

ENS Louis-Lumière

La cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12 —
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025
Soutenance de juin 2025

Filmer à l'étranger sans exotisme ?
Recherche d'une démarche de cinéma

Emilien HOUGUET

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique du mémoire : ***Nos regards d'ailleurs***

Directrice de mémoire : Élise DOMENACH
Directeur de mémoire externe : Matthieu LACLAU
Présidente du jury cinéma : Gisy PISANO
Coordinateur des mémoires : David FAROULT

ENS Louis-Lumière

La cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12 —
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

**Spécialité cinéma, promotion 2025
Soutenance de juin 2025**

**Filmer à l'étranger sans exotisme ?
Recherche d'une démarche de cinéma**

Emilien HOUGUET

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique du mémoire : ***Nos regards d'ailleurs***

Directrice de mémoire : Élise DOMENACH
Directeur de mémoire externe : Matthieu LACLAU
Présidente du jury cinéma : Gisy PISANO
Coordinateur des mémoires : David FAROULT

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Elise Domenach, qui a su me guider avec tact et avec la rigueur académique nécessaire à cette recherche. L'exigence intellectuelle à laquelle j'ai essayé de m'attacher pendant la rédaction a été encouragée et développée par les conseils de David Faroult lors de ses cours, ceux de méthodologie de mémoire, mais aussi tous les autres. Je remercie aussi Giusy Pisano qui, si je l'ai moins sollicitée pour ce mémoire, n'est jamais avare en conseils, en temps, et en aide.

Mes remerciements vont aussi évidemment à Matthieu Laclau, mon directeur externe, grand monteur du cinéma asiatique, qui a pris le temps de m'accueillir dans sa salle de montage à Taïwan pour m'écouter et me conseiller sur l'écriture de ma partie pratique du mémoire. Ses retours ont été précieux pour penser le montage d'une version longue de ce film.

Je remercie aussi toutes les personnes rencontrées à Taïwan et qui m'ont aidé directement ou simplement égayé la vie : Lin Li bien sûr pour sa présence tout au long de notre séjour et dans mon film, Ananda qui avait aussi besoin d'écrire son mémoire et m'a donné des conseils en connaissance de cause, mais aussi Nian Hua, Shang You, Jeanne, Jorge, Lena, Hyegyeom, Anibal, Béatrice, Gaston, Anja, Holly, Klara, Hong Yi, Fuga, Yu Ti.

Merci aussi à mes parents, mon père qui m'a donné le goût de l'exigence, ma mère pour son soutien permanent, mon petit frère qui aurait pu dire, comme dans une chanson de rap qu'on écoute ensemble, « j'ai arrêté les études mais je te soutiens pour ta soutenance », et ma petite sœur qui me battra bientôt au basket.

Et bien sûr, tous.tes les ami.e.s de la promotion 2025 qui m'ont aidé à grandir, que j'aime fort, et avec qui nous allons faire de belles choses.

RÉSUMÉ

Pouvoir faire un film documentaire à l'étranger sans exotisme serait une belle façon de lutter contre les préjugés tout en profitant des moyens formidables que le cinéma constitue pour rencontrer « l'autre ». Mais est-ce possible ? En partant de théories d'anthropologie critique qui cherchent à se défaire de l'exotisme en s'attachant à l'ordinaire, nous analysons *La Chine* d'Antonioni et *Funeral Season* de Matthew Lancit pour chercher à adapter ces théories anthropologiques à la pratique esthétique. La réflexion est prolongée par le retour réflexif sur la fabrication de la partie pratique du mémoire tournée à Taïwan.

LISTE DES MOTS CLÉS

Ordinaire — Exotisme — Documentaire — Anthropologie — Ethnographie — Réflexivité

ABSTRACT

Being able to make a documentary film abroad without exoticism would be a powerful way to challenge prejudices while taking advantage of the unique possibilities cinema offers for encountering “the other.” But is it truly possible? Drawing on critical anthropological theories that aim to move beyond exoticism by focusing on the ordinary, we analyze *Antonioni’s China* and *Funeral Season* by Matthew Lancit in an effort to adapt these anthropological approaches to aesthetic practice. This reflection is extended through a reflexive account of the making of the practical component of the thesis, filmed in Taiwan.

KEYWORDS

Ordinary — Exoticism — Documentary — Anthropology — Ethnography — Reflexivity

SOMMAIRE :

Introduction :

PARTIE 1 : L'anthropologie de l'ordinaire comme moyen de déceler l'exotisme

A. L'anthropologie de l'ordinaire pour déceler l'exotisme dans Chung Kuo, La Chine d'Antonioni (1972)

- a. L'intérêt de La Chine d'Antonioni
- b. Désinterlocution et allochronisme
- c. Antonioni et le quotidien
 - c.1. Croyance en le film en tant qu'enregistrement de la réalité.
 - c.2 L'image volée comme solution factice au scepticisme
 - c.3 Une pseudo-réflexivité par le regard caméra
- d. Analyse esthétique des concepts de l'anthropologie de l'ordinaire
 - d.1 La désinterlocution, absence de contexte et informations biaisées
 - d.2 Décontextualisation et allochronisme : la mise en place d'un espace-temps incompréhensible

B. Questionnements plus généraux sur l'exotisme

- a. Naturalisme et exotisme : en faveur de la mise en scène
- b. Naturalisme visuel et ordinaire

PARTIE 2 : Filmer la relation ordinaire

A. Le triangle filmeur.euse - filmé.e - spectateur.ice

- a. Logique de la responsabilité
- b. Appariement des consciences et sociologie des sentiments
- c. Le doute et la réflexivité

B. Funeral Season (2011) de Matthew Lancit

- a. Un examen personnel de la tradition des Bamilékés
 - a.1 Un examen de la tradition qui refuse la généralité
 - a.2 Une enquête personnelle : un appariement des consciences ?
 - a.3 Comparaisons avec la tradition juive
- b. Derrière la tradition
 - b.1 Un contexte social contemporain
 - b.2 Les personnes
 - b.3 Un examen de la tradition réflexif ?
- c. Fonction du discours de Funeral Season

PARTIE 3 : Réflexions et leçons tirées de la réalisation de la partie pratique de mémoire Nos regards d'ailleurs.

A. Essayer d'éviter l'exotisme au tournage

- a. Préparation du film
 - a.1. Recherche de sujet
 - a.2 Choix de mise en scène
- b. Tournage de la première partie
- c. Tournage de la seconde partie : relation avec Lin Li

B. Post-production : faire un film de cinéma qui ne soit pas exotique

- a. Dérushage, prise de recul et idées de structures

b. Montage, difficultés et pistes pour un film plus long

Conclusion :

Introduction :

Comment filmer à l'étranger sans exotisme est une question que je me pose depuis longtemps compte tenu de mon goût pour le documentaire et le voyage : comment concilier les deux tout en ne créant pas un objet déconnecté de la réalité, mal aimé des gens que je filmerais ou colportant des clichés contre lesquels il faut lutter ? Cette question s'est posée avec plus d'acuité quand j'ai décidé de partir en échange à Taïwan. Pour orienter ma démarche, je me suis tourné vers une discipline qui a eu pour objet privilégié l'étude d'autres populations et qui s'est posée les questions de l'exotisme : l'anthropologie. Comme le rappelle l'anthropologue français François Laplantine¹, cette discipline a de fortes connexions avec le cinéma, d'abord parce qu'il y a des liens historiques entre les débuts du cinéma et le colonialisme², ainsi qu'avec le développement de l'anthropologie moderne³. Ensuite, ce sont les étapes de création d'objets des deux disciplines qui sont analogues : recherches préliminaires/pré-production, enquête de terrain/tournage, analyse des données/montage, restitution et partage avec les pairs/projection. L'étude croisée de ces deux disciplines est donc particulièrement riche pour l'étude des processus d'exotisation qui peuvent avoir lieu aux différentes étapes de création.

Il faut préciser mon rapport à l'anthropologie. Si cette discipline aidera à orienter une démarche de cinéma, ce n'est pas mon but de réclamer y appartenir : je n'en ai ni les compétences ni la prétention. Je ne cherche pas non plus à faire des films catégorisés comme « cinéma anthropologique », même s'ils pourront être amenés à l'être au vu de l'ouverture de la discipline à des formes de pensée nouvelles. En effet, confronté à la

¹ **LAPLANTINE, François**, *Introduction au cinéma ethnographique lors de la soirée hommage à Daniel Pelligra à l'Institut Lumière*, 25 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=YIFzk4Js5bk&t=1060s>

² **BROSSAT, Alain**, *L'imaginaire colonial au cinéma, qu'est-ce qu'un film colonial ?*, Paris, Étéoptopia, 2025

³ **KOHL, Karl-Heinz**, « L'anthropologie et l'ambiguïté du colonialisme allemand », in Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie, Paris., 2019 : « Aujourd'hui, les chercheurs s'accordent à reconnaître que l'existence de la domination coloniale occidentale fut l'une des conditions les plus importantes de l'établissement de l'anthropologie en tant que discipline universitaire. »

nécessité de savoir comment considérer le caractère anthropologique des films programmés pour le Taiwan International Ethnographic Film Festival (TIEFF), son programmateur P. Kerim Friedman a proposé en 2019 un critère élargi qu'il résume ainsi :

« Le TIEFF adopte une position flexible concernant ce qui est considéré comme un film « ethnographique », incluant non seulement les œuvres réalisées par des anthropologues mais aussi les films réalisés par des cinéastes professionnels qui affichent une sensibilité ethnographique dans leur travail. Cela signifie des films qui sont réalisés de manière éthique sans sensationnaliser leurs sujets.⁴ »

« L'une des choses qui distingue les films ethnographiques des documentaires télévisés exotisants est que les réalisateurs ont souvent construit une relation à long terme avec leurs sujets ainsi qu'un certain sens de responsabilité envers ces sujets.⁵ »

Mon approche anti-exotique basée sur des analyses anthropologiques paraît donc suffire *a priori* à ranger mes productions parmi celles du cinéma anthropologique, mais cette catégorisation m'importe moins que la notion de responsabilité, par ailleurs omniprésente dans le cinéma documentaire mais dont la question se pose avec une plus grande force dans le cas de films tournés à l'étranger.

L'exotisme, comme le définit Peter Mason, « est une construction des voyageurs et des artistes de l'époque moderne, sa fabrication repose sur une décontextualisation initiale suivie d'une réinsertion dans un cadre inventé ad hoc pour satisfaire les

⁴ **FRIEDMAN, P. Kerim**, « Defining ethnographic film », in *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, Phillip Vannini (ed.), New York, Taylor & Francis Group, 2020, p.15-29

⁵ Ibid.

curiosités, le plaisir et souvent le voyeurisme du spectateur »⁶. Les critiques de l'exotisme apparaissent après la Première Guerre mondiale⁷ et sont entérinées par Levi Strauss qui annonce dans *Tristes Tropiques* « Je hais les voyages et les explorateurs »⁸. Dans les années 70, certains guides de voyage comme *Le guide du routard* ou *Lonely Planet* commencent à afficher lutter contre l'exotisme et à rechercher plutôt un rapport authentique aux populations locales. Mais en affirmant s'en prémunir, ils répètent les clichés exotiques⁹. On voit donc bien l'importance d'étudier l'exotisme parce qu'il est facile de se réclamer d'une authenticité, sans toutefois y parvenir en réalité.

Anais Fléchet en paraphrasant le sociologue Tzvetan Todorov donne une autre définition éclairante : « L'exotisme est un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est essentiellement différent de soi — à cet égard exotisme et racisme procèdent de logiques similaires. Au contraire du racisme, l'exotisme attribue toutefois à la différence une valeur positive [...] L'exotisme est, dans une large mesure, une attitude paradoxale : il est un éloge de l'autre, mais un « éloge dans la méconnaissance » »¹⁰. Que les intentions conduisant à une telle méconnaissance soient négatives (racisme) ou positives (exotisme), il semble de toutes façons important de lutter contre. Par exemple, si l'on présentait de façon positive le peuple chinois pendant la Révolution Culturelle en méconnaissant son histoire et sa politique, ce geste serait critiquable ne serait-ce que parce qu'il passe sous silence les souffrances vécues. Un geste d'apparence « positif » mais guidé par la méconnaissance sonne forcément creux et s'offre à toute sorte de récupérations politiques, déviations du sens et mensonges volontaires ou involontaires. Ériger une image fausse et « positive » de l'autre dans un certain contexte peut d'ailleurs devenir une image négative (racisme) dans d'autres. Par exemple, imaginer des personnes asiatiques comme étant naturellement « travailleuses » peut amener des

⁶ **GRUZINSKI, Serge**, « Peter Mason, *Infelicities. Representations of the Exotic* », *L'Homme* [En ligne], 157 | janvier-mars 2001, mis en ligne le 23 mai 2007, consulté le 10 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/5728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.5728>

⁷ **Fléchet, Anaïs**. « L'exotisme comme objet d'histoire ». *Hypothèses*, 2008/1 11, 2008. p.15-26. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15?lang=fr.

⁸ **LEVI-STRAUSS, Claude**, *Tristes Tropiques*, Paris, 1998, p. 41 (1ère éd. 1978)

⁹ **Fléchet, Anaïs**. Ibid.

¹⁰ **Fléchet, Anaïs**. Ibid.

employeurs français à les payer moins ou encore à renforcer par comparaison une image négative d'autres minorités¹¹. Partons donc de la position éthique et politique qu'il faut bien s'éloigner de l'exotisme.

Pour mieux comprendre cette notion d'exotisme, penchons-nous sur le célèbre ouvrage d'Edward Saïd : *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident* (1978). Dans ce livre, l'intellectuel post-colonial palestino-américain analyse les ressorts exotisants qui ont permis à l'Occident de créer - par des reproches et certaines formes d'éloges - une image de l'Orient justifiant et permettant sa domination. D'une part il ne faudrait pas penser que la création d'une image abstraite de l'autre reste dans le domaine de l'abstrait et de l'imaginaire, cela a une influence sur le réel :

Par conséquent, l'orientalisme n'est pas une création en l'air de l'Europe, mais un corps de doctrines et de pratiques dans lesquelles s'est fait un investissement considérable pendant de nombreuses générations. À cause de cet investissement continu, l'Orient a dû passer par le filtre accepté de l'orientalisme pour pénétrer dans la conscience occidentale ; ce même investissement a rendu possibles - en fait rendu vraiment productifs - les jugements, qui, formulés au départ dans l'orientalisme, ont proliféré dans la culture générale.¹²

D'autre part, il convient aussi de ne pas minimiser l'apport de l'art dans la création de cette vision de « l'Orient ». Edward Saïd prend comme exemple le cas de Flaubert et de son *Voyage en Orient* (1851) :

Prenons par exemple la rencontre de Flaubert avec une courtisane égyptienne, rencontre qui devait produire un modèle très répandu

¹¹ **ZHOU-THALAMY, Anne**, « Ah ces Chinois, ils travaillent dur ! » : quand le racisme se veut « bienveillant », The Conversation, Octobre 2020, <https://theconversation.com/ah-ces-chinois-ils-travaillent-dur-quand-le-racisme-se-veut-bienveillant-147305>

¹² **SAÏD Edward**, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2005 (1978 pour la 1ère ed.)

de la femme orientale : celle-ci ne parle jamais d'elle-même, elle ne fait jamais montre de ses émotions, de sa présence ou de son histoire. C'est *lui* qui parle pour elle et qui la représente. Or il est un étranger, il est relativement riche, il est un homme, et ces faits historiques de domination lui permettent non seulement de posséder physiquement Kuchuk Hanem, mais de parler pour elle et de dire à ses lecteurs en quoi elle est « typiquement orientale ». Ma thèse est que la situation de force entre Flaubert et Kuchuk Hanem n'est pas un exemple isolé ; elle peut très bien servir de prototype au rapport de forces entre l'Orient et l'Occident et au discours sur l'Orient que celui-ci a permis. ¹³

Ces citations permettent de montrer l'étendue de l'influence des images exotiques sur le monde politique international, ainsi que de mettre en évidence le rôle de l'art dans la création de ces images. Le cinéma joue un grand rôle, par sa grande visibilité depuis toujours et encore aujourd'hui, dans la création de l'imaginaire, qu'il soit colonial ou décolonial.

Pour penser les manières d'éviter l'exotisme, la proposition de *l'Anthropologie de l'ordinaire*¹⁴ d'Eric Chauvier apparaît intéressante parce qu'il formule une critique radicale des manières dont a été produit le savoir anthropologique, qui serait fondé sur une décontextualisation de la parole des observés. Au regard des définitions de l'exotisme que l'on vient d'exposer, le savoir anthropologique tel qu'il a été constitué en grande partie serait donc une manière d'exotiser les populations étudiées. Son ouvrage sera donc un outil qui permettra de révéler des procédés d'exotisation et ainsi de s'en prémunir. Mais l'anthropologie de l'ordinaire va plus loin en ouvrant la voie à une démarche épistémologique et esthétique. Ce texte propose en somme une nouvelle manière d'envisager l'étude de l'autre dans le cadre de la discipline de l'anthropologie. Les livres que Chauvier a écrits à partir de sa théorie s'apparentent à de la non-fiction

¹³ SAÏD Edward, *Ibid*

¹⁴ CHAUVIER, Eric, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Ed. Anarchis, Col. Griffe essais, 2011

littéraire. Un pont problématique et dialectique est ainsi établi entre l'anthropologie et la littérature. Dans un entretien, Eric Chauvier annonce par ailleurs : « je ne fais pas de l'anthropologie à la façon de Mauss, de manière naturaliste, quelque chose de très descriptif, j'ai besoin de mettre en scène mes enquêtes »¹⁵. Cette manière d'inclure la réflexion esthétique dans le projet épistémologique est intéressante car elle ouvre la voie à penser la place et le pouvoir du cinéma dans la connaissance de l'autre.

Cette démarche m'aidera donc à répondre à la problématique qui découle de la volonté de faire du cinéma sans exotisme : si l'exotisme est une décontextualisation, il suffirait de contextualiser pour s'en débarrasser ? Mais on ne peut jamais donner tout le contexte historique, politique, psychologique, social, alors où s'arrêter ? Et surtout, comment faire en sorte que l'information ne soit pas omniprésente, étouffante, comment faire pour qu'elle ne soit pas un « mot d'ordre » ? Comment concilier contextualisation et œuvre d'art alors que, comme Deleuze l'affirme, « l'œuvre d'art ne contient strictement aucune information »¹⁶ ? Questions résumées au sein de la problématique : comment faire du cinéma sans exotisme sans le réduire à un vecteur d'informations, c'est-à-dire en l'affirmant aussi en tant qu'art ?

Nous tenterons de répondre à cette question en nous basant en grande partie sur la théorie de l'anthropologie de l'ordinaire qui nous servira d'abord à déceler l'exotisme et à formuler une critique du naturalisme, ce qui fera l'objet de la première partie. Le film *La Chine* d'Antonioni servira d'exemple pour comprendre les ressorts exotisants du naturalisme. Alors même que ce film avait pour but de ne montrer que le quotidien, nous montrerons comment il échoue à aller vers l'ordinaire. L'exotisme décelé, il faudra le dépasser, d'abord en comprenant les outils que propose Eric Chauvier dans le champ de l'anthropologie et de la littérature, puis en essayant de les appliquer au cinéma. Pour cela nous nous pencherons sur l'analyse des procédés réflexifs de *Reasssemblage*, de Trinh T. Minh-ha, film capital dans la remise en question du rapport du cinéaste

¹⁵ CHAUVIER, Eric, *Anthropologie de l'ordinaire et contre télérama*, 29 avril 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=jAaU4sbNUfY>

¹⁶ DELEUZE, Gilles, *Qu'est ce que l'acte de création ?*, 17 mars 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMjMrGRw>

ethnographe face aux personnes observées. Nous analyserons ensuite en profondeur *Funeral Season* de Matthew Lancit qui se rapproche de ce que pourrait être un film imaginé à partir de l'anthropologie de l'ordinaire. Forts de ces questionnements et de cette boîte à outils théoriques et cinématographiques, nous reviendrons sur la création de la partie pratique du mémoire, de son tournage anticipé dans la fabrication du mémoire, jusqu'au travail de montage avec une monteuse taiwanaise, afin de déceler les éventuelles marques d'exotisme dans mon propre travail, comment j'ai cherché à les déjouer, et de mettre en évidence comment la pensée de l'ordinaire a permis de penser la fabrication du film et permet de le remettre en question.

