UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA GUERRILLA DE TEATREROS :
L'UTILISATION DE PROCÉDÉS EMPRUNTÉS AUX MÉDIAS PARTICIPATIFS DANS LA RÉALISATION D'UN DOCUMENTAIRE SUR L'AUTRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
MÉLISSA SAVARY

OCTOBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

AVANT PROPOS

Ce mémoire est plus qu'un mémoire de recherche-création. C'est le récit d'une aventure créatrice outre-mer. C'est aussi le témoignage d'une évolution, tant académique que personnelle.

Le « je » sera utilisé tout au long du mémoire, afin de mettre en lumière un élément fondamental : j'étais seule durant le tournage. Au-delà des considérations théoriques et conceptuelles, cette solitude fut profondément marquante, tant dans la création que dans l'expérience personnelle.

La première rencontre avec la troupe de théâtre que j'ai filmée fut particulièrement marquante. C'était mon premier voyage à l'étranger, mon premier séjour plongé dans une autre culture. Avec le recul, je réalise l'impact qu'a eu cette expérience, qui n'a pas seulement donné naissance au désir d'en faire un mémoire de recherche-création, mais a fait germer en moi une certaine posture intellectuelle.

Je tiens à dire *muchísimas gracias* à tous les artistes de la Guerrilla de Teatreros qui m'ont laissée filmer leur quotidien, qui m'ont hébergée, accueillie et fait vivre tout un amalgame d'émotions. Un merci particulier à Yosveni qui a participé au projet du début à la fin, ainsi qu'à Yamis et René qui se sont assuré de son avancement.

Je veux aussi remercier le Comité de Solidarité de Trois-Rivières qui m'a permis d'entrer plus facilement en contact avec la troupe, et sans qui je n'aurais pas vécu ma première expérience à Cuba.

Merci à François qui, se rendant à Bayamo, a pu s'occuper de la logistique pour le visionnement de la première version de mon documentaire.

Je souhaite aussi remercier Marie-Eve Fontaine qui a tout tenté pour sauver mon son, ainsi que Claire Métayer, Angélique Diène et Sylvie Desmeules qui m'ont aidée dans la révision. Merci à Diego Vasquez qui a bien gentiment validé les sous-titres.

Merci à Loïc Guyot, mon directeur de recherche, qui a su m'orienter et me réorienter durant ces longues années de création.

Merci à ma famille et mes amis, qui ont su me garder zen, m'encourager et approfondir ma réflexion.

Sans vous tous, je n'y serais pas arrivée. Encore une fois, merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ vi
INTRODUCTION 1
CHAPITRE I 5
LA PROBLÉMATIQUE 5
1.1 Définition de la problématique 5
1.2 Contexte de la problématique 5
1.2.1 La situation actuelle : Cuba et les médias 6
1.2.2 Le regard paternaliste ou l'impossible objectivité 7
1.2.3 L'accessibilité de la vidéo et le web.2.0 10
1.2.4 La vidéo et le web à Cuba 12
1.3 Conclusion 13
1.3.1 Sur la piste d'une hypothèse 13
CHAPITRE II 14
HYPOTHÈSE : VERS UNE APPROCHE ORIENTÉE « SUJET » 14
2.1 Hypothèse 14
2.2 Volontés de création 14
2.3 Place et rôle du réalisateur 15
CHAPITRE III 18
CADRAGE THÉORIQUE 18
3.1 Représentation de l'altérité 18
3.1.1 Axe Nord-Sud 20
3.1.2 Dimension conceptuelle 22
3.2 Médias participatifs 24
3.2.1 Vidéo participative 26
3.3 Caméra participante 30
CHAPITRE IV 31
CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL 31

4.1 *Moi, un noir* 31
4.1.1 Regard sur l'Autre et sa participation 32
4.1.2 L'émergence d'une approche participative 34
4.2 *Born into Brothels* 35
4.2.1 Représentation de l'Autre 36
4.2.2 Médias participatifs : montrer le regard des enfants 37
4.2.3 L'empathie avant la caméra 38
4.3 *Children of Shatila* 38
4.3.2 La deuxième caméra 40
4.4 Éléments retenus : Mélanger la voix de l'Autre à la mienne 40
CHAPITRE V 43
MISE EN PRATIQUE DE L'APPROCHE : LE CHOC DE LA RÉALITÉ 43
5.1 Approche et proposition initiale : Deux caméras, deux regards 43
5.2 Le tournage 44
5.2.1 Contexte et déroulement 44
5.2.2 Difficultés principales 45
5.2.3 Rapport/relation avec les sujets 47
5.3 L'étape intermédiaire 48
5.4 L'œuvre finale : *La guerrilla de teatreros* 50
5.4.1 Ce qui s'en dégage 51
5.4.2 La structure 52
5.5 Le montage 54
5.5.1 Choix des séquences : mettre de l'ordre dans le désordre 55
5.5.2 Créer c'est choisir 56
CHAPITRE VI 57
FORCES ET LIMITES DE L'HYPOTHÈSE 57
6.1 Critiques de l'approche : limites théoriques de l'hypothèse 57
6.1.1 Contexte médiatique 57
6.1.2 Temps 58

6.2 Critique de la création : limites pratiques de l'hypothèse 59
6.2.1 Approche participative ou coréalisation? 59
6.2.2 Les limites techniques se répercutent dans la création 61
6.3 Les points forts de l'approche 61
6.3.1 Confiance du sujet 62
6.3.2 Changement de regard 62
6.3.3 La deuxième caméra 63
6.4 : La pertinence de l'approche 64
6.5 Nouvelle réflexion : représentation de la pauvreté 65
CONCLUSION 67
ANNEXE A 70
CAHIER DE BORD 70
ANNEXE B 107
COMMENTAIRES 107
ANNEXE C 113
QUESTIONNAIRE ENVOYÉ AUX CUBAINS 113
BIBLIOGRAPHIE 114

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire de recherche-création, nous souhaitons explorer une méthode de réalisation de documentaire qui permettrait au réalisateur d'outrepasser son prisme identitaire afin représenter une autre culture d'une manière plus authentique. Pour ce faire, nous basons notre approche théorique sur les concepts des médias participatifs et de représentation de l'altérité. Nous nous appuyons également sur une analyse des films *Moi, un noir,* de Jean Rouch, *Born into brothels* de Zana Briski et *Children of Shatila,* de Mai Masri. Le volet production est constitué d'un documentaire sur une troupe de théâtre cubaine, la Guerrilla de Teatreros. Durant le tournage, nous nous sommes inspirés des méthodes participatives, notamment par l'utilisation d'une deuxième caméra qui a été manipulée par les protagonistes. Nous avons utilisé un cahier de bord afin de garder les traces des choix faits durant le tournage. Suite à la confrontation de ce documentaire à l'approche théorique préalablement établie, nous sommes arrivés à des conclusions mitigées. D'abord, la méthode préconisée n'a pas pu être exploitée à son plein potentiel. Ensuite, si l'utilisation d'une deuxième caméra ne permet pas forcément de mieux représenter le point de vue des protagonistes, elle permet toutefois d'avoir accès à des images inédites et porteuses de sens. Finalement, ce mémoire se révèle être la trace de l'évolution créatrice d'une réalisatrice, en plus d'ouvrir sur un questionnement quant à la représentation de la pauvreté.

MOTS-CLÉS : altérité, représentation, documentaire, médias participatifs.

INTRODUCTION

Peu de temps sépare l'invention de la caméra et la première captation de « l'étranger ». Les images, en mouvement ou non, permettent aux explorateurs, aux anthropologues, aux journalistes, de montrer l'Autre avec une apparente objectivité. Avec l'accessibilité accrue des technologies de captation d'images, le touriste moyen peut très facilement diffuser des photos et vidéos en provenance de l'étranger. Il peut rapidement, même en temps réel, diffuser ce regard qu'il pose sur l'Autre.

« *Who's reality matters?* » (Grossman, 2007, p. 215), se demandait le chercheur au Centre for transcultural research and media practice, Alan Grossman. Dans l'acte même de capter la vie d'une autre culture se pose cette question : quelle réalité est la plus importante? Celle de celui qui observe ou celle du sujet lui-même?

La naissance d'une idée

Ce projet de recherche-création est né de ma première expérience à l'étranger. Durant l'été 2007, j'ai participé à un stage de théâtre d'intervention avec la troupe cubaine La Guerrilla de Teatreros. Durant près de trois mois, en compagnie de sept autres Québécois, j'ai travaillé avec des comédiens et metteurs en scène cubains. Notre camp de base était à Bayamo, une petite ville du sud-est du pays, qui regorge de jeunes artistes. Nous avons également parcouru les longs chemins menant à de petits villages de la Sierra Maestra afin de donner des spectacles aux habitants de la région.

La troupe a été créée dans l'esprit des programmes d'alphabétisation des populations rurales qui ont été entamés suite à la révolution de 1959. René Reyes Blasquez, le

fondateur de la troupe, enseignait à lire et à écrire aux paysans des montagnes du sud-est de l'île. Au fil du temps, ses collègues et lui ont décidé d'ajouter la culture au programme d'alphabétisation. Ils ont graduellement commencé à donner des spectacles aux villageois habitant trop loin d'une ville pour avoir accès à une scène culturelle.

Cette troupe se spécialise dans un théâtre à portée sociale. Bien qu'une bonne partie du spectacle ne serve qu'à divertir, au moins un numéro traite de problèmes sociaux tels que l'alcoolisme, les grossesses précoces ou l'exode rural. Les thèmes abordés lors des représentations sont choisis avec les travailleurs sociaux de chacune des communautés. Chaque représentation est donc adaptée selon la problématique la plus criante.

Durant cette première expérience sur le terrain, j'ai remarqué un important contraste entre ce que je connaissais de Cuba, ce que j'avais appris à travers différents médias et ce que je constatais sur place. Par exemple, j'avais entendu parler du manque de matériel et des restrictions individuelles, mais je ne connaissais rien de la débrouillardise d'une population vivant sous un embargo depuis des dizaines d'années, ni de la façon dont les artistes cubains sont rémunérés. J'avais également remarqué un manque de nuance dans la couverture médiatique des médias nord-américains par rapport à Cuba. Finalement, à pratiquement chacun de mes séjours en dehors du Québec, j'ai remarqué cette disparité entre l'information reçue versus celle observée sur le terrain. Les produits médiatiques d'ici traitant d'un habitant d'un autre pays peuvent s'avérer très différents de la réalité.

C'est cette disparité qui a fait naître en moi l'envie de rétablir l'équilibre, de nuancer les propos entre ce que j'avais cru apprendre à travers les médias traditionnels et ce que j'avais observé sur place. J'ai eu envie de montrer une autre facette du pays, particulièrement celle des jeunes artistes de la troupe, à travers le documentaire.

Toutefois, un problème s'est rapidement présenté : comment pourrais-je moi-même me soustraire à ma condition de jeune Québécoise? Comment pourrais-je arriver à véritablement rapporter ce que j'avais vécu sur place? Comment faire abstraction de ma propre identité afin de représenter plus fidèlement celle de ces jeunes artistes cubains? Comment arriver à outrepasser mon propre prisme?

C'est à travers le vaste champ des médias participatifs que j'ai trouvé une piste d'exploration. J'ai notamment été inspirée par *Born intro brothels* de Zana Briski. La réalisatrice a confié des appareils photo jetables à des enfants vivant dans des bordels en Inde. Elle a par la suite intégré ces photos au film. Afin d'arriver à véritablement inclure la voix de mes sujets et d'atteindre un certain équilibre, j'ai pensé, à l'instar de Zana Briski, utiliser une deuxième caméra. Cette dernière serait utilisée par les protagonistes eux-mêmes, qui pourraient ainsi apporter leurs points de vue au contenu de mon documentaire. J'ai cru que cette méthode me permettrait d'abord de comparer mon regard aux leurs, puis de réunir ces regards dans un même documentaire pour arriver à un produit plus proche de leur réalité.

Le texte d'accompagnement de ce mémoire de recherche-création se déclinera en six chapitres. Dans le premier chapitre, j'établirai plus en détail la problématique centrale. Le deuxième chapitre sera consacré à la construction d'une hypothèse répondant à la problématique. Dans le troisième chapitre, je traiterai des concepts fondamentaux de ma démarche, soit la représentation de l'Autre et l'approche des médias participatifs. Au quatrième chapitre, j'analyserai trois documentaires : *Moi, un noir* de Jean Rouch, *Born intro Brothels* de Zana Briski et *Children of Shatila* de Mai Masri. Cette analyse servira d'ancrage dans la description de la démarche préconisée pour le tournage. Le cinquième chapitre abordera la mise en pratique de ma démarche créatrice. À l'aide d'extrait de mon cahier de bord (*voir* Annexe A), je ferai un bilan du contexte de tournage et de l'œuvre intermédiaire. Je rendrai compte des changements majeurs apportés à la réalisation ainsi qu'une description de l'œuvre

finale. Au sixième chapitre, en regard du résultat de l'œuvre finale et de la démarche créatrice, j'évaluerai la viabilité de mon hypothèse de départ, à savoir si les médias participatifs permettent d'équilibrer les points de vue et d'éviter un regard exclusivement nord-américain.

CHAPITRE I

LA PROBLÉMATIQUE

1.1 Définition de la problématique

La problématique sur laquelle repose ce projet de recherche-création se résume ainsi : comment réaliser un documentaire, dans un contexte international, où la représentation de l'Autre ne serait pas que le fruit d'un regard occidental?

Le blocus, la pauvreté, les prisonniers politiques, les médecins, l'éducation gratuite, les cigares, le rhum et la salsa : tant de termes chargés d'images, parfois clichées, mais qui sont presque systématiquement utilisés pour représenter Cuba. Traiter de ce pays n'est donc pas simple puisqu'il suscite une certaine controverse. Les opinions sur le pays sont des plus polarisées. Le socialisme à la Castro fascine par son système d'éducation et de santé, mais dérange par sa répression et sa liberté de presse pratiquement inexistante.

1.2 Contexte de la problématique

La problématique s'inscrit dans un contexte marqué par trois éléments qui ont nourri ma démarche intellectuelle : la représentation actuelle de Cuba, le regard paternaliste et le web 2.0.

1.2.1 La situation actuelle : Cuba et les médias

Avant même d'aborder la représentation médiatique de Cuba, il convient de rappeler qu'au Québec, la quantité de nouvelles internationales disponibles dans les médias d'information québécois est plutôt faible. En effet, selon le rapport sur l'état de la nouvelle au Québec par le courtier en information Influence Communication (2012), les nouvelles internationales occupent, en moyenne, 1,62 % de l'espace médiatique. En 2012, ce taux était de 0,52 %. Il est de 10,4 % en moyenne au Canada et de 12,77 % dans le monde. (*Ibid.*)

Le journaliste et auteur Pierre Sormany (2000) critique également la qualité de l'information internationale. Le Québec et le Canada ne disposent que de très peu de correspondants afin de couvrir l'actualité à l'étranger. Comme le souligne d'ailleurs Sormany :

> L'essentiel de l'information internationale publiée au Québec et au Canada provient de quatre grandes agences internationales qui partagent toutes la même vision occidentale et nordique de l'information. Cette oligarchie de l'information internationale a été dénoncée jadis par l'UNESCO, car elle devient la source d'un véritable colonialisme de l'information aux dépens des pays pauvres. (*Ibid.*, p. 155)

Salim Lamrani (2006), connu comme un des spécialistes des relations avec Cuba, dresse ce qui pourrait être la critique la plus virulente de la couverture médiatique de l'île faite à l'étranger. Selon lui, l'acharnement médiatique sur la situation des droits de l'homme à Cuba est disproportionné. Il s'est d'ailleurs appuyé sur un rapport d'Amnesty International afin de mettre en comparaison Cuba avec d'autres pays où la situation est nettement pire sur le plan de droits de l'homme. Certes, l'auteur assume que la situation à Cuba est loin d'être parfaite, mais il dénonce la couverture médiatique qui lui apparaît diabolisante et exagérée.

1.2.2 Le regard paternaliste ou l'impossible objectivité

En journalisme, et pour certains types de documentaires, l'objectivité apparaît comme l'utopie à atteindre. La neutralité est un objectif que le journaliste cherche à atteindre, mais il est impossible d'être totalement neutre. Étant donné que mon approche créatrice ne relève pas du journalisme, je considère disposer de plus de libertés qu'un journaliste d'un service d'information. En termes de rigueur, je n'ai pas forcément les mêmes obligations.

Les réalisateurs portent un certain regard sur le monde. Ils n'ont toutefois pas de réel contrôle sur ce regard. Jay Ruby (2005), professeur d'anthropologie à la Temple University, relève cette absence de contrôle : « *image makers show us their view of the world whether they mean it or not. No matter how much we may feel the need for an objective witness of reality, our image-producing technologies will not provide it for us* ». (*Ibid.*, p. 210) Selon Jay Ruby, un regard totalement objectif est inatteignable. Même si un réalisateur ne faisait qu'installer une caméra dans un arbre pour filmer une rue, le choix de cet arbre et de l'angle de prise de vue reste un choix du réalisateur. Peu importe la distance critique qu'un réalisateur voudrait s'imposer, peu importe son degré de conscience par rapport à cette réalité, une certaine subjectivité demeurera. Prendre une caméra, c'est poser un regard.

D'ailleurs, la technique elle-même n'est pas neutre. Andrew Feenberg (2004), chercheur en communication de l'Université Simon Fraser, le souligne : « Les théories critiques, tel l'anti-utopisme de gauche de Marcuse et de Foucault, donnent tout son poids à l'action humaine et rejettent l'idée d'une neutralité de la technique. Les moyens et les fins sont liés dans des systèmes finalement soumis à notre contrôle. » (*Ibid.*) La technique, de son invention à son utilisation nécessite l'intervention de l'homme.

Un réalisateur est également issu d'une certaine culture, avec un passé et une appartenance à un groupe socio-économique. Son regard et sa conception du monde seront forcément teintés par cette appartenance. Chaque société est sujette aux préjugés, aux lieux communs et aux stéréotypes par rapport à autrui. C'est, selon Fredic Jameson, cité par Michael Chanan (2007), un des problèmes du documentaire : « *One of the critical problem in documentary representation, according to Fredic Jameson, is this susceptibility to the clichés and stereotypes which are already present in the a filmic world, shaping the story the film wishes to tell* ». (*Ibid.*, p. 234) Bien qu'un réalisateur puisse être conscient de ces stéréotypes, il est difficile de s'en défaire, ne serait-ce que parce que le public y est conditionné. Ironiquement, ces stéréotypes sont propagés, entre autres, par les médias. Comme le souligne Jame Lull (1995), le public est déjà habitué à certaines images véhiculées par les médias, images qui deviennent des points de référence :

> *Furthermore, reality is framed according to prior media representations and their underlying assumptions and analogs so that mediated imagery becomes the referent with which the « real world » is often compared, and analytical inversion and ideological rectification that carries enormous social implications.* (*Ibid.*, p. 20)

Un cercle vicieux se dessine à travers cette tendance : le réalisateur est issu et influencé par une société sujette aux préjugés et aux stéréotypes… qui sont eux-mêmes engendrés, notamment, par les produits médiatiques.

Un regard particulier découle d'un contexte où le réalisateur est issu d'un pays développé et que le film se déroule dans un pays en développement. L'Autre n'est pas qu'étrange et exotique. L'Autre est pauvre.

Ce type de regard, parfois paternaliste, parfois condescendant, a été critiqué par le courant des études postcoloniales et a longtemps teinté les relations internationales. Il

se traduit par une utilisation à outrance de clichés et de stéréotypes à l'égard de l'Autre. Il se remarque également dans la récurrence, et parfois l'exclusivité, de thèmes invoquant le *pathos*, tels que les famines, la guerre, la pauvreté, la violence ou la maladie. On retrouve ce misérabilisme dans plusieurs campagnes de sensibilisation et de collectes de fonds. Systématiquement, l'Autre « pauvre » a besoin de nous, car il est désespéré, sans ressources et n'est pas véritablement autonome.

Dans *L'Orientalisme*, Edward W. Said (2005) parle de la façon dont l'Occident se représentait l'Orient. Dans sa critique, l'auteur affirme que la notion même d'Orient relevait plutôt de l'imaginaire occidental. Selon Said, les représentations faites de l'Orient par l'Occident étaient beaucoup plus révélatrices d'un courant de pensée occidentale que d'une quelconque culture orientale. Elles relevaient plutôt des préconceptions d'auteurs et de peintres qui confortaient leurs préjugés plutôt que de les remettre en question.

Aujourd'hui, le web permet un certain retour du balancier. Des populations qui ne pouvaient se faire entendre à l'étranger qu'à travers un regard justement étranger peuvent maintenant s'exprimer de façon plus autonome. En effet, des sites Internet tels que *Slate Afrique*[1] *(http://www.slateafrique.com/)* et *Africaisacountry*[2] *(http://africasacountry.com/)* viennent contrebalancer une image d'un continent trop souvent dépeint de manière stéréotypée dans les médias occidentaux. Ces deux magazines web se moquent des clichés véhiculés à propos du continent et offrent leur propre point de vue sur l'actualité africaine. Dans le même ordre d'idée, il y a eu une vidéo intitulée *Radiaid* (http://www.africafornorway.no), dénonçant, avec un sarcasme grinçant, la façon dont est dépeinte l'Afrique. La vidéo se moque des

[1] Le pendant africain de *slate.fr*, journal citoyen et participatif.
[2] Site Internet d'Afrique du Sud qui tente de briser les clichés et de proposer une vision actuelle et authentique, via la culture contemporaine.

campagnes classiques de sensibilisation, en demandant aux Africains du Sud d'envoyer leur vieux radiateur en Norvège, où les gens souffrent du froid.

1.2.3 L'accessibilité de la vidéo et le web.2.0

La dernière décennie a vu apparaître deux phénomènes intrinsèquement liés au contexte de création de ce mémoire : l'accessibilité de la vidéo et le web 2.0. Les deux jouissent d'une grande popularité, tout en permettant une rétroaction et une participation active des spectateurs.

Au courant des dernières années, la création de vidéo est devenue beaucoup plus accessible, tant sur le plan technique que sur le plan économique. En effet, il existe maintenant une multitude de petites caméras facilement utilisables. Les caméras sont de plus en plus légères et simples à manipuler, tout en étant abordables. Cellulaires, appareils photo numériques, ordinateurs, presque n'importe quel objet électronique est aujourd'hui équipé d'une caméra. Les logiciels de montage numérique sont nombreux, plusieurs sont gratuits et beaucoup sont dédiés exclusivement à la vidéo amateur.

Parallèlement à une popularisation de la vidéo s'est développé le vaste phénomène du web 2.0. Le terme a été utilisé pour la première fois lors d'une conférence de remue-méninges entre les compagnies O'Reilly et MediaLive International.

Les auteurs Mathieu Loiseau, Anthippi Potolia et Katerina Zourou (2011) de l'Université Stendhal rapportent les propos de John Musser qui définit le web 2.0 ainsi :

> [...] un ensemble de courants sociaux, économiques et technologiques qui forment collectivement la base de la prochaine génération de l'Internet : un média plus mature, à part, dont les caractéristiques sont : participation des utilisateurs, ouverture et effets de réseau. (*Ibid.*)

Olivier Le Deuff (2007), de l'Université de Rennes 2 propose une deuxième définition : « Si nous voulions ne retenir que l'aspect positif, il ne serait guère difficile de donner une tentative de définition du web 2.0 en lui assignant un objectif simple : mettre l'usager au centre et notamment au centre de l'information ». (*Ibid.*) Le chercheur précise en reprenant les mots de Pierre Lévy, qui résume le phénomène ainsi :

> Tout cela manifeste une exploration sociale des diverses formes d'intelligence collective rendues possibles par le web et représente donc une évolution très positive. Mais, en fin de compte, il s'agit d'une exploitation par et pour le plus grand nombre de potentialités qui étaient techniquement et philosophiquement déjà présentes dès l'apparition du web en 93-94. Je vois là une maturation culturelle et sociale du web (qui a été conçu dès l'origine par Tim Berners Lee pour favoriser les processus collaboratifs) plutôt qu'un saut épistémologique majeur. (*Ibid.*)

S'il n'y a pas de définition précise du phénomène, une caractéristique est récurrente dans les différentes définitions : la participation active du public. Chacun peut commenter, analyser, produire du contenu ainsi que le mettre en ligne et le partager. L'opinion de tout un chacun est sollicitée. Bien que cela puisse apparaître comme un stéréotype entourant les médias socionumériques, car les spectateurs demeurent avant tout des consommateurs, il n'en demeure pas moins que des initiatives intéressantes, tel qu'*Africa is a country* cité plus haut (*voir* p.9), permettent de réfléchir sur le caractère participatif des médias socionumériques.

Les différentes caméras rendent plus facile la production vidéo et le web 2.0 rend leur diffusion aisée, en plus d'encourager la production de contenu. Les utilisateurs

peuvent ensuite commenter les productions des autres, les altérer ou les rediffuser. L'accessibilité de la vidéo et le web 2.0 se nourrissent donc mutuellement.

1.2.4 La vidéo et le web à Cuba

Étant donné que le tournage s'est déroulé à Cuba, il est important d'apporter plusieurs nuances par rapport à la situation de ce pays. Bien que devenu légalement accessible à la population, Internet y demeure très marginal. L'accès est effectivement beaucoup plus facile qu'il y a quelques années, mais les connexions Internet demeurent d'une lenteur extrême.

À Bayamo, là où eut lieu le tournage, les jeunes ont accès à Internet via la demi-douzaine d'ordinateurs de la *Casa de los jovenes creadores*[3], un lieu de rassemblement pour les jeunes artistes de la région. L'Internet n'y est pas gratuit, mais nettement plus abordable que dans les *Télépunto*, service de télécommunication qui offre une connexion Internet aux touristes pour l'équivalent d'environ huit dollars canadiens par heure.

En ce qui concerne la vidéo, il demeure difficile pour les Cubains de se procurer une caméra, à moins d'avoir des contacts à l'extérieur du pays. Lors de mon séjour, j'ai constaté que plusieurs Cubains possédaient une caméra numérique, chose que je n'avais pas remarquée lors de mon séjour en 2007. J'ai vu beaucoup de Cubains qui se servaient de téléphones cellulaires comme d'une caméra, à défaut d'avoir les moyens de l'utiliser pour téléphoner.

---

[3] [Traduction libre] Maison des jeunes créateurs

1.3 Conclusion

Dans ce premier chapitre, j'ai identifié la problématique suivante : comment réaliser un documentaire, dans un contexte international, où la représentation de l'Autre ne serait pas que le fruit d'un regard occidental? Cette problématique s'articule autour de la représentation actuelle de Cuba, du regard paternaliste, de l'accessibilité de la vidéo et du web 2.0. Bien que la problématique ne soit pas nouvelle, elle s'inscrit dans un contexte particulier, soit un contexte participatif, dans lequel les spectateurs peuvent aussi être les producteurs et les commentateurs de contenu médiatique.

1.3.1 Sur la piste d'une hypothèse

Le web 2.0 et l'accessibilité accrue de la vidéo permettent déjà l'émergence de différents regards et d'une participation plus active du spectateur. C'est à partir du contexte de la problématique que j'ai puisé l'inspiration pour construire mon hypothèse. Je suis issue d'une génération qui a connu les médias traditionnels, mais qui s'est rapidement adaptée aux nouveaux médias. C'est donc à travers cette mouvance des nouveaux médias et du web, dans laquelle le spectateur est appelé à participer, que j'ai trouvé une piste de réflexion. En utilisant des procédés inhérents aux médias participatifs, serait-il possible de faire cohabiter le regard de l'Autre et celui du créateur? Serait-il possible de contrebalancer l'effet du regard paternaliste du réalisateur?

CHAPITRE II

HYPOTHÈSE : VERS UNE APPROCHE ORIENTÉE « SUJET »

2.1 Hypothèse

L'émergence de médias participatifs, à travers les possibilités qu'offrent l'Internet et le web 2.0, est à l'origine même de mon hypothèse. Afin de répondre à ma problématique d'arriver à réaliser un documentaire à l'étranger sans que le résultat ne soit que le fruit d'un regard nord-américain, je propose l'hypothèse suivante : l'utilisation d'une méthode de tournage inspirée des médias participatifs permet d'équilibrer les points de vue et d'éviter un regard exclusivement nord-américain.

