Comment gérer ces influences et qu'en faire ? Comment réagissez-vous face à la gêne que quelqu'un a devant la caméra ? Quelle attitude avez-vous par rapport aux perturbations provoquées par la présence d'une caméra, éliminez-vous les plans où les perturbations sont visibles?
- Quels choix opère le cinéaste par rapport à ces perturbations? Dissimule-t-il sa caméra ? Se fait-il le plus discret possible, ou alors met-il son appareillage bien en vue? Intervient-il volontairement? Est-ce que la caméra a un rôle consciemment recherché de provoquer des situations?
- Position adoptée face aux protagonistes du film (immersion prolongée, relation profonde, distance, détachement, effacement, discrétion, intervention, autorité, ...)? Quelles attitudes

adopte le cinéaste face aux sujets filmés?

- Les méthodes d'observation (observation participante, connaissance de l'intérieur...), y a-t-il une connaissance approfondie du terrain?
- Et quelle position occupe les personnes filmées (participation, égalité, dialogue)?
- Est-ce important que le film laisse voir cette relation sociale et de quelle manière celle-ci est-elle visible dans le film? L'échange entre le cinéaste et ses sujets, transparait-il dans les images? La présence de la caméra est-elle visible dans l'image? Le cinéaste est-il visible?
- Choix des protagonistes centraux ? Et-ce que cela était prévu dès le début que tel devienne le personnage central du film? Comment avez-vous choisi les personnages de votre film? Quels étaient vos critères de sélection ?
- Parlez-vous avec eux de l'avancement du film et de vos doutes et questionnements?
- Leur avez-vous montré les rushes? Si oui, ont-ils influencé la construction du film?

Questions sur la relation après le film et réception du film

- Feed-back, restitution de l'image enregistrée aux personnes filmées, montrer le film aux sujets du film?
- Comment ont-elles réagi au film?
- La relation filmeur-filmé s'est-elle prolongée après le film?
- Que fait le cinéaste de la relation qu'il a du construire avec les protagonistes de son film lorsque celui-ci est achevé?
- Est-ce que le film a permis de construire une relation sur la durée, après le film, avec certaines personnes?
- Avez-vous pu constater des effets réels de votre film sur les personnes filmées (hausse de popularité...)?
- Implication du public (par quels moyens? en le choquant, en le faisant réfléchir?), interactivité (par exemple en laissant un film ouvert à différentes lectures et interprétations, où tout n'est pas clair, où il y a de l'ambiguïté?, ou alors est-il nécessaire de bien diriger le spectateur?), réactions face au film, est-ce que les spectateurs l'ont bien compris?

Questions d'éthique

- Comment définiriez-vous votre éthique personnelle? Vous préoccupez-vous de questions d'éthique?,
- Autocensure ? Que faut-il censurer?
- Voyeurisme ?
- *Etre et avoir* : que pensez-vous de la revendication de l'instituteur qui demande un partage de la recette du film?
- Comment vous représentez-vous cette relation avec les personnes que vous filmez?

Entretiens avec les protagonistes

- Vécu le tournage du film? Premiers souvenirs.
- Comment le réalisateur vous a-t-il contacté ?
- Comment vous a-t-il présenté son projet de film ?
- Comment se sont passées vos premières rencontres?
- Comment avez-vous réagi à l'idée du film? Réticences ou méfiances ?
- Comment définiriez vous la relation que vous avez eu avec le réalisateur? (Relation d'amitié, purement professionnelle, journalistique, relation intense, partage...)?
- Temps passé avec le réalisateur. Y avait-il beaucoup de moments passés ensemble où le réalisateur ne filmait pas?

- Comment la relation s'est construite? Avez-vous tout de suite eu confiance? Comment la relation a-t-elle évolué?
- Le réalisateur vous parlait-il de son film, de ses questionnements, de l'avancement du film?
- Vous a-t-il montré des bouts de films, des rushes, avant le film fini?
- La relation s'est-elle prolongée après le film? A-t-elle changé?
- Comment la présence d'une caméra a-t-elle été vécue par vous? Et par les autres personnes?
- Comment vous sentiez-vous lorsqu'on vous filmait? Gêne ?
- Pensez-vous avoir oublié la caméra à un certain moment?
- Epreuvez-vous parfois de la réticence à dire certaines choses devant la caméra? Cacher des choses? Avez-vous parfois refusé que le réalisateur vous suive et vous filme?
- Moments d'agacement à être filmé?
- Pensez-vous que la présence d'une caméra et d'une équipe de tournage a eu une influence sur le déroulement des événements? Obstacles causés par la présence de caméra ou au contraire déclenchement de choses positives. Points positifs et négatifs de la présence d'une caméra et du réalisateur
- Est-ce que vous vous êtes parfois dit après coup que certaines choses filmées pouvaient être compromettantes?
- Pensez-vous que cette présence a déclenché certaines choses chez vous? (prise de recul, prise de conscience, nouveaux questionnements...)
- Comment définiriez-vous la position du réalisateur durant le tournage? (Discrétion, effacement, détachement, engagement, implication dans les événements, attitude directive...)
- Vous a-t-il demandé de jouer, de répéter des actions? Vous dirigeait-il beaucoup? Est-ce que jouer une scène ou répéter des propos vous gênait?
- Comment se passaient les entretiens? Était-il insistant afin de vous faire dire certaines choses..., ou alors vous laissait-il parler en intervenant très peu?
- Réaction des autres personnes à la présence du réalisateur? Comment voyaient-elles la présence du réalisateur et d'une caméra?
- A-t-il été facilement accepté? Y a-t-il eu parfois des conflits dus à sa présence?
- Le réalisateur vous a-t-il montré le film? Séance organisée avec le réalisateur et tous les "acteurs"?
- Qu'avez vous pensé du film?
- Avez-vous discuté avec le réalisateur de votre avis sur le film?
- Êtes-vous satisfait de l'image que le film donne de vous? Est-ce représentatif de ce qui s'est passé durant tous ces mois?
- Avez-vous été surpris du film et votre position dans le film ?
- Avez-vous eu peur que le réalisateur montre certaines choses délicates qu'il avait filmées?
- Le film a-t-il eu des effets concrets sur votre vie ou celles d'autres personnes?
- Notoriété, médiatisation...
- Effets positifs et négatifs du film...
- Que pensez-vous de se faire payer en échange d'être filmé dans un documentaire?