PARTIE 1 : L'anthropologie de l'ordinaire comme moyen de déceler l'exotisme

L'exotisme a longtemps été considéré comme l'apanage du regard des voyageur.euse.s et des touristes sur des autochtones. Il est néanmoins important de noter qu'un certain nombre d'anthropologues critiques des manières dont leur discipline était imaginée et réalisée, ont montré que l'anthropologie participait aussi de cette entreprise du faux. Dans *La Fin de l'exotisme* (2006), Alban Bensa, anthropologue français, affirme en avant-propos de son ouvrage : « Si l'étrangeté de l'autre est bien au principe de tout exotisme, la contribution de l'anthropologie à l'entretien de cette posture esthétique s'avère considérable¹⁷ » et « L'anthropologisme est un exotisme au sens où il met en série des altérités sous la bannière de la pensée sauvage et dresse une barrière entre le monde de la raison maîtrisée et celui du mythe¹⁸ ». Affubler l'anthropologie classique d'un terme qu'elle a cherché à combattre pendant son histoire

¹⁷ **BENSA Alban**, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis (Essais), 2006

¹⁸ Ibid

est nettement polémique et politique. En accord avec les anthropologues critiques étudiés, c'est un point de départ que nous proposons d'adopter pour ce mémoire.

Les différences entre un.e voyageur.euse et un.e anthropologue sont *a priori* nombreuses, la principale étant la masse des connaissances sur une population et la méthode employée pour la connaître davantage. La remarque d'Alban Bensa montre que l'information seule et les méthodes utilisées jusqu'alors ne sont pas suffisantes pour s'inscrire contre l'exotisme. Il faudrait donc changer quelque chose à la méthode ou d'utiliser de manière différente l'information. L'anthropologie de l'ordinaire, en utilisant notamment les idées d'Alban Bensa, s'applique à formuler une critique constructive de la méthode de l'anthropologie. Sans utiliser directement le mot « exotisme », c'est bien ce que dénonce Eric Chauvier. Nous allons voir comment les concepts qu'il formule peuvent faire office d'outils pour repérer cet écueil, que ce soit dans l'anthropologie mais aussi dans l'objet qui nous intéresse : le cinéma. Intéressons-nous à *La Chine* d'Antonioni.

A. L'anthropologie de l'ordinaire pour déceler l'exotisme dans *Chung Kuo, La Chine* d'Antonioni (1972)

a. L'intérêt de *La Chine* d'Antonioni

Ce film sorti en 1972, en plein pendant la Révolution Culturelle en Chine, mérite qu'on s'y attarde parce qu'il a été au moment de sa sortie au cœur de critiques croisées bien qu'en désaccord entre elles, en République populaire de Chine et en Europe. Ces débats tournent autour des notions de réalisme et de naturalisme et posent la question de savoir où se situe l'ordinaire : est-il une simple reproduction du réel visible qui se dévoile devant la caméra ? Par ailleurs, ce film dont on réduira le nom à *La Chine*, en traitant de manière naturaliste le quotidien des Chinois et Chinoises, propose un contexte politique, historique, émotionnel, communicationnel, qui est évanescent, peu clair voire absent. Alors même qu'Antonioni s'attache au quotidien, notion qui peut-être *a priori* rapprochée de celle d'ordinaire, se pose donc la question de l'exotisme. L'examen du regard de la Chine sur ce film sera intéressant pour problématiser cette notion.

En 1972, les quelques échanges diplomatiques et culturels fructueux entre la Chine et l'Italie ont développé une relation de relative confiance entre les deux pays. Quelques années auparavant sont notamment sortis un film louant les bienfaits de la révolution de Mao par Carlo Lizzani (en 1957) et le journal de Malaparte, *Io in Russia e in Cina/I, in Russia and in China*, publié de façon posthume en 1958, faisant l'éloge de la Chine et de son peuple. Ce dernier fit d'ailleurs le don de sa villa à la République populaire de Chine (récupérée ensuite par ses héritiers. Il s'agit de la Villa qu'on peut voir dans *Le Mépris* de Godard (1963)). Le gouvernement chinois avait donc beaucoup d'attentes envers ce que l'Italie pouvait apporter à son image en acceptant une proposition de la RAI (TV italienne) de faire un film qui serait tourné par Antonioni.¹⁹ Comme ce dernier était connu pour être de gauche, la Chine ouvrit donc ses portes bien gardées. Antonioni tourna pendant trois semaines dans l'Ouest de la Chine en suivant un itinéraire prévu par le gouvernement chinois. Il était accompagné par son chef opérateur Luciano Tovoli, un ingénieur du son, Mirko Laureti, ainsi que des guides chinois qui lui disaient ce qu'il fallait filmer ou pas.

Contre ses attentes et malgré la présence des guides aux côtés du cinéaste, la RPC fut contrariée par le film final. Les critiques formulées par le gouvernement, même si purement idéologiques, permettent d'établir des clés de compréhension du film d'Antonioni. « Contrariée » est en fait un euphémisme par rapport au lynchage médiatique que le gouvernement a déclenché contre le film : d'abord un texte critique officiel intitulé « intention perfide et procédés méprisables » a paru début 1974 dans *Le quotidien du peuple*, le journal officiel du parti. S'en est suivie une campagne critique obligatoire dans toutes les écoles (sans que personne cependant ne voie le film). Une chanson a été inventée pour lyncher Antonioni, et un livre de 200 pages recensant toutes les critiques contre ce film est sorti quelques années après²⁰. Le motif principal des critiques était l'inadéquation des images d'Antonioni aux codes du réalisme socialiste, radicalisés pendant la révolution culturelle alors qu'ils sont en déclin en URSS²¹. Sans

¹⁹ LIU, Xin, 'China's reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*', *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2: 1, p. 26, 2014, doi: 10.1386/jicms.2.1.23_

²⁰ Ibid.

²¹ Michel Aucouturier, *Le Réalisme socialiste*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998.

citer directement le nom de réalisme socialiste, l'article reproche au film de ne pas représenter de manière positive et grandiose les monuments filmés et le peuple chinois. Par exemple, le film s'ouvre sur une séquence de la place Tian An Men, centrale dans l'histoire chinoise notamment parce que la naissance de la République populaire de Chine y a été proclamée. *Le quotidien du peuple* reproche à cette séquence son inadéquation aux codes de son réalisme socialiste :

Le film présente la place Tian An Men sous un jour encore plus répugnant. Il ne montre pas le panorama de cette place majestueuse et magnifique, mais photographie la porte Tian An Men, chère aux Chinois, de manière à la dépouiller de toute majesté. En revanche, beaucoup de pellicule est dépensée pour photographier la foule sur la place ; on y trouve tantôt des plans d'ensemble, tantôt des gros plans, tantôt de face, tantôt de dos, tantôt des foules de têtes, tantôt des jambes et des pieds qui bougent en désordre. Ces prises de vue visent à donner à la place Tian An Men l'allure d'un marché animé. N'est-ce pas là une façon de diffamer notre grande patrie ?²²



Figure 1 : Antonioni ne s'intéresse pas à la grandeur de la place mais à la vie quotidienne



Figure 2 : *La cérémonie de la fondation de la nation*, huile sur toile de réalisme socialiste par Dong Xiwen, 1953

²² **Commentateur du Renmin Ribao**, *A vicious Motive, Despicable Tricks*, *Le quotidien du peuple*, 1 février 1974

Cette citation a le mérite de montrer la position chinoise à cette époque tout en révélant la position d'Antonioni. L'analyse des matériaux et procédés est juste mais l'analyse de leur fonction est idéologique. Le réalisateur italien a effectivement essayé de dépouiller de sa majesté les bâtiments officiels comme la Cité interdite, il s'est effectivement intéressé au détail des gens pour les particulariser plutôt que de les présenter abstraitement comme « le peuple ». Dans un entretien réalisé par Carlo Di Carlo en 2004, Antonioni explique : « Mon film n'est pas tant un film sur la Chine que sur les Chinois. Le choix de considérer les Chinois — plus que leurs réalisations ou leurs paysages — comme les personnages du film, a été immédiat »²³. C'est effectivement le cas : dans la première séquence par exemple, la Cité interdite n'est vue que dans les arrières-plans derrière les personnages. La caméra n'est jamais en face du bâtiment et constitue donc une perspective fuyante qui n'arrête pas le regard sur lui. La focale des plans dans lesquels on peut l'apercevoir est assez courte et réduit donc sa taille relativement aux personnes. Au moment où la caméra est le plus face au palais, à la fin d'un panoramique, le regard est attiré par un soldat qui hésite à sortir du champ et marche à la même vitesse que le mouvement de caméra. Triple peine pour Antonioni du point de vue de la Chine : d'abord le regard n'est pas attiré par le bâtiment officiel, on voit un soldat individualisé qui n'appartient pas au groupe anonyme des « gardes rouges », et finalement on voit le malaise de ce soldat face à la question de l'image, faut-il sortir du champ ou pas ? Il n'apparaît pas sûr, hésitant, maladroit, ce n'est pas l'image du soldat héroïque et vainqueur. L'image de marque, la bonne image que veut se donner la Chine est ensevelie sous le réel, sous l'humanité du quotidien.

Ce quotidien constitue le cœur du film d'Antonioni, la réaction du gouvernement de la RPC permet de s'en convaincre et nous le montrerons par l'analyse dans les parties suivantes. Or, dans le cadre d'un film à l'étranger, c'est bien ce quotidien qui, parce qu'il est en partie inédit pour les spectateur.ices qui n'y sont pas familier.ère.s tout autant que pour le.a réalisateur.ice, peut empreindre le film d'exotisme. N'avoir un rapport exotique ni aux personnes, aux objets filmés, ni aux images fabriquées, suppose pour les spectateur.ices et réalisateur.ices d'entretenir un rapport sceptique avec. C'est-à-dire de

²³ **DI CARLO Carlo**, *Un acte d'amour*, Catalogue de la rétrospective Antonioni par Carlo di Carlo pour l'Institut Culturel Italien et l'école de cinéma de Pékin, 2004

se demander sans cesse : qu'est-ce que je peux connaître de l'autre ? Qu'est-ce que « l'autre » ? Qu'est-ce que « je » ? Mais comment se poser ces questions sans tourner en rond, et avec quels outils ? La réponse au scepticisme, Cavell la trouve dans la réflexion sur le langage ordinaire. C'est une réponse paradoxale puisque, comme Sandra Laugier, faisant l'exégèse de Cavell, le dit : « le langage ordinaire, loin d'être une échappatoire au scepticisme, est en quelque sorte traversé tout entier par le scepticisme, qui est, dit-il, « vécu », inhérent à notre usage du langage. »²⁴

Mais cette réponse paradoxale, dialectique, est intéressante parce qu'elle permet de sans cesse réinterroger le rapport de « l'autre » et du « je » à travers la communication, et donc de ne pas enfermer les personnes filmées dans des catégories figées, de les essentialiser. Filmer sans exotisme reviendrait à remettre en question l'état de la relation entre « l'autre » et le « je », remise en question analogue, dans un autre registre, à la situation des comédies de remariage qu'analyse Cavell dans lesquelles l'ordre des choses troublé se voit rétabli grâce à une communication ordinaire (au sein du couple). Laugier cite Cavell : « Ce qui est plus important, c'est que les films en question retrouvent tout le poids du concept de conversation, en démontrant pourquoi notre mot de conversation signifie ce qu'il signifie, ce que signifie le fait de parler. Dans ces films, causer ensemble c'est être ensemble pleinement et simplement, c'est un mode d'association, une forme de vie, et j'aimerais dire que, dans ces films, le couple principal apprend à parler la même langue. »²⁵. Ce passage rapide par la philosophie de l'ordinaire de Cavell permet de reformuler la question de l'exotisme dans *La Chine* d'Antonioni ainsi : Dans quelle mesure ce film, en montrant le quotidien des Chinois, interroge-t-il le rapport établi *a priori* entre eux et Antonioni ? Cavell s'intéresse à la comédie de remariage américaine qui n'est pas notre objet ici. Il peut donc être utile pour se recentrer sur la question de l'exotisme de s'équiper d'outils spécifiques à l'étude des rapports entre un observateur et des observés « étrangers ». Eric Chauvier, en partant

²⁴ LAUGIER, Sandra, *À la recherche de l'ordinaire, à la poursuite du bonheur*, 1993, texte publié par le Théâtre de la Colline, <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.colline.fr/sites/default/files/ordinaire.pdf&ved=2ahUKEwjY8Mnd-ryNAXv1fKQEHfy1Nb4QFnoECBMQAQ&usg=AOvVaw3sl5ncULm6KNrNorWD4VAQ>

²⁵ LAUGIER, Sandra, *Ibid.*

d'un travail sur la philosophie de l'ordinaire (Cavell, Wittgenstein, Austin,...) établit deux concepts clés qui nous aideront à l'analyse esthétique.

b. Désinterlocution et allochronisme

Eric Chauvier remarque que depuis un siècle et demi, les textes anthropologiques adoptent une démarche de négation de la parole des personnes étudiées²⁶. Nous retrouvons l'idée de Cavell de la communication. Le but de l'anthropologue étant d'étudier une population, iel est forcément amené.e à parler avec ces personnes et tire des conclusions basées en partie sur leurs dires, mais le texte anthropologique fait très rarement état des mots exacts prononcés, ou de la situation de leur énonciation. Toute parole est donc médiée par l'anthropologue (avec son lot de biais, de reformulations, d'appropriations) et privée de son contexte émotionnel (énervement, ironie, fatigue, de la personne en question ou de l'anthropologue) voire même contexte historique et politique (domination de genre, de classe, de race, colonisation, tensions locales). Ces simplifications permettent aux anthropologues de plus facilement vérifier leurs théories avec le réel en suivant une démarche hypothético-déductive. Cette manière de dégrader la qualité de l'information primordiale à l'anthropologie afin d'aboutir à des théories anthropologiques globales, Chauvier l'appelle « désinterlocution ».

Il affirme, en se basant sur les remarques de Michel Foucault pendant ses cours au Collège de France, et d'après l'analyse de nombreux exemples de grands anthropologues comme Claude Lévi-Strauss, Maurice Godelier, Evans-Pritchard, Bronislaw Malinowski, Marcel Griaule, que la désinterlocution « exclut des formes de savoirs, qui, par leur excentration, par leur dissonance, menacent un modèle d'interprétation fixé *a priori*²⁷ ». Cette simplification de la réalité qui permet de plus facilement soumettre les données issues d'observations à des grandes catégories générales et englobantes correspond à une forme de décontextualisation (de la réalité) au profit d'un autre contexte (la

²⁶ CHAUVIER, Eric, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Ed. Anarchis, Col. Griffe essais, 2011

²⁷ CHAUVIER, Eric, *Ibid*

théorie) : c'est un mode d'exotisme. Le concept de désinterlocution nous poussera donc à analyser tout particulièrement la manière dont les films traitent la parole des personnes filmées. Nous y reviendrons plus tard mais il est intéressant de noter dès à présent le rôle central que peut jouer le cinéma sonore dans l'interlocution des personnes observées par sa capacité à enregistrer simultanément la parole, l'inflexion de la voix, la temporalité de l'énonciation, ainsi que l'image dévoilant des détails émotionnels et matériels du contexte de l'échange. Le cinéma ne supprime pas automatiquement la désinterlocution, non seulement parce qu'il est possible de ne pas s'attacher à la parole, mais surtout que la représentation fine d'un contexte demande toujours un travail attentif. Mais ce médium semble un outil idéal pour poursuivre cet objectif. L'analyse approfondie de *La Chine* permettra de trouver des catégories esthétiques liées à cette désinterlocution/interlocution. La première est déjà donnée par Chauvier, qui compare la désinterlocution avec un concept formé par un de ses confrères : l'allochronisme.

Cet autre problème inhérent à l'anthropologie classique est formulé par Johannes Fabian, anthropologue critique hollandais, dans son livre *Le temps et les autres* paru en 1983. C'est celui de la tendance systématique pour les anthropologues, de placer les personnes observées dans un cadre synchronique (un temps figé, un *instant t*) en leur refusant un cadre diachronique (qui prend en compte les variations en fonction du temps)²⁸. Cet effet exotise et essentialise les personnes observées en les ramenant à leur état synchronique, les privant également de références à l'histoire commune avec les observateur.ices, et donc d'un temps partagé. Johannes Fabian appelle cela le « déni de co-temporalité » ou encore « allochronisme » en associant le préfixe allo- (*autre*) au suffixe -chronie (*temps*). Et Chauvier de compléter : « L'allochronisme devient le préalable à toute anthropologie »²⁹. Il reprend cette critique qu'il trouve pertinente pour proposer une équivalence entre désinterlocution et déni de co-temporalité, en soulignant l'importance de ne pas masquer derrière cette idée de temps, qui peut être abstraite, le matériau de base de l'enquête que constitue la communication. À l'inverse,

²⁸ JOHANNES Fabian, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Traduction française par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller. Toulouse, Anacharsis, 2006

²⁹ CHAUVIER, Eric, *Ibid.*

tout en prenant en compte la remarque de Chauvier, nous n'oublierons pas dans les analyses qui suivront d'étudier la temporalité créée par les films, parce que si le temps est important pour l'anthropologie, il l'est certainement pour le cinéma. La première catégorie esthétique de l'interlocution est donc constituée par le traitement du temps : comment le travail de caméra, de son et de montage influe sur la perception du temps que le.a spectateur.ice partage avec les personnes filmées ?

Ces deux critiques de l'anthropologie classique permettent de comprendre les ressorts exotisants de la discipline et de déceler des modes d'exotisme plus subtils que ceux, par exemple, d'une vidéo de voyage visiblement ignorante du contexte de filmage. Dans les analyses de films qui suivront et pour penser ma propre pratique nous nous attarderons donc particulièrement sur la prise en compte des personnages en tant qu'interlocuteur.ices, c'est-à-dire en tant que personnes vivant dans un contexte particulier, et qui partagent un espace-temps dialogique avec le.a filmeur.euse. Comment ces concepts se traduisent-ils esthétiquement ? Pour chercher à répondre à cette question, plongeons-nous dans l'analyse esthétique de La Chine et rappelons la problématique qui nous guidera tout au long : dans quelle mesure ce film, en montrant le quotidien des Chinois, interroge-t-il le rapport établi *a priori* entre eux et Antonioni ?

c. Antonioni et le quotidien

c.1. Croyance en le film en tant qu'enregistrement de la réalité.

Pour examiner le rapport qu'entretient ce film avec le quotidien, penchons-nous de nouveau sur ce qu'Antonioni dit de sa démarche. Dans les premières minutes du film, le commentaire en voix off annonce : « Ce sont eux, les Chinois, qui sont les protagonistes de notre film. Nous ne prétendons pas comprendre la Chine. Nous souhaitons simplement présenter une large collection de visages, de gestes, de coutumes. » Le projet est donc avant tout plastique, de mouvement et d'étonnement, pas de connaissance. S'il porte vers une forme de connaissance, ce serait par

l'accumulation arbitraire (une « collection »). Les premières séquences du film sont représentatives des trois heures suivantes et abondent dans ce sens : on y voit des gros plans de visages de personnes qu'on ne retrouve pas par la suite, les plans larges montrent des situations qui existent en elles-mêmes, sans lien avec d'autres, comme des manifestations plastiques mais sans sens particulier. En tous cas, le choix de trouver un sens ou non revient au spectateur.ice. Antonioni précise dans un texte suivant la sortie de son film :

Cette fois-là aussi je m'étais promis d'écrire un journal de voyage, et cette fois encore je ne l'ai pas fait. Peut-être cela résulte-t-il de mon désordre, d'un rythme de travail frénétique (cinquante prises de vue par jour), des nouvelles images qui m'ont bouleversé. Mais peut-être y a-t-il une raison plus profonde à ce que mes annotations soient restées des annotations, et c'est la difficulté que j'éprouve à me faire une idée définitive sur cette réalité en mutation permanente qu'est la Chine populaire. Pour comprendre la Chine, il serait sans doute nécessaire d'y vivre très longtemps, mais un sinologue illustre a fait remarquer au cours d'un débat que celui qui passe un mois en Chine se sent à même d'écrire un livre, celui qui y passe quelques mois, un petit nombre de pages seulement, pour préférer, après quelques années de séjour, ne plus rien écrire du tout. C'est une boutade, mais elle confirme combien il est difficile de saisir la vérité profonde de ce pays.³⁰

Le rythme de travail correspond donc à cette idée de collection : cinquante plans par jour (pour environ trente mille mètres de pellicule au total³¹, en 16mm standard cela correspond à quarante-sept heures de rushes), trois semaines de tournage (sur le vif, sans repérages). Il se dit être précautionneux de ne pas faire un portrait simple de la

³⁰ **DI CARLO Carlo**, *Un acte d'amour*, Catalogue de la rétrospective Antonioni par Carlo di Carlo pour l'Institut Culturel Italien et l'école de cinéma de Pékin, 2004

³¹ **CHATMAN Seymour et DUNCAN Paul (éd.)**, *Michelangelo Antonioni, Filmographie complète*, Cologne, Taschen, 2004

Chine, et cela se traduit par un refus d'analyser ce qu'il voit et filme. Ce qui se traduit par ce refus, c'est le scepticisme d'Antonioni face à la société chinoise, au sens de la philosophie classique (« puis-je connaître quoi que ce soit »). Le réalisateur est en proie à un doute légitime de son pouvoir à comprendre l'autre, ici les Chinois.es. Face à cette opacité, il préfère représenter la réalité *telle quelle*, avec son ambiguïté et ses polysémies, pour ne pas lui apposer un jugement subjectif. Mais Sandra Laugier remet en question cette manière simpliste de se dédouaner de son rapport au réel : « le scepticisme sous sa forme philosophique classique (puis-je connaître quoi que ce soit ?) représente et masque une incapacité ou un refus de connaître, et reconnaître, l'autre, qui est aussi bien une incapacité à entrer en relation avec le monde. »³². Ce dédouanement de sa propre place dans la construction du réel correspond à une des théories du cinéma anthropologique formulée par Karl Heider en 1976 dans *Ethnographic film*³³ : le film en tant que *record*, enregistrement. L'idée est de déformer le moins possible la « réalité » par une narration trop forte, une mise en scène, ou une implication personnelle du réalisateur dans ce qu'il filme. On peut aussi rapprocher cette notion de l'idée de naturalisme au sens usuel du terme (et donc pas de ce que Deleuze fait de cette notion) : l'idée est de réduire le cinéma à sa fonction de recopie du réel (en estimant que cela est possible).