2.2 Volontés de création

D'un point de vue créatif, ma démarche visait à proposer une représentation plus proche de la réalité des sujets, telle qu'ils la ressentent, que d'une vision véhiculée par les médias traditionnels nord-américains. J'ai voulu offrir une voix aux sujets, une possibilité de se représenter eux-mêmes et de jeter un regard sur leur propre vie. Cette volonté de création vient d'une part d'une certaine empathie pour mon sujet, d'une véritable envie de l'entendre s'exprimer. D'autre part, ma volonté s'appuyait sur un souci de rigueur, voire de diversification des sources d'information. En ajoutant un point de vue différent, je voulais réaliser un film au contenu plus nuancé.

Au plan communicationnel, ma démarche cherche à tester les limites des médias participatifs. Avec ces derniers, il y a toujours un équilibre à chercher entre deux

éléments importants : l'expérience créative et le résultat. Il peut être extrêmement difficile d'avoir un film intéressant, tout en impliquant véritablement son sujet dans la création. C'est sur cet équilibre que j'ai voulu jouer.

D'un point de vue conceptuel, ce mémoire cherche à montrer la complémentarité entre les médias participatifs et la représentation de l'Autre. L'utilisation de procédés empruntés aux médias participatifs pourrait aider à faire une représentation de l'Autre plus respectueuse, plus authentique que ne le permettent les médias traditionnels. Ce sont ces deux concepts qui forgent l'encrage théorique de ce mémoire, et qui seront étudiés dans le prochain chapitre.

Au courant des dernières années, les médias participatifs ont gagné en popularité au point de devenir incontournables. Ils se caractérisent, comme le terme l'indique, par une participation du consommateur ou du spectateur. Leur champ est vaste, allant de la possibilité de commenter un article d'un journal en ligne à l'utilisation de médias numériques dans l'émancipation d'individus marginalisés.

2.3 Place et rôle du réalisateur

Avant de se questionner sur le rôle du réalisateur dans un contexte où les médias participatifs sont prédominants, il convient de définir ce qu'est le travail d'un réalisateur. Selon l'organisme Québec cinéma, responsable des prix Jutra, la réalisation se définit ainsi :

> La réalisation impose, en dirigeant toutes les étapes de création de l'œuvre, une vision singulière, des émotions, des ambiances. Par l'agencement des choix créatifs, la réalisation inspire et assure la cohérence entre tous les éléments artistiques, déterminant ainsi la forme de l'œuvre. (Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 2014)

Sur le site web de l'ARRQ (Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec), plusieurs réalisateurs donnent leur propre définition, à travers les extraits de l'ouvrage multidisciplinaire *MÉTIER réalisation*. Manon Barbeau, réalisatrice, scénariste et productrice québécoise, raconte sa vision, dans laquelle elle souhaite brouiller les limites entre la fiction et le documentaire :

> Tantôt on disait que je faisais des documentaires, mais moi je pense que je fais du cinéma. J'aimerais bien qu'il n'y ait pas de dichotomie ou de frontières entre la fiction et le cinéma, mais que du cinéma, comme une forme d'expression la plus personnelle possible. (...) On se raconte un peu nous-mêmes, on raconte un peu les autres, on raconte un peu la vie et on raconte avec des images et des sons. Alors tout ce qu'on est et tout ce qu'on fabrique devrait s'appeler cinéma. (*Ibid.*)

Selon Philippe Baylaucq, réalisateur et scénariste, un réalisateur contribue à faire entendre divers points de vue :

> Le réalisateur est un passeur, un rêveur, fier de l'être. Ouvert aux réalités extérieures tout en restant fidèle à sa vision intérieure, il contribue à multiplier les visions du monde. Au contraire d'une vision monolithique, c'est une vision plurielle et kaléidoscopique qui s'ouvre alors à tous; c'est ça l'âme du cinéma. Lorsque cette dimension réellement démocratique et universelle est évacuée, ce n'est plus du cinéma, c'est de la production. (*Ibid.*)

En regard des paroles de Manon Barbeau et Philippe Baylaucq, on peut conclure que la posture dont se revêt un réalisateur de documentaire définira le type de documentaire qu'il fera, selon la place qu'il laisse à la poésie et à sa propre parole versus celle de ses sujets.

Dans un contexte où on laisse une part de réalisation au sujet, l'équilibre entre les tâches du réalisateur et des différents participants est très fragile. En effet, quel rôle doit se réserver le réalisateur? Dans quelle mesure peut-il ignorer ou utiliser les idées des autres participants? Dans le cas de cette production, comme je savais que le temps de tournage serait restreint, j'ai supposé que je devrais conserver un certain contrôle sur la création. J'ai donc défini mon rôle de réalisateur comme celui d'un catalyseur entre différents points de vue, incluant le mien. J'ai toutefois cherché à inclure le plus possible la voix des sujets.

CHAPITRE III

CADRAGE THÉORIQUE

Ce projet se veut une réflexion sur la façon dont un réalisateur peut représenter une autre culture. Du contexte de la mouvance des médias participatifs a émergé mon hypothèse : l'utilisation d'une méthode de tournage inspirée des médias participatifs permet d'équilibrer les points de vue et d'éviter un regard exclusivement nord-américain.

L'ancrage théorique sur lequel repose ma démarche se base sur deux concepts : la représentation de l'altérité et les médias participatifs. Le concept de la représentation de l'altérité nécessite une définition du terme « axe Nord-Sud » et pose des questions d'ordre conceptuel. En traitant du thème des médias participatifs, je m'attarderai plus précisément à la vidéo participative ainsi qu'à la notion de caméra participante, concept énoncé pour la première fois en 1974 par Gilles Marsolais (1997).

3.1 Représentation de l'altérité

La représentation de l'altérité est à la base même des questionnements qui ont mené à ce mémoire. Afin de voir comment on se représente l'Autre, encore faut-il définir cet Autre.

Denise Jodelet (2005), directrice d'études retraitée à l'École des Hautes Études de Sciences Sociales de Paris, établit deux types d'altérité : « l'altérité du dehors » et « l'altérité du dedans ». Le second réfère à ceux qui « se distinguent à l'intérieur d'un même ensemble social ou culturel ». (*Ibid.*) Par exemple, au sein d'une ville comme

Montréal, un itinérant apparaîtra comme un « Autre » aux yeux de la moyenne des habitants. Le premier est celui qui nous concerne le plus et traite de « pays, peuples et groupes "si-tués" (sic) dans un espace et/ou un temps distants et dont le caractère "loin-tain" (sic) voire "exotique", est établi en regard des critères propres à une culture donnée (...) ». (*Ibid.*) Il s'agira donc d'une altérité basée plutôt sur des différences culturelles et géographiques.

Selon Dynya Acklin Muji (2010), docteure en Sciences sociales, « la notion d'altérité renvoie à l'existence ou à la constitution de deux entités distinctes, mais se déterminant de manière relationnelle l'une par rapport à l'autre : le "Nous" et le "Eux" ». (*Ibid.*, p.19) Autrement dit, l'altérité n'existe pas par elle-même. Elle est intrinsèquement reliée à la construction de l'identité d'un groupe. Il n'y a pas d'« eux » sans « nous » et vice-versa. L'identité d'un groupe se forge face aux différences par rapport à un autre groupe.

Dans le cas précis de ce mémoire, le « nous » concerne le Québec, et de façon plus précise, le moi. Le « eux » concerne les Cubains, plus particulièrement le personnage principal du film.

Stuart Hall (2008), important sociologue des études culturelles, reprend cette idée que c'est par l'exclusion que les identités se créent : « Par leur capacité à exclure, mettre à l'écart, rendre "extérieur", les identités peuvent fonctionner, au gré de leur parcours, comme des points d'identification et d'attache (...) L'unité, l'homogénéité interne, que le terme identité qualifie de fondatrice, n'est pas une forme naturelle de clôture, mais, au contraire, une construction (...) ». (*Ibid.*, p. 271) Selon l'auteur, l'identité se crée à l'intérieur même de la représentation. L'identité n'est pas fixe, elle est malléable au fil du temps et des évènements.

3.1.1 Axe Nord-Sud

Avant de poursuivre sur la représentation de l'altérité, il est important de préciser ce qu'est « l'axe Nord-Sud ». Le terme est apparu en 1980, utilisé pour la première fois par l'ancien chancelier allemand Willy Brandt, avec la remise d'un rapport de la Commission indépendante sur les problèmes de développement international, *Nord-Sud : un programme de survie* (Capdepuy, 2007). Brandt a dressé une mappemonde dans laquelle une ligne sépare grossièrement les pays développés au Nord et les pays en développement au Sud.

Cet axe définit également une altérité entre deux groupes : les populations du Nord et les populations du Sud. C'est sur cette relation que je me questionne dans ce mémoire. La représentation de l'Autre se complexifie lorsqu'il y a une grande disparité économique et culturelle entre ceux qui observent et ceux qui sont filmés. En effet, lorsqu'un réalisateur ou un journaliste du Nord filme ou rapporte une réalité d'un pays du Sud, la population n'a pratiquement aucun pouvoir sur l'image d'elle-même qui sera créée. Comme l'affirme Patrick Champagne (1994) :

> Lorsque ce sont les populations marginales ou défavorisées qui attirent l'attention journalistique, les effets de la médiatisation sont loin d'être ceux que ces groupes sociaux pourraient en attendre, car les journalistes disposent en ce cas d'un pouvoir de constitution particulièrement important, la fabrication de l'événement échappant presque totalement à ces populations. (*Ibid.*, p.65)

Au-delà de la maîtrise des éléments techniques, le concept de la représentation peut ne pas être maîtrisé ou connu par le sujet. Le rapport de force entre un sujet filmé et un journaliste ou un réalisateur existe systématiquement, de par la fonction même du journaliste ou du réalisateur. Celui qui représente contrôle l'image de celui qui est représenté. Même la meilleure équipe de relations publiques ne peut contrôler à cent

pour cent l'image d'un politicien qui ressortira d'un reportage ou d'un documentaire. Dans un contexte Nord-Sud, le sujet se retrouve dans une situation où l'inégalité des rapports de force est encore plus marquée. Le sujet ne maîtrisera probablement ni la technique, ni l'aspect conceptuel relié à la représentation.

La vidéo, encore plus que l'écrit, contribue à créer une image forte, image qui, pour plusieurs, constitue l'unique référence au monde extérieur. C'est d'ailleurs ce que soutient Jay Ruby (2005) :

> *The majority of Americans, and soon the majority of the world's population, receive information about the outside world's population from the images produced by film, television, and photography. If we perpetuate the lie that pictures always tell the truth, that they are objective witnesses to reality, we are supporting an industry that has the potential to symbolically recreate the world in its own image.* (*Ibid.*, p. 219)

Selon Jay Ruby, l'image qu'une population se fait d'une autre se construit à travers les médias. En laissant croire qu'une image représente objectivement une réalité, on ouvre la possibilité aux médias à symboliquement altérer cette réalité.

Il ne pourrait, en effet, en être autrement, sachant que la réalité n'est accessible qu'à travers une certaine médiation symbolique. Le sociologue et philosophe renommé Edgar Morin (2005) l'explique ainsi :

> C'est une banalité, mais il faut la répéter sans cesse : toute connaissance – d'un objet, d'un amphithéâtre avec les personnes qui s'y trouvent – est une traduction et une reconstruction. Bien entendu, on peut se tromper dans l'hallucination, on peut faire des erreurs, mais il n'y a pas de connaissance qui soit un reflet photographique de la réalité.(*Ibid.*)

Selon lui, la seule façon de s'approcher de la réalité est d'user d'esprit critique :

> Ce qu'il faut, pour connaître la réalité, c'est la nécessité d'un sujet capable de penser de façon critique avec sa pauvre tête et, par-là même, capable de mettre en question les vérités qui semblent des dogmes évidents dans le système où ils se trouvent. (*Ibid.*)

C'est donc par une mise à distance, par un regard critique que l'homme peut espérer accéder à la réalité. Il lui faut se distancier de ce qui apparaît comme une évidence. L'image est une construction. Elle ne donne que l'illusion de la réalité. Comme le souligne Patrick Champagne (1993) :

> « (...) les images exercent un effet d'évidence très puissant : plus sans doute que le discours, elles semblent désigner une réalité indiscutable bien qu'elles soient également le produit d'un travail plus ou moins explicite de sélection et de construction ». (*Ibid.*, p. 62)

Le pouvoir de représentation de l'Autre est tel que, pour le spectateur, la représentation peut *devenir* la réalité. N'ayant pas d'autres référents et n'ayant pas l'expérience personnelle de l'Autre, un spectateur ne peut que se fier aux représentations de cet Autre. Le concept même de la réalité s'en trouve brouillé. Cet état de fait n'est pas sans conséquence, car un foisonnement de représentation de l'Autre, si réalisé avec un biais précis, peut engendrer, comme le souligne Émilienne Baneth-Nouailhetas (2006), chercheuse au *Center for International Research in the Humanities and Social sciences* : « préjugés et idées reçues peuvent provoquer des fièvres nationalistes et les stéréotypes altérer le jugement des diplomates et des acteurs de la vie politique ». (*Ibid.*, p. 98)

3.1.2 Dimension conceptuelle

La représentation de l'Autre comporte une problématique de nature conceptuelle : que montre exactement une représentation si le sujet ne se reconnaît pas dans cette même

représentation? Dans *The Ethics of Image Making*, Jay Ruby (2005) traite des problèmes découlant de l'action même de la représentation, surtout dans un cadre où le documentaire emprunte une démarche anthropologique. Le réalisateur apparaît alors redevable à son sujet. Jay Ruby précise sa pensée :

> *Ethnic minorities, women, gays, third-and fourth-world peoples, the very rich and the very poor are telling us –the middle-class, middle-aged white males who dominate the industry – that our pictures of them are false. Some wish to produce their own representation of themselves and control or at least monitor the ways we now image them.* (*Ibid.* p. 210)

Comme l'image résulte d'une construction, elle n'est pas forcément représentative de la réalité, encore moins selon le point de vue du sujet. Ce dernier cherche alors à participer à la construction de cette image. Il désire être impliqué dans sa propre représentation. Du moins, il ne restera pas de glace devant une représentation qu'il juge inadéquate. Le sujet vient alors bousculer la valeur de la représentation.

Un exemple relativement récent est le tollé qu'a créé en Ouganda le visionnement de la vidéo *Kony 2012* (http://invisiblechildren.com/kony/). La vidéo devenue virale a été créée afin de sensibiliser la planète à la réalité d'enfants soldats sous le joug du criminel de guerre Joseph Kony. D'environ trente minutes, la vidéo dénonce les agissements de Kony, mais également l'inaction de la communauté internationale. La vidéo invite la population mondiale à la partager afin de créer un impact médiatique et faire pression sur les gouvernements. En Ouganda et ailleurs, les critiques ont été virulentes. D'abord parce que malgré sa durée, la vidéo simplifie à outrance un long et grave conflit qui touche le nord de l'Ouganda et les régions avoisinantes depuis des années. Dans un article du journal *The Guardian*, le journaliste rapporte la critique suivante, recueillie sur le terrain : *« They were all saying, This is not about us, it does not reflect our lives »* (Kagumire et Smith, 2012). Les populations dont traite la vidéo

ne se sont pas du tout senties représentées par cette dernière. Si la vidéo a permis la sensibilisation de beaucoup de gens par rapport aux crimes commis par Joseph Kony, elle a également propagé une image simpliste et stéréotypée à la fois du conflit et des populations souffrant de ce même conflit.

D'un point de vue conceptuel, représente-t-on fidèlement l'Autre si ce dernier ne se reconnaît pas dans la glace qu'on lui tend? Deux prismes valent-ils mieux qu'un seul? Qu'en est-il alors de l'identité, si, comme l'entend Stuart Hall (2008), elle se façonne dans la représentation?

Selon Jay Ruby (2005), « *so long as our images of the world continue to be sold to others as the image of the world, we are being unethical* ». (*Ibid.* p. 211) Donner, littéralement, une voix à son sujet apparaît comme une solution à une meilleure représentation de l'Autre au niveau conceptuel, mais aussi moral. Une meilleure représentation passerait-elle par la confrontation de deux prismes? Il est nécessaire d'assumer sa position en tant que réalisateur et de multiplier les perspectives. C'est ce que peuvent proposer les médias participatifs.

3.2 Médias participatifs

Le terme participatif renvoie à une prise d'action de la part du sujet ou du spectateur. Selon le projet, des gens peuvent être appelés à participer à différents niveaux de réalisation. Avec Internet, l'approche participative dans les médias est généralisée. Le consommateur de médias, autrefois spectateur, est maintenant appelé à lui-même créer de l'information ou un produit culturel. Il est invité à réagir, parfois même en temps réel. Blogues, commentaires dans les versions web des journaux écrits, YouTube, Viméo, Flickr sont parmi la multitude de possibilités qu'englobent les médias participatifs.

Dans le domaine du développement et de la coopération internationale, l'approche participative est privilégiée, et ce, depuis les années 80 (Bauman et al., 2004). Les projets sont créés en collaboration avec les populations locales, plutôt que de naître exclusivement d'initiatives d'ONG du Nord.

Les médias participatifs sont également utilisés dans le contexte du développement. Le plus souvent, il s'agit de créer une cohésion entre deux groupes en les faisant travailler ensemble sur un projet médiatique ou bien de créer un outil de communication réellement adapté à la population locale. Dans ces cas, ce n'est pas tant des programmes, comme YouTube ou Flickr, que la méthode comme telle qui est utilisée.

Par exemple, l'ONG britannique Development Media International (http://www.developmentmedia.net/) propose des projets médiatiques, essentiellement des émissions de radio, qui visent à réduire la mortalité infantile dans plusieurs régions du monde. Leurs équipes de travail sont constituées d'Occidentaux ainsi que de gens provenant des régions visées. Les émissions de radio sont donc construites en partenariat avec le public auquel elles s'adressent.

Un autre exemple est le projet Finding a voice (http://www.findinavoice.org) qui vise à réduire la pauvreté en encourageant l'apprentissage et l'utilisation des médias numériques. Créée par l'University of Technology de Queensland, l'Université d'Adelaide, l'Université Swinburne, l'UNESCO et le PNUD, l'initiative a permis l'installation de médias locaux dans quinze communautés du Népal, de l'Inde, de l'Indonésie et du Sri Lanka. Le concept initial est d'étudier dans quelle mesure une utilisation créative des médias pouvait être bénéfique à une communauté, tant dans

son autonomisation que dans sa capacité à engendrer des changements sociaux positifs.

3.2.1 Vidéo participative

La vidéo participative sous-entend une implication à différentes étapes de la part des protagonistes de cette vidéo. Il est alors possible d'apporter des corrections au fur et à mesure de la réalisation d'un projet et d'ainsi mieux l'imbriquer dans une communauté. Dans un portrait global de la vidéo participative, les sociologues de la communication et du développement Vincent Petit et Loïc Collin (2009) établissent une définition des plus pertinentes pour ce mémoire :

> Le principe de la Vidéo Participative (sic) suppose de décloisonner les différents groupes impliqués dans la production d'une vidéo, en permettant à tous de participer aux différentes étapes du processus (conception, réalisation, diffusion), de sorte que les limites entre les producteurs, les acteurs et les spectateurs, s'estompent ou se chevauchent. (*Ibid.*)

Les deux auteurs rappellent d'ailleurs un programme qui fut mené dès 1967 par l'Office National du Film : Challenge for Chang/Société nouvelle. Le programme visait à promouvoir le changement social par les outils de communication. Grâce à l'apparition de matériel vidéo utilisable par le grand public, « beaucoup de ces projets ont consisté à donner la caméra à des populations marginalisées pour créer des messages vidéo ou des films citoyens ». (*Ibid.*)

Dans le cinéma direct, le principe d'une participation du sujet n'est pas non plus complètement nouveau :

> *The idea of the subject participating in the creative process past the actual shooting stages in not a completely unknown in direct cinema. Often, however, this follows from a simple dictum : Respect flows to power. Levine had a veto right over Showman, as did John Lennon over Sweet Toronto, as did Queen Elizabeth over Royal Family. On the evidence, I am forced to wonder whether less-poweful personages than Joe Levine, John Lennon, and Queen Elizabeth would have been assurances. (*Pryluck, 2005, p. 202)

Par contre, comme le souligne Calvin Pryluck (2005), un certain rapport de force demeure. Dans certains cas, c'est le sujet qui a du pouvoir sur le réalisateur. Ce pouvoir peut découler d'un grand respect pour le sujet, si ce dernier détient un certain prestige, comme l'illustrent les exemples donnés par Pryluck. L'approche participative en vidéo permet au sujet d'avoir son mot à dire sur sa propre image. Si pour une célébrité ou un personnage politique il peut être plus facile d'avoir droit de regard sur le contenu d'un projet le mettant en scène, ce n'est pas forcément le cas de la majorité des gens, particulièrement les populations marginalisées ou défavorisées.

Dans le cas d'un projet Nord-Sud, la vidéo participative peut ne pas apparaître comme une priorité. Pourtant, le rapport à l'image et à la représentation est très important. Vincent Petit et Loïc Collin (2009) expliquent :

> Une vidéo ne remplit pas l'estomac, ne creuse pas de puits. Elle soulève des questions essentielles autour des risques de manipulation propagandiste ou du droit à l'image. Son utilisation devrait donc être soigneusement réfléchie en fonction de la dynamique et des besoins locaux, de sorte que les approches de VP [vidéo participative] participent réellement de l'effort de développement. En effet, au regard de l'impact que nous avons constaté sur le terrain, une utilisation non maîtrisée de l'outil vidéo peut avoir des conséquences très négatives. (*Ibid.*)

Ce droit à l'image dont parlent les auteurs fait écho au précédent concept de la représentation de l'Autre. La méthode participative apparaît comme nécessaire dans un contexte médiatique, car elle permet une prise de parole de la part du sujet, qui gagne un certain pouvoir sur sa propre représentation. Son utilisation doit toutefois être parcimonieuse.

D'ailleurs, Jo Tacchi (2009), anthropologue des médias spécialisé en recherche ethnographique, affirme que cette approche permet de remettre certains concepts en perspective, comme celui de la pauvreté : « *It is an approach that allows those who are living in conditions that might constitute "poverty" to tell those who are not what this experience is like, in their own words. Such an approach might challenge our "expert" conception of poverty itself* ». (*Ibid.*, p. 170) L'approche permet une nouvelle perspective qui émane du sujet lui-même. On ne se contente plus de multiplier les points de vue extérieurs, on ajoute des points de vue de l'intérieur.

Donner une voix à l'Autre, lui permettre de remettre en question la vision que « nous » avons de lui n'est pas forcément suffisant. Aussi faut-il écouter cette voix. Il s'agit là d'une réserve importante par rapport aux médias participatifs. Alan Grossman (2011), conférencier spécialisé en médias ethnographiques, insiste d'ailleurs sur la grande différence entre « écouter » et « comprendre » dans le cadre de projet de médias participatifs. Il cite alors Charles Husband, professeur et codirecteur du *Centre for Applied Social Research* de l'Université de Bradford, qui affirme que « comprendre n'est pas et ne peut pas être une entité figée, une liasse d'informations disparates, un produit de l'écoute chargé de morale. Comprendre est un processus et, en tant que tel, un catalyseur qui interagit et modifie activement, voire dangereusement, tout ce qu'il rencontre ». (*Ibid.*) Comprendre nécessite une écoute active, un réel intérêt pour ce que l'autre a à dire. Il ne suffit pas de donner la parole : il faut une véritable rétroaction.

Aussi, comme le soulignent Vincent Petit et Loïc Collin, l'aspect formel d'une vidéo participative peut être moins intéressant esthétiquement parlant. En effet, il est fort possible que les populations locales ne maîtrisent pas bien le matériel audiovisuel et que la qualité technique en soit diminuée. Il est par contre important de retenir que, le plus souvent, l'intérêt des médias participatifs réside plutôt dans le fond que dans la forme. Ceci dit, le manque de maîtrise des outils de création peut apparaître comme une forme en soi ou suggérer la véracité.

Les médias participatifs sont également utilisés à des fins plus thérapeutiques, d'émancipation de population. John Hartley et Kelly McWilliam, cités par Grossman (2011), émettent une critique à propose de cette approche :

> « En tant que forme », il a tendance à focaliser sur des histoires sentimentalisées, « individualistes et naïves et candides » à travers une narration et une interprétation thérapeutiques; « en tant que pratique » le produit final est « trop centré sur le médiateur »; « en tant que mouvement » sa distribution et ses « stratégies de diffusion sont inefficaces ». (*Ibid.*)

Il est alors important de poursuivre la démarche sur une période assez longue si on souhaite arriver à un produit final plus sophistiqué. Comme le soulignent les auteurs Hartley et McWilliam (2009) : « *digital storytelling is an experiment, so it is capable of interative self-correction and improvement, as long as enough people stick around long enough to push it forward* » (*Ibid.* p. 15). Pour remédier aux problèmes récurrents dans les médias participatifs, ils soutiennent qu'il est essentiel que tous les acteurs impliqués conservent un regard critique : « *it is important for everyone involved to maintain a reflexive and critical attitude within a supportive human purpose* ». (*Ibid.*, p. 15)

3.3 Caméra participante

Le concept de caméra participante, de l'essayiste et auteur spécialisé en cinéma Gilles Marsolais (1997), est complémentaire au cadrage théorique de ce mémoire. Elle se définit comme une caméra appartenant à la « catégorie fondée sur le pouvoir exercé par la caméra de modifier à des degrés divers le comportement des gens filmés, voire *d'intervenir sur* le déroulement de l'action, selon un éventail de possibilités fort diversifiées ». (*Ibid.*, p. 185) Marsolais dit de cette méthode qu'elle est « des plus fécondes » (*Ibid.,* p. 185) parce qu'elle assume la présence de la caméra et de ses effets sur les gens filmés. Il ajoute : « stimulante ou provocatrice même, la caméra peut favoriser l'émergence d'une vérité insoupçonnée, souvent cachée ou tapie dans les profondeurs de l'être ». (*Ibid.*, p. 185)

Assumer la présence de la caméra permet d'intervenir dans l'action, et ce, de diverses façons. La caméra devient un acteur du projet. Cette présence assumée peut se révéler dans une interaction directe avec la caméra. Dans le cas d'une approche participative, où les protagonistes seraient appelés à tenir une ou des caméras, il serait intéressant de voir comment cette caméra participante sera perçue. Aura-t-elle une portée différente selon la personne qui l'utilise? Et si une autre caméra s'ajoute, la personne qui filme le fera-t-elle d'une autre façon si elle est filmée elle aussi?

Ce chapitre établissait les différents éléments théoriques autour desquels se construit mon approche créatrice. La représentation de l'altérité est à la source même de ma problématique. L'approche préconisée par les médias participatifs apparait alors comme une solution à ma problématique. Le concept de caméra participante vient également alimenter mon hypothèse de travail.

CHAPITRE IV

CADRAGE ESTHÉTIQUE ET CULTUREL

Afin d'identifier des principes qui allaient alimenter une approche de création, trois œuvres ont été retenues afin de réaliser une mise en comparaison à partir des concepts expliqués au chapitre précédent. Il s'agit de l'incontournable *Moi, un noir* de Jean Rouch, de *Born intro brothels* de Zana Briski et de *Children of Shatila* de Mai Masri. Suite à cette analyse, je dresserai un portrait de l'approche de création sur laquelle reposait le volet production de ce mémoire. Cette approche a servi à confronter l'hypothèse de départ.

4.1 *Moi, un noir*

Moi, un noir, de Jean Rouch, est un film liant documentaire et fiction, finalisé en 1957 et distribué en 1958. Dans la première partie du film, nous suivons le quotidien de trois Nigériens qui travaillent à Abidjan en Côte-d'Ivoire. La deuxième partie, constituée d'un mélange de réalité et de mise en scène, se concentre sur les rêves et les aspirations de « Robinson », un des trois jeunes Nigériens.