Montrons comment ces intentions naturalistes imprègnent le film : d'abord, les plans sont pris à la volée (sur pied ou caméra portée), peu composés, avec souvent un même schéma : suivi du mouvement de quelqu'un qui se déplace, quelqu'un ou quelque chose d'autre apparaît dans le fond, la caméra laisse partir le premier pour rester sur le second. Ce schéma ne répond pas à une structure inter-séquences (comparaison des éléments filmés avec ce schéma) ni même intra-plan (pas de lien entre les deux éléments rapprochés par ce mouvement de caméra). Il s'agit d'un automatisme de cadrage purement formel qui ne produit pas de sens.

³² LAUGIER, Sandra. « Stanley Cavell : scepticisme et reconnaissance ». *La reconnaissance aujourd'hui*, édité par Christian Lazzeri et Alain Caillé, CNRS Éditions, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.7225>.

³³ HEIDER Karl, *Ethnographic film*, Austin, University of Texas Press, 1976

Le son, même s'il n'est pas synchronisé, est capté sur le lieu de tournage et « colle » à l'image pendant tout le film. La première séquence nous donne un instant une belle interaction entre le son et l'image quand une fille détourne le regard rapidement, et le son d'une sonnette de bicyclette indique la raison de ce micro-geste. Mais le reste du temps, le son est très plat, il ne vient ni rehausser l'image, ni l'interroger. Le son, comme l'image, est naturaliste. Il est affirmé comme tel dès que l'hymne chanté du générique laisse place aux sonneries des vélos et au fracas de la rue. Cette transition sonore se fait au sein d'un plan unique, elle résonne donc d'autant plus aux oreilles du spectateur. Elle dit : nous sortons du monde du cinéma (le générique) pour aller à la « réalité » (ce qu'on va voir de la Chine).

c.2 L'image volée comme solution factice au scepticisme

À plusieurs reprises dans le film, Antonioni annonce que le régime communiste déconseille ou interdit de filmer certaines choses qu'il filme pourtant. C'est le cas avec la résidence de Mao, un marché officieux où les Chinois échangent petit bétail et légumes hors des circuits officiels, ou encore un village pauvre qui n'était pas sur l'itinéraire scrupuleusement établi par les autorités chinoises. À chaque fois, l'annonce de l'interdiction redouble notre attention, crée une sorte de tension dans ce film de trois heures trente par ailleurs assez contemplatif. On observe scrupuleusement les raisons qui ont pu faire interdire cette image. Mais, à chaque fois Antonioni se satisfait de l'effet d'annonce et n'élabore pas. Le film n'apporte pas de réponse à la question de savoir pourquoi le régime communiste interdit ces images. La réponse nous paraît évidente pour le marché et le village : il ne faut pas montrer d'images qui vont contre l'image d'ordre et de prospérité que la Chine veut véhiculer d'elle-même. Elle est moins claire pour la résidence de Mao : est-ce une interdiction de sécurité ? Une interdiction idéologique ? Stratégique ? Il traite ces interdictions comme des évidences, mais d'une part il faut se méfier des évidences apparentes, surtout lorsqu'on filme à l'étranger, d'autre part Antonioni ne fait rien politiquement ou poétiquement de ces interdictions. En filmant la résidence de Mao, il se contente d'évoquer l'interdiction lors d'une séquence d'une vingtaine de secondes avant de repasser aux vélos de la rue (type de plan qu'on a déjà vu avant dans le film). Et ces plans qui suivent la « séquence interdite »

ne constituent pas un moment de respiration laissé au spectateur.ice pour réfléchir sur ce qu'il vient de voir : cinq secondes après la séquence, on est aspiré entièrement dans la contemplation d'un homme qui fait du Taichi sur son vélo. C'est certes très beau, mais sans aucun lien avec ce qu'il vient de se passer. Cette image mémorable par sa poésie du quotidien vient couper court à la réflexion sur l'interdiction de filmer certains endroits. L'information n'a pas le temps de résonner.

Les images « volées » sont donc une amorce dramatique et politique que le réalisateur ne prolonge pas. Elles servent plutôt de justification épistémologique pour montrer qu'Antonioni n'a pas fait que suivre à la lettre le programme imposé par la Chine, auquel cas on pourrait vraiment douter de tout ce qu'on voit. Ces images ont pour effet de nous faire davantage croire en ce que l'on voit. On a l'impression qu'une vérité s'en dégage, parce que comme le dit justement Serge Daney dans son texte sur le film : « la seule image qui marque ou « marques » ici en Occident, c'est celle qui est *gagnée sur quelque chose* ». Et comme par contamination, les autres images, celles qui sont *a priori* autorisées par le régime communiste, ressortent avec plus de vérité parce qu'elles sont tournées par quelqu'un qui a l'air d'exercer son scepticisme.

Par exemple, vers la quarantième minute de film, une séquence dans un marché pékinois montre les énormes étalages de fruits, légumes, poissons, viandes. La voix off affirme : « Les prix sont bas et la nourriture abondante pour tout le monde [...] L'immense arrière-pays agricole autorise tous les Chinois à surmonter la tragédie de la famine, même si cette abondance n'est pas présente à tous les marchés. ». L'assurance dans l'écriture de la voix off ainsi que la présence d'images où l'on peut effectivement voir l'abondance donnent un sentiment positif de l'agriculture chinoise. De plus, le fait d'avoir également filmé des lieux interdits ayant légitimé le regard d'Antonioni, nous fait douter encore moins de ce qu'on voit dans cette séquence. Sans informations extérieures au film, le.la spectateur.ice en serait presque à oublier les famines du Grand Bond en Avant, dont l'ampleur n'était certes pas connue en 1972 mais dont une partie

des conséquences désastreuses était reconnues par Mao lui-même³⁴ dès 1962. Si au moment du tournage du film, la Chine était effectivement en train de faire exploser sa production agricole³⁵, mettre sous silence ses anciens problèmes et résumer en une phrase générale la manière dont la Chine essayait de corriger ses problèmes de malnutrition dés-historicise et dépolitise les images que l'on voit. Mais parce qu'Antonioni a fait montre de scepticisme en tournant des séquences interdites, on a tendance à davantage le croire. Ces images volées font donc office de légitimation d'autres images dont on serait en droit de douter. Le scepticisme, qui pourrait aider à interroger le quotidien observé, échoue en n'étant pas approfondi et en s'auto-sabotant lui-même. Le recouvrement de l'ordinaire, qui est pour Cavell une solution au scepticisme en intégrant le scepticisme lui-même, n'est pas atteint.

Un autre élément du film aurait pu participer à créer une forme réflexive qui creuserait le quotidien filmé d'une nouvelle profondeur, et le fait en partie mais sans en atteindre le plein potentiel : l'échange de regard entre Antonioni et les personnes qu'il filme.

c.3 Une pseudo-réflexivité par le regard caméra

Les multiples échanges de regard tout au long du film, notamment dans le générique du début, ou quelques minutes ensuite pendant que trois hommes font du Taichi, révèlent la position du filmeur derrière la caméra. Ce regard qui brise le quatrième mur est un élément de distanciation, de rappel au fait que nous voyons des images, c'est-à-dire une représentation nécessairement différente du réel. Mais dans ce cas, la distance imposée par le regard révèle bien la position de l'opérateur, mais l'effet de distanciation réflexive est mis à mal par la gêne ressentie par le positionnement du

³⁴ « La responsabilité première des manquements et des erreurs commises au cours des dernières années devrait être assumée par le Centre ; au Centre, la responsabilité première m'appartient ». Citation du discours prononcé par Mao lors de la conférence des 7000 cadres retranscrit à partir de *Peking Review*, No. 27, July 7, 1978, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-8/mswv8_62.htm

³⁵ **AUBERT Claude**, *Chine : le décollage alimentaire ?*. In: *Études rurales*, n°99-100, 1985. Economies des vivres, vies de l'économie. pp. 25-71; doi : <https://doi.org/10.3406/rural.1985.3096>

cadreur vis-à-vis des personnes qu'il filme. Une grande distance entre la caméra et les personnages est instaurée par les très longues focales qui capturent les visages en plan serré, parfois avec insistance alors que les personnes sortent du cadre et ne veulent pas, on le voit bien, être filmées. C'est le cas des jeunes filles du générique, ou de façon encore plus gênante, des hommes qui font du Taichi. Si cette fois l'opérateur est plus près d'eux, on voit qu'il a commencé à filmer sans aucun échange préalable avec ces hommes : ils n'arrivent pas à placer leur regard par rapport à la caméra, ne font pas comme si elle n'existait pas, ni ne la regardent en face. Leur regard est vague et peu assuré, on a l'impression que la caméra voyeuriste les dérange et les agresse.



Figure 3 : L'homme repère la caméra



Figure 4 : Il a du mal à placer son regard par rapport à la caméra

En préambule à ces images, le commentaire off dit : « Dans la lumière du matin, sous le mur tatar, nous remarquons ces gens qui ne ressemblent pas à des travailleurs ordinaires. C'est une sorte d'exercice physique, mais aussi une danse et une cérémonie. Il discipline le corps et renforce l'esprit. Ils se déplacent de manière très rythmique, comme s'ils suivaient une musique que personne d'autre ne peut entendre. Cette tradition est si ancienne que les nouveaux dirigeants sont prêts à l'arrêter, comme un rudiment du passé, comme une superstition. ».

Ce malaise pourrait être exploité. S'il paraît bon d'assumer avoir un malaise en filmant une culture si différente de celle du filmeur, parce que le risque est fort de créer une image problématique par ignorance ou de perpétuer un rapport de domination

coloniale par la position de pouvoir que confère la caméra, Antonioni n'assume ce malaise qu'en montant ce passage dans son film. Il n'en dit rien, alors que la voix off est par ailleurs omniprésente. La voix donne des informations générales sur la pratique du Taïchi (sans donner son nom) en manquant la particularité de la scène : ce mélange de poésie par la danse et de gêne du regard. En plus de manquer en partie le potentiel de cinéma de cette séquence à cause d'une bande son qui ne résonne pas avec l'image, Antonioni n'informe pas le.la spectateur.ice de son positionnement par rapport à ce malaise. Peut-être n'en a-t-il même pas conscience. Le.la spectateur.ice vit donc quelque chose qui paraît en désaccord avec ce que vit le réalisateur. Ce malaise nous éloigne de lui.

Pour mieux comprendre pourquoi le positionnement des cadres/réalisateur pose problème, comparons à une séquence d'un film d'un réalisateur qui a filmé de façon si particulière les regards caméra : Chris Marker dans *Sans Soleil*. Ce film de 1983 est un essai cinématographique tressé par une voix off poétique qui tente d'établir un lien entre le Japon, la Guinée-Bissau et le Cap-Vert. Le réalisateur français a été mis dans une situation assez semblable que celle d'Antonioni : filmer dans des pays ayant subi l'influence occidentale (le Japon) et la colonisation (Guinée-Bissau, Cap-Vert et Chine) sans connaître les personnes filmées, sans leur voix, et en rajoutant une voix off personnelle. Comme la configuration de tournage était assez semblable sur ces points, Marker s'est aussi confronté aux inévitables regards caméra, voire aux tentatives d'esquive du champ de prise de vue. On peut le voir notamment dans deux séquences, la première située à cinq minutes du début du film, l'autre à trente-deux minutes.



Figure 5 : Dans *Sans Soleil* (1983), un regard de défi



Figure 6 : Dans *Sans Soleil* (1983), un regard espiègle

Marker aussi donne des détails généraux (et historisant) mais s'attarde sur ce regard caméra et en parle. En parallèle de ces images, le commentaire dit : « C'est un peuple d'errants, de navigateurs, de parcoureurs du monde. Ils se sont créés à force de métissages sur ces rochers qui servaient aux Portugais de gare de triage entre leurs colonies. Peuple du rien, peuple du vide, peuple vertical. Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ? »

Ce qui différencie cependant *Sans Soleil* de *La Chine*, c'est que les regards capturés par Marker sont souvent un défi au cadreur, pas un regard fuyant. Chez Antonioni, d'une part cela crée un malaise pour le spectateur parce qu'il n'y a pas une « égalité du regard » (selon l'expression de Marker) qui s'instaure, d'autre part cela témoigne d'un malaise de la part des Chinois.es filmé.es dont le réalisateur ne parle pas du tout. Au contraire, Marker parle de ce regard dès les premières minutes du film : on comprend qu'il l'a vu, qu'il prend pleinement conscience de ses implications, et qu'il en fait un moment de cinéma où la bande son et l'image se rejoignent. Si l'expression « égalité du regard » peut être exagérée puisqu'elle invisibilise la position de pouvoir dans laquelle Chris Marker est placé en tant qu'homme français blanc avec une caméra, au moins il fait quelque chose de cet échange de regard et plutôt que de passer outre, il l'amplifie par la voix off et l'arrêt sur image.

Les deux films se distinguent donc par le traitement cinématographique qu'ils font du regard. Il convient également de remarquer qu'ils filment dans des contextes historiques différents. Comprendre la différence ressentie dans le rapport des personnes filmées et de la caméra suppose d'historiciser ce rapport aux images. Non pas de l'expliquer uniquement par des différences culturelles comme l'a fait Susan Sontag dans son dernier chapitre de *Sur la photographie* en tentant d'expliquer la réaction des autorités chinoises au film. « Alors que pour nous la photographie est intimement liée à des manières discontinues de voir (il s'agit précisément de voir l'ensemble au moyen d'une partie - un détail saisissant, une façon frappante de recadrer), elle est en Chine uniquement liée à la continuité »³⁶. Liu Xin met en garde : « Sontag semble simplifier à l'excès le problème en une différence culturelle essentialisante. Comme Michel Foucault et Edward Saïd le notent, aucun discours ne peut jamais nier l'appartenance de son auteur au processus historique ».³⁷ D'où la nécessité de connaître le contexte historique pour tenter de comprendre la réaction des Chinois.e.s devant la caméra d'Antonioni.

Le réalisateur italien a tourné en Chine en pleine Révolution Culturelle, période pendant laquelle chacun.e avait peur d'être soumis à une séance d'auto-critique d'une violence extrême et qui pouvait toucher à peu près tout le monde sous prétexte d'un manque de volonté révolutionnaire³⁸. Les premiers chapitres du roman *Brothers* de Yu Hua (2005) qui suit l'histoire de deux frères nés pendant la Révolution Culturelle donnent le pendant fictif mais sourcé de cette période historique d'une grande violence. La méfiance des uns envers les autres explique en partie le malaise face aux images qui

³⁶ **SONTAG Susan**, *Sur la photographie*, trad. française par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1983

³⁷ **LIU Xin**, 'China's reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*', *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2: 1, pp. 23–40, 2014, doi: 10.1386/jicms.2.1.23_1 :

³⁸ **WANG You Qin**, *Trouver une place pour les victimes. La difficile écriture de l'histoire de la Révolution culturelle*, Hong Kong, Perspectives chinoises, 2007 : « Un très grand nombre de personnes sont mortes des persécutions perpétrées pendant la Révolution culturelle. La plupart des victimes trouvèrent la mort dans leur unité de travail, plutôt que dans des camps éloignés. Elles ont été attaquées lors de « sessions de lutte des masses », et les meurtres ont été commis au nom de la prétendue « dictature des masses » préconisée par Mao Zedong. Loin d'être tenus secrets, les meurtres servaient plutôt à obtenir la soumission de la population par la terreur. À vrai dire, la connaissance qu'avait la plupart des gens de cette oppression impitoyable est l'une des raisons principales pour lesquelles si peu de personnes s'opposèrent ouvertement à la Révolution culturelle. »

peuvent servir de preuve à charge contre les personnes filmées. Expliquer la gêne des Chinois.es à être photographiés par le respect de l'idéologie du parti qui tend à représenter uniquement les « bonnes images », présuppose implicitement que les personnes filmées seraient en accord avec cette idéologie. Ce serait oublier la vie ordinaire des Chinois.es dont la peur est à ce moment-là constitutive. Antonioni n'en parle pas non plus, il reste à la surface sans essayer d'interpréter ce qu'il voit. Il laisse ce travail au spectateur.ice qui reçoit les images sans contexte et sans preuve qu'Antonioni comprend bien le contexte. À nouveau, c'est une forme d'exotisme.

Ce qui joue dans le rapport des personnes filmées à la caméra, c'est aussi la position des personnes derrière la caméra. Ce positionnement nous intéresse fortement parce qu'il aiguille la manière de faire concrètement un film documentaire et permet de montrer qu'évidemment, un film est indissociable de son processus de création. Physiquement, derrière la caméra, Marker est seul, caméra sur l'épaule. Antonioni est avec son opérateur, Luciano Tovoli, Mirko Laureti son ingénieur du son, et les guides officiels. Le rapport de pouvoir et le potentiel de méfiance augmentent drastiquement : les Chinois.es n'ont pas affaire avec une personne mais une équipe de cinéma. L'équipe est composée de blancs occidentaux dont l'image est formée par la propagande³⁹, et avec au moins un officiel chinois dont la présence accroît la méfiance des personnes filmées. Encore une fois, Antonioni n'en parle pas, la réflexivité qui est amorcée par le regard caméra tourne court. Dans une séquence pourtant, celle où les regards caméra sont les plus marquants, Antonioni les remarque enfin et écrit sa voix off en conséquence.

Cette séquence arrive après une heure trente de film. On y retrouve un certain nombre de choses que l'on a déjà remarquées : la mention de l'interdiction de filmer à cet endroit nous interpelle, cette fois une forme de critique pointe tout de même quand Antonioni dit que le chef du village cache les femmes « vieilles et mal habillées ». Mais

³⁹ LIU Xin, 'China's reception of Michelangelo Antonioni's *Chung Kuo*', *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2: 1, pp. 23–40, 2014, doi: 10.1386/jicms.2.1.23_1 : « Des années 1950 à 1970, l'expression de la résistance au capitalisme se faisait généralement par des moyens essentialisant : descriptions d'un Occident imaginaire dont le peuple lutterait dans une grande misère à cause de l'oppression du capitalisme et du mode de vie occidental dégénéré. »

rien n'en est fait politiquement, ou même poétiquement, dramatiquement, esthétiquement. C'est dit comme un fait. Ensuite, c'est encore le regard de la caméra qui interpelle, le regard-violence, le regard position de supériorité. Certains commentateurs chinois, bien après que le film a été réhabilité en Chine (en 2004) et que les critiques à son encontre ne visaient plus son inadéquation à l'idéologie maoïste, critiquaient cette caméra intrusive et violente :

Quelques moments inconfortables dans le film où les spectateurs sont conscients de la caméra silencieuse et parfois intrusive, voire agressive. Dans la séquence d'ouverture, l'utilisation du zoom pour voler des gros plans des jeunes femmes attendant d'être prises en photo sur la place Tiananmen et, plus tard, le tournage d'une foule de villageois agités dans le Henan, peuvent paraître voyeuristes.⁴⁰

Antonioni fait enfin preuve dans cette séquence d'une forme de réflexivité. « Nous réalisons que c'est nous qui sommes particuliers et étranges [...] peut-être même un peu ridicules ». Mais cette prise de conscience ne prend pas la dimension vertigineuse qu'elle pourrait avoir parce qu'il renforce son regard-pouvoir par des phrases infantilisantes et condescendantes : « ils ne peuvent pas s'empêcher de nous regarder. » « souvent pétrifiés devant la caméra ». Et il réutilise l'expression du collectionneur face à ses objets en nommant les Chinois.es filmé.e.s « cette galerie de visages ». Par ailleurs, on n'entend la voix off que moins de la moitié de la durée de cette séquence sans que les moments de silence soient habités par ce qui a été dit avant (mis à part le malaise de voir que le réalisateur ne remet qu'à peine en question sa place). C'est ce que Xiao Ji Wei dans la citation précédente appelait la « caméra silencieuse ». L'expérience du spectateur s'éloigne de celle du réalisateur, ou de ce qu'il veut nous en faire voir.

Cette amorce de réflexivité qui passe par le regard, tout au long du film et particulièrement dans ces deux extraits, aurait pu rapprocher le quotidien filmé de ce que Cavell appelle l'ordinaire et que Chauvier se réapproprie dans son anthropologie de

⁴⁰ XIAO Ji Wei, 'A traveler's glance', *New Left Review*, 79, February, pp. 103–20, 2013

l'ordinaire : les fils qui sous-tendent le quotidien, les habitudes et la communication. Mais ces amorces de réflexivité ne sont pas exploitées parce que le projet d'Antonioni est un *record*, un « carnet de notes filmé plus qu'un documentaire »⁴¹. Il se cantonne donc au quotidien. Sauf que le quotidien filmé par quelqu'un qui ne connaît pas le pays et qui ne remet pas réellement en question sa place et son expérience tombe rapidement dans l'exotisme. Nous allons ensuite analyser plus particulièrement comment les outils de l'anthropologie de l'ordinaire affinent notre regard sur les problèmes de représentation que soulève le film.

d. Analyse esthétique des concepts de l'anthropologie de l'ordinaire

d.1 La désinterlocution, absence de contexte et informations biaisées

Nous avons déjà analysé certains problèmes de la voix off dont le rapport avec l'image n'est pas juste. Mais il faut aussi dire que c'est l'omniprésence même de cette voix, au détriment de celle des personnes filmées qui pose problème. Dans *La Chine* d'Antonioni, les Chinois.es ne parlent pas, et quand les rares fois où iels parlent, ce n'est pas traduit. Pensons par exemple à la réunion politique où l'on entend les personnes parler entre elles sans que le.a spectateur.ice ne soit mis.e au courant de ce qui est dit. La dernière phrase de la séquence est même tronquée, comble de l'irrespect de la parole. Cette communication est absente non seulement dans le film monté, mais on l'imagine aussi être absente pendant le tournage. Le jeu de regards entre la caméra et les personnes qui fuient la caméra des yeux, témoigne de l'absence de dialogue préliminaire à la prise de vue. L'équipe d'Antonioni se comporte comme des chasseurs d'images.

L'absence de communication avec les chinois.es enferme Antonioni dans ses propres préjugés qui le poussent à écrire des phrases pontifiantes qu'on sent décorrélées de la réalité : « Pour les Chinois, cet espace géant rempli de silence est le centre du monde » (en parlant de Tian An Men), « Pékin et les Chinois sont très laborieux. »

⁴¹ **DI CARLO Carlo**, *Un acte d'amour*, Catalogue de la rétrospective Antonioni par Carlo di Carlo pour l'Institut Culturel Italien et l'école de cinéma de Pékin, 2004

(phrase essentialisante, déshistoricisante), « Les standards de vie ici, si distants des nôtres, ne dérangent apparemment pas les gens outre mesure ». Cette phrase tellement naïve (à quoi s’attendait Antonioni ? À partir de quoi affirme-t-il ça ?) et qui invisibilise le vécu des Chinois.es résonne avec la phrase de l’écrivain et journaliste italien Alberto Moravia : « Ce qu’il y a de plus beau dans ce film, ce sont les observations à la fois élégantes et authentiques sur la pauvreté perçue comme un fait d’abord spirituel, puis seulement économique et politique »⁴². On retrouve un élément de base de l’exotisme essentialisant et dépolitisant : une admiration des pauvres, équivalente au mythe du bon sauvage. Édouard Louis rappelle dans *Dialogue sur l’art et la politique* avec Ken Loach :

Il y a d’un côté, la vision réactionnaire, de droite, qui voit les pauvres comme, pour le dire rapidement, dangereux, violents, paresseux (et c’est par ces discours que sont justifiées toutes les formes de persécution), et de l’autre côté, une vision prétendument de gauche, qui voit les pauvres comme authentiques, bons vivants, intrinsèquement bons et généreux. C’est un peu les deux mêmes visions qui ont structuré la perception colonialiste et raciste européenne au moment de la colonisation : les colonisés étaient soit vus comme des sauvages dangereux, violents, soit comme des bons sauvages, authentiques, avec un grand cœur etc. Et ces deux visions opposées sont en réalité ce que Pierre Bourdieu aurait appelé « adversaires complices » : ils prétendent s’opposer, mais en réalité ils forment une seule et même structure de pensée.⁴³

⁴² **DI CARLO Carlo**, *Ibid.*

⁴³ **LOACH Ken et LOUIS Edouard**, *Dialogue sur l’art et la politique*, Paris, PUF, 2021

Si ce n'est pas Antonioni lui-même qui dit cette phrase, elle s'accorde plutôt bien à son projet « humaniste »⁴⁴. Nous montrons ainsi comment la désinterlocution aboutit à des conclusions bien éloignées de la réalité. Nous n'avons donc pas l'impression d'être avec les Chinois.es, ce qui vient aussi du fait qu'on ne s'attache à personne en particulier. Nous ne nous attachons pas non plus à Antonioni puisque la gêne créée par le rapport qu'il entretient entre lui et les personnes filmées sans la remettre en question nous éloigne de lui. Nous sommes donc laissés sans vrai point d'identification à regarder ce qu'il se passe comme un spectacle exotique.

d.2 Décontextualisation et allochronisme : la mise en place d'un espace-temps incompréhensible

Comme nous l'avons vu précédemment, la formulation de phrases pontifiantes sur les Chinois.es usant du présent de vérité générale en occultant la temporalité de l'Histoire participe à une décontextualisation des images du film. Citons rapidement un nouvel exemple : quand Antonioni mentionne la « tragédie asiatique de la malnutrition », il emploie le mot « tragédie » comme si la malnutrition était indépendante de politiques publiques. En 1973, on n'avait pas encore en Europe les chiffres de 30 à 45 millions de morts de faim à cause du Grand Bond en avant (1959-1961)⁴⁵, mais comme nous l'avons déjà dit, dès 1962 Mao lui-même avoua l'échec de ce mouvement⁴⁶, il est donc étrange de ne pas en parler du tout. Quoi qu'il en soit, cette absence de contextualisation et de questionnement sur la réalité politique, économique et sociale de la Chine se retrouve cinématographiquement dans la construction d'un espace-flou.

⁴⁴ « Mais cette pauvreté rend possible une survie dans la dignité, rend les hommes sereins et plus humains que nous, elle se rapproche parfois de notre idéal humaniste d'équilibre avec la nature, avec de l'affection dans les rapports interpersonnels » propos d'Antonioni recueillis dans :

DI CARLO Carlo, *Un acte d'amour*, Catalogue de la rétrospective Antonioni par Carlo di Carlo pour l'Institut Culturel Italien et l'école de cinéma de Pékin, 2004

⁴⁵ **DOMENACH Jean-Luc**, « *La Grande famine en Chine 1958-1961* », émission *La Marche de l'histoire* sur France Inter, 8 novembre 2012.

⁴⁶ Voir discours prononcé par Mao lors de la conférence des 7000 cadres retranscrit à partir de *Peking Review*, No. 27, July 7, 1978, https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-8/mswv8_62.htm

Reprenons le début du film : directement après la présentation de la place Tian An Men, nous sommes perdus. Antonioni nous montre des gens sur des vélos sans qu'on sache où ils sont, ce qu'ils vont faire. Il nous montre des bâtiments officiels avec des grandes banderoles sans indiquer ce qu'ils sont ni ce qu'il y est écrit. Peu après, des enfants sont filmés en train de courir, on ne sait pas s'ils sont dans une école ou dans la rue. Les cadrages des plans sur la route changent brutalement de sens, les vélos vont dans un sens puis dans l'autre dès le plan d'après. Un chaos visuel est ainsi créé et brouille les repères. Les raccords entre micro-séquences sont soit sans lien (la résidence de Mao -> un homme qui fait du Taichi sur son vélo -> un homme sur une calèche censé montrer que les Chinois sont travailleurs), soit simplement physiques, picturaux (des hommes font du Taichi -> les enfants ont cours de sport -> d'autres enfants courent -> des gens courent dans la rue). Le montage semble arriver de façon chronologique puisque le film est régulièrement ponctué de l'annonce du changement de ville, mais nous ne connaissons rien de la géographie de ces villes par rapport à la Chine, de leur organisation spatiale. Il n'y a ni hors-champ critique qui nous permettrait d'imaginer ce que nous ne voyons pas, ni hors-champ visuel ou sonore qui permettraient de se repérer dans l'espace. Nous sommes prisonniers de l'image du moment, de la « naturalité » de ce qu'on voit sans que ces images ne fassent sens.

Tout comme l'espace filmique discontinu, concentré en localités ponctuelles, la temporalité est hachée. Si Antonioni fait référence parfois à l'histoire antique ou plus récente de la Chine : « Mais le Mur a bloqué les vents de la steppe, et a ainsi contribué à l'agriculture. Envoyer les familles des soldats dans des régions reculées a contribué à la propagation de la culture chinoise. », « Autrefois, personne ne pouvait entrer dans ces jardins, et même l'empereur devait descendre de voiture », « Le Chinois moderne entretient des relations pacifiques avec son passé », ces informations décontextualisées voire fausses (la dernière phrase), ressemblent davantage au savoir parcellaire dispensé lors d'une visite touristique d'un monument qu'à une réflexion sur la Chine. Les mentions de l'histoire servent d'anecdote et pas d'aide à l'exploration du présent. L'évolution de l'histoire chinoise est présentée comme une succession d'états figés indépendants les uns des autres sans que les processus sociaux et politiques qui ont amené ces changements ne soient mentionnés. Cette tendance à montrer les « étrangers » dans un

état figé dans le temps, qu'Alban Bensa avait repérée dans la majorité des écrits anthropologiques classiques, est aussi présente dans le film. Cela participe à priver les Chinois.e.s de leur statut d'interlocuteur.ice.s.

L'éclatement du récit et de sa temporalité n'est pourtant pas étonnant chez Antonioni, c'est en fait le principe de la narration moderne. Béla Tarr disait : « Je déteste les histoires, puisque les histoires font croire qu'il s'est passé quelque chose. Or il ne se passe rien : on fuit une situation pour une autre. De nos jours, il n'y a que des situations, toutes les histoires sont dépassées. »⁴⁷. Il ne faudrait donc pas chercher à lier artificiellement les situations par un récit, puisque ce n'est pas la manière dont se déroule la vie moderne. Youssef Ishagpour ajoute :

Le cinéma classique se définit par sa clôture formelle, par la négation de ce qui lui est extérieur, avec l'intégration du hors-champ infini, où le cadrage découpe un fragment, en hors cadre de fiction, grâce à la technique du champ/contrechamp. Or, à partir du moment où tout ce qui entre dans le film n'est plus surdéterminé par la fiction qui serait la manifestation du sens du monde, mais où la fiction est un élément dans le monde, des brèches s'ouvrent de plus en plus dans la clôture. À la différence des autres œuvres d'art où le spectateur se recueille pour pouvoir plonger en elles, au cinéma, le film plonge dans le spectateur qui, par l'identification-participation, perd toute distance contemplative pour être projeté au centre de l'espace-temps émotionnel de l'action. Cependant le cinéma contemporain exige du spectateur l'attitude esthétique de distance et de contemplation et rompt l'identification et la participation affective (exploitée par le cinéma commercial en tant que choc violent et pornographique).⁴⁸

⁴⁷ MAURY Corinne et ROLLET Sylvie (dir.), Béla Tarr, De la colère au tourment, Crisnée, Yellow Now, 2016

⁴⁸ ISHAGPOUR Youssef, *Le cinéma*, Paris, Flammarion, 2001

Il est certain qu'il n'y a pas d'identification dans *La Chine* d'Antonioni, et l'absence de récit en fait un film moderne. Mais le lien avec la modernité s'arrête là. En effet Ishagpour continue par :

Au lieu que le spectateur soit projeté au centre du film, l'œuvre est exposée devant son regard, se situe et situe le spectateur dans le hors-champ. Ce hors-champ extérieur est le monde, l'historicité, qu'il s'agisse de l'histoire tout court, de l'histoire du cinéma, ou de la présence de la caméra. [...] c'est la contemplation et le temps même qui deviennent l'objet du film. Ainsi est-on passé, dans l'histoire du cinéma, de l' « image-mouvement » à l' « image-temps », comme l'a montré Gilles Deleuze dans ses grands livres sur le cinéma.⁴⁹

Si Antonioni est un des maîtres de l' « image-temps » (*L'Éclipse*, *L'Avventura...*) au côté de Béla Tarr ou de Tarkovski, il échoue avec *La Chine*. Comme nous l'avons vu, le hors-champ historique n'existe pas vraiment, et la présence de la caméra, si elle se fait sentir, dérange sans subvertir. On n'a pas le temps non plus à la contemplation puisque les plans sont courts, souvent en mouvement rapide, le cadre est chargé. À la fois le film se prive des ressources émotionnelles du cinéma classique, à la fois il n'amène pas le geste moderne à son terme de distanciation et d'historicisation. Sans leur contexte historique, spatial et temporel, les figures qu'on voit à l'écran (il faut se réduire à les appeler comme ça) sont introduites dans notre contexte cognitif de spectateur comme des étrangetés dont on s'étonne de la plastique et du mouvement : c'est bien de l'exotisme. Montrer de façon naturaliste une autre culture, c'est-à-dire uniquement dans son apparence, revient à la couper de son contexte historique, culturel, social (qui est invisible à l'image) et donc à l'exotiser.

⁴⁹ ISHAGPOUR Youssef, Ibid

La Chine d'Antonioni nous a fourni un bon exemple de ce que pouvait être un film exotique, du point de vue de la définition de l'exotisme en tant que décontextualisation/recontextualisation à des fins de curiosité, ainsi que du point de vue plus précis de l'anthropologie de l'ordinaire qui nous a poussé à analyser l'espace-temps dans lequel évoluaient les personnages. Ce documentaire, en privant les personnes filmées de leur statut d'interlocutrices, ainsi qu'en créant un espace-temps flou, sans hors-champ critique ou historique, décontextualise les images et participe d'un processus d'exotisation. Le film, destiné au public occidental, ne cherche pas à combler des lacunes de connaissance ni à développer un point de vue, mais à montrer de manière naturaliste l'apparence d'une réalité distante. Si Antonioni s'attachait à proposer une vision apolitique du quotidien des Chinois.e.s, il remet à peine en question réflexivement les images qu'il filme. Ni le fait de filmer parfois des endroits interdits par le régime communiste, ni la pseudo-réflexivité amenée par les regards caméras ne proposent une réelle remise en question. Le quotidien reste le quotidien de façade, on ne voit ni n' imagine les forces qui l'organisent : le « je » et le « nous » restent bien à leur place, le film ne s'approche pas de l'ordinaire et stagne dans un quotidien exotique. Ce film riche en procédés d'exotisation permet de réfléchir de façon plus générale aux tenants et aboutissants de l'exotisme au cinéma et de tirer des conclusions pour ma pratique personnelle.

B. Questionnements plus généraux sur l'exotisme

a. Naturalisme et exotisme : en faveur de la mise en scène

Avec le film d'Antonioni, nous avons pu faire un lien entre naturalisme et exotisme. Telle que nous l'avons établie, la relation entre ces deux termes paraît être une implication : le naturalisme (filmer l'apparence de la réalité sans principe directeur) dans le cadre d'un film à l'étranger implique l'exotisme. Dans un article critique du film paru en 1974, Serge Daney formulait une critique du naturalisme, différente de la nôtre, mais qui est éclairante.

Le naturalisme est une technique qui renouvelle quelque chose qui le pré-existe: la société telle qu'elle est est déjà une mise en scène. Travailler sur cette donnée, briser cette pré-mise en scène, la rendre visible, est toujours une entreprise courageuse, difficile et impopulaire. *Le réalisme est toujours à gagner.*⁵⁰

Pour lui, le film d'Antonioni est problématique parce que, dans sa démarche naturaliste, il renouvelle la mise en scène orchestrée par la politique chinoise. Pour se rapprocher de la réalité, non pas celle qui n'est que l'apparence des choses (naturalisme) mais celle qui, invisible, sous-tend le monde (réalisme), il faudrait un travail de « re-mise en scène » qui soit conscient de la part du réalisateur ou de la réalisatrice. C'est en ce sens qu'il dit : « Le réalisme est toujours à gagner ». Certes, des limites peuvent être apportées à ce point de vue, notamment le fait qu'il y a toujours « re-mise en scène » puisqu'il y a toujours un cadre, un montage, une bande son, donc un certain regard. C'est d'ailleurs pour cette raison que le gouvernement chinois a rejeté le film, la manière de cadrer ne convenait pas à sa façon de s'imaginer et de structurer sa société. D'autre part, la réalité résiste toujours à la pré-mise en scène de l'État : le regard tremblant des Chinois.e.s devant la caméra ou encore une petite fille au milieu du film qui corrige discrètement sa camarade qui n'applaudit pas assez fort quand elle voit que la caméra est dirigée vers elles (on voit le processus de mise en scène en action). C'est ce genre de micro-résistances auxquelles Michel de Certeau dédie son livre *L'invention du quotidien*.

On dirait que, sous la réalité massive des pouvoirs et des institutions et sans se faire illusion sur leur fonctionnement, Certeau discerne toujours un mouvement brownien de microrésistances, lesquelles fondent à leur tour des microlibertés, mobilisent des ressources insoupçonnées, cachées chez les gens

⁵⁰ **DANEY, Serge**, « La remise en scène (Notes) », publié dans les Cahiers du cinéma 268-269 (juillet 1976).

ordinaires, et par là déplacent les frontières véritables de l'emprise des pouvoirs sur la foule anonyme.⁵¹

Autrement dit : même dans l'apparence des choses, il y a toujours des éléments qui résistent au pouvoir, qui brisent la pré-mise en scène. Malgré ces limites apportées aux critiques radicales du naturalisme de la part de Daney, il convient quand même de lui reconnaître que lorsqu'un film n'est pas consciemment « re-mis en scène », le risque de reproduire un code de la réalité imposé par une super-structure (le parti communiste chinois par exemple) est grand, et que ces micro-résistances décrites par De Certeau sont presque invisibles. Il faut le vouloir pour aller les trouver. L'exemple de la petite fille qui corrige sa camarade m'est apparu par hasard : les deux jeunes filles sont perdues dans une foule, il a fallu que mon regard tombe par chance dessus, et que mon cerveau interprète ce micro-geste en une seconde pour que je le comprenne. Argumenter que justement, le naturalisme permettrait de recueillir un florilège de ces petits détails qui ne pourraient pas être inventés, serait une piètre excuse à l'ignorance : en vérité, Antonioni ne l'a sûrement pas vu. La traque de ces petits gestes, ces micro-résistances, pourrait en fait constituer un pilier de la mise en scène pour un film de l'ordinaire.

Ces micro-résistances sont des manières que les gens ont trouvées pour ne pas être totalement soumis à l'ordre établi, mais l'ordinaire se constitue aussi de situations de communication qui comportent des « anomalies », des « dissonances », comme les nomme Eric Chauvier. Ces situations de communication peuvent être inconscientes, même de la part de leurs interlocuteurs. Par exemple, dans le même article étudié précédemment, Daney analyse la manière dont Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens ont filmé et monté des ouvrier.ère.s Chinois.e.s d'une usine de moteurs critiquant responsables. Ces derniers, apparemment à l'écoute des critiques, reprennent le vocabulaire marxiste-léniniste formaté et les images utilisés pour les critiquer.

Ce qui nous frappe, c'est que, du début à la fin du film (avant et après avoir été critiqués), ils se sont accrochés au *même* discours,

⁵¹ GIARD Luce dans sa préface de DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990

qui soudainement semble de plus en plus creux. Discours sans surprise : on dit qu'il ne faut pas aller à l'encontre des masses, accepter leur critique, qu'elle enrichit, fait mieux, etc. Si rien ne s'était passé dans cette usine, ce discours aurait joué un rôle d'accompagnement porte-opération. Mais parce que nous avons eu le temps de les voir sonner creux, cela nous fait voir ce que d'autres films semblent vouloir cacher : en Chine, plus qu'ailleurs, le discours ne doit surtout pas être pris pour ce qu'il dit mais pour quoi il constitue une pratique politique plus diffuse, plus astucieuse, plus complexe, à travers laquelle, en bas comme en haut, le pouvoir joue.⁵²

Voilà une autre chose importante à chercher pour la mise en scène d'un film qui s'intéresse à creuser sous le quotidien pour exhumer l'ordinaire : ce qui se cache derrière les pratiques de communication, ou plutôt *comment se pratiquent les communications*. On en revient au langage ordinaire de Wittgenstein et Cavell que Chauvier se réapproprie dans son anthropologie de l'ordinaire. Parce que si nous avons maintenant établi, en prolongeant la critique de Daney, qu'il faut éviter le naturalisme si l'on veut éviter l'exotisme, et pour cela mettre en scène afin de chercher les rapports qui sous-tendent la réalité visible, encore faut-il savoir ce qu'il faut mettre en scène et comment. Le risque en voulant à tout prix avoir un point de vue pour éviter de reproduire celui qui organise la réalité (au moins grossièrement), c'est de reconduire sa propre ignorance. Nous avons déjà ouvert deux pistes qui pourraient diriger la mise en scène d'un film s'attachant à l'ordinaire, en évitant les écueils d'une réalisation déconnectée des personnes filmées : chercher davantage les micro-gestes révélateurs, ainsi que les situations de dissonance de la communication. Ces pistes ne s'éloignent pourtant pas radicalement du naturalisme. Afin de trouver d'autres pistes et de ne pas condamner en bloc et grossièrement tout ce qui viendrait du naturalisme au cinéma, prenons le temps d'examiner ce qu'il peut apporter.