La caméra utilisée par Jean Rouch ne captait pas le son. L'ambiance sonore a été enregistrée à part et ajoutée au montage. Une fois le montage terminé, le réalisateur a projeté le film à « Robinson » et a enregistré ses commentaires qui servent parfois de doublages lors de dialogues, parfois de narration.

4.1.1 Regard sur l'Autre et sa participation

Il y a d'abord la caméra de Jean Rouch qui observe la vie de ces jeunes Africains. En tant que cinéaste qui a révolutionné le cinéma ethnographique par l'utilisation d'une caméra 16 mm, il a proposé, tout au long de sa carrière, diverses façons d'aborder ce regard sur l'Autre. Dans ce film, il ne s'attarde pas qu'à leur vie réelle, il s'intéresse aussi à leurs rêves, à leurs ambitions. Comme le souligne Gilles Marsolais (1997), « le propos de Jean Rouch n'était donc pas de restituer "la Vérité, toute la Vérité" immédiatement perceptible, mais de traduire, dans un climat mi-fictif mi-réel, la réalité profonde du sous-prolétariat africain, ou plutôt d'une partie de la société urbaine moderne ». (*Ibid.*, p.187)

En terme de représentation de l'Autre, Jean Rouch a voulu aller plus loin que les films ethnographiques classiques, qu'il a d'ailleurs critiqués. En ouvrant la porte à la fiction, il ouvre aussi la porte à l'imagination du personnage central, Robinson.

Les commentaires qui servent de narration apparaissent comme un second regard sur la vie de ces jeunes Africains. C'est le sujet lui-même qui se regarde et qui commente sa propre vie, même si, dans ce cas précis, il s'agit par moments de fiction. Ces commentaires agissent également comme un regard sur le film, puisqu'ils ont été faits à partir du montage et non des séquences brutes.

Le réalisateur et écrivain sénégalais Ousmane Sembène, bien que se battant pour que les films sur l'Afrique soient d'abord faits par des Africains, a défendu le film de Jean Rouch. C'est toutefois le seul film de Rouch que Sembène ait apprécié. Selon lui, en principe, un Africain aurait pu le réaliser, mais personne à l'époque n'était en mesure de le faire (Ungar, 2007). Sembène demeure par contre extrêmement critique par rapport à ce qu'Européens et Américains ont produit comme films sur l'Afrique. Par rapport aux films purement ethnographiques de Jean Rouch, il lui avait d'ailleurs

lancé « vous nous regardez comme des insectes » (http://www.derives.tv/Tu-nous-regardes-comme-des). En ce sens, il n'est pas seulement en désaccord avec les regards qui ont été portés sur l'Afrique à travers des films, il est en désaccord avec le regard lui-même, l'action d'un « Blanc » qui filme un Africain. Selon lui, la façon dont les Occidentaux ont représenté les Africains a contribué à la création d'une identité « dévalorisée » (Ungar, 2007). Mestaoui Lobna (2011), professeure à l'Université de Paris-Est-Créteil, a dressé un portrait de l'œuvre cinématographique et littéraire d'Ousmane Sémbène. Elle pose la question suivante :

> Mais comment s'affranchir d'une vision européano-centrée si prégnante qu'elle en est venue, comme inconsciemment, à incorporer les mécanismes hérités de la domination qu'elle diffuse en sourdine, stade suprême de l'aliénation? Pour Ousmane Sembène, la réponse ne saurait faire le moindre doute : à une identité dévalorisée et, s'il faut le dire, niée, force est de répondre en réaffirmant, sans concession, la légitimité de cette identité. (*Ibid.)*

Pour le réalisateur, le cinéma africain doit pouvoir consolider l'identité des Africains. Mestaoui Lobna ajoute : « Loin de l'enfermement dans les particularismes, Sembène plaide pour un cinéma grand public, un cinéma militant, politique et polémique, qui se veut une sorte de cours du soir où ressaisir son identité d'Africain ». (*Ibid.*) Dans ce cas précis, il apparaît polémique de représenter l'Autre si ce dernier n'a pas la possibilité de se représenter lui-même. De plus, quand il en vient à se représenter, l'image qu'il a de lui-même sera affectée par les images déjà faites de lui.

Oumarou Ganda, qui « interprète » Robinson et qui fait la narration du film, est demeuré ambivalent sur le film et la représentation de lui-même que ce film traduit :

> *I thought that the way my thoughts were shown should have been different, because in a way, I was co-director of this film, I brought my share to the film; from one day to the next, we were working together and then Rouch did the editing...Rouch profited from my life experience.* (Ungar, 2007)

Ganda n'est pas totalement satisfait de l'ensemble du film et trouve que, par moments, le réalisateur a exagéré ses propos. Le danger de mélanger fiction et documentaire réside dans cette mince ligne entre ce qui est faux, mais qui a un certain sens, et ce qui est simplement faux. Le choix de modifier certains éléments et d'incorporer de la fiction revient à la réalisation. Or, c'est justement là que réside un autre problème, inhérent à une approche participative dans la réalisation d'un film : qui tient véritablement le rôle de la réalisation? Dans le cas de *Moi, un noir*, l'approche utilisée par Rouch est finalement devenue une lutte pour la réalisation. D'ailleurs, Ganda a, par la suite, réalisé huit films. Un de ses films, *Cabascabo*, agit à la fois comme une suite et une réplique à *Moi, un noir*. En ce sens, Ganda a voulu extrapoler sa vision de la réalité africaine, pousser plus loin son expérience avec Rouch afin de s'approprier entièrement l'espace de réalisation et ainsi contrôler la représentation.

4.1.2 L'émergence d'une approche participative

Dans sa critique de *Moi, un noir*, Ganda se définit comme le coréalisateur du film. Sa participation, bien que très importante, ne lui donne pas la latitude de Rouch. Il n'en demeure pas moins que l'approche participative a été abordée dans ce film. D'ailleurs, le réalisateur utilisait le terme « anthropologie partagée », afin de traiter d'une certaine interactivité, d'un important échange dans le cadre de ses films :

> Partagée parce que le cinéaste, au lieu de faire semblant de ne pas être là, est au centre de l'action, partagée parce que tous les protagonistes assument leur appartenance à un même temps et un même lieu, partagée parce que Jean Rouch a toujours montré ses films à ceux qui y apparaissent. (Colleyn, 2004)

L'approche participative dans la réalisation d'un documentaire peut s'avérer très compliquée :

> Dans l'ambiguïté d'un rapport Nord/Sud forcément inégal, et même plus généralement, la notion d'auteur collectif apparaît toujours un peu fictive. Les coauteurs deviennent vite, pour Jean Rouch, des personnages et il reste le *réalisateur,* au sens propre, celui qui organise, qui distribue, qui met en forme. Sans doute une anthropologie intégralement partagée, consacrant l'égalité de tous les participants d'un film est-elle impossible dans son principe même, mais au moins Jean Rouch aura-t-il été un des seuls à tenter le partage et aura-t-il donné à chacun l'occasion de s'exprimer. (*Ibid.*)

Il y aura toujours une limite à la participation des sujets. Même dans un contexte où tous sont a priori égaux et proviennent du même milieu, il est extrêmement difficile de ne pas laisser davantage de place à une personne en particulier. Cette réalité, comme dans le cas de *Moi, un noir*, peut entraîner l'insatisfaction d'un ou des participants. Par contre, afin d'arriver à un produit fini qui possède un certain sens et qui est intéressant, il est souvent nécessaire de s'éloigner un peu d'une approche participative.

4.2 *Born into Brothels*

Born into Brothels suit la vie d'enfants habitant le *red light district* de Calcutta. Zana Briski, photographe de New York, s'était installée dans ce quartier chaud de la ville en 1998 afin de documenter la vie des femmes y habitant. Elle a peu à peu développé une relation avec un groupe d'enfants à qui elle a enseigné la photographie. C'est par la suite que lui est venue l'idée de faire un documentaire sur ces jeunes. Le film montre donc l'évolution et le quotidien de ces enfants, ainsi que leur capacité d'émancipation par l'art. Son conjoint de l'époque, Ross Kauffman, a coréalisé le

documentaire. Les photographies prises par les jeunes ont été intégrées au montage final.

4.2.1 Représentation de l'Autre

Le concept de la représentation de l'Autre se voit à deux niveaux dans ce film. D'abord, le contenu du film montre une réalisatrice occidentale qui permet à des enfants indiens de se représenter eux-mêmes. Ensuite, la forme du film est aussi une représentation d'un Autre : celui d'enfants de prostituées vivant à Calcutta.

L'altérité entre l'identité de la réalisatrice et celle des jeunes se traduit par plusieurs aspects. La culture nord-américaine contraste avec la culture indienne. La langue est différente, le système politique et hiérarchique est différent, et le rapport à l'identité même est différent. C'est d'ailleurs un aspect extrêmement intéressant du film, qui ressort dans plusieurs entrevues données par la réalisatrice. En effet, elle raconte que les enfants de ce quartier, peu importe leur caste, sont profondément stigmatisés par la société. S'ils apparaissent sans espoir, c'est qu'ils sont profondément convaincus, tout comme la société les entourant, qu'il leur est impossible de quitter ce quartier. Il est alors fascinant de voir des enfants prendre une caméra et se photographier. Ils amènent ainsi leur propre regard sur leur identité, un regard neuf et original.

Dans *Langage et pouvoir symbolique*, Pierre Bourdieu (1991) parle d'une lutte pour le pouvoir de « faire voir et de faire croire » dans un cadre identitaire. À l'intérieur même du film, quand les enfants se présentent à une exposition de leurs photos au centre-ville de Calcutta, ils arrivent à reprendre un peu de ce pouvoir de représentation. Leur réalité, à travers la caméra, montre certes un angle nouveau, mais qui n'est pas forcément en mesure de remettre en question l'ordre établi. Bourdieu indique que ce pouvoir peut mener à la création et à la destruction de groupe, car,

l'identité provient de la représentation. Contrôler les représentations, c'est avoir « (...) le pouvoir d'imposer une vision du monde social à travers des principes de division (sic) qui, lorsqu'ils s'imposent à l'ensemble d'un groupe, font le sens et le consensus sur le sens, et en particulier sur l'identité et l'unité du groupe, qui fait la réalité de l'unité et de l'identité du groupe ». (*Ibid.*, p. 283) Les enfants des bordels peuvent montrer leur réalité à travers leurs yeux. Par contre, leur identité n'en est pas moins stigmatisée. Ils demeurent et s'identifient encore plus comme des enfants des bordels.

4.2.2 Médias participatifs : montrer le regard des enfants

Comme je l'ai mentionné précédemment, les médias participatifs sont souvent utilisés dans des projets de développement. Or, le film montre un projet dont a émergé un organisme, Kids with Cameras, qui s'occupe d'enfants marginalisés en leur apprenant la photographie. Ces derniers gagnent en confiance et font travailler leur imagination. Les profits réalisés avec la vente des photographies servent à leur éducation.

D'une certaine façon, les médias participatifs sont présents dans la forme et dans le fond de l'œuvre. Dans sa forme, ils se traduisent par l'utilisation des photographies dans le montage final. Le fond du documentaire, qui s'articule autour du projet de photographie avec les enfants, n'est peut-être pas un exemple parfait de média participatif, mais il n'y est pas non plus totalement étranger. Les participants au projet sont appelés à s'exprimer, à prendre parole.

4.2.3 L'empathie avant la caméra

Au-delà de l'intégration des images prises par les enfants, ce que j'ai retenu de particulièrement pertinent de l'approche de Zana Briski est sa grande empathie pour ses protagonistes, de même que son souci de partager leur regard sur leur monde. Avant même de donner une caméra aux enfants, elle se plongeait dans leur réalité. C'est de son contact avec ces enfants qu'à émané le projet de documentaire.

4.3 *Children of Shatila*

Children of Shatila montre la vie de réfugiés palestiniens dans le camp de Shatila au Liban. Sur fond de vestiges d'édifices bombardés, la caméra suit le quotidien d'enfants et de leurs parents. Le film montre le cul-de-sac dans lequel se retrouvent les réfugiés qui ne peuvent ni trouver un bon emploi, ni retourner sur leur terre natale.

La réalisatrice, Mai Masri, est Palestinienne et a étudié le cinéma aux États-Unis. Elle aborde la question des réfugiés palestiniens dans la plupart de ses films. Elle est mariée au réalisateur Jean Chamoun, avec qui elle signe de nombreux documentaires. Le couple a remporté une soixantaine de prix.

À plusieurs moments dans *Children of Shatila*, une caméra vidéo est confiée aux enfants, afin qu'ils puissent filmer eux-mêmes des moments de leur quotidien. Ils filment leur famille, leurs amis. Ils posent des questions sur la Palestine à leurs grands-parents, arrivés au camp de Shatila des dizaines d'années auparavant.

Children of Shatila et *Born into Brothels* comportent des ressemblances. Outre le fait de donner une caméra aux enfants, l'élément le plus intéressant est probablement l'accent mis sur la force et la résilience des enfants vivant dans des conditions extrêmement difficiles. Au milieu des déchets ou des ruines d'édifices, les enfants jouent et sourient. Ils prennent même part au tournage. Les deux réalisatrices

montrent un attachement et un grand respect envers leurs protagonistes, respect qui se remarque dans un portrait qui ne tombe jamais dans le misérabilisme.

4.3.1 Représentation de l'Autre : rétablir l'équilibre

Catherine Burwell (2003), dans un court essai, critique la représentation des Palestiniens faite par les médias occidentaux. Or, la réalisatrice de *Children of Shatila* fait partie d'une génération de réalisateurs d'origine palestinienne qui tend à équilibrer l'image donnée à cette région du globe. L'auteure cite Michket Krifa : «*To correct images provided of Palestine by foreign television, these young people have decided to produce their own images of a region sometimes called the most mediatised on the planet*». (*Ibid.*)

Le film apparaît comme une réponse à un type dominant de représentation. La réalisatrice propose sa vision, en tant que Palestinienne, sur la réalité des réfugiés. De plus, en prêtant une caméra aux enfants, elle additionne la vision des réfugiés eux-mêmes. Elle permet à ces enfants, le plus souvent dépeints comme des terroristes en herbe lançant des pierres, de donner leur point de vue, de parler de leurs rêves pour la Palestine.

La forme même du documentaire demeure, selon l'auteure, un outil nécessaire :

> *While documentary makers and theorists in recent years have argued over concepts of reality, authenticity, and form, the importance of the independent documentary as a tool to interrupt the flow of dominant visual norms and reimagine more radical forms of democracy remains.* (*Ibid.*)

Comme le souligne l'auteure de cette citation, même si praticiens et théoriciens réfléchissent sur les concepts de réalités, les documentaires indépendant demeurent nécessaires afin d'interrompre le flux des images dominantes et de proposer des visions différentes. Dans un contexte politique des plus complexes, il apparaît nécessaire que le point de vue de l'Autre soit accessible, l'Autre étant ici le réfugié palestinien.

4.3.2 La deuxième caméra

La participation des enfants est moins importante que dans *Born intro brothels*, mais le principe de « donner une voix » est tout aussi présent. Les plans filmés par les enfants ne sont pas nombreux; cela dit, ils permettent de bien intégrer leur point de vue au film.

Comme le souligne Catherine Burwell, « en redonnant sa voix perdue à l'enfant réfugié et en privilégiant le récit palestinien, le film de Masri fournit une précieuse alternative aux images exploitées par les médias institutionnalisés ». (*Ibid*) L'utilisation des médias participatifs permet une alternative qui pousse encore plus loin la méthode de Masri. Elle leur donne d'abord une voix en préconisant leurs témoignages, puis elle leur fournissant un outil concret, la caméra, pour la raconter à leur façon. En plus de pouvoir se raconter par le fond, ils le peuvent par la forme.

4.4 Éléments retenus : Mélanger la voix de l'Autre à la mienne

En regard de l'analyse de ces trois œuvres et du cadrage conceptuel, plusieurs éléments ont été retenus afin de construire mon approche pour le tournage du documentaire.

À l'instar de Jean Rouch, mes intentions de création provenaient d'un regard critique que j'avais par rapport à beaucoup de produits médiatiques tournés à l'étranger. Je désirais sortir des clichés concernant Cuba et me concentrer sur une expérience plus personnelle, à échelle plus humaine.

Un autre élément retenu est la caméra participante. Je n'ai pas voulu donner de directions à mes protagonistes, car je voulais que ce qu'ils filment émane de leurs propres envies. Cela dit, par un souci d'authenticité, j'ai souhaité que ma présence soit assumée, que les participants se sentent libres d'interagir avec ma caméra ou de me filmer.

Un autre élément majeur dans la construction de ma démarche est inspiré de *Born intro Brothels* et de *Children of Shatila*. Il s'agit de l'utilisation d'images prises par les sujets eux-mêmes. Cette technique issue des médias participatifs permet littéralement de montrer le regard qu'ont les protagonistes du film.

Tout comme dans *Children of Shatila,* je souhaitais laisser une grande liberté de création aux participants à mon projet. J'ai trouvé extrêmement intéressants les moments où des enfants réalisent eux-mêmes des entrevues et je voulais intégrer cet élément à mon film. J'ai cru qu'en donnant une grande liberté à mes sujets, j'aurais des images plus riches et plus personnelles que si je leur donnais des instructions.

Un thème qui se dégage des trois films et qui est central dans mon approche est la voix de l'Autre. Dans *Moi, un noir*, Jean Rouch offre la possibilité à son personnage central de s'exprimer directement. Dans *Born intro Brothels*, les enfants transforment le regard qu'ils ont sur leur vie en œuvres d'art. Dans *Children of Shatila*, la réalisatrice se concentre sur les récits de vie des réfugiés et donne la chance aux enfants de filmer et de s'exprimer sur ce qu'ils vivent.

Dans les trois films, les personnages centraux sont appelés à s'exprimer eux-mêmes sur leur vie et à participer activement à la représentation qui sera faite d'eux.

Si, comme réalisatrice, je me donne le droit de poser un regard sur eux, ils doivent pouvoir, eux aussi, se raconter. C'est pourquoi j'espérais trouver un équilibre entre ma voix et la leur. J'ai cru qu'en laissant un espace important à leur vision, j'arriverais à un produit final mieux équilibré.

En résumé, les trois œuvres étudiées m'ont interpellée sur plusieurs aspects. D'abord au niveau technique, l'utilisation d'une deuxième caméra, ou d'appareils-photo dans le cas de *Born intro Brothels*, a permis une participation active et concrète des protagonistes. J'ai également retenu une posture en réaction à une couverture médiatique avec laquelle j'étais en désaccord. Je désirais aussi conserver la caméra participante et la présence assumée de la réalisatrice. Finalement, il m'est apparu nécessaire de laisser une grande liberté aux protagonistes lors du tournage, afin d'arriver à un résultat plus authentique.

Tous ces aspects ont permis de bâtir une approche conceptuelle forte, capable de mettre à l'épreuve mon hypothèse de départ. Ne restait plus qu'à mettre en pratique cette approche lors du tournage et faire face au choc de la réalité.

CHAPITRE V

MISE EN PRATIQUE DE L'APPROCHE : LE CHOC DE LA RÉALITÉ

Dans le cadre de ce mémoire de recherche-création, j'ai d'abord identifié une problématique relative à la représentation d'une culture autre que la mienne. Mon hypothèse s'est définie ainsi : l'utilisation d'une méthode de tournage inspirée des médias participatifs permettrait-elle d'équilibrer les points de vue et d'éviter un regard exclusivement nord-américain? Afin de définir mon approche créative, j'ai tenu une réflexion théorique, puis fait une analyse de trois documentaires qui a permis d'établir plus précisément les règles sur lesquelles allait reposer mon approche. En regard du cadrage conceptuel et des éléments retenus suite à l'analyse de trois œuvres cinématographiques, il convient maintenant d'établir quelle a été la proposition initiale de création. Certains éléments de cette proposition ont déjà été établis dans le chapitre précédent : réponse à un regard critique, caméra participante et présence assumée de la réalisatrice, images de participants intégrées au produit final, liberté des sujets dans leurs choix de création. À la suite de cette proposition, je décrirai plus en détail les différentes étapes de la création. Un cahier de bord a été utilisé tout au long du processus, afin de suivre le cheminement de ma pensée. L'objet ainsi créé permet de confronter l'hypothèse de départ et d'évaluer sa validité.

5.1 Approche et proposition initiale : Deux caméras, deux regards

L'élément le plus tangible de mon approche résidait probablement dans l'utilisation d'une deuxième caméra qui serait prêtée aux protagonistes et sur laquelle je n'aurais pas eu de contrôle. À l'instar de *Children of Shatila* et de *Born intro Brothels*, les sujets pourraient concrètement prendre part au processus de création par la captation

d'images. D'une part, ils pourraient filmer à leur guise, même en mon absence. D'autre part, ils pourraient me filmer pendant que je les filme et je pourrais en faire de même.

Initialement, la trame narrative devait se baser sur le quotidien de trois artistes de la troupe, en tournée dans les montagnes et à Bayamo. Chacun des trois se filmant lui-même dans deux milieux différents, et moi les filmant dans ces deux milieux, j'aurais eu douze « chapitres » à mettre en comparaison. Sachant qu'un montage sur place aurait été impossible, faute de temps et de moyens techniques, j'ai planifié réaliser un montage papier avec les participants. J'aurais ainsi pu avoir de la rétroaction de la part des protagonistes. Une première version de la vidéo serait envoyée à Cuba pour visionnement afin de valider une version définitive, toujours de concert avec les protagonistes.

Un cahier de bord a servi à noter tous les détails de tournage qui ne seraient pas visibles à la caméra, ainsi qu'à noter mes impressions. Le cahier témoigne également des changements survenus sur place et des solutions aux divers problèmes survenus.

En tant que réalisatrice, j'ai voulu donner le plus possible d'espace à mes sujets, tout en me gardant les choix finaux de création. J'ai perçu mon rôle comme étant celui d'une personne qui devrait coordonner plusieurs points de vue, incluant le sien.

5.2 Le tournage

5.2.1 Contexte et déroulement

Même si la chose peut, à première vue, paraître anecdotique, l'expérience de tournage a grandement influencé ma création, et ce, à toutes les étapes. C'est pour cette raison

qu'il m'apparaît primordial de m'attarder au contexte dans lequel s'est déroulé ce tournage.

Le tournage a duré trente jours, du 20 novembre 2011 au 18 décembre 2011. J'ai été hébergée chez l'habitant tout au long du tournage, à l'exception de trois jours en auberge au début de mon séjour. Durant les cinq jours de tournage en montagnes, nous avons dormi dans des dortoirs d'une station de télévision locale ainsi que chez un villageois. J'étais donc entièrement plongée dans la culture et dans le quotidien de mes protagonistes.

5.2.2 Difficultés principales

D'importants obstacles se sont dressés durant ce tournage. Ces obstacles ont entraîné d'importants changements dans le processus créatif, changements qui se répercutent sur le résultat final, tant dans sa valeur artistique que conceptuelle.

Le premier obstacle important est d'ordre purement bureaucratique : mon visa d'artiste s'est perdu quelque part entre Bayamo, La Havane et Montréal[4]. Les restrictions au niveau de l'utilisation de la caméra étaient importantes : je devais filmer essentiellement à l'intérieur, dans des lieux privés. À l'extérieur, je pouvais filmer, mais j'étais restreinte à faire des plans généraux. Bref, je pouvais filmer, mais je ne devais pas donner l'impression d'être une journaliste ou une cinéaste sans permis.[5]

---

[4] D'ailleurs, au début de l'Annexe A, je relate l'anecdote où j'ai dû m'inventer une carrière de photographe pour passer facilement les douanes avec tout mon équipement.

[5] Depuis plusieurs années, il est permis aux touristes d'utiliser une caméra vidéo. L'utilisation demeure restreinte. Les lois sont plutôt floues et j'ai dû me fier aux dires des membres de la troupe.

Un autre élément qui peut paraître anecdotique, mais qui complique énormément un tournage, d'autant plus pour une Occidentale : la forte majorité des Cubains n'ont pas de cellulaire (ils ont l'appareil, mais n'ont pas l'argent pour le faire fonctionner). Tous n'ont pas un téléphone à la maison. Simplement rejoindre quelqu'un pour planifier une entrevue était un défi en soi. En ajoutant les retards systématiques et les absences non annoncées, la planification d'un tournage devient rapidement très complexe. Ayant un temps de tournage restreint, ces retards ont été parfois stressants. Par exemple, peu de temps avant mon départ de Bayamo, on ne m'avait toujours pas rendu la deuxième caméra :

> Yosveni n'était pas là ce matin. René m'assure qu'il ira chercher la caméra lui-même chez Yosveni s'il n'est pas là demain. Ariel et Alvaro ne sont jamais venus. Willy est censé venir me chercher demain pour qu'il puisse télécharger des images de la *santeria*. Il est temps que ce projet finisse. Je suis tannée d'attendre après tout le monde tout le temps. (*voir* Annexe A, p.100)

J'avais également un équipement extrêmement réduit, voire insuffisant : caméra DSRL, micro externe *Rodes*, un trépied (brisé) et ma deuxième caméra. La capture de son n'a pas pu être faite de manière adéquate. J'ai également une connaissance limitée de la technique et n'ayant pas vraiment de ressources additionnelles sur place, ces limites se sont rapidement fait sentir : « Problème technique avec le soleil qui est tellement fort que la lumière est tout sauf stable. C'est pratiquement impossible de ne pas avoir de musique en *background*, de jappements de chien ou de coq ». (*voir* Annexe A, p.82)

Le processus participatif que j'avais prévu a été changé radicalement. Il y a eu des complications au début, dû à un problème de communication entre moi et certains participants. De trois protagonistes filmés et filmeurs, je suis passée à un seul. Trois personnes ont utilisé la caméra, mais une seule a filmé tout au long du tournage. Sur

le terrain, je me suis rapidement rendu compte que de faire un premier montage papier était totalement irréaliste. Au dix-septième jour de tournage, mon impression s'était confirmée :

> Je pense sérieusement que le montage papier ne sera pas possible, et surtout que je ressens le besoin (fort) de laisser le tout reposer un peu avant de prendre des décisions. Je vais en discuter avec Yosveni pour voir. J'ai beaucoup trop de matériel pour tout visionner en groupe et faire un montage papier. (...) Ça va être important d'avoir du feed-back final par rapport au résultat. (*voir* Annexe A, p. 89)

Une des raisons expliquant cette impression était d'ordre technique : pour regarder les *rushs*, il faut du temps et de l'électricité en continu... deux éléments qui ont manqué régulièrement. La motivation de mon personnage principal a également baissé de façon importante à ce point du processus. Avec une quarantaine d'heures de matériel, cette étape aurait facilement pris une semaine, semaine qu'il lui aurait été impossible de libérer. De plus, mon protagoniste ne possédait pas les notions de base en montage ou en production filmique. À la dernière journée du tournage, je concluais ceci :

> Je suis stressée et fatiguée. Stressée parce que je me sens perdue avec le montage. J'ai fait des choix débiles, je n'ai pas été toujours suffisamment claire. Je n'ai pas tout ce que j'aurais voulu. Dans le présent contexte, avec toutes les complications, un mois n'a pas été suffisant. (...) Je n'ai jamais vraiment eu totalement le contrôle. J'aurais vraiment dû me préparer un séjour de 2 mois. Mais encore, aurait-ce été vraiment différent? (*voir* Annexe A, p. 102)

5.2.3 Rapport/relation avec les sujets

Comme je l'ai mentionné, je connaissais déjà assez bien les membres de la troupe, certains plus que d'autres. Tout au long du tournage, j'ai voulu conserver un rapport

le plus égalitaire possible avec mes sujets. Je voulais vivre avec eux et je voulais éviter absolument une approche écrasante ou dominatrice. Bien naïvement, j'avais oublié quelques éléments qui sont venus complexifier le rapport que j'avais avec mes protagonistes : je suis une femme. Je suis jeune. Ils me connaissent. Ironiquement, et il s'agit d'un élément récurrent dans mon journal de bord, j'ai été celle à qui on disait quoi faire, celle qu'on surprotégeait, celle par rapport à qui on avait une attitude paternaliste. Dès le deuxième jour de mon tournage, j'écrivais ceci : « Ils me prennent pour une enfant. Ironiquement, je me fais "paterniser" ». (*voir* Annexe A, p. 71)

5.3 L'étape intermédiaire

De retour au pays, j'ai réalisé un premier montage devant être envoyé aux participants, à Cuba, afin de faire une version définitive en fonction de leurs commentaires (*voir* Annexe B). J'ai également fait remplir un questionnaire (*voir* Annexe C) à un ancien membre de la troupe habitant au Québec, ainsi qu'à certains des Québécois avec qui j'avais effectué le premier stage. En tout, trois Québécois et un Cubain vivant au Québec ont répondu à mon questionnaire.