⁵² DANÉY, Serge, « La remise en scène (Notes) », publié dans les Cahiers du cinéma 268-269 (juillet 1976).

b. Naturalisme visuel et ordinaire

Dans une interview portant sur son livre *La fin de l'exotisme*, Alban Bensa pointe un rapport entre littérature et anthropologie : la plupart des anthropologues ont en tête qu'il faudrait présenter leurs recherches sous la forme d'un livre qui soit une œuvre, avec un style particulier, avoir une cohérence entre ses différents ouvrages, bref : faire œuvre littéraire. Mais cette façon de mettre en scène l'enquête de terrain se fait souvent au détriment de la contextualisation, et oblitère la parole des observés. En voulant se conformer à des exigences de style et de généralité, les détails, les gestes, les paroles, disparaissent de l'objet final. Cet écueil dans lequel tomberait une grande partie de l'anthropologie selon Alban Bensa, rejoint une conception critiquable du cinéma anthropologique : le cinéma en tant que texte.

C'est une conception que Jay Ruby, anthropologue visuel américain, formula afin de définir ce qui devrait être, selon lui, le cinéma anthropologique. Il propose : « un film ethnographique devrait être sujet à la même rigueur, ou une rigueur analogue, que l'examen scientifique et l'esprit critique de tout autre produit de l'anthropologie. »⁵³ Il continue en présentant quatre critères pour juger de la qualité d'un document d'anthropologie visuelle, dont les deux premiers sont : « (1) Le point central d'un travail ethnographique devrait être la description d'une culture entière ou d'une unité définissable d'une culture (2) Un travail ethnographique devrait être fondé sur une théorie de la culture implicite ou explicite qui amènerait les éléments de l'ethnographie à être ordonnés d'une certaine façon. »⁵⁴ Sans contexte, ces critères paraissent bénéfiques car ils garantiraient une certaine objectivité scientifique dans le champ de l'anthropologie visuelle. Mais n'oublions pas les critiques apportées par Alban Bensa, et Eric Chauvier : cette conception objectiviste et scientifique de l'anthropologie, en visant à produire un texte cohérent qui s'articule avec une théorie, a la tendance systématique de supprimer la parole des observés, les scories de l'enquête, les dissonances du réel qui sont pourtant

⁵³ FRIEDMAN, P. Kerim, « Defining ethnographic film », in *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, Phillip Vannini (ed.), New York, Taylor & Francis Group, 2020, p.15-29

⁵⁴ FRIEDMAN, P. Kerim, Ibid

significatives de la vie de personnes observées. Produire un texte avec les normes anthropologiques, que ce soit à l'écrit ou en images et sons, est un processus d'exotisation. Cette méfiance (scepticisme) que nous devons développer face au texte théorique cherchant une justification dans le réel, devrait aussi nous mettre en garde contre certaines formes de mise en scène qui auraient tendance à expliquer le réel avec des théories généralistes.

Roland Barthes abonde dans ce sens et, en défendant le travail d'Antonioni, notamment celui de *La Chine*, écrit ces quelques lignes qui devraient non pas nous faire oublier les critiques que nous avons formulées sur ce film, mais continuer de poser la question de l'étendue de la mise en scène :

L'artiste lui, sait que le sens d'une chose n'est pas sa vérité; ce savoir est une sagesse, une folle sagesse, pourrait-on dire, puisqu'elle le retire de la communauté, du troupeau des fanatiques et des arrogants. Tous les artistes, cependant, n'ont pas cette sagesse : certains hypostasient le sens. Cette opération terroriste s'appelle généralement le réalisme. Aussi, quand vous déclarez (dans un entretien avec Godard) : « J'éprouve le besoin d'exprimer la réalité dans des termes qui ne soient pas tout à fait réalistes », vous témoignez d'un sentiment juste du sens : vous ne l'imposez pas, mais vous ne l'abolissez pas. Cette dialectique donne à vos films (je vais employer de nouveau le même mot) une grande subtilité : votre art consiste à toujours laisser la route du sens ouverte, et comme indécise, par scrupule. C'est en quoi vous accomplissez très précisément la tâche de l'artiste dont notre temps a besoin.⁵⁵

Cette remarque paraît d'autant plus pertinente en s'appliquant à un film tourné à l'étranger puisque le risque de maladresse, de contre-sens, dans l'expression d'un point

⁵⁵ BARTHES, Roland, « Cher Antonioni », *Cahiers du cinéma*, n° 311, mai 1980, p. 10.

de vue très construit, est démultiplié. Stefanie Baumann, en examinant les débats autour de *La Chine* d'Antonioni et en remarquant qu'ils tournent autour de la notion de réalisme (réalisme socialiste pour la Chine, réalisme critique plutôt que naturalisme pour Daney), met aussi en garde contre la formulation d'un point de vue extérieur trop dogmatique.

En définissant ce qui serait l'essentiel à saisir d'une société, l'auteur d'une telle œuvre réaliste prend ainsi une position savante, didactique, engagée, ou encore idéologique : il veut nous donner à percevoir, à comprendre sensiblement et intelligiblement, à penser, un tableau de la réalité déjà dessiné. Il ne nous laisse pas seuls avec les images qu'il donne à voir, mais suggère ou impose un chemin censé nous aider à l'interpréter. Au-delà de la question de savoir si l'art doit être engagé, et comment il doit le faire, ce qui transparaît ici, c'est un certain autoritarisme de toutes ces positions réalistes.⁵⁶

Ces deux remarques permettent d'explicitier les motifs de méfiance envers une mise en scène qui serait trop surplombante, surtout dans le cadre d'un film tourné à l'étranger qui demande de se défaire de ses clichés et préjugés. Si l'expression d'un point de vue tranché, sans appel, militant, voire autoritaire ne doit évidemment pas être rejetée dans l'absolu, cela fait la richesse du cinéma, il apparaît néanmoins nécessaire de s'en éloigner dans le cadre d'un film qui chercherait à ne pas être exotique. Il apparaît donc, avec les quelques remarques précédentes, qu'il ne faut ni tomber dans le travers d'un naturalisme naïf, ni dans une mise en scène trop étouffante. Examinons rapidement quelques films d'un des plus grands documentaristes contemporains pour nous convaincre que le naturalisme a encore des ressources : le cinéaste chinois Wang Bing.

Dans sa dernière trilogie, *Jeunesse*, composée de trois volets d'environ trois heures chacun, *Printemps*, *Tourments*, *Retour au Pays*, le réalisateur esquisse la vie de dizaines de milliers de travailleurs migrants qui assemblent des vêtements de mauvaise

⁵⁶ BAUMANN, Stefanie, « Projeter le réel. Notes sur l'attitude critique inhérente à la notion de réalisme, à partir du film *Chung Kuo*, Cina de Michelangelo Antonioni ». *Le Philosophoire*, 2017/1 n° 47, 2017. p.135-150. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-le-philosophoire-2017-1-page-135?lang=fr.

qualité à longueur de journée. En suivant quelques-uns de ces ouvriers et ouvrières, et leur atelier noyé dans les centaines d'autres de cette ville manufacturière de Zhi Li, dans la province de Shanghai, on imagine la vie de tous les autres. Ceux qui viennent parfois de l'autre bout de la Chine pour économiser et espérer pouvoir se payer une maison de retour dans leur région d'origine. Dans cette trilogie, comme dans la plupart de ses autres films, le principe de mise en scène de Wang Bing est minimal : ne pas montrer d'échange de paroles avec les personnages, souvent ne pas bouger dans un coin de pièce pour ne pas déranger, filmer sans discontinuer, comme pour tout enregistrer. Ce dispositif de tournage, permis par le numérique, aboutit à des temps de rushes gigantesques, plus de 2600 heures pour cette trilogie.

Il semblerait que nous nous rapprochions de la vision du film en tant qu'enregistrement (*record*) que nous avons critiquée et liée au naturalisme. En fait, pas exactement. Chez Wang Bing, ce n'est pas le film qui soit un simple enregistrement, mais le filmage. Le tournage se fait sans discontinuer comme s'il s'agissait de tout capter, dans la mesure où, de toutes façons, le cadre cache forcément des choses, mais ensuite vient l'étape de sélection du montage qui, elle, crée une mise en scène. D'abord, elle permet d'établir les rapports entre les personnages : amitié, amour, rivalité, ou encore rapport de pouvoir avec les patrons. Ce sont d'ailleurs ces rapports qui constituent le cœur de la trilogie et qui lui donnent ce nom de *Jeunesse*. Wang Bing filme la jeunesse des travailleur.euse.s migrant.e.s qui s'amuse, rient, se fâchent, rêvent, tentent de faire survivre leur jeunesse alors qu'elle se consume par le travail. On comprend également la structure de ces ateliers : il s'agit de bâtiments qui peuvent vite changer de gérant, un patron arrive avec ses machines et son lot de vêtements à faire, les ouvriers et ouvrières négocient ensuite leur salaire pour mener à bien cette mission localisée, et le tout recommence ensuite, avec le même patron ou d'autres. On comprend aussi globalement la géographie des lieux : les ateliers au sol, les dortoirs à l'étage, l'immensité de la ville-atelier, ainsi que la temporalité : travail intense plusieurs mois, retour au village natal pour les fêtes ou en de rares occasions. Si le cinéaste se fait très discret et semble rendre compte de la réalité sans mise en scène, il rend en fait maniable l'espace-temps du film.

Ces remarques nous font amender la proposition précédente : l'exotisme, c'est-à-dire la décontextualisation, qui paraissait découler forcément du naturalisme, disparaît dans certains cas. Dans quels cas disparaît-il ? Remarquons qu'en fait, si le contexte historique de *Jeunesse* est presque absent (si ce n'est dans les quelques cartons titres du film), la réduction du nombre de lieux, de personnages et d'actions à un espace-temps politique (la vie à l'usine), ainsi que le long temps de filmage et de projection, sont tels qu'un certain contexte émerge. Par la même occasion, la longueur des plans, et la lenteur du rythme global, laissent le temps aux spectateur.ice.s d'adopter une position réflexive par rapport aux images. Comme si, en filmant longtemps une même chose politique, dans ses variations et duplications, une connaissance assez précise émergeait (bien que restreinte : on ne connaît pas beaucoup plus d'informations sur le système économique chinois, mais l'on connaît sensiblement l'une de ses cellules). En fait, la durée et le rythme du film doublent la temporalité « naturaliste » de ce qui se passe à l'image, d'une autre temporalité : celle de l'histoire, en hors-champ.

Cette forme de contextualisation par le temps et la dilatation est à rapprocher d'une forme de distanciation au sens de Brecht. Parce que le film prend le temps du vide, voire de l'ennui, parce que chaque motif se décline plusieurs fois en infimes variations, nous pensons sans cesse à ce qu'on ne voit pas : tous les autres ouvriers et ouvrières dans les autres ateliers, les familles absentes, les personnes qui achètent ces vêtements synthétiques, la vie rapide et faste de Shanghai qui se déroule non loin. Comme si en scrutant avec attention un rouage du capitalisme, on pouvait en imaginer la totalité. C'est donc bien le temps dont il est encore question. Le temps que Wang Bing travaille dans tous ses films, de façon la plus radicale dans *Crude Oil* pendant lequel il suit presque en temps réel les quatorze heures de vies d'ouvriers exploitant du pétrole dans le désert de Gobi. Le temps qui permet à la fois de mettre à distance pour faire percevoir les ressorts politiques de ce que l'on voit, à la fois de développer un rapport sensoriel, d'attention et d'écoute des personnes filmées. Elles atteignent vraiment un statut d'interlocutrices, parfois très peu bavardes certes, mais dont l'existence humaine, vivante, palpable, est criante. Il s'agit d'une plongée très rapide dans une œuvre profonde, mais qui semble indiquer qu'elle a un lien étroit avec l'ordinaire.



Figure 7 : *Jeunesse* (2024), les ouvrier.ère.s passent nuit et jour à l'atelier, il n'y a pas d'autre choix que d'y apporter un peu de vie.



Figure 8 : *Jeunesse* (2024), les ouvrier.ère.s vérifient les tarifs de leurs lots

Ce rapide détour par le cinéma de Wang Bing permet d'affiner notre position par rapport au naturalisme. Le naturalisme engendrait une forme d'exotisme par sa naïveté et la décontextualisation qu'il apportait dans *La Chine* d'Antonioni, ce qui nous faisait pencher en faveur d'une plus grande mise en scène. Remarquer qu'au contraire, une mise en scène trop grande, trop autoritaire, pouvait aussi amener une forme d'exotisme, nous a fait reconsidérer l'apport du naturalisme à un cinéma de l'ordinaire. L'exemple de *Jeunesse* et du cinéma de Wang Bing en général nous a permis de nous rendre compte qu'un dispositif assez simple et peu interventionniste de tournage, un nombre restreint de protagonistes et de lieux politiques, ainsi qu'un traitement au montage qui laisse le temps au geste, au corps et à la parole de se révéler dans leur particularité tout en ouvrant en hors champ un contexte plus large, est une voie ni trop autoritaire, trop éloignée des personnes filmées, ni trop naïve et serait donc une façon de se défaire de l'exotisme.

Qui n'aurait cependant pas remarqué que Wang Bing, s'il filme sans exotisme, y parvient en partie parce qu'il filme dans son propre pays. Sa position de Chinois lui permet justement cette acuité, même s'il filme une autre classe sociale que la sienne. Dire cela n'est pas dire qu'un Français qui aurait fait exactement le même film que Wang Bing aurait rendu le film exotique par le simple fait d'être Français, c'est dire qu'un.e Français.e n'aurait certainement pas pu faire le même film. La relation entre filmeur.eus et filmé.e, ainsi que la présence de la caméra, conditionne totalement le tournage,

transforme la réalité de ce qui est filmé. C'est évident mais rappelons-le avec les mots de Jean-Louis Comolli : « On ne peut pas imaginer qu'il y ait d'un côté le réel et de l'autre le cinéma. Quand on filme quelque chose, on est déjà, d'emblée, dans une situation qui se fabrique, un mélange de ce qui aurait été s'il n'y avait pas eu de film et de ce qui est parce qu'il y a un film »⁵⁷. Dans la situation « d'avoir un film », il y a certes la présence de la caméra, mais également celle du/de la réalisateur.ice et la nature de son investissement dans la relation avec les personnes filmées. Filmer à l'étranger ou dans son propre pays influe radicalement sur la relation établie entre réalisateur.ice et personnes filmées et transforme en conséquence le film en cours de formation. En dernière instance, cette relation est la matrice de la relation entre personne filmée et spectateur.ice. Penser ce rapport est primordial parce qu'on ne peut pas faire un film qui ne soit pas exotique simplement avec des moyens de cinéma, il s'agit aussi de développer un rapport humain qui ne le soit pas.

Nous avons jusqu'à maintenant parlé de la manière dont l'exotisme est codé dans les films par un langage cinématographique particulier, et analysé la représentation qui était faite des personnes filmées. Mais l'exotisme n'est pas qu'une affaire de représentation. Nous devons aussi nous pencher sur ce qui est codé dans un film documentaire : le rapport filmeur.euse-filmé.e. Ce rapport qui correspond à un pan entier de la pensée du cinéma anthropologique selon P. Kerim Friedman (anthropologue, réalisateur, ancien programmateur du Taiwan International Ethnographic Film Festival). Un pan qui ne s'opposerait pas aux autres (*texte, enregistrement*), mais qui mettrait l'accent sur le fait de voir le cinéma anthropologique avant tout comme une « pratique relationnelle ». Friedman cite l'anthropologue américaine Faye Ginsburg pour expliquer cette conception :

« Ce que tous ces travaux [*texte ou enregistrement*] négligent cependant de souligner, c'est l'existence d'un sens de la responsabilité envers la relation éthique/politique que co-

⁵⁷ **BIZERN, Catherine**, (débat Addoc introduits et mis en forme par), *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée*, Crisnée, Edition Addoc et Yellow Now — côté cinéma, 2022

construisent les cinéastes ethnographiques et les autres documentaristes avec leurs sujets dont la vie est au centre de leurs films. Je pense que cette pratique relationnelle du documentaire est fondamentale pour les créateurs de non-fiction audiovisuelle qui prennent au sérieux la responsabilité qui, idéalement, accompagne le privilège de faire des films à propos de la vie des autres. »⁵⁸

Jusqu'ici, nous avons compris les ressorts exotisants que pouvait comporter un film et analysé quelques pistes pour s'en détacher : laisser durer les plans pour fournir aux spectateur.ices l'espace de la réflexion, traquer les micro-gestes de résistance du quotidien, mettre en avant les dissonances de la conversation. Mais nous avons surtout étudié l'exotisme *par la négative* en cherchant à identifier les problèmes qu'il pose et comment nous pouvions le repérer, le moment est venu de penser *par la positive* : comment créer un film qui en soit dépourvu ? Pour cela, en nous aidant toujours des outils de l'anthropologie de l'ordinaire, nous allons voir que penser le cinéma comme une « pratique relationnelle » est nécessaire. L'étude des relations entre filmeur.euse, filmé.e, et spectateur.ice, centrales dans tout film documentaire, conditionne grandement le rapport à l'exotisme. Prendre en compte la relation filmeur.euse - filmé.e, c'est prendre conscience des rapports de pouvoir qui s'établissent entre les deux, du fait des différences de classe, de genre, de nationalité, et du simple fait de tenir une caméra. Cette prise de conscience de la place du.de la réalisateur.ice et son inclusion dans le film par des moyens cinématographiques que nous chercherons, constitueront l'objet de la prochaine partie.

⁵⁸ FRIEDMAN, P. Kerim, Ibid.

PARTIE 2 : Filmer la relation ordinaire

A. Le triangle filmeur.euse - filmé.e - spectateur.ice

Les documentaristes ayant participé au débat traitant de la question de « filmer seul » dans le cadre d'un atelier de réflexion sur la pratique documentaire en 1995⁵⁹ (notamment Dominique Cabrera, Patrice Chagnard, Denis Gheerbrant) parlent de triangle (ou triangulation) pour parler de ce triptyque de relations afin de montrer leur caractère interdépendant. La relation filmeur.euse/filmé.e est centrale au tournage, c'est elle qui fonde le rapport de confiance, d'éventuelle conflictualité, d'apprivoisement, entre les deux côtés de la caméra. Elle est également constituante du processus de montage où, souvent, l'un des objectifs est de clarifier cette relation qui sera un fil conducteur pour le film. Par ailleurs, c'est souvent à travers cette relation que le.a spectateur.ice trouve sa place par rapport aux personnes filmées, que ce soit par le rejet, l'empathie, les désaccords ou convergences politiques... Si cependant ce rapport pose question et que le.a spectateur.ice en vienne à remettre en question la relation filmeur.euse/filmé.e sans que cela soit au cœur de la mise en scène, c'est la crédibilité du film qui est en péril. On pourrait d'ailleurs postuler que l'exotisme est soit une relation de complicité entre filmeur.euse et spectateur.ice au détriment d'un lien juste aux personnes filmées, soit une complicité entre spectateur.ice et personnes filmées au détriment de la personne filmant parce que sa position serait jugée déplacée. Dans les deux cas, c'est la relation filmeur.euse/filmé.e qui est en cause. Elle mérite donc toute notre attention.