Quant aux participants du projet, ma méthode a été peu fructueuse : après un délai de trois mois et de nombreuses complications, j'ai reçu un résumé de commentaires qui ne répondait pas aux questions de mon questionnaire, qui n'était pas individuel, et dont les critiques n'étaient pas du tout en lien ni avec ma problématique, ni avec mon hypothèse. (*voir* Annexe B) Ils ont trouvé que le film représentait bien Yosveni et la troupe, mais ont déploré un manque d'information au sujet de ladite troupe. Ils auraient souhaité avoir plus de détails sur le rôle social de la Guerrilla de Theatreros. Ils ont d'ailleurs suggéré un texte d'introduction décrivant la troupe. Ce premier portrait leur apparaissait donc juste, mais manquait de précisions. Ils ont également suggéré de faire un collage d'images exprimant les sacrifices, les habilités et le

développement du travail de la troupe. Selon eux, plusieurs images s'éloignaient trop du sujet du travail de la troupe et distrayaient plutôt que de donner de véritables informations. Ils auraient aussi voulu voir plus de paysages, dans les montagnes et en ville, ainsi que voir plus de déplacements de Yosveni.

Les résultats étaient donc plutôt positifs du côté de mes participants cubains, mais inutilisables dans mon approche. Du côté des Québécois, les commentaires étaient globalement positifs, au sens où ils trouvaient que la deuxième caméra permettait effectivement un regard plus nuancé, ou du moins apportait un élément intéressant au résultat global.

Par exemple, une des anciennes stagiaires a globalement apprécié le réalisme de ce premier montage : « Je reconnais beaucoup de choses, ça me semble très réaliste! J'ai même l'impression, quasi pathétique, que rien n'a vraiment changé... alors ça me parait très réaliste comme portrait » (*voir* Annexe B). Elle était également convaincue de l'efficacité de la méthode participative et que « ça redonne le pouvoir aux personnes concernées ». (*voir* Annexe B)

Un autre participant a aussi apprécié l'utilisation d'une deuxième caméra :

> Ce que Yosveni filme c'est ce qui l'intéresse et j'trouve que c'est sain dans le docu. J'adore le bout où les deux caméras filment les mêmes éléments (après 12:18); on voit une intimité et une vision 1ère personne en même temps. C'est un bout super intéressant même s'il ne se passe rien concrètement, on comprend la sobriété, la pauvreté physique et en même temps la simplicité quasi volontaire. (*voir* Annexe B)

Selon la troisième participante ayant répondu à mon questionnaire, ce premier montage ne remplit pas tout à fait son rôle au niveau conceptuel : « On ne sent pas

beaucoup la tension dans le film entre la peut-être moins bonne représentation et la sienne peut-être meilleure, ou du moins que l'interrogation y est ». (*voir* Annexe B)

Finalement, selon un ancien comédien de la troupe résidant maintenant au Québec, ce premier montage montrait bien la troupe de l'intérieur. Il apporte toutefois certaines nuances :

> Je pense que ça respecte en effet le point de vue de Yosveni et de plusieurs de la troupe, même le mien d'une certaine façon. C'est vrai qu'on fait du théâtre dans les montagnes parce que c'est humain et c'est gratifiant de voir le sourire dans le visage d'enfants, jeunes et adultes. Il faut vraiment aimer ce qu'on fait, mais en arrière de tout cela, il y a le côté de « nécessité d'argent » qu'on a. Nos ressources économiques ne sont pas assez grandes pour décider de quitter la troupe et perdre l'opportunité de faire du théâtre et arrêter d'avoir un peu d'argent pour arriver à la fin du mois. Mais oui, on est content de faire du théâtre et de se sentir utile. (*voir* Annexe B)

En conclusion, si ce premier montage n'a pas été retenu dans la réalisation du montage final, cette étape intermédiaire a au moins permis de valider, dans une certaine mesure, l'utilité et la pertinence de la méthode participative. Elle témoigne également de mon envie de véritablement intégrer mes protagonistes au-delà du tournage, même si j'ai finalement dû abandonner ce volet de leur participation.

5.4 L'œuvre finale : *La guerrilla de teatreros*

D'une durée de 26 minutes, le film se veut le mélange de deux voix racontant la vie d'un comédien au sein d'une troupe de théâtre à vocation sociale et dans sa vie quotidienne. Suite à une première expérience personnelle déterminante avec cette troupe, j'ai voulu la faire connaître à travers la vidéo, tout en lui offrant une voix. J'ai souhaité contrebalancer une couverture médiatique qui m'apparaissait peu nuancée.

5.4.1 Ce qui s'en dégage

Le film est un élargissement de ce qui se voit autrement, de ce qui se dit habituellement au sujet de Cuba. Le film oscille entre des images que j'ai tournées et des images tournées par les sujets eux-mêmes. Des entrevues, parfois très personnelles, parfois généralistes, viennent rythmer les différentes séquences. C'est à travers la parole de l'Autre que le spectateur comprend certains détails, certaines précisions. Par moments, il est invité dans l'intimité de Yosveni, dans sa famille, dans ses croyances. Dans ses mains, la caméra a pu aller là où des mains étrangères ne le pouvaient pas. Au-delà de l'intimité, ce deuxième regard permet de poser une réflexion non pas seulement sur une autre culture, mais aussi sur la pauvreté. Au-delà des difficultés causées par une situation financière précaire, le film montre les moyens utilisés pour créer à partir de rien. Le film veut également montrer la passion qui habite des artistes qui continuent de créer, même sans ressources. Le choix de la découpe en chapitres offre la possibilité de montrer diverses facettes, tout en permettant d'organiser des séquences autrement disparates.

La Guerrilla de teatreros, c'est le nom original de la troupe en espagnol. *Teatreros* se traduit maladroitement par « gens de théâtre » ou « amoureux du théâtre ». J'ai voulu garder l'authenticité d'un mot qui ne connaît pas d'équivalent en français. En toute simplicité, le film prend le nom des gens qu'ils représentent.

Le film montre également l'expérience de tournage en soi. J'apparais par moment, lorsque je me trouvais dans le champ de la caméra. On m'entend rire quand Yosveni, dans son personnage de clown, se fait attaquer par un petit chien du village. Le film ne montre pas que la troupe, il s'assume en tant que film, en tant que traces d'une expérience. Le spectateur est appelé à prendre connaissance de ma présence à travers leur regard de l'Autre.

5.4.2 La structure

Divisé en six chapitres, le film présente d'abord la troupe comme telle, puis le personnage principal, Yosveni. Le spectateur est ensuite plongé dans le quotidien des artistes, en tournée. Puis, Yosveni prend la parole pour montrer une chambre d'hôtel où dort la troupe le temps d'une nuit. Nous le suivons par la suite dans son village, durant un repas de famille puis pour la célébration d'une fête religieuse, la Santa Barbara. Le film se termine avec un retour à Bayamo pour la représentation d'un spectacle de rue. Ces chapitres reflètent mon désir de montrer la richesse du quotidien des artistes de la troupe, tout en ouvrant sur les sujets qu'ils ont proposés.

Le ratio entre les images que j'ai filmées et celles filmées par les protagonistes est de l'ordre de cinquante pour cent. Certains chapitres ne contiennent que mes images, d'autres ne montrent que des séquences où j'étais absente, et d'autres présentent un mélange des deux.

Le spectateur ressentira peut-être un certain chaos dans la variété des sujets abordés, dans ce qui pourrait apparaître comme un manque d'unité. Toutefois, cet apparent chaos n'est pas étranger à l'expérience que j'ai vécue. Qui regarde ce film se retrouve dans la peau d'une réalisatrice trimballée dans les montagnes, puis laissée en ville, et qui, au final, se retrouve avec des dizaines d'heures de captations hétéroclites.

Il s'agit d'un film qui, de par sa structure, se regarde et se ressent comme une mosaïque ou un babillard où serait collée une multitude de papiers et d'objets différents. On y voit un peu de tout, on expose des facettes qui tendent à révéler la complexité de la culture cubaine.

5.4.3 Limites techniques : montrer la caméra, montrer l'expérience

Le point a été déjà relevé avec les auteurs Vincent Petit et Loïc Collin : adopter une approche participative demande souvent d'abaisser ses standards en termes de qualité technique :

> Ainsi, en termes d'esthétique et de rythme, il est possible qu'au regard des canons du milieu audiovisuel professionnel la qualité d'un produit vidéo participatif soit moindre, et ce d'autant plus que les populations locales sont novices et impliquées dans les phases techniques. (Petit et Collin, 2009)

Les limites techniques de ce film apparaissent évidentes et la faute n'incombe pas qu'aux participants. De tourner dans un autre pays réduisait mes ressources matérielles, en plus de rendre impossible la reprise de certaines séquences. Mon manque d'expérience de tournage transparaît également, rendant l'écart entre mes images et celles des Cubains moins évident à déceler.

Toutefois, ces limites et ces défauts permettent de mieux cerner le contexte de tournage et suggèrent une certaine véracité. Si la musique gêne les entrevues, c'est qu'elle était omniprésente et qu'elle rythmait mes journées. Le spectateur est appelé à ne pas seulement constater le quotidien des artistes, mais aussi à constater mon quotidien d'étrangère en train de filmer.

Les erreurs techniques permettent également de rappeler ma présence, de rappeler la présence d'une caméra étrangère, d'un regard étranger. À travers ces erreurs, on peut ressentir l'inspiration que j'étais allée chercher avec la « caméra participante » de Gilles Marsolais. Il ne s'agit bien sûr pas de signifier que la méthode de Marsolais comportait des erreurs techniques, mais bien que, dans mon cas, ces erreurs permettaient de révéler encore plus la présence de la caméra.

À un moment dans le film, Alvaro, un des comédiens, parle des stratégies que la troupe utilise afin de créer des spectacles même sans moyens. Les erreurs techniques qui transparaissent ramènent à ce manque de moyens que je devais, moi aussi, gérer. Finalement, il m'était beaucoup plus difficile qu'à eux de créer dans des conditions précaires.

Ces traces sont aussi le témoignage d'une expérience humaine et interculturelle intense. Sans ces traces, il serait facile d'oublier ma présence, et de finalement oublier l'altérité. Il serait facile de passer outre toute la richesse de l'expérience de tournage.

Il aurait été possible de masquer certains défauts en postproduction, mais ce fut un choix délibéré que d'en laisser la majeure partie. Ne pouvant pousser l'expérience participative au maximum en intégrant mes participants au montage, j'ai voulu réduire le plus possible les artifices en postproduction. J'ai voulu pousser l'authenticité au maximum, quitte à rendre le visionnement plus ardu pour le spectateur.

5.5 Le montage

Le montage a été une étape décisive quant à la part de réalisation que je laisserais réellement à mes protagonistes. Il faut savoir que le montage s'est étendu sur près de deux ans, de janvier 2012 jusqu'au mois d'octobre 2013, incluant une pause d'environ six mois. Le montage de la version finale s'est déroulé de juin à octobre 2013.

5.5.1 Choix des séquences : mettre de l'ordre dans le désordre

En ne donnant volontairement pas de directives précises aux participants du projet, je me suis retrouvée avec une multitude d'images hétéroclites. Avant même de vouloir apposer une technique de création particulière, il fallait essayer de trouver un ordre dans les séquences recueillies. Les séquences, une fois regroupées, ont permis d'identifier une thématique commune qui a servi à établir les chapitres pour la structure globale.

J'ai voulu laisser le plus de place possible aux séquences filmées par mon sujet, car le désir de « donner une voix », de laisser parler l'Autre m'a habitée tout au long de cette création. Certaines séquences se sont imposées d'elles-mêmes, comme la pièce de théâtre sur l'alcoolisme et le spectacle final. Elles me sont apparues comme nécessaires à la compréhension de l'essence de la troupe.

La célébration de la Santa Barbara est probablement la séquence la moins cohérente par rapport à l'ensemble, mais m'apparaît comme une des plus intéressantes. Elle dévoile d'abord l'approche participative, car c'est Yosveni qui a pris l'initiative de filmer, avant de m'amener dans son village, le lendemain. Elle montre également une facette moins bien connue de Cuba et très intime puisqu'elle touche les croyances religieuses. J'ai d'abord hésité à conserver les plans où une chèvre se fait égorger. J'en avais parlé à Yosveni, qui n'y voyait aucun problème. Puis, j'ai voulu confronter le spectateur à des images auxquelles il ne pouvait s'attendre.

Finalement, cette séquence précise résume l'approche que je souhaitais explorer à travers ce projet : laisser, sans restriction, une caméra à ses sujets et espérer qu'une plus grande authenticité s'en dégage. Cette séquence montre également l'envers de la médaille, car en donnant une caméra, on perd le contrôle du contenu. La construction

d'un film en devient très ardue, car on se retrouve avec des images très éloignées du thème central, mais néanmoins passionnantes.

5.5.2 Créer c'est choisir

C'est dans ce dilemme que réside la difficulté de mon rôle de réalisatrice souhaitant laisser la voix à mes protagonistes : le choix final de création incombe au réalisateur. Malgré toute ma volonté, j'ai dû couper des séquences, sans être sûre si celles-ci étaient pertinentes aux yeux de ceux les ayant captées. Le processus de création finale n'a pu être fait de manière participative. Même les choix effectués en fonction d'une volonté d'authenticité sont devenus des choix personnels. C'est cet élément qui constitue la base de la critique de mon approche de création.

CHAPITRE VI

FORCES ET LIMITES DE L'HYPOTHÈSE

À travers une approche inspirée des médias participatifs, par l'utilisation d'une deuxième caméra, je voulais proposer une vision plus juste de mes sujets, qui ne serait pas que le fruit de mon prisme identitaire. Suite à la finalisation du film et à l'analyse du déroulement de sa création, j'arrive à une position plutôt critique par rapport à mon hypothèse de départ, tant dans la théorie que dans la pratique.

6.1 Critiques de l'approche : limites théoriques de l'hypothèse

Tout d'abord, certains présupposés ont été mal cadrés, illustrant les limites de mon cadrage théorique. Le contexte médiatique à partir duquel j'avais établi mon approche s'est révélé bien différent de celui dans lequel mes protagonistes évoluaient. J'ai également sous-estimé l'importance du temps laissé à une création comme celle dans laquelle j'étais plongée.

6.1.1 Contexte médiatique

Un de mes présupposés de départ quant à mon approche était l'existence d'un certain regard paternaliste dans les productions médiatiques occidentales envers un pays dit du Sud. Bien que je demeure d'avis que ce regard existe, je n'avais pas pris en compte un élément important : mes protagonistes n'étaient pas nécessairement en contact avec ce regard, n'ayant pas forcément accès aux mêmes produits médiatiques.

Par exemple, en 2008, une étudiante colombienne en cinéma, Nazly López, a réalisé un documentaire sur la Guerrilla de Teatreros. Le regard qu'elle a posé sur la troupe était totalement différent de ce que j'aurais appelé un « regard paternaliste ». La pauvreté n'était pas vue de la même façon, puisque définie d'une autre manière. Le pauvre de l'un n'est pas forcément le pauvre de l'autre. La culture cubaine, les systèmes économique et politique n'étaient pas perçus non plus de la même façon. D'ailleurs, en début de tournage, un des membres de la troupe souhaitait montrer le côté dur du travail des artistes, quitte à dramatiser la vie d'artistes qui vivent assez bien aujourd'hui. Il réagissait à des productions médiatiques plutôt complaisantes, comme le documentaire réalisé par la Colombienne, montrant Cuba comme un modèle positif ou un idéal. Nous n'étions donc pas en réaction au même regard. Si tous nous souhaitions présenter quelque chose de « différent », nous n'avions pas la même définition de cette différence.

6.1.2 Temps

Plusieurs des théoriciens des médias participatifs, particulièrement les auteurs Hartley et McWilliam dans *Story Circle*, rappellent l'importance du temps consacré au tournage. Si un tournage avec un seul regard peut se boucler relativement rapidement, chercher un deuxième regard requiert énormément de temps. J'ai gravement sous-estimé les avertissements des théoriciens que j'ai cités, en n'appliquant pas réellement cette facette cruciale de mon approche théorique. C'est le temps qui permet à l'expérience de se produire réellement et d'être révélatrice. Plus de temps aurait probablement permis aux sujets de s'approprier encore plus la caméra et m'aurait permis d'aller plus à fond dans l'approche participative. J'aurais également eu le temps de m'ajuster par rapport aux horaires de travail. Hartley et McWilliam (2009) le soulignent, cette approche nécessite souvent plusieurs tentatives : « *It would be a surprise if we got that right first time ; but a pity if we stopped trying* ». (*Ibid.*)

6.2 Critique de la création : limites pratiques de l'hypothèse

Passer de la théorie à la pratique a engendré des ajustements. À cause des limites de temps et d'espace, ainsi que des particularités culturelles j'ai dû laisser tomber certains aspects théoriques, particulièrement quant à la participation de mes protagonistes à la réalisation du documentaire.

6.2.1 Approche participative ou coréalisation?

À l'instar de Jean Rouch dans *Moi, un noir*, j'ai rapidement constaté les limites d'une approche participative dans la réalisation. La nuance entre participatif et coréalisation est difficile à cerner et difficile à appliquer, surtout lorsqu'on souhaite ardemment respecter l'avis et les choix de création de son sujet.

Sur le terrain, je devais sans cesse rappeler le fait que je désirais avoir les impressions des membres de la troupe sur le film et sur le tournage, mais que je ne souhaitais pas changer le sujet du film comme tel. Plusieurs ont voulu imposer leurs idées, considérant que j'aurais dû faire un film centré sur d'autres artistes que ceux qui participaient au projet. D'autres estimaient que le quotidien n'était pas intéressant. D'autres ont même voulu que j'explore un sujet complètement différent que celui de la troupe :

> Je ne sais pas si le problème est que je n'ai pas été suffisamment précise, ou qu'on a des problèmes de communication à cause de la langue, ou que Charlie est juste trop têtu, mais j'ai un problème parce que Charlie est trop impliqué dans le projet comme tel et que ça s'en va n'importe comment. On s'éloigne trop du sujet. Ils ont compris qu'un autre point de vue était juste un autre plan. J'ai expliqué que c'était pour le point de vue du sujet, mais je crois que ce n'est pas très clair pour eux. En tout cas, pas pour Charlie. (*voir* Annexe A, p. 75)

D'ailleurs, les commentaires reçus par rapport à mon premier montage sont assez révélateurs : ils ne s'attardaient pas à savoir si la représentation faite leur semblait authentique ou non, si l'usage d'une deuxième caméra leur paraissait intéressant (*voir* Annexe A). Les commentaires relevaient plutôt de choix de création arbitraires, comme le désir de voir plus de paysages.

Le simple fait d'engager un discours sur sa création avec ses sujets entraîne d'emblée des complications. En théorie, cette communication apparaît nécessaire. En pratique, elle ralentit énormément le processus de création.

La tension qui a pu émerger dans cette nuance entre le participatif et la coréalisation ne transparait pas réellement dans ce film. La raison est simple : j'ai dû prendre le rôle de la réalisation pour ce qu'il est et reprendre le contrôle du projet. D'abord, sur le terrain, j'ai réduit l'implication des sujets dans la réalisation, puis, au retour, je me suis gardé tous les choix de création dans le montage. Je n'ai pas pu faire passer la théorie à la pratique en termes d'approche participative. Pour ce qui m'est apparu comme le bien du projet, j'ai dû limiter la participation de mes sujets à la captation d'images en toute autonomie.

Il faut également avouer que cette approche repose sur une certaine utopie, sur un désir d'arriver à un discours qui soit le mien sans l'être, qui soit à la fois personnel et objectif.

Ultimement, en tant que réalisatrice, je dois prendre des décisions, faire des choix. En pratique, si je laisse ces choix être faits par mon sujet, je risque de perdre mon rôle de réalisatrice. Le film ne serait plus un regard sur l'Autre, mais un regard sur soi-même, créé par l'Autre. Le concept même de la réalisation tient dans ces choix de création. En ce sens, ma problématique apparaît comme intrinsèquement paradoxale.

6.2.2 Les limites techniques se répercutent dans la création

À vouloir limiter mon équipement et tout en maintenant sa facilité d'utilisation pour un novice, les défauts techniques de mon film se sont multipliés. Si j'assume totalement ces défauts et que je les ai volontairement laissés, il n'est pas impossible que ce choix nuise à la compréhension de mon approche. Ces erreurs, je les ai justifiées parce qu'elles ont une certaine valeur, parce qu'elles permettent un ajout de sens. Une technique imparfaite peut effectivement suggérer une certaine vraisemblance. Toutefois, trop de défauts risquent de nuire à la mission du projet dans son ensemble. En effet, les erreurs techniques peuvent nuire à la compréhension du spectateur si, par exemple, la qualité sonore ne permet pas de bien entendre les propos émis en entrevue.

De plus, à cause de mon manque de maîtrise technique, la différence entre les images des deux caméras n'est pas aussi perceptible que je ne l'aurais souhaité. Il devient alors difficile de véritablement pouvoir évaluer la relation entre le regard de la réalisatrice et celui du sujet. Il est ardu de déterminer si un meilleur équilibre a pu être créé.

En limitant mon équipement, je souhaitais me fondre plus facilement dans le décor et faciliter les déplacements. Par contre, un équipement inadéquat et une maîtrise technique défaillante nuisent à la qualité de la représentation. Bien involontairement, j'ai réduit les chances de vraiment bien faire entendre les voix de mes sujets.

6.3 Les points forts de l'approche

Je l'ai souligné, les failles majeures dans mon approche, tant au niveau pratique que théorique, sont facilement identifiables. Toutefois, le produit final et l'expérience

générale du tournage ont pu soulever des éléments très intéressants, notamment dans la confiance qui s'est installée entre mes protagonistes et moi. J'ai également senti un changement dans le regard que je portais. De plus, l'utilisation d'une deuxième caméra m'a donné accès à du matériel révélateur de véracité.

6.3.1 Confiance du sujet

Tout d'abord, je crois être arrivée, avec mon approche en tournage, à obtenir une grande confiance de la part des sujets. Ils ne se sont pas méfiés en entrevue, m'ont laissée et même encouragée à filmer leur quotidien, leur maison, leur famille. Ils me connaissaient déjà certes, et étaient par conséquent très à l'aise avec moi.

En leur prêtant la caméra et en habitant chez eux, j'ai démontré un véritable intérêt pour leur quotidien. J'ai démontré une volonté de me plonger dans ce quotidien, afin de le vivre en plus de le filmer. J'ai concrètement montré un intérêt pour leurs points de vue en leur donnant la possibilité de se filmer. Je leur ai montré que j'avais confiance en leur capacité de se raconter.

En demeurant transparente quant à mes intentions de création, j'ai engendré un climat de confiance qui a permis l'émergence d'images très intéressantes et inusitées. L'idée même de faire un film qui représenterait mieux mes sujets relève de ce besoin de conserver la confiance. En ce sens, le projet a réussi.

6.3.2 Changement de regard

De vivre avec eux au quotidien a également eu un effet que j'avais sous-estimé : le changement de mon propre regard. À force d'avoir le même quotidien, j'ai commencé

à avoir du mal à voir l'inusité, à différencier ce qui était pertinent de filmer et ce qui ne l'était pas. Je me suis également surprise à m'autocensurer, à ne pas vouloir filmer certaines choses, de peur qu'elles soient mal interprétées par un public nord-américain. Mon regard sur leur monde a changé, à mesure que ce dernier devenait aussi le mien.

Partager le quotidien de mes sujets a probablement plus contribué à ce que mon film les représente authentiquement que l'utilisation d'une deuxième caméra. Plutôt que de confronter mon point de vue au leur, il s'est rapproché du leur.

6.3.3 La deuxième caméra

L'utilisation d'une deuxième caméra était le point central de mon approche. J'espérais qu'elle puisse apporter un deuxième regard plus authentique.

Les gens la tenant n'étant pas en réaction aux mêmes productions médiatiques que moi, le résultat est plutôt mitigé. De plus, même en faisant abstraction des médias dominants, leur regard personnel ne sera pas nécessairement plus représentatif au sens large. Leur point de vue personnel peut demeurer très ciblé, voire caricatural. En ce sens, l'utilisation d'une deuxième caméra ne répond pas forcément à mon hypothèse.

Toutefois, en donnant une liberté de création totale aux participants, j'ai eu accès à des images difficilement accessibles autrement, telles que les scènes de célébration de la Santa Barbara. Pour un étranger, il est très difficile d'avoir accès à ce type de célébration. Ces images ne seront pas nécessairement représentatives de quoi que ce soit et peuvent se révéler très anecdotiques, mais elles n'en sont pas moins authentiques. De plus, elles émanent directement de la volonté d'un participant.

Durant le tournage, les gens ne réagissaient pas du tout de la même façon face à ma caméra qu'à celle utilisée par Yosveni. Les gens me voyant comme une étrangère qui filme, ils gardaient leurs distances, ou ne s'occupaient simplement pas de moi. Ils vaquaient à leurs occupations sans interagir avec ma caméra. Même avec les artistes de la troupe, la situation était semblable : ils attendaient que je ne filme pas pour me parler directement. La relation qu'entretenaient les gens avec Yosveni quand il tenait une caméra était bien différente. On peut d'ailleurs le percevoir dans la séquence où il filme sa famille. Les gens s'adressent directement à lui, à travers la caméra. Cette dernière se retrouve en dialogue constant avec ceux qu'ils filment. Elle devient un personnage en elle-même. Utiliser une deuxième caméra a donc permis cette richesse d'avoir deux types de relation par rapport à la caméra.

De plus, cette deuxième caméra permettait d'entrer dans l'intimité de mes personnages, sans forcer cette intimité. Ils filmaient où et quand ils le voulaient, sans devoir répondre à mes demandes. Ils ne se sentaient pas forcés de le faire. Il s'agit pour moi d'une autre réussite, car le point de vue de mes sujets émerge d'un véritable désir, plutôt que d'une obligation.

6.4 : La pertinence de l'approche

La confrontation entre mon documentaire et mon hypothèse a révélé le caractère utopique de cette dernière. Toutefois, c'est dans cet utopisme que se retrouve l'essence même du documentaire.

De plus, l'ensemble de cette recherche-création propose une réflexion honnête et pertinente. La question du rôle du réalisateur dans la représentation de l'Autre repose sur un équilibre fragile entre la relation qu'il établira avec son sujet, la place qu'il

laissera à cette autre voix et à la distance critique qu'il devra conserver par rapport à son regard et à l'ensemble de l'œuvre.

L'intérêt de cette recherche-création réside potentiellement dans l'expérience, dans le processus. Si ce processus aurait pu être en soit un sujet d'étude, il apparaît comme un passage obligé pour en arriver à cette conclusion. En ce sens, le film devient une étape intermédiaire vers un projet plus complet, dans lequel l'approche participative aurait été plus élaborée et étendue sur une plus longue période. C'est donc une étape importante dans une démarche personnelle, dans l'établissement d'une approche à titre de créatrice.

6.5 Nouvelle réflexion : représentation de la pauvreté

En regard du résultat final et des entrevues réalisées sur place, ce mémoire ne se questionne pas seulement sur la représentation de l'altérité, mais également sur la représentation de la pauvreté, du moins d'une forme de pauvreté.

Il est question de la vie quotidienne de gens appartenant à une culture différente soit, mais la pauvreté étant une facette inhérente au quotidien, elle transparaît. Or, représenter la pauvreté demande de définir cette même pauvreté et de se positionner par rapport à elle. Comment peut-on montrer la pauvreté qui, par définition, est péjorative et le faire sans y poser un regard paternaliste?

Quand, en entrevue, une des comédiennes dit « *el teatro pobre no siempre es pobre. Tambien es rico* »[6], elle fait référence au « théâtre pauvre » de Grotowski (1971), un théâtre dépouillé, dans lequel le spectacle repose sur le jeu et sur le corps de l'acteur.

[6] [Traduction libre] Le théâtre pauvre n'est pas seulement pauvre. Il est aussi riche.

Elle fait également référence aux théories du théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal (2007) un théâtre politique, de revendication, qui impliquait directement des populations vulnérables. La pauvreté devient alors une source de richesse, de débrouillardise et de créativité. Elle s'imbrique dans une identité créatrice. La pauvreté n'est plus vue comme un obstacle, mais comme un ancrage à partir duquel on doit créer. Lors du tournage, j'avais d'ailleurs eu la réflexion suivante : « Mais c'est quoi la pauvreté? Et comment la montrer? C'est toujours une question de perspective ». (*voir* Annexe A, p. 100)

Confronter mon hypothèse en la mettant en pratique à travers un documentaire a permis d'identifier les limites de mon approche. À titre de créatrice, il s'agit d'une étape très riche établissant de nouvelles bases à partir desquelles amorcer des créations futures. Ce fut également l'occasion de révéler une thématique émergeant du projet dans son ensemble, soit la représentation de la pauvreté.

CONCLUSION

Ce projet de recherche-création allait bien au-delà de l'expérimentation d'ordre académique. Ce fut une aventure humaine profonde, une rencontre de l'Autre et un défi personnel très intense.

J'ai débuté par une problématique se décrivant comme le désir de réaliser un documentaire qui pourrait outrepasser mon regard nord-américain. Mon hypothèse s'est basée sur l'utilisation de procédés empruntés aux médias participatifs, afin que le résultat ne soit pas que le fruit d'un regard nord-américain. Mon cadrage théorique se basait sur les médias participatifs, la représentation de l'altérité et sur la caméra participante. Trois œuvres ont été retenues afin d'établir un cadrage culturel et esthétique : *Moi, un noir* de Jean Rouch, *Children of Shatila* de Mai Masri et *Born intro brothels* de Zana Brisky.

À la base de mon désir de création se trouvait un désir profond de montrer quelque chose de différent, qui pourrait équilibrer une représentation qui m'apparaissait orientée. Surtout, j'ai voulu que l'Autre, en plus d'être filmé, puisse s'exprimer, se représenter lui-même.

Un immense gouffre s'est dressé entre la pratique et la théorie, rendant leur articulation difficile. L'utopisme dont faisait preuve mon approche a rendu la réussite totale du projet pratiquement impossible dans son essence. Les limites techniques, bien qu'assumées et intégrées volontairement au résultat final, peuvent nuire à la lecture et donc à la compréhension du film. L'approche participative n'a pas pu être poussée à son maximum et j'ai finalement dû prendre entièrement les rênes du projet. J'ai réalisé que d'être la réalisatrice d'un projet force à assumer son prisme.

Toutefois, mon désir de création relevait d'une sensibilité que j'ai développée, et qui a été exacerbée par une méthode de création participative. La réussite de ce mémoire réside surtout dans le processus de création, dans la richesse de l'expérience personnelle et interculturelle, encore plus que dans le résultat filmé, dans le résultat de la création.

Bien qu'imparfait, voire maladroit, le film arrive tout de même à montrer un point de vue différent. Le spectateur est plongé dans un univers unique, à travers un film qui explique peu, mais qui exprime beaucoup. La démarche intellectuelle que j'ai choisi d'emprunter m'a permis de réaliser un film à la fois sensible et singulier. Cette démarque, plutôt risquée, a permis l'émergence d'une grande authenticité qui caractérise mon documentaire.

Le processus de création engendré par l'utilisation de méthodes inhérentes aux médias participatif nécessite une période de temps qui varie d'un projet à l'autre. À mesure que les participants développent leur aisance avec le matériel de captation, à mesure qu'ils deviennent à l'aise avec le fait de représenter ou de se représenter, un produit médiatique intéressant pourra émerger. L'expérience, le processus est systématiquement porteur de sens. Par contre, vu par un public extérieur au projet, le résultat final pourrait être moins intéressant.

Ultimement, une représentation de l'Autre, ou de la pauvreté, sera toujours teintée par le prisme de la personne qui tient la caméra, et de celle qui réalisera le montage. Toutefois, de laisser ne serait-ce qu'une ouverture à l'opinion de celui qui est filmé, de lui donner un moyen de se représenter lui-même force le réalisateur à développer une certaine sensibilité. C'est, je crois, sur cette sensibilité qu'une représentation véritablement authentique repose.

Ma démarche créative a beaucoup évolué au fil de la réalisation de ce mémoire. Comme créer c'est choisir, je sais maintenant qu'il me faut établir des priorités entre les éléments que je désire représenter. Si je m'estimais déjà particulièrement sensible à l'égard de mes protagonistes, j'ai réalisé l'ampleur de mes présupposés, qu'ils se soient révélés véridiques ou non. Finalement, ce fut pour moi l'occasion de confirmer ma volonté d'utiliser une démarche empreinte d'humanisme et d'empathie.

ANNEXE A

CAHIER DE BORD

Note : J'ai retranscrit tel quel mon cahier de bord, utilisé tout au long de mon processus créatif. J'ai voulu garder l'authenticité du ton dans lequel j'écrivais. C'est pour cette raison qu'il s'y retrouve du joual, de l'anglais, de l'espagnol... et des jurons dans les trois langues. Le niveau de langage est proportionnel à la fatigue et l'humeur générale que j'éprouvais au moment d'écrire.

Jour 1 : 19 novembre 2011

Arrivée à Holguín. Niaisages aux douanes à cause de la caméra. J'ai pris un taxi jusqu'à Bayamo. J'ai été accueillie par René, Ariel, Yamis et compagnie. Je m'installe chez Yamis et Ariel.

Selon ce que me dit Ariel, je tournerai peut-être avec une équipe de télévision locale et je vais pouvoir faire une partie du montage ici.

Faire ici un truc sur les vingt ans de la *Guerrilla* et le *docu* final serait un genre de *making off* du projet?

Je crois que le rapport sera très différent dans mon contexte : L'équipe connaît mieux que moi le matériel et la façon de faire formelle. Je vais possiblement me retrouver à être en position inférieur. J'avais oublié la fierté des gens d'ici, « ce sont eux les meilleurs, c'est eux qui vont m'apprendre ».

Jour 2 : 20 novembre 2011

Lever. Manger. Crème solaire.

Yamis et Ariel veulent beaucoup m'aider. Un peu trop : ils veulent faire selon mes besoins, alors que je souhaite plutôt m'arranger avec ce que je peux avoir.

Maudit visa. Je vais devoir aller dans une *casa de renta* pour 4 jours pour éviter les problèmes avec le gouvernement. Je ne peux pas filmer dans les écoles (je n'en avais pas vraiment l'intention de toute façon).

On va peut-être aller dans la Sierra Maestra quatre ou cinq jours. Je veux suivre trois jeunes de la troupe, en ville en en show dans les montagnes.

À filmer : un show au complet, entrevues avec les trois avant et après.

Je veux avoir ma vision et leur vision de leur quotidien, du spectacle et du processus de création du documentaire.

Ils me prennent pour une enfant. Ironiquement, je me fait « paterniser ».

Qui tiendra la caméra?

Images filmées aujourd'hui : Panasonic : Ariel qui niaise
Canon : juste des exemples

Rencontre avec Charlie : Charlie fait du montage et de la musique. Nous avons parlé de mon projet, de qui allait embarquer. Charlie est intéressé à faire une musique originale pour mon docu. Il est très très motivé. Il possède un petit studio dans sa chambre. Il joue de plusieurs instruments, est dans un groupe de musique et faire des vidéoclips.

Lo que dice Ariel : Avoir différents points de vue. Je crois qu'il tient beaucoup à montrer les talents des jeunes de Bayamo. Il s'arrange pour qu'on aille, à pied, dans une communauté pour que je puisse avoir de belles images, des images de leur travail. Il a tellement d'idées que j'en deviens étourdie. Et comme mon espagnol n'est pas parfait, on doit répéter plus d'une fois pour être sûr de bien se comprendre.

Ariel veut plus que nécessaire. J'espère qu'il agira un peu aussi.

La réalité est que je ne sais pas si on peut parler de Cuba comme de n'importe quel pays du Sud. Il y a une créativité, une débrouillardise et une fierté qui fait que je me sens pratiquement en position inférieure? Parce que l'ambiance est très macho et que je suis une femme? Et qu'on me fait sentir ainsi?

Je suis surprise à quel point ils sont tous aussi motivés par mon projet. Ils veulent vraiment que mon projet soit hyper bon. Ils ont l'air presque plus motivés que moi! Ou, en tout cas, plus préoccupés par la qualité technique du travail.

Je crois que revenir en mai ou en avril serait une très bonne idée. Il faut que je voie avec mon budget.

Ariel veut m'acheter mon 2^{e} disque dur à la fin de mon séjour… mais j'ai trop peur qu'une *badluck* m'arrive avec l'autre.

Jour 3 : 21 novembre 2011

Damnit, j'aurais dû enregistrer la réunion!
Rencontre avec la *Guerrilla* : réunion officielle aux nouveaux locaux. Dalita est très motivée et a un point de vue très intéressant (selon Ariel, mais je le crois). J'ai montré la caméra Panasonic à Charlie et Dalita.

Je vais dormir à la casa de renta pour 3 nuits.

Images tournées : Les deux comédiens qui répètent au local. Sans micro, parce que je suis épaisse. J'ai pris des photos du local.

Tous trouvent très intéressant d'avoir une multiplicité de point de vue. Ils semblent (Charlie, Dalita, Ariel, Yamis et René) bien comprendre le principe de média participatif. Je crois que c'est plutôt normal compte tenu de l'importance de la communauté, du partage. *No estoy segura.*

Je risque d'avoir : toutes mes *shots*, toutes leur *shots*, et le montage de trois points de vue différents. Ils connaissent bien la technologie et tout. Plus que je ne le pensais.

Vidéo aujourd'hui : Un peu laid. Je dois vraiment tout placer avant de filmer. Et traîner mon trépied systématiquement. Laisser entre 1/30 et 1/125. Attention à la lumière de fou. C'était un test. Quelques images sont utilisables. Zoom saccadé horrible à cause de l'ordi qui *lag*?

Constatation : Je le savais, mais je m'en rends compte encore plus à quel point beaucoup de jeunes sont impliquées dans la culture. J'en ai un peu marre d'entendre seulement parler des jeunes *jiniteros* qui travaillent dans les hôtels. Ariel connaît vraiment tout le monde dans cette ville.

Relations humaines jusqu'à maintenant : Très bonne. J'habite chez Ariel et Yamis. Je connais déjà Dalita. Charlie est vraiment gentil. Il me raccompagne de temps à autre. Certains de la *Guerrilla*, qui me connaissent, m'ont carrément ignorée. Je ne sais pas trop pourquoi (José et Yanaisi particulièrement). Ceux qui ont été approchés par Ariel étaient ultras motivés. Plusieurs autres avaient l'air seulement indifférent, peut-être jaloux? Ou qui ont eu, *overall*, de mauvaises expériences avec les *intercambios*? *No sé.*

Différences par rapport à la première fois : Je suis encore paternisée un peu. On s'occupe énormément de moi. Tous veulent que le docu soit vraiment bon. Ceci dit, je ne sais pas si Yamis a fait passer un message clair, mais je ne me fais pas cruiser. C'est rafraîchissant! Je crois bien que ça a été mis au clair que je n'étais pas là pour ça, et c'est parfait.

Jour 4 : 22 novembre

Charlie est arrivé avec un concept pour le documentaire (?!?!?). Lui et Will veulent se baser sur 5 petites histoires : un peintre, un musicien, un danseur de *breakdance*, une actrice et…?

Il veut montrer la réalité de la vie à Cuba. Faire quelque chose, créer à partir de rien. Cinéma réel. Réalité de la musique : besoin d'avoir un papier officiel qui dit qu'on est professionnel.

La loi est compliquée avec la caméra : filmer à l'intérieur sans problème. Extérieur : pas vraiment. Je vais peut-être pouvoir avoir un permis vu que Charlie a un genre de compagnie de production.

Bon. Charlie veut clairement un peu trop. Au moins son ami, Will, comprend mieux mon projet. J'espère que c'est clair sur la caméra ce qu'il veut. Mais ça ne peux pas marcher complètement.

Je vais voir si je peux pogner des images de 2007… pour plus de quotidien dans les montagnes.

J'ai peur qu'on s'éloigne trop. J'ai déjà de la misère à me centrer sur un sujet, c'est pire quand Charlie ajoute des idées en plus.

C'est compliqué parce que je dois déjà dealer avec eux avant même d'avoir commencé vraiment le tournage. Mais c'est quoi ce projet de fou?

Je pense qu'on ne s'entend pas trop sur la façon de réaliser. Je ne veux pas vraiment faire de coréalisation, je veux que mes trois sujets s'expriment.

Il rajoute une couche intéressante, mais bon. Ses histoires sont trop décidées d'avance à mon goût. Il veut faire 5 histoires avec 5 artistes, avec leurs difficultés, et un système de cause à effet. Mais je lui ai dit que 5 c'était trop. La barrière linguistique est un problème. Charlie veut travailler très vite et semble pressé, presque stressé.

Will est Charlie veulent m'aider au niveau technique, ça me gosse u peu. Ça *fuck* un peu le fond du projet.

J'aurais dû me prendre un *monopode*.

Je bloque un peu après le début. Je ne sais pas trop quoi faire. Je vais voir plus tard.

Je capote un peu avec l'image qui *LAG* sur mon *laptop*. C'est dur de voir si l'image est bonne ou pas.

Will est plus calme, il comprend mieux... et parle moins.

Je filme trop d'affaires pas rapport. J'ai un peu de misère avec l'exposition. Maudit soleil trop fort.

Je ne suis pas sûre qu'il voit tant que ça l'idée du point de vue de l'étrangère vs le leur.

Images tournées par moi :
Matin : Images pendant le cours théorique. Ils parlent du théâtre pauvre. Plusieurs plans, beaucoup de Dalita. Son pour la pièce sur l'alcoolisme. La psychologue qui parle de l'importance des enfants dans les situations de violence conjugale. La directrice de l'école parle de la pièce et de ce qu'elle aime. Yamis explique un peu le but et le travail de la *Guerrilla*.

J'ai : les jeunes de la *Guerrilla* à l'école
La pièce sur l'alcoolisme (coupée à cause de la batterie), sans bouger la caméra pour le son. Images un peu poches, mais certaines utilisables.
Matériel théorique, factuel, sur l'utilisation de la pièce contre l'alcoolisme.
Son intérieur : pièce et public qui parle, applaudissement et départ.

Entrevue no 1 avec Charlie et images de sa chambre. Images de Charlie, Will et moi qui parlons (caméra sur trépied).

Images et entrevue avec un artiste visuel, ami de Charlie.

Caméra Panasonic : images et entrevue avec l'artiste visuel

Problème culturel/personnel : Ils sont tête de cochons!

Ça me fait plaisir de soutenir Charlie dans son projet, mais c'est un peu trop. J'aide besoin d'aide, de coopération... mais pas d'un deuxième réalisateur. Peut-être qu'Ariel l'a trop motivé. Le problème, c'est que j'ai Dalita de la *Guerrilla*, et Charlie qui n'en est pas vraiment. La 3^{e} personne doit être de la troupe, sinon ça va être trop éloigné. Trop *fucked up*. Je dois recentrer. Au pire, un court portrait coréalisé qui sert de maquette.

30 minutes : Intro. Présentation des 3, leur travail dans la *Guerrilla*, la *Guerrilla*, le quotidien dans la ville et en tournée.

Je dois recentrer sur le fait que ce sont les trois sujets qui se filment eux-mêmes. Les images du tournage serviront au portrait de Charlie.

J'ai besoin d'une 3e personne de la *Guerilla*. Yosveni? Qui vient en tournée?

Je ne sais pas si le problème st que je n'ai pas été suffisamment précise, ou que on a des problèmes de communication à cause de la langue, ou que Charlie est juste trop têtu, mais j'ai un problème parce que Charlie est trop impliqué dans le projet comme tel et que ça s'en va n'importe comment. On s'éloigne trop du sujet. Ils ont compris qu'un autre point de vue était juste un autre plan. J'ai expliqué que c'était pour le point de vue du sujet, mais je crois que ce n'est pas très clair pour eux. En tout cas, pas pour Charlie.

Charlie insiste pour se faire un horaire précis, avec une idée précise de ce qu'on (?!) veut, parce qu'il capote et croit qu'on n'a pas beaucoup de temps (!?).

Jour 5 : 23 novembre 2011

Matin : Rencontre au Café avec Carlito, un autre réalisateur qui s'y connaît pas mal en technique et fantasme un peu sur ma Canon. Il voudrait faire un projet de plus avec moi, une comparaison de la réalisation d'une Québécoise et de Cubains (en *making of*).

Il a filmé des images pendant un spectacle que Charlie donnait dans un café. Il filme de façon très organisée : d'abord un plan d'ensemble, puis différents plans de coupe.

J'ai parlé avec Ariel ce matin des problèmes notés hier, selon ce qui s'est dit, ça devrait bien se continuer.

Jusqu'à maintenant, la grosse différence entre les images est que je prends des images plus classiques. Carlito et Charlie filment TOUT, presque méthodiquement.

Je ne participerai clairement pas aux spectacles de la *Guerrilla* quand nous serons en tournée : je n'aurai pas le temps.

On a moins tourné aujourd'hui et c'est mieux comme ça.

C'est Yosveni qui participera comme troisième personnes dans le projet. Il est un peu inquiet avec la caméra car il ne connaît pas beaucoup la technique.

Je pense qu'aucun des Cubains avec qui je travaille ne comprend ma volonté d'avoir des images un peu cheaps. Pour eux, il faudrait que la 2e caméra soit super bonne,

fasse des beaux plans. Je crois qu'ils ne comprennent pas le concept d'avoir quelque chose de volontairement cheap ou, comme dans mon cas, de préférer quelques chose de plus humains, plus naturel, avec une caméra justement tenue par des amateurs. Pour eux, il faudrait que la caméra soit surtout tenu par des jeunes qui savent s'en servir, même si, pour moi, le contenu est beaucoup plus important que le contenant. Mais c'est intéressant d'avoir un point de vue d'un jeune réalisateur.

Dalita a l'idée de faire des genres de chapitre, en sautant d'un personnage à l'autre pour garder le public en haleine. Ça me plaît!

Charlie m'apparaît comme un étudiant typique de cinéma. Il ne lui manque que les lunettes de *hipster*.

Entrevues : Dalita et Charlie sont un peu mécaniques. Yosveni est plus dynamique et plus naturel. J'aurais aimé avoir un fond plus flou.

Une autre grosse chose : Mon docu est clairement pris beaucoup plus au sérieux que de ne l'avait été mon stage en 2007. Du moins, j'en ai l'impression. Il y avait un peu de malaise au début avec les gens de la *Gerrilla*, mais plus maintenant. Je crois que, comme je suis seule, c'est très différent. Pas comme quand un groupe vient fucker la dynamique de la troupe, que les gars se mettent à cruiser les filles pour avoir des *cossins*, les fausses amitiés, etc. Honnêtement, je ressens une relation de travail amicale, mais qui demeure professionnel. Il est fort possible que Yamis y soit pour quelque chose.

Je ne suis pas une « menace » potentielle. Je vois plus de gars que de fille, mais ce n'est pas dans un rapport de séduction. Possibilités : la réalisation est un milieu plus fréquenté par les hommes, particulièrement à Cuba? 2. Les filles de la *Guerrilla* demeurent plutôt discrètes… ou elles restent à la maison??

Entrevues : Yosveni et Dalita ne participent pas au projet de docu pour les mêmes raisons.

Charlie a tourné pendant que je faisais les entrevues. L'aspect *making of* pourrait être très intéressant.

J'essaie le plus possible d'écouter les idées des autres.

Impression : Charlie a une tendance mélodramatique avec ses 5 histoires. Il veut des artistes pour qui c'est difficile, qui doivent travailler encore plus pour payer leur matériel, mais cela m'apparaît 1.mélo et 2.pas une problématique essentiellement cubaine. La forte majorité des artistes en arrachent, peu importe leur pays. J'ai même

plutôt l'impression que c'est plus facile de vivre de son art ici… en tout cas c'est plus courant.

En fait, comble de l'ironie, son point de vue ressemble à ce que j'aurais trouvé paternaliste, un genre de « ils font donc pitié ».

Il veut faire quelque chose sur Dalita avant qu'elle ne rejoigne la troupe, avant que ça aille bien… ça m'apparaît un peu inutile, surtout qu'elle a rejoint la *Guerrilla* à environ 20 ans. Il veut faire une dramatisation. Il demande au sujet ce qu'il veut faire comme image. On a des approches opposées.

Différence de point de vue cocasse sur la notion de travailler beaucoup. Charlie me dit toujours qu'ils travaillent beaucoup (« trabajamos mucho »), mais la face lui tombe dès que je lui dis qu'au Québec, le temps plein normal est d'un minimum de 35 heures par semaine…

Jour 6 : 24 novembre 2011

Ce qui est « pobre » pour moi, ne l'est pas pour eux. Ma Canon, qui est considérée comme une caméra réflex plutôt ordinaire est vue ici comme le top du top.

Selon Charlie, l'histoire de Dalita n'est pas assez consistante, représentative de la réalité des artistes cubains. On a clairement un conflit de vision là-dessus. Il veut montrer que c'est encore plus dur, et moi je m'intéresse au présent, aux individus. C'est un problème qui va demeurer je crois. Nous n'avons pas la même vision du documentaire, de mon projet, de la manière de travailler et de tourner.

Je n'ai pas totalement le contrôle.

Contexte : C'est trop compliqué et trop cher de faire changer mon visa de touriste pour un visa d'artiste. Donc je vais porter chemise et chapeau dans la Sierra, et ne pas trop parler aux gens de la place. Great. Tout ça parce que quelqu'un n'a pas fait sa job à temps pour que j'obtienne le bon visa.

Je crois qu'il y a quelque chose d'encore plus compliquée dans les relations interculturelles ici : le fait que je sois seule. Et que je sois une femme?

Ariel, Yamis et Charlie prennent beaucoup d'initiatives, me font rencontrer des gens, me trouvent du *staff*, etc.

Images tournées : réchauffement des acteurs. Entrevue avec Yosveni sur la relation entre les gens d'ici et la culture, sur le début de son travail avec la *Guerrilla* et avant la Guerrilla.

J'ai donné la caméra à Dalita qui est censé aller chez Yosveni en après-midi. Ils vont filmer des images là-bas.

J'ai l'impression d'être toujours en train d'attendre. En revenant, je vais m'arranger pour travailler seule plus (autre truc difficile culturellement = vouloir être et travailler seule).

Technique : le soleil et très fort et je me retrouve souvent avec du surexposé et du sous-exposé dans la même image.

Ça va être difficile d'avoir un questionnaire avec eux.

Observation générale : Il y a beaucoup de temps mort. Les jeunes de la *Guerrilla* vont au local le matin. Des fois il se passe quelque chose, une répétition ou autre. Des fois, il ne se passe rien.

Je pense qu'ils veulent vraiment, honnêtement m'aider.

Je suis toujours, ou presque, accompagnée.

Comme ils me connaissaient déjà, et que j'habite avec Yamis et Ariel et *la abuela* et *los ninos*, la distance interculturelle est déjà moins présente. En étant seule, en gardant une relation professionnelle, je ne la sens pas beaucoup cette distance.

Comme il y a beaucoup de temps morts, j'ai beaucoup de conversation. Aussi, la *Guerrilla* a été en contact beaucoup avec des étrangers, les conversations peuvent donc être moins superficielles.

Problème : j'aurais eu besoin d'une caméra Dieu. Par exemple, je ne peux pas filmer tout. Je ne peux pas avoir une 3^{e} vu montrant Charlie et moi qui filmons. En même temps, avoir eu une 3^{e} caméra, j'en aurais voulu une 4^{e} et ainsi de suite.

Il n'est pas impossible de changer de visa, mais selon le gars de la tv, ça coûte cher et c'est compliqué pour rien. Je vais mettre un chapeau pour ne pas avoir l'air trop étranger. Great.

Il y a une *vibe* « vite, il faut filmer, nous n'avons pas beaucoup de temps ».

Charlie voudrait qu'on tourne son projet durant cette semaine. C'est sûr que le travail coopératif est intéressant, mais j'aime mieux avoir du temps pour mon projet.

Une chose qui gosse : Par exemple, à l'entrevue de Dalita, lui questionnait mon choix d'angle de caméra, et ce n'est pas ce que je veux comme travail. J'espère que Charlie ne va pas trop leader sur les autres. Que son intention soir pour faire un projet plus personnel, soit parce qu'il pense que ça va être meilleur comme ça.

Il y a des trucs qui se font, par rapport à mon projet, sans que je ne sois vraiment au courant : démarches pour aller en *reccorido*, rencontres informelles avec des réalisateurs, Carlito et Charlie qui parlent de mon projet, qui ont des idées pour faire quelque chose en parallèle.

Avantage d'être seule : les rencontres sont plus informelles.

J'ai choisi Yosveni comme troisième personne.

Contexte : Pas évident d'écrire avec un enfant de deux enfants qui joue à toucher à mes affaires.

Ariel m'avait suggéré Carlito et Charlie, mais trop de réalisateurs, ça *fuck* le chien. Mais je crois qu'il voulait que mes points de vue alternatifs soient ceux de réalisateurs d'ici. Intéressant, mais ce n'est pas le but.

Charlie veut raconter des histoires vraies et moi je veux montrer différents points de vue sur une réalité. Son approche du documentaire faire un peu Canal D, avec beaucoup de mise en scène et de dramatisation. Comme si je devais avoir une réponse à une hypothèse, une opinion déjà formée, et que j'allais chercher les images, les histoires qui prouvent ce que je pense. Alors que je suis dans l'opposé.

Je ne sais toujours pas quoi faire pour le *storytelling*.

Problème de communication : je ne tiens pas particulièrement à avoir une maquette, un premier montage, mais Charlie oui, ou il prend pour acquis que j'en veux une aussi.

Jour 7 : 25 novembre 2011

Levée à 5h20 pour prendre la *wawa* jusqu'à un petit village d'où nous allons commencer la tournée. Je n'ai pas trop compris, mais nous devions tous partir ensemble. Finalement, je suis partie avec le magicien. Les autres étaient déjà sur place. Dalita va arriver plus tard et Ariel est arrivé environ une heure après moi. Nous

restons à un genre de poste de télévision. Le magicien, Alvaro, Myriam, Charlie, Ariel, Lisbet, Yosveni, Dalita et moi.

Mon ordi *lag* est c'est difficile de regarder les images chaque soir. Je manque de discipline.

Images filmées : La *Guerrilla* qui ne fait rien. Charlie qui joue de la guitare. Le spectacle de magie + le clown. Je n'ai pas pu filmer en chemin (je ne suis pas légalement censée être dans cette région, encore moins filmer). Le spectacle de soir au complet. Image de Yosveni en coulisse. Images de publics.

La deuxième caméra est avec Dalita, qui devait arriver aujourd'hui, mais ça a ben l'air que non. Je dois dire que, aujourd'hui, Charlie m'énerve. Souvenir de *reccorido* en 2007 : toujours se faire dire quoi faire et comment le faire.

C'est jamais clair si je peux filmer ou pas. Théoriquement non, mais y'a personne qui me dit la même chose. Autre frustration. Je n'ai pas filmé le début du spectacle parce que Charlie croyait que je ne pouvais pas. Mais je le pouvais. J'ai donc commencé à filmer un peu après le début du show. Ironiquement, Yosveni m'a présentée aux gens alors que j'essayais de rester à l'écart pour ne pas attirer l'attention.