⁵⁹ **BIZERN, Catherine**, (débat Addoc introduits et mis en forme par), *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée*, Crisnée, Edition Addoc et Yellow Now — côté cinéma, 2022

a. Logique de la responsabilité

La majorité des documentaristes s'accordent à dire comme Faye Ginsburg l'expliquait plus haut, qu'il y a une responsabilité à produire l'image de quelqu'un. La caméra met non seulement en position de pouvoir sur le tournage mais prépare le montage pendant lequel les personnes filmées n'ont que rarement mot à dire (dans l'état actuel de l'art et de l'industrie). Toutes ces étapes de simplification et d'intensification du réel (le cadre, le son, le montage) ont des implications narratives et sensorielles tellement complexes qu'il est impossible pour une personne filmée d'anticiper la représentation qui sera créée d'elle. Wiseman disait en parlant des personnages documentaires « en général, ils ne comprennent pas ce qu'on va faire avec le film. Mais c'est absolument impossible de leur montrer le film achevé, et qu'ils puissent alors, après tant d'heures de travail, dire non. C'est une position très pragmatique, très américaine. »⁶⁰ Le tournage forme la matrice à partir de laquelle le montage formera un récit de quelqu'un qui sera ensuite exposé au public sans que cette personne n'ait le contrôle total dessus. Pour cette raison entre autres, un rapport de confiance doit s'établir entre filmeur.euse et filmé.e, pour que la peur de ne pas contrôler son image ne mène pas à un contrôle absolu de ce qui est dit, pour que quelque chose de sincère se livre, pour que le discours se transforme en parole. La responsabilité du.de la documentariste est d'être suffisamment transparent.e pour créer un pacte tacite entre filmeur.euse et filmé.e par rapport à la représentation fabriquée de ce.tte dernier.ère et ensuite de respecter ce pacte au montage. C'est un pacte éthique qui sert aussi le film.

En prolongeant cette idée de responsabilité, notons que beaucoup de documentaristes disent vouloir filmer ni « pour » ni « contre » les personnes mais « avec ». Patrice Chagnard par exemple, réalisateur français qui a beaucoup tourné à l'étranger, notamment au Brésil, au Bangladesh, au Cameroun, expliquait en 1993 :

Pour que la parole advienne, il faut être deux, il faut qu'il y ait un autre ; et entre les deux, la parole suppose une sorte de contrat,

⁶⁰ BIZERN, Catherine, Ibid.

d'alliance, car faire un film est un acte de parole, au sens où parler est faire confiance à un autre. Une relation m'engage et je ne peux la vivre que dans la confiance. Ainsi, par exemple, je suis incapable de filmer quelqu'un avec qui je n'ai pas parlé, ou avec qui je ne peux pas parler ; je ne peux pas filmer « contre ». Pendant longtemps, j'ai voulu filmer « pour », c'était mon côté un peu militant. Avec le temps, je ne filme plus ni pour, ni contre, je filme « avec », et cet « avec », c'est le contrat. Je sais bien qu'entre dans ce jeu une grande part de séduction ou de ruse, mais il faut rester dans le domaine de la confiance.⁶¹

Si Patrice Chagnard parle uniquement en son nom, sa conception semble partagée. Emmanuel Gras, lors d'échanges pendant une intervention à l'ENS Louis-Lumière, nous disait que lorsqu'il filme la police, peu importe les idées politiques qu'il avait, il essayait de la filmer « justement », comme elle était. Il prenait également l'exemple du film *300 hommes* dans lequel il a filmé des personnes responsables d'un centre d'hébergement pour des hommes à la rue, qui parfois parlaient extrêmement mal aux personnes accueillies ou refusées par manque de place. Il pensait que ces personnes n'aimeraient pas leur image, ou contesteraient leur réalité une fois qu'elles auraient vu le film. Mais contre toute attente, elles ont accepté l'image pourtant peu glorifiante qui était faite d'elles, et ce probablement parce que Emmanuel Gras ne filmait pas « contre » elles, il n'essayait pas de prouver quelque chose allant à leur encontre. Être « juste » dans ce cas, veut peut-être dire respecter le « contrat » tacite passé lors du tournage.

Ces notions de justesse et de responsabilité envers les personnes filmées s'accompagnent d'une responsabilité politique. Les films participent à créer une représentation collective des personnes filmées. Le.e réalisateur.ice est donc responsable de penser un minimum la place de la représentation créée dans l'espace public et la vie politique. Faire un film sur la police ou sur des personnes exilées par exemple, participe

⁶¹ BIZERN, Catherine, Ibid.

de la construction ou de la déconstruction d'un discours global sur ces personnes et implique une forme de responsabilité. La refuser, c'est refuser l'aspect politique de l'art.

Dans le cadre d'un film tourné à l'étranger, le sentiment de responsabilité peut être plus diffus : les personnes qui verront le film auront peu de raisons de connaître les personnes filmées, les implications politiques sont moins claires et moins directes. Pourtant, on l'a vu dès l'introduction, Edward Saïd a fait le lien dans *L'Orientalisme* (1978), entre l'imaginaire occidental, produit notamment par la culture, la poésie, la peinture, et la domination coloniale. Dans notre monde post-colonial, l'influence de la culture et de l'imaginaire commun sur les autres pays n'a pas arrêté de transformer le monde. Citons également l'exemple de Jean-François Staszak, géographe et penseur post-colonial français, qui décrit comment l'imaginaire que Gauguin développe avec ses peintures de Tahiti, sensuelles, lascives, colorées, « sauvages », est repris par les complexes hôteliers Tahitiens et les campagnes publicitaires de tourisme qui modèlent leurs photos, leur architecture, leur agencement de l'espace, leur récit, en fonction de cet imaginaire vendeur⁶². Ce sont deux des nombreux exemples qui prouvent les pouvoirs performatifs de l'imaginaire. Ne nous y trompons donc pas : malgré l'éloignement géographique et culturel, il y a bien une responsabilité à créer des images d'autres pays.

Nous avons donc établi l'existence de deux types de responsabilités qui incombent au documentariste : le contrat passé avec les personnes filmées et la responsabilité qu'il y a à fabriquer une représentation qui a des effets performatifs. Concentrons-nous d'abord sur la première. Elle a trait à la relation filmeur.euse/filmé.e qui est centrale dans la pensée des documentaristes et dont l'importance a été radicalisée dans une conception du cinéma directe qui a marqué l'histoire du cinéma : l'anthropologie partagée de Jean Rouch. D'abord ingénieur en travaux publics au Niger pour construire une route, il découvre les rites des Nigériens et abandonne rapidement les sciences dures pour se concentrer sur l'étude ethnographique. C'est donc d'abord par la pratique avant les livres et la théorie qu'il s'intéresse à l'anthropologie. Rapidement, il s'approprie

⁶² avec **STASZAK, Jean-François**, Géographie post-coloniale : les désirs d'exotisme mis à nu, France Culture, 13 janvier 2010

l'outil cinématographique pour entrer en relation avec les personnes qu'il filme en Côte d'Ivoire, dans l'actuel Ghana, au Niger, au Mali... La notion de relation est importante parce qu'il crée et popularise une nouvelle façon d'utiliser la caméra, qui ne soit pas uniquement un moyen de capturer l'image de « l'autre » mais un déclencheur d'une vraie relation et d'une co-crédation. Carmen Diop, anthropologue et sociologue, remarque dans un article sur Jean Rouch : « La connaissance n'est plus volée, pour être « dévorée ensuite dans les temples occidentaux du savoir », elle résulte d'un partage entre ethnographiés et ethnographe. »⁶³

Cette manière d'envisager la caméra comme vecteur d'échange est développée par Rouch dès son premier long-métrage : *Jaguar* (1954 mais achevé en 1967), et prolongée par *Moi, un noir* (1958) qui eut un impact considérable sur la Nouvelle Vague française alors émergente. Dans ces films, Rouch invente une structure de scénario avec les personnes qui vont jouer leur propre rôle dans le film, structure qui est modifiée tout au long du tournage en accord avec elles. Par ailleurs, Rouch s'attachait à projeter les images aux personnes filmées dans le pays où elles ont été tournées pour que les intéressé.e.s s'expriment quant à la représentation qui est faite d'elles et eux. Cette inclusion du public est même intégrée au sein du long métrage manifeste qu'il a tourné avec Edgard Morin : *Chroniques d'un été* (1961). On y voit un montage du film projeté aux personnages ainsi que leurs réactions, parfois en désaccord avec l'image faite d'eux. Cela aboutit à un cinéma qui brouille les frontières entre documentaire et fiction, et surtout qui abolit la frontière sujet/objet auparavant de mise dans le cinéma ethnographique. Carmen Diop abonde dans ce sens : « J'appréciais qu'en montrant ses « docu-fictions » à leurs protagonistes africains et en leur donnant l'occasion d'énoncer un discours sur eux-mêmes, il ait transformé la logique de l'anthropologie : que les « objets » de ses recherches aient eu aussi leur mot à dire. »⁶⁴ C'est le sens attaché au concept « d'anthropologie partagée ».

⁶³ **DIOP, Carmen**, « Jean Rouch : l'anthropologie autrement », *Journal des anthropologues* [En ligne], 110-111 | 2007, mis en ligne le 22 juin 2010, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/jda/950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.950>

⁶⁴ **DIOP, Carmen**, *Ibid*

Nous ne nous attarderons pas davantage sur la filmographie de Jean Rouch, déjà amplement discutée et débattue en dehors de ce mémoire. Rajoutons simplement qu'il a eu l'intelligence de ne pas garder l'outil cinématographique uniquement pour lui mais de le partager « à ses « copains » du Sud pour leur donner les moyens de produire leurs propres discours. »⁶⁵. L'anthropologie partagée se prolonge donc par ce qu'on appelle parfois le « cinéma indigène » ou « cinéma autochtone » : un cinéma avec lequel des personnes qui sont d'habitude les *objets* des films deviennent elles-mêmes créatrices et se représentent avec leurs propres moyens. Dans le cadre de ce mémoire, nous ne nous intéresserons pas à ce pan du cinéma ethnographique car, ayant une finalité pratique et étant construit dans la perspective d'une recherche-crédation, c'est avant tout ma propre place, en tant que jeune cinéaste français blanc, que je cherche à trouver. Il est toutefois intéressant de remarquer qu'il peut être tout à fait riche de regarder le « cinéma autochtone » d'un pays avant d'y tourner afin d'y comprendre mieux les enjeux.

Nous ne nous intéresserons pas non plus à reproduire la manière dont Rouch faisait des films en commun en Côte d'Ivoire ou au Niger, même si cette forme de co-création et de discussion autour du film avec les personnes filmées a une grande importance pour développer à la fois le lien de confiance nécessaire à une relation filmeur.euse/filmé.e juste, à la fois une forme de connaissance liée à l'endroit qui aurait pu échapper à l'anthropologue/cinéaste étranger. Mais si l'anthropologie partagée permet de se détacher au moins en partie de l'exotisme, elle produit un type de récit où les apports respectifs du.de la réalisateur.ice et des acteur.ice.s sont mélangés et indifférenciés. C'est ce qu'a remarqué David MacDougall, grand anthropologue visuel français, qui plaide « en faveur d'une élaboration multiple plutôt que conjointe, débordant sur une forme de cinéma intertextuelle [...] afin de mieux respecter l'intégrité de chaque voix respective »⁶⁶. En fait, à part dans *Chroniques d'un été*, la rencontre entre les personnes filmées et Rouch ainsi que les étapes de création en commun sont reléguées hors champ ; on ne voit que le résultat du travail. Cela s'éloigne de la manière de fonctionner de l'anthropologie de l'ordinaire pour laquelle le processus de fabrication

⁶⁵ **DIOP, Carmen**, *Ibid*

⁶⁶ **MACDOUGALL David**, *Mais au fait, l'anthropologie visuelle existe-t-elle vraiment ?* In *Cinéma action n°64 : Demain, le cinéma ethnographique ?*, Corlet - Telerama, 1992

— le processus d'enquête — doit être au centre de l'objet final. Comme cette manière de faire de l'anthropologie est le cap de ce mémoire, nous allons continuer de nous concentrer sur ce qu'elle pourrait devenir une fois appliquée au cinéma. La raison pour laquelle Eric Chauvier centre ses récits autour du processus d'enquête, c'est pour développer ce qu'il appelle « l'appariement des consciences ».

b. Appariement des consciences et sociologie des sentiments

Pour arriver à ce concept, Chauvier remarque d'abord que « en général, prévaut une épistémologie de la « représentativité », qui met le lecteur à distance pour lui faire percevoir le monde culturel comme un objet »⁶⁷. Cette distance, ce rapport à l'autre en tant qu'objet pris dans un temps figé, est le fait de la désinterlocution, de l'allochronisme, de l'essentialisation exotique dont nous avons déjà parlé. L'objet de la première partie était de traquer ces procédés dans le cinéma. Pour s'en défaire dans le cadre de la littérature anthropologique, Eric Chauvier propose « d'isoler et de caractériser la communication qui lie *in situ* tout anthropologue à tout témoin. » afin de « donner à voir un texte où [l'anthropologue] aurait disparu en tant qu'observateur professionnel au profit d'un cadre générique d'identification et d'interprétation. Dans ce cadre, il serait simplement un homme savant acceptant son état de trouble»⁶⁸. Trouble de l'anthropologue qui serait la résultante de l'inadéquation entre ses théories préjugées et les anomalies du réel (notamment dans la communication avec les personnes observées). En assumant l'importance de ses préjugés culturels dans le cadre de la communication, il compte départir l'anthropologue de sa prétendue expertise afin de se rendre conjointement plus ouvert à ceux qu'il observe et plus proche d'un.e lecteur.ice/spectateur.ice qui n'a pas ces préjugés théoriques de l'anthropologie, mais qui a également des préjugés culturels qu'il s'agit d'interroger :

⁶⁷ CHAUVIER, Eric, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Ed. Anarchis, Col. Griffe essais, 2011

⁶⁸ CHAUVIER, Eric, *Ibid.*

Il ne s'agit plus de constituer une identité ou une culture *a priori* [...], mais d'engager une dynamique d'*identification* avec un lectorat ou auditoire supposé. L'anthropologie de l'ordinaire propose un déplacement de la question de la valeur de la représentativité d'un cadre monographique à la possibilité d'un questionnement partagé.

L'anthropologie de l'ordinaire outrepassa les contraintes d'un savoir local, ainsi qu'une prétendue « subjectivité », en proposant un mode de connaissance axé non plus sur un monde-objet — et sur ses jeux de distanciation —, mais sur un monde vécu, puis lu, dans le sens d'un appariement des consciences. Ce que vit l'anthropologue au cœur de son enquête est effectivement susceptible de concerner le lecteur non spécialiste, car ce qui est ordinaire, avant tout, c'est bien la posture de l'anthropologue.⁶⁹

L'enjeu du concept d'appariement des consciences proposé par Chauvier est donc de proposer une forme d'identification à la personne de l'anthropologue, dans sa subjectivité mais aussi dans son universalité d'humain face à des situations de communication, qui permette de se projeter dans le quotidien de l'enquête et ainsi de mieux rencontrer les personnes observées. Il s'agit d'une forme d'identification qui n'est pas l'identification classique contre laquelle s'oppose la modernité du cinéma, identification « centripète » (Bazin), immersive, qui englué le spectateur dans l'image, dans le récit, excluant tout ce qui lui est extérieur, mais une nouvelle forme d'identification. Cette nouvelle forme inclut tout à la fois un rapport analogique entre spectateur.ice et anthropologue/cinéaste (qui se met en scène), à la fois une idée de distance réflexive qui crée un hors-champ politique, historique, écologique (dans le sens du rapport des êtres vivants et leur milieu). C'est dans ce sens que Chauvier ajoute que cette forme d'anthropologie, « pour reprendre une phrase de Michel Foucault en la

⁶⁹ CHAUVIER, Eric, *Ibid.*

détournant un peu, ne s'adresse pas à des lecteurs, mais à des « utilisateurs »⁷⁰. L'idée est de rendre compréhensible, manipulable, à la fois fluide et palpable, la vie des personnes observées par la projection du.de la lecteur.ice/spectateur.ice dans un monde de communication par l'intermédiaire de l'anthropologue/cinéaste. Ce n'est pas un moyen d'éloigner le vécu des observé.e.s au profit de celui de l'anthropologue, c'est un moyen de les rencontrer pleinement, en partant du principe que ce vécu n'est accessible que par la figuration de la rencontre. Pour reprendre la notion de « triangulation », il s'agit de moduler la relation spectateur.ice/filmé.e par l'intensification de la relation spectateur.ice/filmeur.euse.

Cette intensification passe par la restitution des « conditions d'observation [que le chercheur] a réellement vécues (intégrant ses ajustements intonatifs, ses anomalies, la fabrication de l'amitié ou de la défiance, etc.) en présence des observés »⁷¹. Dans la théorie de Chauvier, la mention du contexte de communication permet à la fois aux lecteur.ice.s de se projeter dans la situation d'échange, et à l'anthropologue d'assumer sa subjectivité tout en ne s'y réduisant pas. Alban Bensa rappelle dans *La fin de l'exotisme*, que les sciences sociales ne peuvent s'imaginer sans avoir recours à l'analyse de l'affectivité et des passions qui sont structurantes de la société⁷². Cette remarque place l'art dans une position importante dans l'examen du réel qu'il n'aurait pas à envier aux sciences sociales. De même façon, ce que propose Eric Chauvier avec « l'appariement des consciences », c'est un partage d'affectivité entre anthropologue/observé.e retransmis au.à la lecteur.ice par un partage d'affectivité anthropologue/lecteur.ice.

En appliquant cela au cinéma, il apparaît nécessaire que le.a cinéaste se mette en scène dans son propre film pour créer cette « triangulation » d'affects, mais aussi pour bien retranscrire le contexte d'énonciation qui à la fois révèle la nature sociale, historique et politique des échanges filmeur.euse/filmé.e, à la fois conduit le.a spectateur.ice à une identification. Pour paraphraser Chauvier : ce qui est ordinaire avant tout, c'est bien la

⁷⁰ CHAUVIER, Eric, *Ibid*

⁷¹ CHAUVIER, Eric, *Ibid*

⁷² BENSA Alban, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis (Essais), 2006

position de cinéaste, qui développe un rapport affectif avec la personne filmée tout en essayant de comprendre comment cette communication comporte une part plus universelle, politique, sociale. Ce rapport serait au centre d'un film de l'ordinaire.

On pourrait arguer que, contrairement à la littérature dans laquelle Chauvier inscrit sa démarche, le cinéma n'a pas besoin de l'intermédiaire du.e de la cinéaste pour que les spectateur.ices partagent des affects avec les personnes filmées. C'est justement un des propres du cinéma que de donner à voir des images et des sons qui développent un rapport directement sensible avec les personnes filmées, presque comme si les spectateur.ice.s étaient en train de vivre la situation à la place de la caméra. Un grand nombre de films développent d'ailleurs un rapport juste avec les personnes filmées sans que les réalisateur.ices ne se mettent en scène (Wiseman en est l'exemple paradigmatique, mais l'on pourrait aussi citer *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992) de Dominique Cabrera, plus récemment *Spartacus et Cassandra* (2014) de Ioanis Nuguet, ou encore une fois les films de Wang Bing). Pourquoi faudrait-il donc que le.a cinéaste se mette en scène pour faire un film à l'étranger qui ne soit pas exotique, à part simplement pour « respecter » la méthode de Chauvier qui, par ailleurs, est calibrée pour un autre médium que le cinéma ? En fait, faire le choix de se mettre en scène dans son film n'est pas un choix uniquement technique qui permettrait une identification, un « appariement des consciences », mais un choix esthétique et politique qui déplace le centre du film des personnes observées à la relation avec les personnes observées. Ce déplacement permet de ne pas aborder l'existence des personnes observées en tant qu'essence, que faits bruts, mais seulement en tant qu'elles existent dans un rapport. Dans le cadre d'un film à l'étranger, cela permet de mettre en avant que « l'Autre » n'existe pas en tant que tel mais uniquement en tant que personne prise dans un faisceau de contextes historique, social, humain, politique, que l'échange avec le.a réalisateur.ice permet de révéler. C'est une position qui tend à faire s'éloigner d'un rapport d'exotisme.

Reste à savoir évidemment comment le.a cinéaste se met en scène, en filmant seul.e ou en équipe, par la voix *in* ou *off*, l'éventuelle présence à l'image. Ces pistes restent ouvertes et doivent être explorées au cas par cas, film par film et en fonction de la situation de tournage. La seule chose sûre en comprenant la théorie de Chauvier est la

nécessité de la présence du.de la cinéaste dans son film. Nous en verrons un exemple précis en analysant un film, mais intéressons-nous d'abord à la dernière pierre qu'apporte Chauvier à la pensée d'un cinéma qui se départirait de l'exotisme en s'attachant à l'ordinaire.

c. Le doute et la réflexivité

Même avec un film où l'ordinaire de la relation filmeur.euse/filmé.e serait travaillée dans le sens expliqué précédemment, et en y ajoutant la notion de responsabilité du.de la filmeur.euse envers le.a filmé.e qui pousserait à l'anticipation de l'image créée des personnes observées, il est inévitable qu'une image soit justement créée, qu'un récit soit produit. D'autant plus que, si le film s'adresse bien à des spectateur.ices comme à des « utilisateur.ices », alors leurs propres connaissances, préjugés, affects, entrent en jeu dans la connaissance de l'autre qui est filmé et dans la construction de ce récit. Les effets d'exotisation ne sont donc pas totalement contrôlables ne serait-ce que parce que, évidemment et heureusement, le film, une fois fini, appartient aux spectateur.ice.s. Pour chercher à aller au bout du geste de lutte contre l'essentialisation des personnes filmées, il apparaît d'abord important d'inclure du doute dans le récit. Pour reprendre les mots de Chauvier qui corrige un échange exotisant entre l'anthropologue Evans-Pritchard et un Nuer (population d'Afrique de l'Est), un tel livre/film :

[...] se serait attaché au parti-pris de comprendre peu de la situation pour questionner beaucoup, de façon à faire accéder le lecteur à un savoir générique. L'annotation ou l'enregistrement des ajustements discursifs d'un colon cultivé face à un Nuer aurait permis de poser certaines questions concernant les relations de l'Europe occidentale avec certains pays d'Afrique :

- Qu'est-ce qu'observer un colonisé ?
- Qu'est-ce que se faire manipuler par un observé en situation coloniale ?