Ok, je commence à être pu capable de l'endurer. On n'a clairement pas la même vision et, *anyways*, je ne veux pas à devoir discuter de ma réalisation, de ma vision *at large*. Je ne fais pas un travail sur la coréalisation. Contexte interculturel ou pas, je travaille seule. Trop, c'est comme pas assez. Comment je dis en espagnol « je m'en crisse de ton opinion? ». Il voudrait que je coupe Dalita, mais c'est plutôt lui que j'ai envie de couper. Ça *fuck* trop le processus. Il est trop présent. Pour lui, Dalita n'a pas une histoire assez intéressante. Mais il est trop dans le mélo. En plus, il n'est pas vraiment dans la *Guerrilla*. Et *fuck*, il parle trop. Il dit qu'il veut travailler avec ceux qui veulent vraiment travailler, en parlant de Dalita, qui n'est pas encore là.

Je me fais toujours donner des idées par rapport au sujet, alors que je ne veux rien savoir. Et je ne suis pas sûre qu'il comprenne que je ne veux pas de lui avec une 2^{e} caméra tout le temps. Ça aurait été plus facile sans lui finalement, mais, on est pogné dans les montagnes et je dois dealer avec lui.

Sur une note plus légère, Ariel a raconté à moi et Lisbet des anecdotes du Québec. Il a vraiment été fasciné par la neige, l'hiver et la glace.

Point de vu ≠ esthétique ≠ vision du projet en général
Charlie ne comprend pas la notion de « je *deal* avec ce qu'on me donne ». C'est ça, pour moi, filmer la réalité.

Grosse différence interculturelle qui me revient : 1. Pas moyen d'avoir la paix. 2. Je me vais demander comment je me sens aux trente minutes. 3. Personne de semble comprendre la notion de ne juste pas avoir envie de jaser. Je suis habituée à ne pas vraiment dire ce que je pense et j'ai de la difficulté à dire « je n'aime pas tes idées ». Mais c'est clair que je ne peux plus travailler avec Charlie. *Anyways*, je vais probablement péter une coche s'il continue à trop s'impliquer.

Ariel comprend plus ce que je veux et il m'aide plus/ mieux.

Le classique du Cubain qui te demande si ça va, si t'es sûr, jusqu'à ce que, justement, ça soit lui qui énerve.

Comme je n'ai pas vraiment le droit d'être dans la Sierra Maestra, et encore moins de filmer, je profite du fait que la TV Serrana tourne un documentaire sur la *Guerrilla*, et je passe pour une deuxième caméraman, avec leurs bénédictions. Comme si tout le monde, mais ceux qui, théoriquement, de sont pas dissidents (TV, troupe de théâtre avec une base dans la révolution) passent à côté du système.

Autocensure, par pudeur et par peur.

Le professionnel devient personnel et le personnel devient professionnel.

Jour 8 : 26 novembre 2011

Toujours à la TV Serrana.

Charlie a l'air *fru*. Ça le fait chier que Dalita ne soit pas là avec la *cam*. De mon côté ça m'arrange, je peux filmer ce que je veux, relaxe.

Il a plus aujourd'hui.

Images filmées : Yosveni qui se rase, *beautyshots* avec le trépied qui va mal. Son de guitare. Bruit de pluie. Image de pluie. Image de la bouffe au bâtiment de la Tv. Yosveni qui dort. Magicien qui niaise dans la chambre.

Pas facile de toujours devoir tout traduire ce que je fais et de que je dis, et de voir les potentiels plans partout où je regarde.

Revient souvent dans les conversations : le manque de matériel et le coût de plein d'affaire.

Problème technique avec le soleil qui est tellement fort que la lumière est tout sauf stable.
C'est pratiquement impossible de ne pas avoir de musique en background, de jappements de chien ou de coq. Grrrrrrrr. Et la pluie de nouveau.

Je ne sais pas si je vais vraiment faire un montage papier avec mes protagonistes. Les opinions m'intéressent d'un point de vue anthropologie, mais *fuck all* par la création. Quand quelqu'un veut t'aider, mais qu'il te nuit finalement. J'aimerais arriver à avoir des plans similaires à différents endroits, genre le magicien, le clown, etc. Il manque toujours la 2e caméra. J'espère que Dalita a au moins pris de bonnes images.

La patente en plastique pour fixer le micro à la caméra s'est cassée. Le *ducked tape* et le canif sont venus à la rescousse. Parce qu'il n'y a pas de tournevis.
J'ai une liberté relativement restreinte.

Conversation d'Ariel : Dalita a des problèmes personnels qui lui compliquent beaucoup la vie ces temps-ci. Carlito, Charlie, tous les autres font beaucoup de sacrifices pour être ici. Mais moi j'avais clairement dit que je n'avais pas nécessairement besoin d'images en montagne. Comme s'il voulait me faire sentir coupable ou de quoi. Pourquoi tout doit toujours devenir si compliqué?

La relation avec le sujet est *fucked up*. On va voir comment ça se passe. Il y a toujours le problème que c'est jamais clair qui t'aide pour vrai, par altruisme et qui le fait pour éventuellement en retirer quelque chose. J'ai quand même donné un vélo à Ariel…

Aujourd'hui, il ne s'est pas passé grand-chose. Il a plu. J'ai pris du quotidien *random* et quelques *beautyshots*. Je crois bien qu'il n'y aura pas de 2e spectacle.

Le cahier de bord me permet de m'évader, de réfléchir, et d'avoir une excuse pour rester à l'écart.

Jour 9 : 27 novembre 2011

Nous avons marché de San Pablo à Vega Grande, à 8km dans les collines qui montent et descendent. Environ 2 ou 3 heures de marche. J'ai toujours des images de marche et des paysages, mais sans trépied, avec le soleil qui *blastait*. L'exposition est vraiment difficile à gérer. J'ai marché avec Yosveni et le magicien au début, mais comme j'arrêtais souvent pour prendre des images, je suis restée avec Miriam, Alvaro et Charlie. Nous cuisinions dans la cuisine du restaurant du village. Riz + genre de saucissons dans une sauce aux tomates. Tourner avec une caméra sensible et un sac de 70 litres sur le dos, c'est pas facile.

Images tournées : marche en montagne, images avant de partir, *beautyshots* de paysage. Quelques trucs au village, la *Guerrilla* qui fait rien au village, quelques *shots* dans la maison qui nous accueille. Soir : Show avec presque pas de lumière, bébé qui a peur du clown.

J'ai peur que mes images soient un peu à chier. J'aurais peut-être dû prendre une caméra vidéo. Mais j'aurais peut-être eu plus de problèmes aux douanes.

Vu que je n'ai pas le droit d'être ici avec un visa de touriste. Je ne peux donc pas aller dans les villageois pour les filmer. J'aurais dû me traîner un *monopode.*

Ariel s'occupe d'aller voir des paysans pour trouver qui pourrait nous héberger et nous laisser utiliser sa question. Yosveni aurait voulu filmer, mais il n'avait pas la caméra! Dalita est finalement arrivée. Elle croyait qu'on partait à 5h00 pm et non 5h00pm.

Je ne sais pas vraiment si je vais pouvoir faire un montage papier parce que 1.Trop d'images à regarder sur un *laptop* qui *lag* 2. Difficile de voir chacun assez longtemps, ou d'avoir tout le monde en même temps. 3. Pas sûr que ça va mener à grand-chose. Juste regarder les rushs ensemble devrait me fournir du matériel, avec des notes sur les visionnements, du feed-back sur le montage final et des idées prises. Parce que avec Charlie, ça risque plus d'être ma réalité dans l'esthétique de lui et du *docu* cubain, dans la forme qu'en fonction du fond. Mais, en même temps, sa vision doit être influencée par la culture/société cubaine.

Et l'autre qui vient me dire qu'il me trouve de son goût. WTF. Non, mais je m'en *câlisse-tu?* Je vais voir demain comment ça se passe, parce que je ne veux pas me faire chier avec des niaiseries comme ça.

Jour 10 : 28 novembre 2011

Parti de Vega Grande en *wawa* (images impossibles à tourner), arrêt dans un petit village pour faire un show pour les enfants tôt le matin. Retour à la TV Serrana. Yosveni s'est fait attaquer par un chien en faisant le clown. Il a pris la caméra ce matin, avant et après le show. Dalita l'a prise durant le spectacle.

Y'a un truc : comme les 2 caméras tournent souvent en même temps, moi comme cubain avons le réflexe de tourner des plans différents. D'impression, Yosveni et Dalita sont plus naturels, moins formatés que Charlie. Au pire, je peux juste suivre les deux aussi. Faire des liens avec la pièce. Parce que Charlie, c'était déjà compliqué et là, *fuck off.* Y'a pas la même notion de propriété. Je pense que je vais me centrer sur

la pièce sur l'alcoolisme parce qu'elle représente l'essence de la trouve et j'ai des images de plus.

Ça va être difficile de dire si la différence entre les images est culture, ou juste à une expérience plus ou moins grande avec la caméra. Yosveni opère avec la caméra, je suis bien contente. Finalement, Dalita est motivée, contrairement à ce que Charlie me disait. J'ai payé une bonne partie de la bouffe pour le *reccorido*. Je n'aurai pas autant d'image de tournée que j'aurais voulue avec la 2e caméra. J'en aurai plus en ville, mais je devrais en avoir assez pour faire de quoi d'intéressant.

Je pense que c'est nécessaire de me garder une certaine distance, même si c'est ironique car je voulais réduire cette distance, tous les trucs trop perso me font perdre le focus.
Aujourd'hui, il n'y a pas d'électricité! Je ne peux pas faire le transfert, ni recharger les batteries et compagnie, ni regarder les images que j'ai. *Anyways*, Dalita et Yosveni sont partis donc pas d'analyse aujourd'hui.

Les images de Charlie du 27 au soir : Surtout des plans du show, rien dans les coulisses et compagnie.

Un peu de tout filmé par Dalita pendant le show de jour dans le village sur le chemin du retour. Les images de Yosveni sont plus dans le fond que dans la forme, très authentique, humaine. Pas parfait, mais intéressant.

La meilleure chose sera de continuer à travailler avec Dalita et Yosveni et je verrai qui sera dans la deuxième tournée.

Problème cave auquel je n'avais pas pensée : c'est quand ils sont occupés qu'il y a du matériel intéressant à filmer, mais justement, ils ne peuvent pas nécessairement filmer.
Beaucoup de travail m'attend en *post-prod*.

Dans le cas de Charlie, je peux difficilement être objective, car il me tape vraiment sur les nerfs, et qu'il m'a dit me trouver de son goût, ce qui m'apparaît déplacé, franchement pas professionnel et vraiment chiant.

Le travail va être beaucoup plus facile avec Dalita et Yosveni, et plus agréable, et plus dans l'esprit du projet.

Jour 11 : 29 novembre 2011

Retour tôt ce matin à Bayamo. Contact très froid avec Charlie. Il ne participera plus au projet.

Je me sens coupable quand je ne tourne pas.

Le niaisage avec Charlie m'a un peu vidée de mon énergie. Beaucoup en fait. Et je suis *frue* de ne pas avoir de nouvelles de mes proches après 10 jours! Aujourd'hui je fais du lavage et je replanifie le restant du tournage.

Le clown qui a répété deux fois que je venais du Canada.... Dans des villages où je n'avais théoriquement pas le droit d'aller...

Je vois un peu plus la forme de mon film. Je ne sais pas quoi exactement, mais j'ai de bonnes idées.

Bon, il n'y aura pas de deuxième tournée. En fait, la troupe participe à un festival, mais dans une autre province, où je ne peux pas vraiment aller. Ça serait vraiment compliqué de pouvoir les suivre. Je ne sais pas si je vais complètement enlever les images de Charlie. Je verrai.

Jour 12 : 30 novembre 2011

Images prises : Répétition de marionnette avec Yanaisi et compagnie. J'ai vu Dalita et lui ai offert de tourner, mais elle m'a dit qu'elle viendrait me chercher quand elle en aurait besoin. Yamis et Ariel savent que je ne travaille plus avec Charlie. Ça les a étonnés, car c'est la première fois que Charlie fait ça avec une étrangère, et ce n'est pas vraiment son genre. Eh ben.

Le projet ralenti. Internet coûte cher. Le téléphone encore plus.

Maudit que ça aurait été pratique d'avoir la caméra orange avant... ou que Dalita filme en s'en venant.

Le contexte est très difficile : communication pourrie + tout le monde est occupé ailleurs à je-ne-sais-quoi. Eux sont occupés et moi je me retrouve à ne rien faire, sauf de l'observation.

Le problème des communications est un peu pesant. Mais bon. Faire un horaire précis, ici, ne sert pas à grand-chose. Mais ça devrait aller. Demain matin, je vais aller

au centre, s'il n'y a personne, je reviens et je me tape tous les rushes en prenant des notes.

Mi tournage. Bilan time.

Yamis, Yosveni et Yanaisi ne seront pas là du 8 au 12, je ne peux pas vraiment y aller. Je ne pourrais pas rester avec la troupe dans les moments plus intéressants, entre les shows, et je manque de budget. Si mon visa d'artiste était arrivé à temps, j'aurais pu les suivre plus facilement. Il faut que je filme en film avec Yosveni en ville et faire une entrevue de plus. Yamis va voir avec le président de l'UNEAC demain s'il y a des développements pour mon visa. René veut être sûr que j'ai tout ce qu'il me faut sur la troupe pour mon docu.

Jour 13 : 1er décembre 2011

Visionnement de rushes. Pas mal de problèmes techniques. Beaucoup de plans trop courts. J'ai besoin de plus de tout. Dommage qu'on ne puisse pas retourner dans les montagnes. C'est vraiment chiant de ne pas avoir d'images en montagne avec la 2e caméra.

Est-ce qu'on voit vraiment, sent-on vraiment cet autre? Est-ce que je dois forcer un peu les clichés pour mieux voir les contrastes. J'ai l'impression que mes images manquent de couilles.

Au début, ils trouvaient qu'un mois était très peu pour tourner mon projet. 11 jours plus tard, ils me demandent si j'ai tout ce dont j'ai besoin. WTF? J'ai besoin de plus d'images avec la deuxième caméra.

Jour 14 : 2 décembre 2011

Images de répétitions et de marionnettes. Yosveni a filmé lui aussi.
J'ai vu Dalita. Elle a l'air complètement à bout. J'aimerais tourner avec elle la semaine prochaine.

Je n'ai pas encore pu regarder les images de Yosveni car il a encore la 2e caméra. C'est dur de juger la volonté de travailler et de participer. Un peu comme durant le stage : on va faire ça, oui oui oui, mais le moment venu, personne ne veut/peut faire quoi que ce soit. Et le malaise d'être dans une situation familiale complexe.

Je suis constamment fatiguée. Constamment à réfléchir à 1000 choses.

Si je regarde les images tournées avec la 2e caméra, ça influence ce que je suis porter à filmer.

Jour 15 : 3 décembre 2011

En filmant seul, j'ai beaucoup moins de notes à prendre. Il me reste encore beaucoup de travail. J'ai peur de ne pas avoir assez de matériel intéressant.
Il est difficile de généralisé l'expérience, d'identifier des constantes, car le contexte est bien particulier, très personnel.

Jour 16 : 4 décembre 2011

C'est la fête à José-Ariel. Ça fait plusieurs jours que je ne filme pas du tout, ou très peu. Yamis travaille comme une folle. Debout la première, couchée en dernier, elle fait la bouffe, travaille pour la *Guerrilla*, sans compter les comités et les réunions de ci et de ça.
Finalement, vers 10h30-11h00, Yosveni est venu me chercher pour m'inviter à aller filmer une cérémonie de la *santeria* dans son village.

J'ai donc pu avoir des images assez intenses! Trois autels différents, dont un dans lequel la prêtresse parlait à un homme, lui révélant son futur et lui donnant une recette pour soigner un problème cutané. Puis, Yosveni m'a fait rencontrer la prêtresse, très intéressée à être filmée, à mon grand étonnement. Ils étaient une vingtaine à chanter et danser. Deux femmes sont tombées en transe. Pour la prêtresse, difficile à dire quand elle l'était et ne l'était pas. J'ai manqué d'espace sur ma carte mémoire. Il y a donc des moments de la cérémonie que je n'aurai qu'avec la caméra utilisée par Yosveni. J'ai aussi vu qu'il avait filmé la veille, durant une autre cérémonie. Il dit ne pas être croyant, mais c'est très présent dans son village, à 15 minutes de Bayamo. J'aurais aimé pouvoir filmer plus, filmer quand nous marchions et à vélo, mais bon. J'aurais dû apporter encore plus de cartes mémoires. Encore une fois, j'ai dû me « déguiser en Cubaine » pour filmer subtilement, mais gros *fail* : par respect, j'ai dû enlever mon chapeau pour révéler mes cheveux blonds…Tout s'est bien passé, la prêtresse m'a fait un gros câlin et un grand sourire partiellement édenté. J'ai aussi pu filmer dans la chambre de Yosveni et dans sa maison avec sa mère. Son village est très pauvre. Presque tous les habitants de son village fabriquent des briques de manière traditionnelle. Quand Yosveni a commencé son travail d'acteur, il travaillant également à la fabrication de briques. Il m'a dit que c'était un travail très difficile.

Au centre de l'autel, il y avait une photo de Fidel Castro. WTF?! Ni Yosveni, ni Yanaisi ne pouvaient me dire vraiment pourquoi.

Aujourd'hui j'aurais voulu pouvoir TOUT filmer. Yosveni comprend bien mon projet et s'implique parfaitement. Il tourne des images très personnelles, et fait preuve d'initiative. Il m'a aussi dit aimer faire partie de la *Guerrilla*, car ça lui permet de connaître des choses différentes, des gens différents, qui vivent dans les montagnes. Je me sens très privilégiée que les gens de son village m'aient laissé filmer quelque chose d'aussi particulier et personnel. Un vieux monsieur m'a dit de lui ramener des cordes de guitare. Une jeune fille m'a touché l'épaule pour m'avertir qu'une femme venait de tomber en transe, pour que je puisse la filmer. Je ne crois ni en Dieu, ni en la magie, mais il y a quelque chose dans la *santeria* qui rapproche les gens, les ouvrent aussi, car ils voulaient tous que je m'approche pour mieux filmer. La fierté dépasse la pudeur. Yosveni aime beaucoup filmer. Ça se sent qu'il a des choses à dire et des choses qui dépasse le stéréotype du manque de matériel. Bayamo n'est pas une ville particulièrement riche, mais elle l'est beaucoup plus que le village de Yosveni. J'ai été particulièrement touchée là-bas.

J'ai donc enfin du quotidien, chez lui, avec Yosveni.

Fuck, mon objectif est un peu cochonné.

Show du soir :
Je me fais présenter officiellement. On dirait que tout le monde s'en câlisse que je n'aie pas le bon visa pour filmer, mais des gens qui travaillent à priori pour le gouvernement. Pour la première fois, j'ai vu un « viva Fidel, viva Raul! » que j'ai filmé. Ça reste troublant.

Je n'ai pas encore toutes vu les images tournées par Yosveni, mais je sais qu'il en a beaucoup et des très intéressantes. Je crois bien que, dans le pire des cas, je pourrais ne travailler qu'avec lui. C'est très facile de travailler avec lui. Je suis à l'aise et la relation est simple et amicale, tout en demeurant professionnelle.

René est très content que je fasse un film sur eux! Yosveni veut en profiter pour faire un mini docu sur la *santeria*... mais mes images en HD sont trop lourdes pour les ordinateurs qu'ils ont ici.

Hier en après-midi, il y avait la fête de José-Ariel chez René. Gros gâteau avec confiture de goyaves, mais aussi gros crémage immangeable. Salade froide, plein d'enfants qui regardaient des clips de *reggeaton* vraiment pas pour les enfants. Yamis a changé rapidement pour des comptines. J'ai manqué une grosse partie des festivités pour le truc de la *santeria* et pour retourner à la maison pour transférer mes fichiers avant le show du soir.

Jour 17 : 5 décembre 2011

Il reste moins de 12 jours de tournage. Je vais devoir regarder les images sur la caméra orange quand je vais avoir une prise sur le 220volt. Jusqu'à présent, ses images sont extrêmement intéressantes, certaines choses sont semblables aux miennes, et d'autres totalement différentes. Aussi, la liberté de mouvement est plus grande avec la caméra orange, c'est moins encombrant.

J'ai parlé avec Yosveni de ses images. Il les trouve un peu poches. Il veut faire un docu avec Willi. C'est bien qu'il ait filmé chez lui, bien relaxe, très personnel, très naturel. Il a filmé la prêtresse, parlé avec elle, nous allons refaire une entrevue avec ma cam… après son retour?

Hier, il m'avait dit que le docu de la Colombienne était trop éparpillé. J'ai plusieurs choix et je ne sais pas quoi faire exactement.

René m'a confirmé que ce ne sera pas possible de travailler avec Dalita, elle a trop de trucs compliqués à faire dans sa vie personnelle. Donc, pas de Dalita.

J'ai une très bonne entrevue avec Yosveni, pratiquement tout le matériel informatif donc j'ai besoin.

Un peu plus d'avec Yosveni chez lui serait bien. Est-ce que je laisse la caméra à Yosveni pendant sa tournée, pour avoir plus de trucs en *reccorrido*, là-bas, où je ne peux pas aller. Ou en profiter pour avoir des images quotidiennes avec quelqu'un d'autre… AAHHH! Ce serait bien d'en profiter pour avoir autre chose… pas besoin d'aller autant en profondeur avec chacun?

Yosveni comprenait très bien ce que je voulais dire par rapport à un œil impérialiste, paternaliste.

Au retour, un peu plus de Surima et Lala? Je vais voir selon qui aura filmé en tournée, et à qui ça tente pour *gosser* un peu à la maison et faire des entrevues de plus.

Yosveni est une personne particulière. Sans être religieux, ni dogmatique, il est très spirituel. Il faisait attention à ce qu'il disait pendant que je tournais des images sur la bicyclette… je ne le faisais même pas dans le but d'avoir son opinion enregistrer. Je suis juste *vedge* des fois (souvent).

« Te falta algo? » C'est difficile de leur expliquer que je suis dans une approche différente. Je ne tiens prête et filme lorsqu'il se passe quelque chose, j'ai une approche moins concrète que la TV Serrana.

Il est très motivé, par le projet, mais aussi parce qu'il peut utiliser la caméra pour un projet personnel, mais c'est une constante ici. Ça me rappelle le truc de donc/contre-don de Rad.

Le manque de matériel fait chier tout le monde. Pour certains, c'est la faute à l'embargo, pour d'autres c'est la faute au communisme.

J'ai fait une autre entrevue avec Yosveni : très consistante, je l'ai laissé parlé beaucoup, il s'exprime clairement, répond parfois à une sous-question avec que je ne l'aie posé. Il état fatigué à la fin. Les réponses sont intéressantes dans le fond comme dans la forme. Avec lui, j'aurai travaillé beaucoup, sur une période de temps importante.

J'ai l'impression qu'ils ont tous du plus beau linge qu'avant... Venezuela? Là-dessus c'est très cool parce qu'ils ne dépendant plus des étrangers pour avoir du matériel. Ça doit aussi influencer ma relation avec eux.

On peut voir une évolution dans la quantité et la qualité des images de Yosveni.

Je voulais suivre des gens en particulier, mais finalement, je vais sûrement devoir faire la *Guerrilla* en gros, selon mon point de vue et celui de Yosveni. Je dois aller chez quelqu'un qui habite à Bayamo et faire une entrevue avec la personne et filmer avec elle. Ça me donnerait Yosveni avec du temps, et l'autre dans l'urgence?

À cause de mon visa, et que je dois dire avoir un peu peur je me censure un peu sur la caméra.

Je pense sérieusement que le montage papier ne sera pas possible, et surtout que je ressens le besoin (fort) de laisser le tout reposer un peu avant de prendre des décisions. Je vais en discuter avec Yosveni pour voir. J'ai beaucoup trop de matériel pour tout visionner en groupe et faire un montage papier. Je n'aurai pas de nouveau le point de vue de Charlie, mais seulement celui de Yosveni ne m'apparaît pas suffisant. Ça va être important d'avoir du feed-back final par rapport au résultat.

Sur ses images, Yosveni *bug* sur les problèmes plus techniques, j'essaie de la rassurer que ce n'est pas ce qui m'importe le plus (Ça le *bug* pour son projet de docu sur la *Santeria*).

Nous avons donc regardé plusieurs de ses images, sans avoir le temps (ni la batterie de *laptop*) pour tout voir.

J'ai toujours peut d'être de trop, de déranger.

Ça fait chier que Dalita ne puisse pas! Mais bon, pauvre elle aussi. AHHHHHH!

J'ai beaucoup d'images que je ne peux pas utiliser, je vais être obligé de faire *fuck off* sur le participatif à certains points. Quoi faire avec le *storytelling*?

J'ai regardé les images de la *Santeria* avec Willy, le copain de Yanaisi. Yanaisi croit beaucoup à la *Santeria* et s'y connaît pas mal, elle peut identifier le Saint qui possède une personne en transe, dépendamment de comment cette dernière danse. *Fuck* c'est tellement loin de ce que je veux faire mon docu, mais c'est TELLEMENT intéressant.

Yosveni y croit quand même je crois. Nous en avions parlé hier, mais il disait « plus ou moins », mais il s'est quand même fait twister pis toute.

My god, je n'en peux plus des enfants qui crient et qui *gossent* dans mes affaires… et Yamis non plus je pense.

Jour 18 : 6 décembre 2011

Matin au local. Pour l'instant y'a personne. Je pourrais prêter la caméra à Myriam et Alvaro? J'ai l'impression qu'il ne va rien se passer aujourd'hui. Juste Ariel qui est parti tôt et le genre de prof d'*éduc*.

Autre problème : j'aurais voulu une certaine continuité entre les répétitions et les shows, mais ils ne correspondaient pas. Pour la simple et bonne raison que ce qui se fait en show est déjà prêt d'avance. Ça me prend vraiment une autre personne, question d'enrichir le propos, donner le rythme.

Yanaisi? Surima? Dans tous les cas, ils seront à Ciego. Donc je leur prêterai la caméra, et j'irai à la maison d'une des deux au retour. Ça pourrait être intéressant d'avoir une caméra sans ma présence. En attendant, je vais enregistrer des ambiances sonores, des *beautyshots* et prendre des photos.

Bilan relationnel : je sens qu'il y a des choses qu'on ne me dit par, qu'on me protège, qu'on s'inquiète beaucoup de mon bien-être et ma sécurité. En même temps, on me laisse un peu plus tranquille, sans me demander aux dix minutes si j'ai besoin de quelque chose de plus.

Ça a commencé par un gros rush d'informations, une urgence de tout me montrer, là maintenant, de me faire rencontrer tout le monde. Et là, plus rien.

Images de Yosveni : Beaucoup de *Santeria*. Quand même pas mal de trucs chez lui, avec sa famille, style *home movie*. Intéressant pour le show dehors. Plus *friendly*, va

plus proche des gens, plus facilement, les gens interagissent plus et plus facilement. C'est drôle parce que quelques plans sont pas mal les mêmes. Toujours aussi naturel, on sent le « genuine » avec la caméra.

Jour 19 : 7 décembre 2011

Moins de 10 jours de tournage. J'ai eu une grosse conversation avec Ariel sur la jeunesse de Cuba. Dalita en dépression/peine d'amour. Jeunesse perdue, qui n'a pas de plan dans la vie. Y'a quelque chose là-dedans, d'universelle de nos jour. Des jeunes qui ne veulent pas étudier, pas travailler, le système qui est à bout, depuis trop longtemps.

Une jeunesse perdue. La faute du gouvernement? Mais que pourrait-il réellement faire? Faciliter les communications serait déjà ça. Il y a tant à faire. Il y a ici un bouc émissaire pour expliquer la pauvreté, les problèmes sociaux, pour certains le blocus, pour d'autre le socialisme cubain. Ailleurs, ce sera l'impérialisme américain, le capitalisme, le destin, dieu, la vie. Les hommes.

Ça va tellement plus loin que la culture, que l'altérité que le documentaire. C'est une amie incapable de passer à travers sa peine d'amour. C'est un ami qui veut faire tellement parler. Des gens qui ont vieilli, évolué. Tellement plus loin que les clichés culturels, des *fucking* stéréotypes. J'appréhende déjà mon retour sur ce point.