- Comment, d'une façon générale, le contexte colonial influe sur le cadre d'observation ?
- Qu'est-ce qu'observer implique comme violence symbolique en général ?
- Qu'est-ce que représenter l'Occident face à un Nuer dans les années trente ?
- Qu'est-ce qu'être un Nuer face à un colon occidental dans les années trente ?
- Comment s'en émeut un anthropologue qui sert le pouvoir colonial ? Sinon, pourquoi ne s'en émeut-il pas ?⁷³

Non seulement donc, un film de l'ordinaire tourné à l'étranger devrait faire preuve « d'interlocution », mais devrait également révéler un certain nombre de questions qui n'apparaissent pas explicitement dans le processus de communication. Se poser ces questions revient à déconstruire le récit fabriqué par l'anthropologue/cinéaste lui-même, c'est-à-dire que le cinéaste doute de ses propres capacités à produire une connaissance en adéquation avec le réel, mette en scène ces interrogations et représente ses doutes au sein du film. Déconstruire le récit revient à révéler un certain nombre de présupposés, impensés, tabous, qui sous-tendent les processus de connaissance et d'imagination de l'autre. Certains films s'attachent à produire cet effet réflexif qui fait retour sur leur propre existence et interroge leur capacité à produire un récit. C'est le cas par exemple de *Reassamblage* (1982) de Trinh T. Minh-ha, dans lequel la réalisatrice américano-vietnamienne filme au Sénégal des images d'hommes, beaucoup de femmes, et de paysages, images connotées « ethnographiques » (pas de parole *in*, pas d'histoire, mélange de gros plans concentrés sur des gestes « traditionnels » et de plans larges donnant des indications sur l'environnement) charriant un imaginaire de « l'ailleurs », de la « connexion avec la nature », mais accompagnées par une voix off remettant en cause cet imaginaire. La voix critique les manières dont l'anthropologie s'approprie les vécus en les classifiant pour les faire entrer dans des théories générales qui se veulent objectives : « Créativité et objectivité semblent entrer en conflit. Le collectionneur désireux

⁷³ CHAUVIER, Eric, *Ibid*

accumule des échantillons et n'a pas le temps de questionner le médium utilisé » (33:20). À l'inverse des anthropologues classiques, la réalisatrice dit ne pas vouloir « parler *de*, mais parler *à côté* ». La bande image composée de ces images « ethnographiques » se perce peu à peu de gros plans qui n'ont rien de ceux cherchés par l'ethnographe en quête d'informations générales : des regards, des sourires.

La voix off bifurque sans cesse entre interrogations ouvertes, assertions critiques de l'anthropologie, phrases affirmatives dont le statut ironique ou non n'est pas clair, et prose au sens flottant qui intrigue et aiguise l'attention. Prenons quelques exemples, respectivement, de ces différents modes de parole.

1. Interrogations ouvertes : la voix dit « A film in Senegal, but what in Senegal ? » (« un film au Sénégal, mais quoi au Sénégal ? »)



Figure 9 : Deux personnes travaillent le bois



Figure 10 : Panoramique montrant la forêt

La première image, typiquement ethnographique, est précédée de gros plans sur la sculpture en bois qu'on peut voir dans ce plan large : c'est un « film sur le Sénégal » comme on pourrait l'imaginer, sur la « culture sénégalaise », typiquement ethnographique. Mais le plan d'après vient creuser cet imaginaire, ouvrir un hors-champ par les lignes de fuite menant sur un ailleurs incertain : « Mais quoi au Sénégal ? » demande la voix. Qu'attend-t-on d'un film *sur* le Sénégal ? La réalisatrice révèle tout de suite par sa question l'absurdité de dire « un film sur le Sénégal ».

2. Assertions critiques : le commentaire remet en question la figure de l'anthropologue
« He thinks he excludes personal values. He tries or believes so but how can he be a Foulani ? That's objectivity. »

(« Il pense qu'il exclut ses valeurs personnelles. Il essaye ou le croit mais comment pourrait-il être un Foulani ? C'est cela l'objectivité. »)



Figure 11 : Un jeune Foulani mange avec une louche



Figure 12 : Un bébé albinos accroché contre sa mère

Les images semblent d'abord sans lien apparent avec le texte. Simplement, en voyant un Foulani (ou Peuls, un groupe ethnique d'Afrique de l'Ouest) enfant, nous essayons de nous projeter sur ce que c'est que de grandir là-bas, nous nous créons des images mentales. La cinéaste dit ensuite « that's objectivity » et une image d'un bébé albinos apparaît. Nous réalisons alors que dans les images mentales que nous avons projetées en pensant à ce que cela faisait de grandir ici, nous n'avons pas pensé à l'imprévu, au rare, symbolisé par l'enfant albinos. Nous avons utilisé un imaginaire pré-codé, construit par les récits souvent exotisants qu'on a des pays d'Afrique de l'Est. Cette image de l'enfant albinos est une manière pour la réalisatrice de dire qu'il restera toujours un impensé, que l'objectivité est inatteignable, encore moins par un simple film ou même par l'anthropologie. L'objectivité c'est l'infinité des différents vécus, et l'infini savoir constitué par le fait de vivre et grandir à un endroit. Il faut donc arrêter de prétendre à l'objectivité.

3. Phrases affirmatives dont la nature n'est pas claire (ironique ou non) : le commentaire annonce : « For the many of us, the best way to be neutral and objective is to copy reality meticulously »

(« Pour beaucoup d'entre nous, la meilleure façon d'être neutre et objectif est de copier la réalité avec méticulosité »)



Figure 13 : Une pirogue avance



Figure 14 : La pirogue entre dans le champ

Cette phrase est prononcée après qu'un plan où l'on voit une pirogue a été coupé, puis remonté pour montrer son entrée de champ, que l'on n'avait pas vue auparavant. C'est la bande image qui nous livre une interprétation sur la nature de la voix off. Revenir dans le « passé du plan », auquel on n'avait pas encore assisté, en inversant la logique du jump cut qui a pour habitude d'ellipser rapidement un mouvement, a pour effet de poser la question du commencement et de la fin d'un plan. Même en « copiant la réalité avec méticulosité », il faut bien lancer le moteur et arrêter la caméra, il y aura toujours quelque chose qui manque, du sens qui déborde. Quelque chose avant et quelque chose après. « L'objectivité » ne peut pas être atteinte, même en copiant au maximum la réalité. Le sens de la voix off ne se donne pas immédiatement, il est apporté par la bande image et par le ton critique et introspectif du reste du texte. Parce qu'elle ne se donne pas immédiatement, la voix off incite le.a spectateur.ice à l'attention.

4. Prose au sens flottant. La voix dit : « I am looking through a circle in a circle of looks ». (« À travers un cercle, je regarde un cercle de regards »)

Je parle de sens flottant comme on parle d'écoute flottante, car la phrase n'essaye pas de prouver quelque chose, elle ne raconte rien, pas de récit. Elle a néanmoins un effet de direction de l'attention à la fois vers l'image (le cercle des regards qui est créé entre les petites filles par le champ/contre-champ), à la fois en dehors de l'image (questionnement sur le sens de la phrase, lien circulaire entre les petites filles et la réalisatrice qui entre dans le cercle avec elles, réflexivité par la mention du viseur de la caméra et de l'objectif, cercles par lesquels on regarde le monde).

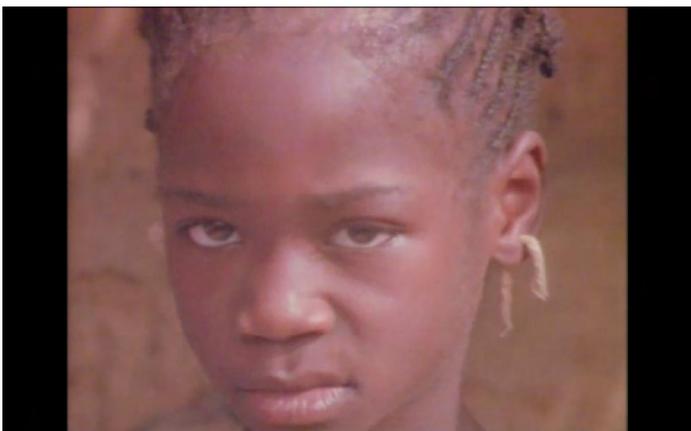


Figure 15 : Le cercle de regards

En alternant sans transition entre ces quatre registres de parole, si bien que le sens ne se donne jamais directement, Trinh T. Minh-Ha crée un rapport complexe entre

la bande son et la bande image qui se répondent, se contredisent, se recourent, et incitent à une écoute active. De cette manière, le.a spectateur.ice est mis.e en position de réflexion sur ce qu'il voit, rejoignant la réalisatrice qui met en question ce que le médium du cinéma peut apporter à l'anthropologie. L'exemple radical que constitue *Reassamblage*, invite à, comme le formulait justement Chauvier, « comprendre peu de la situation pour questionner beaucoup ». Dans ces questionnements devraient figurer non seulement une interrogation sur ce que nous savons vraiment des personnes filmées, mais aussi sur les moyens mêmes du médium utilisé. Cette manière de déconstruire le récit par l'examen des méthodes utilisées pour le construire est la façon que l'anthropologie de l'ordinaire trouve pour donner aux personnes filmées un véritable statut d'interlocutrices : il n'y a pas de discours général qui explique toute leur réalité, elles ne sont connaissables que dans le processus de communication et par l'examen du processus de communication lui-même.

Dans cette partie, nous avons cherché à questionner le rapport de triangulation entre filmeur.euse, filmé.e, et spectateur.ice à l'aide de la méthode d'Eric Chauvier, d'exemples de films et de réflexions de documentaristes. Nous nous sommes rendu compte qu'il existait une logique de responsabilité du.de la cinéaste dans la manière de créer un récit et une image des personnes filmées. Face à cette responsabilité et au risque d'essentialisation que comporte le fait de produire un récit, ou simplement des images, la méthode de Chauvier nous a orientés vers un type de récit qui met en scène les situations de communication. En se mettant en scène dans sa subjectivité et dans ses affects, le.a cinéaste renforcerait le lien entre lui.elle et les spectateur.ice.s pour créer une forme d'identification qui les projeterait dans une situation de communication. Les personnes observées/filmées cesseraient alors d'être des objets et deviendraient des interlocuteur.ices. Cependant, les situations de communication ne sont jamais tout à fait claires et laissent ouvertes différentes interprétations, différents récits co-construits par le.a spectateur.ice. Il nous est donc apparu également important de déconstruire le récit et les méthodes de fabrication elles-mêmes. Nous avons pris un exemple radical de cette déconstruction du médium avec *Reassamblage*, mais la voie est, encore une fois, ouverte à nombre de procédés esthétiques remplissant cette fonction. Nous allons en voir d'autres exemples.

Certes, nous aboutissons à un nombre de « contraintes » assez élevé, mais l'idée n'est pas forcément de respecter à la lettre toutes ces directions, simplement de nous positionner par rapport à elles. Après ces conclusions théoriques, il nous faut examiner en pratique comment ces pistes de réflexion résonnent dans un film. Nous analyserons un long métrage qui n'a pas été construit directement à partir des théories de Chauvier mais dont la construction résonne fortement avec nos préoccupations.

B. *Funeral Season* (2011) de Matthew Lancit

Funeral Season est le premier long métrage de Matthew Lancit, qui en a ensuite fait deux autres : *Flâneur(s)* (2015) est une sorte d'ethnographie à la première personne des rues de Paris et des personnes qui y « flânent ». Le réalisateur canadien dresse avec nostalgie et auto-dérision une forme de portrait contemporain des rues de la capitale française. Quelques années et quelques courts et moyens métrages plus tard, Matthew Lancit revient avec *Play Dead* (2023) en obtenant entre autres le prix du festival du film ethnographique Jean Rouch. Dans ce film, il se met de nouveau en scène, cette fois de manière encore plus poussée et délirante : pendant le confinement, il met en scène son rapport difficile à la souffrance et à la mort amené par son diabète. Par de simples questions posées à ses filles ou par l'utilisation d'effets spéciaux dignes de films de série B, il emporte le spectateur dans son délire touchant et acerbe. Si c'est à son premier long métrage que nous allons nous intéresser, c'est qu'il s'agit de la situation typiquement ethnographique, et donc au grand potentiel exotisant, de filmer la tradition d'une autre culture. Pendant l'année qu'il a passée au Cameroun, Matthew Lancit, Canadien blanc, s'est attaché à filmer les funérailles d'une ethnie connue pour sa tradition funéraire : les Bamiléké. Nous avons remarqué dans les parties précédentes le besoin, pour ne pas être exotique, de s'intéresser à « l'autre » en tant qu'il est une personne vivante, prise dans des affects et un contexte historique. Il y aurait donc un problème *a priori* à s'intéresser à ce qui est censé ne pas changer, et qui définit par ailleurs l'image simpliste que l'on a de beaucoup de pays d'Afrique subsaharienne : la tradition. Ce qui nous amène à étudier la question problématique : peut-on filmer la tradition sans exotisme ? Nous

verrons d'abord comment Matthew Lancit s'approprié l'observation ethnographique en proposant une recherche personnelle. Cela nous aidera à mieux voir comment, en s'intéressant à la tradition, le film montre avant tout ce qu'il y a derrière. Finalement nous nous intéresserons à analyser précisément les ressorts exotiques et les parades qui sont déployées.

a. Un examen personnel de la tradition des Bamilékés

Les Bamilékés de l'ouest du Cameroun sont connus pour l'importance de leur tradition funéraire comme structure de leur société. Très codifiée, elle repose notamment sur l'idée que leurs ancêtres ne resteraient pas éternellement morts et s'incarneraient dans leur crâne, une fois la cérémonie effectuée. Ces crânes, séparés du corps, se voient attribuer une place dans une case réservée aux ancêtres que se doit d'avoir chaque famille.⁷⁴ Dans l'article qui donne ces informations, datant de 2015, nous retrouvons les codes d'un article ethnographique classique que Eric Chauvier critique : désinterlocution, pas de place au contexte historique, contenu descriptif froid et utilisation d'un présent de vérité générale. La première phrase est paradigmatique : « Dans la culture bamiléké, la tradition est brandie comme une loi, sacrée et incorruptible, et comme un fardeau que l'on est tenu de porter, malgré soi. »⁷⁵. La suite de l'article, en s'attachant à décrire chaque étape du rituel et ses implications symboliques de façon générale, ne laisse pas place à l'anomalie, à l'écart à la norme, au particulier. Matthew Lancit s'intéresse aux funérailles bamilékés de façon totalement différente.

a.1 Un examen de la tradition qui refuse la généralité

Tout d'abord, il faut remarquer que les informations générales sur la tradition funéraire sont assez peu présentes et peu développées dans le film. La première n'arrive

⁷⁴ **Kuipou, Roger**, Le culte des crânes chez les Bamiléké de l'ouest du Cameroun. In: *Communications*, 97, 2015. *Chairs disparues*. pp. 93-105; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.2015.2775>

⁷⁵ Ibid.

qu'au bout de dix minutes : on apprend le rôle symbolique du vêtement dans les funérailles. Chaque famille choisit son propre motif de vêtement pour marquer l'appartenance de ses membres.



Figure 16 : Léon montre la chemise qu'il a faite

Les autres informations générales arrivent rarement et de façon éparse, entrecoupées de séquences de dialogue avec des ami.e.s bamilékes de Lancit, de danse et de musique dans ces funérailles festives, d'images d'archives de la famille du réalisateur. Les rares fois où des informations générales sont données, elles le sont par les personnes concernées elles-mêmes et dans un contexte de vie. L'image ci-dessus, tirée de la séquence pendant laquelle l'information du lien entre vêtement et appartenance à une famille est donnée, n'est pas réductible au seul vecteur de cette information (qui constitue le *studium* de l'image, aurait dit Barthes), elle déborde de significations. En premier lieu : la gêne du personnage de gauche, traduite par son expression de résignation légèrement comique, et le geste paternaliste de Léon, le tailleur couturier qui guide Lancit. La situation d'exposition d'une personne qui n'a pas la parole servant d'exemplification visuelle à une information générale sur sa « culture » pourrait rejouer une forme de domination coloniale, mais ce n'est pas le cas ici. D'abord parce que la personne qui explique est issue de la même ethnie, et parce que d'autres plans nous en ont appris sur son caractère. Son geste paternaliste est donc interprété non à l'aune d'une domination coloniale mais du caractère entreprenant et amical de

Léon. La personne prise à partie semble finir de mâcher quelque chose, ce qui ajoute un élément comique à la situation en appuyant le côté cavalier de Léon. Par ailleurs, elle hoche la tête pour valider ce que vient de dire le tailleur : on nous donne une information tout de suite validée par les personnes concernées.

Ce qui permet ce débordement de sens, c'est le cadrage, qui ne s'attache pas au détail, aux motifs de la chemise par exemple, mais à la situation : Léon qui présente quelque chose, et une personne à moitié brusquée mais qui consent docilement. Comme le rappelle David MacDougall, cette surabondance de sens a été critiquée par les anthropologues dans le cadre de débats sur la légitimité du visuel dans l'anthropologie : « il y a du sens en excès et, à la différence de la description écrite, elle engendre trop de polysémies »⁷⁶. Mais c'est bien ce qui donne au cinéma et au film de Lancit sa capacité à se rapprocher de l'ordinaire, des « anomalies » du réel. Cette situation, en se privant de voix off et en adoptant un cadrage qui privilégie l'information qui *déborde* plutôt que la simplification visuelle pour rendre le discours plus direct et didactique, si courte soit-elle, propose une vraie situation d'interlocution : une situation de partage d'affects avec des personnes qui parlent d'elles-mêmes. L'information générale est peu présente dans le film, au profit d'une représentation de cas particuliers, ce que confirme la comparaison entre les titres des parties de l'article anthropologique traitant de la cérémonie des crânes et des titres de chapitres choisis par Lancit : « du mort à l'ancêtre, le chemin rituel vers l'ancestralité », « le culte des ancêtres », « le rituel des crânes »⁷⁷ etc. et « Funérailles avec mon tailleur », « Organisation de funérailles avec des amis », « Aller au village avec mon traducteur »...

L'absence de recherche d'objectivation des structures de la société bamilékée correspond au refus de l'anthropologie de l'ordinaire de constituer « l'autre » en tant qu'il aurait une « culture » dont on pourrait clairement décrire les principes et qui catégoriserait définitivement les personnes qui y « appartiennent ». Dans *Vulnérabilité*

⁷⁶ **MACDOUGALL, David**, « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », Journal des anthropologues [En ligne], 98-99 | 2004, mis en ligne le 22 février 2009, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jda/1751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.1751>

⁷⁷ **Kuipou, Roger**, Ibid.

de l'ordinaire, la philosophe Sandra Laugier explique comment ce refus d'une forme de connaissance générale n'est pas l'abandon de la connaissance mais d'une autre forme de recherche, celle de la *pratique* ordinaire :

Au croisement des structures et des expériences vécues, la pratique devait permettre de renoncer aux grandes hypostases – la « société », la « classe », la « conscience collective », etc. – et de redonner à l'individu et à son action toute son effectivité. Décrire sociologiquement les pratiques devait permettre de poser les bases d'une sociologie de l'action : le pratique devenait le lieu d'un réinvestissement théorique et politique à partir duquel redéfinir les topiques de la sociologie et, plus largement, celles des sciences sociales.⁷⁸

L'idée n'est bien sûr pas de remettre en question les sciences sociales mais de développer une pratique à partir d'elles pour les ramener à un sens ordinaire. Cette conception de la recherche permet de comprendre comment la démarche de Matthew Lancit s'ancre dans une recherche de l'ordinaire, qui s'attache à évoquer certaines pratiques sociologiques/ethnographiques (l'habit dans les funérailles bamiléées) dans le but de dépasser cette connaissance factuelle généralisante pour développer une vraie relation. Dans une relation, il faut être deux. Effectivement, Matthew Lancit se met en scène. Si tout film documentaire est un enregistrement de la relation filmeur.euse/filmé.e, cette relation est représentée de manière plus ou moins implicite. En se mettant en scène à l'image et en parlant à la première personne dans la voix off, Lancit met la relation au centre du film. Voyons dans quelle mesure cela produit un appariement des consciences.

a.2 Une enquête personnelle : un appariement des consciences ?