Comment continuer comme si de rien n'était? Une fois que la distance n'existe plus, que l'on soit des choses extrêmement personnelles sur chacun, quand on ne peut plus parler d'un rapport strictement professionnel, mais d'une amitié qui se crée. Où tracer la limite de la pudeur? De ce dont je peux me permettre de parler. Ce que je veux versus ce que je peux versus ce que je devrais. Gratter jusqu'à ce que ça saigne.

À cause du présent contexte, c'est pratiquement impossible de rester dans un rapport réalisateur-sujet. L'altérité se dissipe sur certains points, mais pas sur d'autres.

Étranger, mais j'ai cette impression par rapport à ce que je me disais Ariel, comme si je devais me sentir coupable de ne plus travailler avec Charlie, comme si j'avais dû outrepasser les complications à cause de ses sentiments à lui, pour lui donner la chance de travailler avec la caméra.

Mais d'une certaine façon, je dois demeurer égocentrique, sinon mon projet ne se fera pas. Et ceci n'est pas une option.

Jusqu'à maintenant, jeu peux dire que mon séjour ici va beaucoup plus loin que le tournage d'un *docu* en situation d'altérité. Quand je pense à ce que je voulais faire, au

contexte de création dans lequel je me projetais, aux tâches à faire... J'avais sous-estimé une couche de plus, de relation humaine, d'amitié, d'estime, de promiscuité. Ç aurait été différent si je n'avais pas déjà fait un séjour de trois moi s ici, il y a quatre ans. Le temps qui a passé est aussi un facteur.

Il n'y a pas de limite, pas de frontière, comme si je demeurerais à l'hôtel et que j'étais en tournage à des moments précis. Étant seule, je n'ai pas de *feedback* de quelqu'un d'autre non pus. Je suis, d'une certaine façon, toujours en stand by de tournage, toujours à prendre des notes sur tout.

Aussi, Ariel, qui parle de Yamis = Yamis fait l'organisation de tout et il en a besoin. Il dit aussi que la maladie mentale et/ou les problèmes de santé mentale sont très présents chez la jeunesse cubaine. J'aurais tendance à dire encore plus chez les artistes.

Jour 20 : 8 décembre 2011

Matin à la banque. Réseau Internet planté.

On dirait qu'Ariel veut être vraiment sûr que je comprenne que leur vie est difficile. Ma tendance est de dire que c'est moins pire que dans beaucoup d'autres pays, mais aussi moins pire (ou difficile, mais pour d'autres raisons) que ce que j'entends continuellement.

J'ai l'impression générale que les gens sont juste tannés. Même les plus à gauche, même ceux qui soutiennent le régime. Mais il y a une tristesse chez Ariel, une fatigue, que je n'avais pas sentie il y a quatre ans. Son fils d'avant Yamis qui s'en va vivre en Bolivie? Dalita en dépression?

Je couve un rhume/grippe et je suis généralement é-pui-sée. À vivre avec les gens, j'absorbe des informations constamment, et des informations qui vont bien au-delà de ce qui a trait à mon documentaire.

Le poids de tout me p`se. J'ai hâte que ça finisse.

Jour 21 : 9 décembre 2011

Am : *Beautyshots* dans la ville et image du travail au local à Bayamo.

Mon point de vue change au fil des jours, ma pudeur baisse également. Je crois qu'on va facilement pouvoir voir une évolution dans mes images aussi.

Tout le monde ou presque a une USB maintenant. S'enfuir dans l'art, dans la musique. Ce *spleen* je finis par l'attraper moi aussi. Ils n'osaient pas trop parler d'argent avant, avec le temps, ils se dégênent. *Se falta, siempre falta*. Peut-être que je comprends mieux la langue, peut-être qu'ils osent plus parler comme je suis seule.

Je perds le fil de mon projet par moment. Trop d'informations nouvelles, trop de choses qui me trottent en tête. Et tout qui devient compliqué pour rien, qui ne comprennent pas, mois qui je ne comprends pas, et les *fucking catcalls*. Avant je m'y habituais, mais là j'en ai vraiment marre.

J'ai peur que personne n'ait tourné avec la deuxième caméra, qu'ils l'aient perdu ou de quoi du genre. J'ai peur de n'avoir des trucs que je Yosveni. J'ai peur de manquer de temps.

Mon regard sur eux : Le problème est que je suis incapable d'oublier complètement la théorie, et que, naturellement, je pense à ce que pourrait signifier tels plans, tel angle, telle prise de vue, dans le présent contexte. Comme si j'analysais systématiquement, tout ce que je faisais, en temps réel. Je dois me forcer parfois pour faire des images qui risquent de plus contraster avec les images de la caméra orange. En même temps, il y a une grande différence entre ce que je crois être un regard impérialiste, et ce que peuvent sentir comme un regard impérialiste.

Le problème avec le montage papier est que pour mes participants, j'en ai bien l'impression, ils ne peuvent pas/veulent pas rester dans leur regard sur eux-mêmes, mais se trouve un regard sur le documentaire comme, sur une forme qui eux-mêmes aiment… je ne sais pas à quel point ils peuvent/veulent rester dans le fond, pas juste dans la forme. Il faudra probablement que je rappelle le concept de bien les représenter eux, pas juste d'avoir un « bon film ».

Jour 22 : 10 décembre 2011

Ma relation réalisateur-sujet change selon la personne, avec un qui ne comprend pas son rôle. Avec Yosveni, c'est assez parfait. Je vois plus la relation comme de l'aide, il fait selon ce dont j'ai besoin, tout en restant authentique. Je crois que c'est probablement celui qui m'a le plus aidée réellement. En tout cas, jusqu'à maintenant.

Quotidien : Dans une journée normale, je me lève un peu après les autres (famille), je mange et je marche jusqu'au local de répétition. Je filme ce qu'il si passe, je prête la caméra si possible, fait ou planifie des entrevues. Je retourne à la maison pour manger, transférer des fichiers, parfois faire une sieste. C'est difficile à dire car chaque jour se ressemble, mais est très différent. Mais disons que ma méthode est

assez « je vais voir s'il y a quelque chose à filmer », parce que, aussi, ce qui est significatif pour moi ne l'est pas nécessairement pour eux et vice-versa.

Je pense que j'explore un peu les limites du participatif. À écouter tout le monde, de façon bien horizontale et égalitaire, je me ramasserais avec un gros tas de n'importe quoi. Demain j'analyse ce que je n'ai pas analysé/répertorié. Lundi, si Alvaro n'est pas là, je vois avec Lisbeth ou Léonardo? Ou je fais des minis entrevues avec quelques danseurs.

Je me suis fait tatouer trois points d'exclamation. Personne ne comprend pourquoi.

Jour 23 : 11 décembre 2011

Réflexion : je lisais sur le journalisme *embedded*, avec l'armée, qu'il devenait très difficile de traiter d'un sujet quand on est impliqué personnellement avec ledit sujet. Difficile pour un journaliste de critique le travail de soldat qui lui sauvent la vie. Difficile de faire un docu sur des gens qui m'accueillent chez eux.

Il y a aussi cette maudite culpabilité. D'avoir des gens qui deviennent des amies, et qui vivent dans la pauvreté. De vouloir les aider, mais de ne jamais savoir quand la limite de l'honnêteté dans la relation est dépassée. De savoir que mon aide aurait toujours une limite qui se pose très rapidement. Vouloir aider sans fucker le chien. Voir le manque flagrant de matériel, mais quand même rêver à un loft sur le bord du canal Lachine. Rêver de voyage, toujours et encore, avoir envie d'en parler, mais se sentir coupable.

Travail chez Icha : Elle me parle d'une histoire avec Ariel, il n'est pas entièrement honnête, ce qui ne me surprend pas. Il aurait un peu *crossé* un ancien stagiaire qui était revenu faire un projet. On m'avait dit de me méfier de lui d'ailleurs quand je parlais de mon projet de docu.

Montrer la pauvreté : le problème est que les Cubains qui veulent avoir des *cossins* vont vouloir exacerber cette pauvreté pour faire pitié et avoir des cadeaux… peut-être?

Je pense venir habiter chez Itcha. J'en ai marre des enfants et de la cigarette. Ici c'est calme et tout. Et je vais pouvoir filmer du balcon, et c'est un peu moins loin. Et y'a le téléphone. Plus que cinq jours de tournage.

Même si l'expérience n'est pas terminée, je ressens le pressant besoin d'écrire. Toujours et encore. Il y a des choses qui ne se captent pas. Des sensations, des émotions parfois si subtiles qu'elles n'apparaissent pas sur la pellicule. Cuba

m'échappera toujours. Comme une toupie qui tourne sans cesse, jusqu'à donner la nausée, mais qui continue de tourner, car impossible de savoir où la toupie s'arrêtera, et ça pourrait être dans le caniveau. Il y a un étrange mélange entre un spleen, un désenchantement total et une soif de créer. Comme si une génération complète souffrait de troubles bipolaires.

Jour 23 : 12 décembre 2011

Matin au local. Mal au ventre pas rassurant. Il n'y a personne. Ça me stresse, car il ne me reste que peu de jours de tournage. René m'a dit qu'Alvaro devrait être là pour que je puisse faire une entrevue avec lui.

Mon désir/besoin de faire plus parler mes protagonistes vient aussi de l'influence du style Tv Serrana, et que tous ici ont l'air de triper sur leur travail.

J'ai l'impression que j'écris plus que je ne tourne.

J'ai besoin de temps mort avant de vraiment analyser mes images.

J'ai fait une mini entrevue avec Lisbeth. Elle m'a parlé du lieu comme tel. La bâtisse a 300 ou 400 ans, le gros arbre a le même âge.

Jour 24 : 13 décembre 2011

Je comprends comment et pourquoi plusieurs projets de documentaire sur la *Guerrilla* ont été commencés, mais jamais terminés. Ariel et sa personnalité, le contexte. Pas seulement la culture, mais aussi des conflits entre personnalités. Trop ou pas assez confiance en quelqu'un.

Mes deux grands problèmes perso : technique-focus-exposition et la peur de déranger. Déjà que ma présence ici altère le milieu, en gardant une distance, je me sens plus à l'aise, avec des images potentiellement plus authentiques.

Il y a toujours un problème quelque part.

J'ai vu Yamis. Yosveni a la caméra. D'autres que lui ont filmé. Tous seront là demain et je pourrai faire mes entrevues. Donc, demain, *back à back*, entrevues, regarder les images avec tous (ou une partie).

J'aurais dû faire une liste écrite de ce que je voulais en début de tournage et la donner à Yamis et René. Avec toutes les étapes.

J'ai parlé avec Icha et son mai d'Ariel. Ils ne l'aiment clairement pas. C'est un peu épuisant toutes les histoires personnelles auxquelles je me trouve mêlée.

Jour 25 : 14 décembre 2011

Avant-midi productive. J'ai tourné beaucoup d'images de la pratique de Tiempo, avec les deux marionnettistes. J'ai aussi une belle entrevue avec Alvaro. Il me donne des bonnes réponses, intéressantes. Visiblement, il aime parler à la caméra.

Je commence à être vraiment épuisée.

ET OÙ EST YOSVENI AVEC LA CAMÉRA?!

Fait, il y a plein de trucs que je n'aurai pas pu faire. Des problèmes de communication où pas vraiment à la longue, mais au mode de vie, à la culture, à la personnalité de certains.

Le classique du « ah t'aurais pas dû lui faire confiance à lui », venant d'une qui fait systématiquement les mêmes erreurs et trucs *gossants*, c'est-à-dire, ramener la caméra deux ou trois jours plus tard, arriver plus d'une heure ne retard à un rendez-vous, ne pas se présenter aux rendez-vous. Impossible de vraiment planifier quoi que ce soit. Il faut absolument que je voie Yosveni demain. Je dois regarder les images avec lui et une autre personne qui a filmé pendant le *reccorrido*.

Théoriquement tout devrait se terminer demain. Mais il me manque une GROSSE partie du travail participatif. Et je n'ai aucune idée de quoi les images ont l'air, de qui a fait quoi, ni de la quantité ni de la qualité. Au pire à la fête vendredi? *God* que ça me stress, C'est le *fucking* nœud du projet.

Je n'ai jamais été capable d'oublier la théorie. En fait, elle m'a un peu servi de phare afin de ne pas trop me perdre.

Je suis trop crevée pour penser au *storytelling* et je dois vraiment voir ces images de Ciego. Il y a ce que je voulais avant (me concentrer sur le quotidien des jeunes) et ce que j'ai pu faire, avec ce que j'avais, avec ce qui se passait vraiment sur place.

Jour 26 : 15 décembre 2011

J'ai rencontré Yosveni au local. Il est le seul à avoir filmé à Ciego. C'est donc vraiment juste avec lui que j'airai véritablement travaillé, de la façon dont je voulais

le faire. J'ai regardé les vidéos avec lui. J'ai le trajet du terminal jusqu'à Ciego, la pièce et des choses très personnelles.

Faire un montage papier n'est pas vraiment réaliste. Je lui ai demandé des thèmes, des moments, sans y aller plan par plan, de ce qui lui paraissait le plus important. Je serai obligée de me garder le *storytelling* pour moi. Pour Yosveni, c'est aussi un peu étrange, je crois, le principe de représentation de lui-même.

Dans mes entrevues, je suis obligée de faire des questions très ouvertes. D'abord parce que mon espagnol a ses limites, aussi parce que je veux des réponses longues pour prendre les bouts les plus pertinents.

Je ne sais plus trop quoi faire avec le *storytelling*, d'abord parce que j'avais deux idées qui m'apparaissaient encore intéressantes, mais qui ne fonctionnaient pas vraiment. Malgré moi, le projet est allé pas mal dans tous les sens.

Je veux faire une grosse entrevue avec Yanaisi. Icha m'a dit que, si j'allais chez elle, je devrais faire attention à mes choses, elle aurait volé des choses à d'autres étrangers dans le passé.

J'aurais tellement voulu pouvoir faire *fitter* les entrevues avec les images… mais bon…

Autre problème du montage papier, c'est l'absence d'expérience de Yosveni par rapport à la réalisation et au journalisme. Il n'avait vraiment pas l'air d'avoir d'idée par rapport à la forme du documentaire.

Yanaisi n'était pas chez elle quand j'ai voulu y aller, Dalita est nulle part.

Je suis vraiment crevée. Au moins les images de Yosveni sont intéressantes. Mais je n'ai aucune idée quoi faire avec le *storytelling*. J'aurais tellement voulu, mais c'est impossible la rigueur ici. Présentement, j'en ai pas mal marre du niaisage, du *gossip*, de la malhonnêteté de certains, des « j'aurais dû » qui me tournent la tête. Trop de choses qui pourtant auraient dû être simples se sont révélées compliquées, sinon impossibles. Ça aurait été probablement plus facile avec seulement un *reccorido*. Ou un *reccorido* plus long. J'aurais tellement voulu montrer la *Guerrilla*, son travail, en mélangeant le point de vue de 2-3 personnes dont j'aurais aussi fait le portrait. Je doute de ce qu'Ariel (et plusieurs autres aussi) m'a dit. Peut-être pas. Mais dans quel but? Dur à dire. Je me souviens que son expression était étrange quand je lui ai dit que je ne travaillerais plus avec Charlie. Après tout ce que m'a dit Icha, entre autres que Charlie s'est essayé avec pratiquement toutes les Québécoises, je ne veux même pas imaginer que c'était *on purpose* d'Ariel et Charlie. Ils ne se rendent pas compte que si, à court termes, ça leur rapport, à long terme, ça ne fait que scraper des relations

personnelles et éventuellement avec les ONG. Pensée à court terme. Et c'est triste car je ne doute pas une seconde des bonnes intentions de Yamis et René. Mais y'a toujours des caves pour venir foutre la merde avec leur *bullshit*.

Rapport étranger riche/local pauvre qui vient *fucker* le processus même, bien avant de pouvoir parler de représentation de l'altérité. Dans la façon de travailler dans le contact, dans l'honnêteté de chacun.

Pour le montage papier, je dois me contenter des thèmes qui intéressent Yosveni, et *dealer* plutôt avec le premier montage à envoyer en DVD avec un questionnaire. Fait chier d'avoir vraiment juste une personne. Intéressant quand même. J'ai l'impression de devoir faire un casse-tête de 5000 morceaux avec des pièces manquantes et une image modèle incomplète. Pas impossible, mais ça va être difficile.

En chapitre? Avec un personnage par chapitre? Y aller par thématique? J'ai vraiment de la difficulté à organiser mes idées, je suis trop fatiguée.

Jour 27 : 16 décembre 2011

Théoriquement, le tournage devrait avoir fini hier, mais il me manque des entrevues (Yanaisi ou Salita, et René ou Yamis) et un peu de *shot* de la ville avec la caméra orange.

J'ai encore plus d'images de la répétition de *Tiempo*. J'ai une belle entrevue avec Yanaisi. Je lui ai demandé ce qui lui paraissait le plus important de montrer. Yanaisi m'a dit qu'elle était très nerveuse, presque une phobie de la caméra. Pourtant, ça a très bien été.

Il y a une relation différente avec les médias, forcément. Je crois que les autres reportages/docu sur eux qu'ils ont vus étaient soient cubain, soit d'Amérique latine, et ne montrait pas les difficultés quotidiennes. Question de point de vue aussi. Un Péruvien ne voit pas la « pauvreté » de la même façon qu'un Canadien. Probablement qu'ils ne peuvent pas autant les préjugés et stéréotypes. Le regard est différent, mais le rapport aux médias, une réaction/réponse à ceux-ci aussi. Pour moi, faire quelque chose de différent est de montrer autre chose que la pauvreté. Pour eux, c'est justement la montrer.

À Ciego, Yanaisi a un peu filmé, Surima aussi. Par contre, elles n'étaient pas à l'aise selon Yosveni, et j'ai très peu d'images d'elles. Yanaiosi m'a dit qu'elle n'aimait pas particulièrement filmer, surtout dans les circonstances du *recorrido* à Ciego. Souvent un « je ne sais pas faire de belles images, tu pourras pas mettre ça dans ton docu ».

À cause de mon contact très personnel avec mon sujet, je peux facilement filmer des choses que je n'aurais pas pu autrement. Par contre, il y a aussi certaines choses que je n'ose pas filmer. Plus d'accès, mais aussi plus d'autocensure.

Je ne suis pas libre entièrement : il faut dire que je dois respecter le fait qu'ils ont une certaine responsabilité par rapport à moi, surtout s'il m'arrive quelque chose.

Tout le monde me dit tout et son contraire.

Jour 28 : 17 décembre 2011

Si tout avait été comme sur des roulettes, je serais partie ce matin pour Holguín. J'aurais pu, finalement, mais ça aurait été flush pas mal. Il n'y a pas d'eau ce matin. Je dois me souvenir de tout ce que j'aurais voulu filmer et que je n'ai pas filmé.

D'après ce que m'a dit Yosveni et Yanaisi, je crois qu'eux aussi, les difficultés quotidiennes les intéressent plus que le reste.

J'aurais pris un bon deux semaines de plus avec une couple de jours de plus en montagne. En leur donnant un plan bien précis, quoique je doute que ça aurait vraiment marché.

J'ai des images intéressantes, mais techniquement pourries. Merde.

Ce projet ne se terminera jamais! Ce soir dans la maison d'Alvaro, et demain chez Yanaisi. René est allé voir si Alvaro était occupé. Quand Alvaro et Ariel auront terminé, ils viendront me chercher ici. René veut vraiment être sûr qu'il ne me manque rien. Lui et Yamis sont clairement beaucoup plus efficaces qu'Ariel.

Mais c'est quoi la pauvreté? Et comment la montrer? C'est toujours une question de perspective.

Yosveni n'était pas là ce matin. René m'assure qu'il ira chercher la caméra lui-même chez Yosveni s'il n'est pas là demain. Ariel et Alvaro ne sont jamais venus. Willy est censé venir me chercher demain pour qu'il puisse télécharger des images de la *santeria*. Il est temps que ce projet finisse. Je suis tannée d'attendre après tout le monde tout le temps.

S'il y a un mois, j'avais su tout ce que je sais maintenant, j'aurais fait bien des choses différemment.

J'ai finalement vu le documentaire de la Colombienne dont tout le monde me parlait. C'est très bon, mais assez loin de ce que je veux faire. C'est un peu complaisant. Je comprends ce que Yanaisi voulait dire quand elle voulait que je montre le côté plus difficile, pas seulement tout ce qui est beau du projet comme tel. Je veux faire quelque chose de plus personnel.

Yosveni n'a toujours pas pu remplir mon questionnaire sur sa participation. J'aurais dû le forcer à le faire avant-hier. Je n'ai aucune répétition filmée avec la caméra orange. Ça m'apprendre à faire confiance à mon sujet.

Je n'ai pas eu ce que j'aurais pensé être le minimum. Je me disais « pas de panique, au pire j'ai le temps », mais systématiquement, les choses prenaient quatre fois plus de temps qu'elles ne l'aurait dû. Le casse-tête du participatif. Au moins j'ai aussi des trucs en coulisse, après le show.

Jour 29 : 18 décembre 2011

Ce devait être ma dernière journée de tournage. Finalement, Willy n'est jamais venu me chercher. Il pleut à boire debout. J'ai finalement vu Yosveni. Il est venu me donner la caméra. Il a filmé un show de *reggeaton*. Il a répondu à mon questionnaire. Revenir serait vraiment intéressant.

J'ai un dernier souper chez Yamis, avant de faire mes bagages et partir pour Holguín. Sur le chemin du retour, Yamis m'a dit à quel point les gens à Cuba n'ont plus le respect des horaires, d'être à l'heure, non plus de respecter sa parole. C'est effectivement ce que j'ai vécu ici. Je n'ai pas revu ni René, ni Ariel. Yamis m'a aussi conseillé de bien me concentrer sur une ligne directrice avec mon *docu*, pour ne pas faire comme la Colombienne, avec un documentaire qui va dans tous les sens. Mais bon… je suis dans le « on fait ce qu'on peut avec ce qu'on a ».

Je repense à ma problématique et à mon hypothèse et, finalement, le contexte de tournage répond probablement plus à ma problématique que les médias participatifs… faire deux montages et leur faire choisir? Un classique et un peu plus *fucked up*?

« Somos la Guerrilla de teatreros ». La narration pourrait être faite avec Anderson?

J'ai l'impression d'avoir un paquet de plans de « je vais prendre ça au cas où ». Et peu de ce que j'aurais voulu. Et il y a beaucoup de choses qui sont plus difficiles à montrer. Ou comme le sacrifice, dont Yosveni et Yanaisi m'ont parlé, qui sont vrais dont je n'ai pas pu avoir des images véritablement.

Quand je pense à la *Guerrilla*, je pense à des gens, à des personnalités toutes différentes, à un organisme mouvants, qui évoluent, avec un noyau fixe de gens passionnés. Je pense à du *raw* peu subtil, imparfait, rapiécé. Je pense à la chaleur, à l'humidité, au maquillage de clown qui coule. Aux poulets. À une pauvreté plus pauvre que pauvre. Et putain, qu'est-ce que je vais faire avec le *storytelling*? Et putain que je n'ai pas autant d'images de la Panasonic que je voudrais. Mais bon, je n'avais pas de contrôle là-dessus.

Et voilà, c'est terminé. Enfin, le plus dur commence à peine.

Jour 30 : 19 décembre 2011

Sur le point de quitter Bayamo. Stressée, un peu. Fatiguées. Stressée parce que je me sens perdue avec le montage. J'ai fait des choix débiles, je n'ai parfois pas été suffisamment claire. Je n'ai pas tout ce que j'aurais voulu. Dans le présent contexte, avec toutes les complications, un mois n'a pas été suffisant. La qualité et la quantité des images prises avec la caméra orange ne me semblent pas, de mémoire, très satisfaisantes pour véritablement faire une analyse. Je n'ai jamais vraiment eu totalement le contrôle. J'aurais vraiment dû me préparer un séjour de 2 mois. Mais encore, aurait-ce été vraiment différent? Je n'aurai pas le choix, dans l'esthétique, de jouer sur le *pas net*. Le stress ne sera jamais parti. Je peux ben avoir plein de boutons dans la face. Je suis venue tester les médias participatifs, et je n'ai pas pu, tant que ça, les tester. Problème de volonté, de disponibilité, de communication. De *niaisage*. Ce n'était peut-être pas l'enfer, mais 'était assurément le bordel. Gnah! Ça a été assez frustrant, à plusieurs niveaux.

Après le tournage

24 décembre 2011

Après quelques jours dans un hôtel que je déteste, c'est vraiment la fin de la fin. La fin d'un projet de fous qui n'a pas marché exactement comme je le voulais. Rien, absolument rien ne s'est passé comme je le pensais.

Je vais probablement devoir faire différentes versions. Parce qu'il y a ce que je dois faire en fonction de mon approche théorique, et ce que je devrais faire pour que le film soit vraiment bon.

Montréal. 8 février 2012

Plus d'un mois depuis mon retour. Ben du *gossage*, déménagement, paresse, infirmière improvisée. Le cerveau à off. À go, on recommence.
Je centre sur l'image de Yosveni? Je commence le *download.*

1er mars 2012

Je n'ai toujours pas commencé à monter. Transférer en .mov mes images qui étaient en .mod a pris quatre jours <
. J'ai beaucoup plus que ce que je croyais des images de Yosveni. Je dois me faire des dossiers pour classer tout ça.

8 mars 2012

Toujours et encore en transfert.

14 mars 2012

C'est difficile. Je ne suis pas entièrement débloquée quant au *storytelling*. Ça va être un peu pire avec la job qui commence. Si seulement je pouvais monter de chez moi.

20 mars 2012

Omg je suis tellement retard. J'en suis encore à démêler mes fichiers. Je mets des images de moi ou pas? Se mettre en scène est potentiellement la chose la plus *weird* du monde.

6 mai 2012

Je commence le vrai montage. Commencer par sa présentation? Présentation, job dans la sierra, job à Bayamo, pourquoi tu continues? C'est difficile de balancer ce que je modifie pour le bien du film, versus la volonté de rester le plus près possible de mes images originales.

25 mai 2012

Je ne finirai jamais. Je vais me concentrer sur Yosveni, comme c'est la façon la plus simple de faire quelque chose d'un minimum cohérent. Faire des blocs dans chaque chapitre?

24 juin 2012

J'ai ultra compressé une première version pour l'envoyer avec des questions à Yosveni. Je dois commencer à rédiger.

7 juillet 2012

Version « finale ». Après un mois d'attente, les commentaires ne se sont jamais rendus. Quoi couper, quoi garder?? Je vais envoyer mon questionnaire aussi aux autres qui avaient fait le stage en même temps que moi.

Reste de l'été…

Je suis trop stressée et je veux vraiment arriver à remettre avant mon départ pour le Burkina. Rien ne marche. Ça a été super long avant d'avoir les commentaires des Cubains, et ils n'étaient même pas en fonction de mon questionnaire. ARRRGGGGGG. Y'a *fucking* rien qui marche.

24 mai 2013

Après 6 mois passés au Burkina et beaucoup de *niaisage*, je revois mon premier montage. Près d'un an plus tard. Il y a peu de choses que j'aime, c'est un trop chaotique. J'aime les images plus *scratchy* de la caméra orange. C'est trop forcé ses images et les miennes… à la limite on s'en fout? Avec du recul, c'est trop dur à suivre. Prendre les images, prioriser sur ce qui a un caractère plus personnel, inaccessible autrement? Ultimement pouvoir quand même montrer des trucs de Cuba que les gens ne voient pas normalement.

Je dois tout refaire. Recommencer du début et faire des séquences.

Ultimement, comme lui filme quelque chose et comment moi je le fais, on s'en fout un peu. Je crois que le plus intéressant est qu'il a accès à plus de choses que moi. Il y a des différences peut-être plus individuelles que culturelles.

Alterner entrevue et narration de moi?

6 juin 2013

Re-début du travail de montage. Je commence à faire les séquences, en débutant par Yosveni.

J'aime beaucoup les plans de Dalita. Elle fait des trucs très intéressants, peut-être *too much* parfois, comme un plan avec une aisselle en premier plan… mais je veux laisser paraître leur créativité.

11 juin 2013

Cleanage de séquence. Ciego : la caméra est très amateur, mais j'aime qu'on voie la complicité qu'ils ont, j'ai l'impression qu'ils déconneraient moins si j'avais été là.

J'ai laissé tomber les images au bar, parce qu'on ne voit rien. Les défauts techniques ne me dérangent pas trop, que ce soit mes images ou celles de Yosveni.

Je fais mes séquences en fonction du moment, certains sont avec une seule des deux caméras, d'autres avec les deux.

Je veux inclure de leurs plans, même s'ils sont plus intéressants, est-ce que je veux trop montrer leur participation, quitte à mettre des plans qui ne servent à rien.

23 juin 2013

Je continue à faire mes séquences. *My god* que j'ai du *stock.*

J'ai l'impression que beaucoup s'attendent à voir, dans un portrait de jeunes artistes cubains, des jeunes qui détestent le régime et ne pensent qu'à fuir, ou l'extrême avec des jeunes *brainwashés* qui carburent à Marx. Je veux montrer que des gens vivent, créer, ont une culture propre et métissée, qui n'est pas nécessairement rythmée chaque fois par le régime castriste. Que si beaucoup veulent partir (et pas vraiment plus que n'importe quel pays pauvre), entre temps ils vivent, créent. Partagent. À la limite, que la politique n'est pas une priorité. Tu peux faire un film sur Cuba sans se positionner par rapport au régime.

Juillet 2013

Établir l'idée maîtresse. Je dois raccourcir bloc par bloc. J'ai : intro, présentation Y, *Obra del borracho*, marionnettes enfant, clown, tiempo, santeria, condition de vie, et autre répétition. Je garde quoi?

Ahhhhhhhhhhhhh!
Je laisse la séquence d'après-midi relax assez longue parce que ça me paraît important de laisser ces images-là respirer.
Show de jour… je me demande si je ne raccourcis pas encore plus? Parce que ça montre pas mal la même chose que le show de magie seul qui est mieux filmé.
Je fais un premier essai pour la narration.

Je raccourcis les blocs.
Une carte au début du chapitre en tournée?
Titre = jour 1, jour 3, etc.

J'ai finalement enlevé la narration. Ce n'était pas nécessaire.

Je change un peu chaque semaine selon les directions de mon directeur de recherche. Je mets des titres plus complets, je les enlève.

Finalement, chaque chapitre a un titre, sans explications. Tout est simplifié au maximum.

Septembre 2013

Regossage
Dernier visionnement en salle avec mon directeur. Quelques trucs à changer, et hop dans la rédaction, la sono, la colorisation et le sous-titrage.

ANNEXE B

COMMENTAIRES

Participant 1

1. Est-ce que vous croyez que le film fait une représentation fidèle de Yosveni? Une représentation biaisée? Sentez-vous beaucoup mon regard de réalisatrice ? Pourquoi?

La représentation est claire, on ne connait pas tout son quotidien, mais on comprend bien son contexte familial mais surtout sa vie en tant qu'artiste, on le découvre assez bien. Ce n'est pas biaisée et ta lunette de réal ne ressort pas trop dans le portrait. En fait, une chance que tes images sont là car elles sont souvent plus représentative de la réalité de la Guerilla, à mon avis.

2. Par rapport à ce que vous avez vécu sur place, est-ce que le film vous semble fidèle à la réalité? Plus ou moins que par rapport à ce que l'on peut voir ou entendre sur Cuba dans les médias?

Oui, c'est définitivement beaucoup plus proche de ce que j'ai vécu comme réalité cubaine que ce qu'on retrouve dans les médias internationaux. Ça place le téléspectateur dans l'univers, l'ambiance du quotidien, le rythme cubain.

3. Est-ce que vous croyez que d'avoir des images filmées par Yosveni permet de mieux équilibrer les points de vues? Pourquoi?

Ce que Yosveni filme c'est ce qui l'intéresse et j'trouve que c'est sain dans le docu. J'adore le bout où les deux caméras filment les même éléments (après 12:18); on voit une intimité et une vision 1ere personne en même temps. C'est un bout super intéressant même s'il ne se passe rien concrètement, on comprend la sobriété, la pauvreté physique et en même temps la simplicité quasi volontaire.

4. Tout autres commentaires, suggestions, questions...

Je ne sais pas à quoi servira ce documentaire mais je me demande qui il pourra intéresser parce que à première vue, c'est lent, sobre et peu énergique comme film. Je me demande si tu pensais ajouter des vois off pour narrer certaines parties ou si tu comptais utiliser simplement les titres écrits pour diriger le public dans cette aventure. Enfin, je suis touché par les images que je vois. Des souvenirs qui reviennent mais aussi un monde auquel j'ai touché si peu de temps. Ce film présente bien le mode de vie, la culture et les images du quotidien de la Sierra Maestra. Bravo!
(Reproduction intégrale)

Participant 2

1. Est-ce que vous croyez que le film fait une représentation fidèle de Yosveni? Une représentation biaisée? Sentez-vous beaucoup mon regard de réalisatrice ? Pourquoi?

Connaissant Yosveni, je peux dire que ton film en fait une représentation fidèle. Je comprends qu'il décrit le fonctionnement de la Guerrilla et des répercussions qu'elle a sur les populations. Je sens aussi que c'est lui qui a choisi de dire les choses comme ça, qu'il nous parle avec sincérité. Je ne sens pas vraiment ton regard de réalisatrice à ce niveau.

2. Par rapport à ce que vous avez vécu sur place, est-ce que le film vous semble fidèle à la réalité? Plus ou moins que par rapport à ce que l'on peut voir ou entendre sur Cuba dans les médias?

Je reconnais beaucoup de choses, ça me semble très réaliste! J'ai même l'impression, quasi pathétique, que rien n'a vraiment changé... alors ça me parait très réaliste comme portrait. Par rapport aux médias... perso je n'entends pas grand chose sur Cuba... je ne sais même pas si c'est Raoul qui est au pouvoir?

À ce propos, je pense que j'aurais aimé avoir encore plus d'infos sur le background socio-politique... il me semble que ça, c'était très présent quand nous sommes allés et là je le sens moins. Le focus est mis sur la troupe, sur le métier de comédien de Yosbenis (il est présent dans quasiment toutes les prises de spectacles). Je trouve ça un peu hermétique. Bref je reste un peu sur ma faim quant au contexte politico-socioéconomique, parce que pour y être allée, je sais que c'est tellement présent, qu'on ne peut pas en faire abstraction. Par contre, jusqu'à quel point Yosbenis en a parlé devant la caméra, ça je ne le sais pas.

3. Est-ce que vous croyez que d'avoir des images filmées par Yosveni permet de mieux équilibrer les points de vues? Pourquoi?

Oui tout à fait. C'est une excellente idée : ça redonne le pouvoir aux personnes concernées. C'est le point de vue de Yosbenis qu'on veut entendre, pas celui du réalisateur!!! Pour moi le rôle d'un réalisateur est de communiquer quelque chose, de FAIRE PASSER, de transmettre... il n'est pas créateur de l'idée, mais transmetteur. Alors chapeau!
On sent bien quand c'est lui qui film et quand c'est toi.
(Reproduction intégrale)

Participant 3

En général, je ne trouvais pas que ta perspective interférait avec celle du Cubain de la trouve. Je trouvais qu'il manquait peut-être un peu de contenu parfois. Il y avait des bouts un peu vide, dans lesquels on ne comprenait plus exactement ce qui essayait d'être construit. Je ne connais pas ton hypothèse, mais je sais que tu fais ça en lien avec l'altérité. J'arrivais mal à saisir, à « feeler », ou à voir quelque chose en lien. Je trouve que les bouts de caméra de Yosveni pourraient être plus délimités, que ce soit plus clair quand c'est lui qui filme. Peut-être faudrait-il plus de séquences, mais moins longues de ses images. On ne sent pas beaucoup la tension dans le film entre la peut-être moins bonne représentation et la sienne peut-être meilleure, ou du moins que l'interrogation y est. C'est un peu plus faible à ce niveau-là. Peut-être que tu pourrais ajouter des éléments de tension.
(Reproduction intégrale)

Participant 4 (Ancien de la troupe habitant au Québec)

1. Oui, je crois que ça explique le travail de la Guerrilla de Teatreros et de Yosveni, ainsi que de la routine de la troupe.

2. Pas nécessairement, mais la scène où Yosveni fait le tour de la chambre d'hôtel…puis les filles montrent leur chambre avec juste un matelas pour les trois; ça peut laisser sous-entendre qu'à Cuba les hommes ont des avantages sur les femmes et ce n'est pas le cas. J'espère que tu comprends, c'est juste pour ne pas donner une impression erronée de Cuba, côté égalité de sexe.

3. Toutes ces images-là, m'ont permis de revivre de moments très importants de ma vie personnelle et professionnelle. Ça m'a donné l'opportunité de me souvenir des trucs mauvais et positifs vécu à La Guerrilla. Je pense que s'il y a quelque chose qui manque…ça serait de scènes un peu plus longues du travail artistiques de la troupe, telles que; ateliers de peinture, spectacle de danse etc. Ça va peut-être enrichir ton documentaire. Les commentaires des paysans seraient très bien vus et qu'ils racontent leurs façons de voir La Guerrilla. Si tu n'as pas d'images, tu peux peut-être mettre des photos.

4. Je pense que ça respecte en effet le point de vue de Yosveni et de plusieurs de la troupe, même le mien d'une certaine façon. C'est vrai qu'on fait du théâtre dans les montagnes parce que c'est humain et c'est gratifiant de voir le sourire dans le visage d'enfants, jeunes et adultes. Il faut vraiment aimer ce qu'on fait, mais en arrière de tout cela, il y a le côté de « nécessité d'argent » qu'on a. Nos ressources économiques

ne sont pas assez grandes pour décider de quitter la troupe et perdre l'opportunité de faire du théâtre et arrêter d'avoir un peu d'argent pour arriver à la fin du mois. Mais oui, on est content de faire du théâtre et de se sentir utile.

5. Le seul mot : Guerrilla suscite envie de connaître de quoi on parle à cause de la Guerrilla Colombienne. Oui, je pense que le sujet est assez grand et peut être dans plus de 23 ou 24 minutes. J'espère avoir bien compris la question.
Ajout : Oui...

6. Je les trouve bien, mais je trouve aussi qu'ils passent trop vite, c'est-à-dire; que ton documentaire touche à plusieurs sujets, mais il n'approfondi pas assez. Oui, ça laisse la curiosité d'en connaître un peu plus, mais je crois que si tu approfondi plus dans le sujet...ça serait mieux. Autrement dit, le sujet reste un peu superficiel (sans vouloir t'offenser ou écraser ton travail déjà très bon) De toute façon, je ne sais pas si tu as un temps exact pour la présentation.

7. « Soñadores del Arte »...

8. Si ta question est : As-tu l'impression de que la Guerrilla est dirigée par une canadienne? La réponse est : Non. Je dirais que le metteur en scène de la troupe est Yosveni. Si la question est : Penses-tu que « la directora » du documentaire est une canadienne? La réponse est donc oui.

Ajout : D'après moi, oui. Ça paraît que c'était une canadienne qui a fait le documentaire. On voit la participation de Yosveni très présent...

9.Je veux avant tout te féliciter pour ton bon travail. Je te trouve pas mal courageuse de partir comme ça à Cuba pour filmer ce documentaire. Est-ce que tu avais demandé un permis au Gouvernement pour le faire?

Merci de vouloir mon avis et n'hésites pas à communiquer avec moi pour me demander quelque chose pour t'aider. Je crois que j'ai quelques photos qui pourraient peut-être t'aider si finalement tu décides d'en mettre dans le documentaire.

Pourquoi tu as choisi Yosveni pour ça ou l'idée au début était de faire participer tout le monde? Parce que je crois que ton documentaire serait plus beau avec l'avis de plusieurs artistes de la troupe et même de quelques paysans.
(Reproduction intégrale)

Commentaires de la troupe

1- Debes manifestar mas que es la Guerrilla de Teatreros, porque Yosveni es parte de este proyecto. Podria ser a traves de los creditos que faltan y mas imagens. Si representa bien a la Guerrilla y Yosveni pero le falta ser un poco mas explicido en la situación, del contexto donde se desatolla este proyecto y su valor social.

Traduction libre : Il faudrait mieux voir ce qu'est la troupe, parce que Yosveni en fait partie. Ça pourrait être dans le générique et dans plus d'images. Oui, ça représente bien la Guerrilla et Yosveni, mais il manque d'explication sur la situation, le contexte se fait ce projet et sa valeur sociale.

2- Te sugerimos que aproches el tiempo con un collage de imagens que expresan el sacrificio, las habilidades y el desatollo del trabajo con mas ritmo.

Traduction libre : Nous te suggérons de faire un collage d'images qui exprime le sacrifice, les habiletés et le dévouement avec plus de rythme.

3-Tienes imagens que devaluan en valor, que se aislan de tu objectivo, como : las del cuarto de la casa de Yosveni, la fiesta de santos (Folklorica), las del cuarto del Hotel de Ciego de Avila. Son imagens que distraen, pero no dicen nada a tu tema interesante, al menos podrian aparecer pero en menos tiempo.

Traduction libre : Tu as des images qui s'éloigne de ton objectif, par exemple : celles de la chambre de Yosveni et celles de la Santeria, celles de la chambre d'hôtel de Ciego. Ces images sont distrayantes, mais ne disent rien à propos de ton thème. Elles pourraient apparaître, mais prendre moins de temps.

4- Agregar mas paisajes urbanos o de la montanas del movimiento de Yosveni.

Traduction libre : Mettre plus de paysages urbains ou des montagnes, qui montrent les déplacements de Yosveni.

5-Te sugerimos este texto de introducción al documental:
«El proyecto socio-cultural communitario itinerante "Guerrilla de Theatreros", fondado y diridigo por el destacando actor y director artistico René Reyes Blasquez nacio en el ano 1992, en la provincia Granhma, en Cuba. Desde sus inicies este hermoso proyecto ha posibilitado el ejercicio spiritual y cultural a los habitantes de la Sierra Maestra y otras aeras geograficas de este pais. Se constituyo en el 2002

como colectivo permanente de artistes de diversas manifestations del arte, con la incorporación principalmente de jóvenes provenientes del movimientlo de artistes aficiodanos. Entre estos jóvenes se encontraba Yosveni Torres Viltres, quien atarpo con este oportunidad ».

Traduction libre : Nous te suggérons ce texte d'introduction pour le documentaire : Le projet socioculturel communautaire itinérant « la Guerrilla de Teatreros », fondé et dirigé par l'acteur et metteur en scène René Reyes Blasquez est né en 1992, dans la province de Granhma, à Cuba. Depuis sa naissance, ce magnifique projet a permis l'exercice spirituel et culturel des habitants de la Sierra Maestra et d'autres régions du pays. En 2002, la troupe s'est constituée comme un collectif permanent d'artistes multidisciplinaires, grâce à la participation de jeunes créateurs. De ses jeunes, nous rencontrons Yosveni Torres Viltres…

ANNEXE C

QUESTIONNAIRE ENVOYÉ AUX CUBAINS

1. Crois-tu que le documentaire fait une bonne représentation de Yosveni et de la Guerrilla?

2. Y-a-t-il quelque chose que tu voudrais changer dans le documentaire?

3. Est-ce qu'il y quelque chose que tu aurais aimé voir dans le documentaire? Quelque chose qui manque?

4. Penses-tu que le film respecte le point de vue de Yosveni (ou de quelqu'un d'autre de la troupe) ?

5. Penses-tu que d'avoir des images filmées par Yosveni (et d'autres de la Guerrilla) aide à faire un film plus représentatif de la réalité?

6. Que penses-tu des chapitres?

7. As-tu des idées pour un titre?

8. Penses-tu qu'il est évident que la réalisatrice est une Canadienne?

9. Autres commentaires?

BIBLIOGRAPHIE

Africa for Norway. Récupéré de http://www.africafornorway.no/

Africa is a country. Récupéré de http://africasacountry.com/

Agence France Presse. (2012, 15 mars) *Kony 2012* déclenche la colère des Ougandais. *LaPresse*. Récupéré de http://www.lapresse.ca/international/afrique/201203/15/01-4505747-kony-2012-declenche-la-colere-des-ougandais.php

Ang, Ien. (1993). Culture et communication : Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational. *Hermès*, No 11-12, 75-93. Récupéré de http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15485/HERMES_1993_11-12_75.pdf;jsessionid=DA7E1159C049FA401BF77A6D26A4106D?sequence=1

Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec. *Définition.* Récupéré le 11 janvier 2014 de http://www.arrq.qc.ca/index.php?vSection=accueil&vOption=Accueil|Metier

Arab film distribution. *Children of Shatila.* Récupéré le 10 janvier 2014 de http://www.arabfilm.com/item/32/

Baumann, Pari, Bruno, Marta, Cleary, Dervla, Dubois, Olivier et Flores, Ximena. (2004). Les approches de développement centrées sur les gens mises en œuvre à la FAO Quelques leçons pratiques. Organisation des Nations Unies pour l'alimentation et l'agriculture. Récupéré de http://www.fao.org/docrep/007/j3137f/j3137f00.htm#Contents

Brown, B. Barbara. (2012). *React and Respond: The Phenomenon of Kony 2012* . Outreach Council of the African Studies Association. Récupéré de http://concernedafricascholars.org/wp-content/uploads/2012/04/Kony-React-Respond.pdf

Bastin, Jean-François . (2009). Etre et avoir à Kinshasa. *Civilisations, 24.* Récupéré de http://civilisations.revues.org/index454.html

Baneth-Nouailhetas, Emilienne. (2003, mars). Dans B.Lemoine. Clichés sur l'étranger : rêves étranges et familiers. *Images de l'étranger.* Acte de colloque organisé par l'Université de Limoges, les 28 et 29 mars 2003. Limoges : Presse universitaire de limoges.

Berthe, Jamie. (2010). *You look at us like insects.* Récupéré de http://www.maitres-fous.net/Sembene.html

Boal, Augusto. (2007). *Le théâtre de l'opprimé.* Paris : La découverte.

Bougnoux, Daniel. (2006). *La crise de la représentation.* Paris : La Découverte.

Bourdieu, Pierre. (1991). *Langage et pouvoir symbolique.* Paris : Fayard.

Bouthat, Chantal. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses.* Montréal : Université du Québec à Montréal.

Burwell, Catherine. (2003). I Want to Tell You about My Life Now : The Voice of Palestinian Refugees in Frontiers of Dreams and Fears. *Refuge*, volume 21, numéro 2. Récupéré de http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/refuge/article/viewFile/21288/19959

Breton, Philippe. (2000). *Le culte de l'Internet, Une menace pour le lien social?.* Paris : La Découverte.

Capdepuy, Vincent. (2007). *La limite Nord/Sud.* Récupéré de http://mappemonde.mgm.fr/actualites/lim_ns.html

Champagne, Patrick. (1993). La vision médiatique. Dans P.Bourdieu (dir). *La misère du monde*, (p.61-79). Paris : Éditions du Seuil.

Chanan, Micheal. (2007). *The politics of documentary.* Londres : BFI.

Chawla, Sarika. *Born Into Brothels - Filmmakers Zana Briski and Ross Kauffman .* Récupéré le 10 janvier 2014 de http://www.dvdtalk.com/interviews/born_into_broth.html

Colleyn Jean-Paul. (2004). Jean Rouch, presque un homme-siècle. *L'Homme*, n° 171-172, p. 537-541. Récupéré de http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9255

Development Media International. Récupéré de http://www.developmentmedia.net/

Drot, Jean-Marie. (1969). *Jerzy Grotowski à propos de la notion de théâtre pauvre* . [Vidéo]. Dans *L'art et les hommes*. Récupéré de http://www.ina.fr/video/I08049773

Finding a voice. Récupéré de http://www.findinavoice.org

Lafrance, Jean-Paul Laulan, Anne-Marie Rico de Sotelo, Carmen. (2006). *Place et rôle de la communication dans le développement international*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Lamrani, Salim. (2006). *Cuba face à l'empire*. Genève : Timéli.

Feenberg, Andrew. (2004). *(Re)penser la technique, vers une technologie démocratique*. Paris : La Découverte/M.A.U.S.S.

Gervais, J. F. (2007). *Web 2.0 : les internautes au pouvoir*. Dunod.

Gohard-Radenkovic , Aline et Muji , Dunya Acklin (dir). (2010). Entre médias et médiation :les mises en scène du rapport à l'altérité. Paris : L'Harmattan

Gondard-Delcroix, Claire. (2007). Les représentations de la pauvreté : quels échos aux indicateurs internationaux ?. *Mondes en développement, 137, 1*(2007), 51-66. Récupéré de www.cairn.info/revue-mondes-en-developpement-2007-1-page-51.htm.

Grossman, Alan et al. (2007). *Projecting migration*. London : WallFlower Edition.

Grossman, Alan. (2011) . *Narrer la migration :film documentaire, médias participatoires et recherche ethnographique*. Récupéré de http://migrationandmedia.com/dat/Grossman%20_franz.pdf, consulté le 30 juin 2012

Grotowski, Jerzy. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'homme.

Grugeau, Gérard. (1991). Chroniques des années de feu. *24 images*, Numéro 55, été 1991, 62-64. Récupéré de http://id.erudit.org/iderudit/22816ac

Hall, Stuart. (2008). *Identités et cultures Politique des cultural studies*. Paris : Édition Amsterdam.

Hartley, John et McWilliam, Kelly.(2009). *Story circle Digital storytelling around the world*. Oxford : Wiley-Blackwell.

Influence Communication. (2012). *État de la nouvelle bilan 2012*. Bibliothèque et archives du Québec. Récupéré de http://www.influencecommunication.com/sites/default/files/bilan-2012-qc.pdf

Jean Rouch. Dans *Ciné-ressource* Récupéré de http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9255

Jodelet, Denise. (2005). *Forme et figure de l'altérité*. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/jodelet_denise/forme_figure_alterite/forme_figure_alterite.pdf

Kagumire, Rosebell et Smith, David. (2012, 13 mars). Kony 2012 video screening met with anger in northern Uganda. *The Guardian*. Récupéré de http://www.guardian.co.uk/world/2012/mar/14/kony-2012-screening-anger-northern-uganda

La Presse canadienne. (2012, 9 mars). Kony 2012 : la campagne contre le chef rebelle critiquée en Ouganda. *Huffingtonpost*. Récupéré de http://quebec.huffingtonpost.ca/2012/03/09/kony-critique-ouganda_n_1336041.html

Le Deuff, Olivier. (2007). *Le succès du web 2.0 : histoire, techniques et controverse*. Récupéré de http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/35/71/PDF/web2.0.pdf

Loiseau, Mathieu, Potolia Anthippi et Zourou Katerina. (2011). *Communautés web 2.0 d'apprenants de langue avec parcours d'apprentissage : rôles, pédagogie et rapports au contenu*. Récupéré de http://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1106/1106.1500.pdf

Lull, James. (1995). *Media, communication, culture, a global approach*. New York : Columbia university press.

Marsolairs, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisité*. Laval (Québec) : Les 400 coups.

Mestaoui, Lobna (2011). Ousmane Sembène, entre littérature et cinéma. *Babel, 24*(2011), 245-256. Récupéré de : http://babel.revues.org/190

Métier Réalisation. *Réflexion*. Récupéré le 11 janvier de

http://www.metier-realisation.ca/HTML/c_reflexions/reflexions.html

Morin, Edgar. (2005). Réalisme et utopie. *Diogène, 2005(1)*, 154-164. Récupéré de http://www.cairn.info/revue-diogene-2005-1-page-154.htm

Movie City News. (2005). *MCN Interview: Mad hot balloon.* Récupéré le 10 janvier 2014 de http://moviecitynews.com/archived/Interviews/born_brothels.html

National Geographic. Beliefs and Traditions : Santeria. [Vidéo] Récupéré de http://video.nationalgeographic.com/video/places/culture-places/beliefs-and-traditions/cuba-santeria-pp/

Padgaonkar, Latika. (2011, juin). Director Profile : Mai Masri. *Wide Screen*, Vol. 3, No.1, juin 2011. Récupéré de http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/110/166

Pelachaug, Guy. (2008). Place et rôle de la communication dans le développement international. Dans J.P. Lafrance, A.M. Laulan et C. Rico de Sotelo (dir). *Communication*, vol 26/2. Récupéré de : http://communication.revues.org/515

Petit, Vincent et Colin, Loïc. (2009). La Vidéo Participative : essai de cadrage du concept. *SociologieS*. Récupéré de http://sociologies.revues.org/2924

Rivet, Daniel. (2001). Culture et impérialisme en débat. Revue d'histoire moderne et contemporaine *48*(4), 209-215. Récupéré de : http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2001-4-page-209.htm

Ruby, Jay. (2005). The Ethics of Image Making ; or : "They're Going toPut Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star Out of Me…". Dans A. Rosenthal et J.Corner. . *New Challenges for documentary*. Machester: Manchester Press

Pryluck, Calvin. (2005). Ultimately We Are All Outsiders : The Ethics of Documentary Filming. Dans A. Rosenthal et J.Corner. . *New Challenges for documentary*. Machester: Manchester Press.

Rosenthal, Alan, et Corner, John. (2005). *New Challenges for documentary*. Machester: Manchester Press.

Said, Edward. (2000). *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard; Le monde diplomatique.

Said, Edward W. (2005). *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Édition du seuil.

Sànchez Gonzàlez, Jorgue Luis. (2010). Romper la tension del arco, movimiento cubano de cine documental. La Havane : ICAIC.

Slate Afrique. Récupéré de : http://www.slateafrique.com/

Sormany, Pierre. (2000). *Le métier de journaliste*. Montréal : Boréal.

Tacchi, Jo. (2009). Finding a Voice Participatory Development in Southeast Asia. Dans J. Hartley et K. McWilliam. Kelly. *Story circle Digital storytelling around the world*. Oxford : Wiley-Blackwell.

The Communication Initiative. *Making waves : Kayapo video*. Récupéré le 10 janvier 2014 de http://www.comminit.com/ict-4-development/node/1638

Tu nous regardes comme des insectes. Dans *Dérive.tv*. Récupéré de http://www.derives.tv/Tu-nous-regardes-comme-des

Ungar,Steven. (2007) . Whose voice? Who's Film?: Jean Rouch, Oumarou Ganda and Moi, un noir». *Building Bridges : The Cinema of Jean Rouch*. Londres : Wallflower Press. Récupéré de : http://www.maitres-fous.net/Ungar.html

Université du Québec à Montréal. Service des bibliothèques. *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Récupéré le 23 février 2014 de : http://www.guidemt.uqam.ca/

Wolton, Dominique. (2010). *Internet et après?Une théorie des nouveaux médias*. Paris : Flammarion.

Mémoires et thèses

Charest, Patricia. (2006). *L'étranger ne voit que ce qu'il sait : documentaire interactif sur le Mali*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Chouinard, Denis. (2010). *Récits de vies à Betsiamites*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Catellier, Jean-Philippe. (2010). *Apprendre à lire et écrire des images médiatiques : recherche intervention en éducation aux médias dans le quartier Côte-des-Neiges*

à Montréal. (Mémoire de Maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM http://www.archipel.uqam.ca/3646/1/M11694.pdf

Boulianne, Bruno. (2012). *Bull's eye, un peintre à l'affût : l'écriture d'un long métrage documentaire.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Khachouk, Aliaa. (2012). *Hôtel Canada? : recherche sur l'identité et le sens d'appartenance chez les immigrants arabes au Canada.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Lemire, Guillaume. (2012). *Cinéma et connaissance sensible : expérience et composition du réel en cinéma documentaire : Asbestos, poétique d'un cratère* (Mémoire de Maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM http://www.archipel.uqam.ca/5489/

Films

Briski, Zana. (2004). *Born into brothels.* [DVD]. Toronto:Think film production.

Masri, Mai. (1998). *Children of Shatila. [Cassette vidéo].* Beirut : Nour Productions.

Rouch, Jean. (1958). *Moi, un noir.* [Cassette vidéo]. France : Films de la Pléiade.