⁷⁸ LAUGIER, Sandra. « Vulnérabilité de l'ordinaire ». Concepts de l'ordinaire, édité par Pierre Fasula et Sandra Laugier, Éditions de la Sorbonne, 2021, <https://doi.org/10.4000/books.pSORBONNE.99585>.

Dès le premier plan du film, Matthew Lancit inscrit sa subjectivité comme partie prenante de son film et révèle les raisons qui le poussent à le faire. Il s'agit d'un plan fixe qui charrie un imaginaire ethnographique classique : des enfants noirs sont devant une maison en grosses briques, certains jouent assis par terre, d'autres regardent la caméra, la plus grande lave un ustensile de cuisine. Cinq contenants, trois en plastique et deux en bois, sont disposés par terre devant elle. Le décor du film semble être posé : on va assister à un énième reportage ethnographique. Sauf qu'une voix off émerge, non pas pour raconter la vie de ces enfants, mais pour raconter la sienne : « Ma jeunesse a été marquée par la mort de deux personnes : le père de ma mère, de qui tout le monde de ce côté de la famille dit que je ressemble, et le frère de mon père, de qui tout le monde de l'autre côté de la famille dit que je ressemble. Le film qui suit est dédié à ces deux hommes. Du moins au souvenir que j'ai d'eux. »



Figure 17 : Premier plan de *Funeral Season*



Figure 18 : Deuxième plan de *Funeral Season*

Par la juxtaposition de deux réalités apparemment lointaines : ces jeunes enfants et la mort de deux hommes âgés et blancs à l'autre bout du monde, reliées entre elles par la mention de l'enfance, Lancit opère dès le début du film un court-circuit qui lie son destin à celui de ceux qu'on voit à l'image. En fait, on ne suivra pas ces enfants-là spécifiquement, mais l'horizon d'attente est posé : le film va traiter du rapport à la mort dans ce pays qu'on imagine être en Afrique subsaharienne. En plus d'ancrer le film dans une recherche personnelle, cette image (au sens de Reverdy : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte ») permet de créer un rapport d'empathie avec les enfants. On n'est déjà plus dans le rapport ethnographique d'observateur/observé mais dans le partage d'une émotion.

Après ce plan vient la séquence de générique où les titres s'impriment sur des images d'une fête de funérailles (on comprendra que ce sont des funérailles juste après) : les gens dansent et battent les percussions à tout rompre. Juste après vient le commentaire et l'explication de cette séquence : dans un studio de radio, une femme probablement bamiléké, casque sur les oreilles, micro pointé sur elle et la main sur les faders d'une table de mixage, s'attriste (en anglais) que celui qui est mort était le meilleur musicien de l'émission. Elle enchaîne en interviewant Matthew Lancit, toujours à l'antenne, les deux sont souriants :

- « Continuons notre discussion ce matin. Vous-êtes juif n'est-ce pas ? »
- « C'est ça. »
- « Je ne sais pas si c'est la même chose pour vous, beaucoup de gens se laissent aller à la soif de richesse, ils veulent le succès, ils veulent être connus. Et ce faisant ils s'intéressent plus à eux-mêmes qu'à prendre le temps de voir comment ils peuvent se connecter au tout puissant. Vous ne pensez-pas ? »
- « Vous savez, cet égoïsme dont vous parlez, j'en suis victime aussi. »
- « Vous dites que vous tournez un film sur les funérailles au Cameroun. Je voulais vous demander pourquoi vous êtes intéressé par les funérailles. »

Matthew Lancit a l'air pris de court. Écran noir. Il explique en off :

- « OK bon. La vérité c'est que je suis venu au Cameroun pour suivre une fille. »
- (Une jeune femme apparaît à l'écran, filmée par une petite caméra portée à la main qu'on imagine tenue par Lancit)
- « On pourrait décrire notre année au Cameroun comme une période d'attente. Blandine prenait continuellement des notes pour une thèse qu'elle n'achèverait jamais. Après avoir démissionné de mon travail pour sillonner l'Europe et être tombé amoureux d'une Française, j'ai décidé d'acheter une caméra vidéo et de la suivre en Afrique sans but précis. »

Ce dialogue ouvre le film en donnant un certain nombre d'informations sur la direction du film. D'abord, la séquence d'émission radio fait preuve de réflexivité en inversant le rapport classique filmeur/filmé.e.s : c'est Lancit qui est dans la position de justifier la raison pour laquelle il veut faire le film, et pas aux personnes « observées » de devoir répondre à des questions parfois hors de propos. C'est d'ailleurs à une de ces questions qui peut sembler hors de propos à laquelle le réalisateur répond : quand la présentatrice enchaîne la question de la judéité avec la mention de la soif de richesse et de succès, la sensation d'un raccourci antisémite n'est pas loin. Il répond avec un humour plein d'auto-dérision, autre élément qui annonce la réflexivité du reste du film. Cette inversion des places et le caractère un peu déplacé de la question, même si elle est dite sans aucune méchanceté, permettent de révéler comment une question posée avec maladresse peut perpétuer une stigmatisation. Cela permet de comprendre avec un exemple qui est peut-être plus proche de la sensibilité de certain.e.s spectateur.ice.s, comment, à l'inverse, la position de filmeur (ou de touriste) qui pose des questions, peut être vécue comme perpétuant des positions de stigmatisation plus systémiques.

Par ailleurs, ce dévoilement de la présence du réalisateur qui ne se cache pas derrière la caméra et qui explique les raisons pour lesquelles il a été amené à faire ce film (en fait juste pour faire quelque chose alors qu'il suivait son amoureuse), tout en dévoilant son intimité (son amour, son souvenir marquant de la mort de deux hommes de son entourage), nous fait entrer en empathie avec le personnage joué par le réalisateur. Appelons-le en effet « personnage » pour ne pas oublier que même une auto-mise en scène est une forme de représentation et de simplification par rapport à la réalité, et appelons ce personnage *Matthew* puisque c'est comme cela qu'on se réfère à lui dans le film. Cette empathie qui nous permet de nous positionner émotionnellement et intellectuellement par rapport à lui, permet également d'aborder les autres séquences de rencontre avec des Bamiléké de façon claire : on a une idée (peut-être fausse mais au moins elle existe) des rapports qui lient le personnage du réalisateur et les autres. L'imagination des rapports d'affects entre ces personnages est permise et déclenchée par le fait que le réalisateur se montre intimement. Il s'agit là d'une forme d'identification qui s'apparente fortement à ce que Chauvier appelait « appariement des consciences », qui commence ici dès le début du film et qui se prolonge jusqu'à la fin.

a.3 Comparaisons avec la tradition juive

Cet « appariement des consciences » donne un but à l'enquête ethnographique. Il ne s'agit pas de construire une connaissance absolue, générale, qui vaille pour tous les Bamilékés, mais une connaissance pratique, ancrée dans un contexte : celui d'un homme qui accompagne sa petite amie tout en cherchant une forme de réparation à un deuil passé. Ce permanent aller-retour entre la tradition de « l'autre » et sa propre vie s'inscrit tout au long du film. Ce qui y participe aussi, ce sont les comparaisons récurrentes avec la tradition et l'histoire juive. Dans le premier chapitre intitulé « Funérailles avec mon tailleur », Lancit remarque que, tout comme les Bamilékés marquent leur appartenance à la famille du mort par les vêtements, lors des funérailles juives, les membres de la famille en deuil indiquent leur proximité avec le défunt en entaillant leur vêtement à des endroits précis. La bande originale du film, composée par le groupe new-yorkais juif Litvakus qui mélange des sonorités de musique juive d'Europe de l'Est avec des musiques klezmer contemporaines, en se mariant avec les danses bamilékés, crée un rapprochement entre les deux cultures et une hybridation des pratiques artistiques.

Le rapprochement des deux traditions a plusieurs effets. D'abord cela crée une vraie « co-temporalité » : les Bamilékés ne sont pas ancrés dans un passé « sauvage » figé, au même titre que les pratiquants juifs ne le sont évidemment pas. Ensuite, il permet de situer le point de vue organisateur du film. Ce n'est pas un anthropologue objectif qui parle, détaché de tout contexte personnel : c'est un homme qui pense et qui compare à partir de son propre vécu. Si le spectateur ne partage pas forcément les références de la tradition juive et n'est pas émotionnellement investi.e à leur mention, du moins il peut imaginer le lien émotionnel que Matthew Lancit peut faire avec la tradition bamiléké. Il se met ainsi au même niveau que les personnes qu'il filme par rapport au spectateur qui investit sa sensibilité en chacun d'eux.

La « co-temporalité » n'est pas créée ici au niveau du rythme du film ou de la temporalité du plan, comme elle l'est chez Wang Bing par exemple. Au contraire, le rythme de *Funeral Season* est rapide, le montage très haché, la continuité spatiale peu

respectée (on ne connaît pas l'agencement de la ville de Dschang, on ne connaît pas la géographie des villages...). Mais elle existe à un niveau intra-plan (on le voit à l'image parler avec d'autres personnes), ainsi qu'à un niveau inter-plans : celui du récit qui rapproche traditions bamiléké et juive. Par ailleurs, la caméra portée, typique du cinéma direct, mais actualisée en sa version numérique encore plus légère, tenue au poing, bougeant comme bouge le regard, souvent à hauteur d'œil pour les plans larges, à hauteur de cou quand des personnes sont filmées pendant qu'elles parlent, participe de ce côté vivant car les plans sont peu composés, pris sur l'instant. C'est la caméra participante de Rouch, une caméra qui bouge avec le corps et qui se mêle au mouvement des autres corps. De cette façon, soit Matthew Lancit est dans le cadre (et c'est Blandine qui tient la caméra), soit sa présence est perceptible parce qu'on le sent cadrer.



Figure 19 : Matthew se montre en train de cadrer avec sa petite caméra

Matthew Lancit compare non seulement les deux traditions mais aussi l'histoire de leur peuple. En montrant des images d'une chute d'eau luxuriante, il dit : « Ce sont les chutes de la Métché. Pendant la période coloniale, d'innombrables Bamiléké y ont été jetés par les soldats français. Aujourd'hui c'est un site spirituel où l'on peut faire des offrandes à ses ancêtres. J'ai entendu des gens qui avaient visité Auschwitz, dire que les oiseaux ne chantent et ne volent plus sur ce qu'il reste des camps de concentration. ». Le comparant de cette désolation évoquée verbalement est un arc-en-ciel surplombant la chute d'eau accompagné par un chant d'oiseaux. Cette image a la

fonction politique de comparer deux périodes de tueries systémiques qui ne sont pas souvent comparées, la Shoah et la colonisation étant deux sujets tout à fait tabous en France. Les Bamilékés sont, par cette comparaison polémique, ancrés dans une histoire mondiale.

L'image est quelque peu maladroite parce qu'après avoir rapproché les deux évènements, elle les sépare en montrant que dans l'un règne désolation, dans l'autre tout semble aller pour le mieux (il y a un arc-en-ciel). On pourrait donc penser que Lancit minimise le massacre perpétré par les autorités coloniales françaises alors que « Les témoins rencontrés à Bafoussam, Bamoungoun ou Dschang, parlent de plusieurs milliers de morts et de largages quotidiens. »⁷⁹, ou alors qu'il loue naïvement la résilience du peuple bamiléké. Il n'en est évidemment rien, et cette maladresse est sans doute la traduction d'un simple étonnement de ne pas sentir d'atmosphère pesante dans ce haut lieu de massacre colonial. Étonnement par ailleurs légitime, puisque, comme le montre Sigankwe Tièmeni dans son ouvrage sur la mémoire des massacres du XXe siècle, ces morts de la Métché « ne sont mémorialisées ni dans le roman national, ni dans le calendrier liturgique républicain, encore moins dans les lieux de mémoire officiels. Enfin, aucune plaque commémorative n'est apposée *in situ*. C'est presque comme si rien ne s'y était passé. »⁸⁰. Par une comparaison avec un massacre plus connu (et reconnu), Lancit révèle avec force un sombre épisode de l'histoire du Cameroun. Peut-être justement par cette légère maladresse, et parce qu'il représente sa co-temporalité avec les Bamilékés, Lancit invite à un rapport vivant avec l'histoire, un rapport d'interlocution avec les personnes qu'il filme. Nous commençons à voir avec cet exemple que le sujet de la tradition funéraire n'est qu'un alibi, que ce film vise à « oublier le sujet » comme le disait Jean-Louis Comolli. Examinons comment *Funeral Season*, en prenant le prétexte de la tradition funéraire, s'intéresse à d'autres choses.

⁷⁹ **SIGANKWE, Tièmeni.** « Des sites de massacres coloniaux comme non-lieux de mémoire au Cameroun ». Mémoires de massacres du xxe siècle, édité par François Rouquet, Presses universitaires de Rennes, 2024, <https://doi.org/10.4000/12kko>.

⁸⁰ Ibid.

b. Derrière la tradition

Quand Rouch filmait *Les Maîtres fous* en 1954, il s'intéressait, au-delà des rites de possessions qu'il avait l'habitude de filmer, à la manière dont le culte des divinités appelées Haoukas reflétait les dominations de la société coloniale. À travers le sujet du culte, c'était le rapport qu'avaient ces Nigériens immigrés en Gold Coast avec le pouvoir colonial que Rouch cherchait à filmer. Le sujet ethnographique laissait place à quelque chose d'autre, qu'on pourrait dire plus général, en tous cas plus politique. De même façon, avec les moyens qui sont les siens et que nous examinons dans cette analyse, Matthew Lancit remonte le fil de la tradition pour s'attacher à ce qu'elle révèle de l'ordinaire des Bamilékés.

b.1 Un contexte social contemporain

Le film se concentre uniquement sur la question du rapport aux morts, reléguant ainsi au hors-champ la plupart des pratiques quotidiennes de travail, préparation des repas, garde des enfants etc. Mais cette pratique rare des funérailles, au vu de son importance dans la société bamilékée, a des implications dans la vie quotidienne. De cette façon, la préparation des funérailles révèle, en creux, un contexte social quotidien moderne et concret dont nous connaissons les préoccupations, en particulier celle de devoir gagner de l'argent. Dans une séquence que nous allons analyser, Matthew Lancit filme la famille d'André et Nicole Tchassi qui prépare depuis cinq ans les funérailles du père d'André, mais ne parvient jamais à les concrétiser faute d'argent. La séquence en question représente une bonne partie du chapitre 2 : « Organisation de funérailles avec des amis ». Elle peut se découper en trois grandes étapes : (1) la création progressive de l'amitié, (2) la difficulté d'organiser les funérailles du père d'André à cause du manque d'argent et l'organisation d'autres funérailles, (3) finalement le retour à la vie quotidienne et l'estompement progressif de l'amitié.



Figure 20 : Matthew, Blandine et Nicole



Figure 21 : Ouverture du chapitre 2 avec Blandine

La première de ces trois étapes, celle de la construction de l'amitié, voit une intensification des éléments réflexifs et de mise en scène de Matthew à l'image. Notons ainsi la présence de Blandine qui, par sa présence, révèle celle de Matthew et crée une ambiance intime : ce ne sont pas qu'un réalisateur et deux Bamilékés qui se rencontrent, mais deux couples qui peuvent éventuellement se projeter l'un dans l'autre. Un court plan d'André équipé en ingénieur du son, visage souriant, révèle l'équipement technique utilisé pour le film. Il y a transparence du dispositif. Par ailleurs, cette séquence comporte un certain nombre de plans (trois, dont deux dans cette première étape de construction de l'amitié) où l'on voit non seulement Matthew ou Blandine, mais les deux en même temps. L'effet immédiat est de rapprocher le couple des amis qu'il est en train de se faire, il y a un effet de co-temporalité immédiat : tout le monde est à l'image. Pour peu que l'on prenne le temps de le faire malgré le montage assez rapide laissant peu de distance, l'on peut se demander qui tient la caméra. Cette fois le dispositif n'est pas tout à fait transparent, mais l'on peut imaginer que c'est soit André (puisque'il n'est alors pas à l'image, et qu'on l'a déjà vu plus tôt équipé en ingénieur du son), soit un autre ami. En tous cas, le fait de prêter la caméra à une autre personne, en plus de créer un rapprochement entre Matthew et les autres par l'effet visuel de les voir ensemble dans la même image, évoque également une forme d'anthropologie partagée, en tous cas de création en commun. Le sentiment de création de l'amitié est ainsi révélé par le dispositif de tournage et le cadre. Notons également qu'à part la voix off, la voix de Matthew n'est pas toujours mixée pour être tout à fait intelligible et importante : elle joue en tant que

vecteur d'information verbale, mais également comme ambiance sonore au même titre que les autres personnes qui parlent en fond, ou que les bruits de voiture. Il s'ancre ainsi dans le paysage, et par la même occasion assume sa position d'intervention dans la réalité qu'il filme, sans se placer en surplomb.

Après cette étape vient celle de connaissance un peu plus générale : comprendre comment s'organisent des funérailles. Même si le degré de connaissance est un peu plus général, il reste basé sur un exemple particulier, qui plus est avec des personnes dont le cinéaste a pris le temps de créer une proximité. Avec quelques plans rapprochés poitrine sur des femmes autour d'une table, en train de compter de l'argent, Matthew nous fait prendre conscience de l'investissement (pécuniaire et de temps) que demande l'organisation de funérailles. Les plans serrés sur les visages puis sur la table où s'étalent billets, livrets de compte, téléphones, dévoilent la logistique de la tradition. Comme les billets meuvent les personnages dans *L'Argent* de Bresson (1983), l'argent est ici révélé dans sa nature performative. Nous passons en quelque sorte de l'autre côté de la scène de la représentation des funérailles : comme tout spectacle, il y a une organisation, derrière, qui permet son existence. S'intéresser à l'organisation du spectacle de la vie, c'est bien une préoccupation de l'ordinaire.



Figure 22 : Billets et livre de compte

De cette manière, tout en étant parfaitement réaliste, Matthew Lancit s'éloigne du naturalisme en montrant ce qui *se cache derrière* la réalité visible. Cet éloignement de la réalité directement visible pour en comprendre les tenants et aboutissants est aussi

amené par un plan typique d'entretien, avec deux Bamilékés face caméra dont l'un est présenté par un sous-titre : René Poundé, professeur d'ethnologie. Ce plan brise la continuité du moment financier autour de la table (on y retournera ensuite) et refuse donc le montage transparent (de Bazin) qui s'applique à faire ressentir les scènes *comme si on y était*. René Poundé ancre les funérailles à la fois dans un réel concret « les familles doivent se saigner pour trouver l'argent », à la fois dans une réalité sociale « Ce qu'on oublie aussi, c'est que les funérailles sont l'occasion idoine de juger de la solidarité entre les membres d'un même village, d'une même famille, d'amitié. ». Plus qu'un intermède didactique (comme Brecht inscrivait des explications historiques sur des cartons ponctuant *La résistible ascension d'Arturo Ui* (1941)), l'intervention de René Poundé relève de l'exemple assez rare pour être pointé qui présente un membre d'une communauté concernée révéler lui-même les détails ethnographiques et sociologiques de sa communauté. Encore une fois, il s'agit d'une forme d'anthropologie partagée, de co-création. Le personnage de René Poundé devenant dans la suite du film un personnage auquel un chapitre sera consacré, cet intermède didactique permet aussi de commencer à créer une relation avec ce personnage qui sera d'autant plus proche du spectateur.ice qu'il aura habité le film en plusieurs endroits.



Figure 23 : René Poundé et un autre professeur face caméra

Après les funérailles festives, le retour à la réalité d'André et Nicole qui ne peuvent pas organiser les leurs est d'autant plus dur. Arrive un plan de Nicole qui vend un ananas

sur un grand marché. L'étendue du marché révélée par un second plan, qui a pour effet de noyer la vendeuse dans une immensité au sein de laquelle il est difficile de la remarquer. On comprend alors le dénuement de la famille et de combien il doit être difficile d'organiser les funérailles fastes que l'on a vues juste avant. Matthew Lancit, encore une fois, dévoile son rapport concret avec les personnes qu'il filme, même dans les moments plus difficiles, dans ces moments de « dissonance » : Nicole et André lui demandent de l'argent, ou des cigarettes, et la voix off nous apprend que cette situation est de plus en plus récurrente. Lancit ne s'en vexe pas et même les comprend : « Au fur et à mesure du tournage, André et Nicole ont demandé de plus en plus d'argent. Je suppose qu'ils pensaient que je les utilisais en les mettant dans mon film et qu'ils ont voulu m'utiliser un peu aussi. ». Cette scène crée d'abord un effet de réel en montrant que les interactions entre Matthew et le couple n'existent pas que dans le film mais aussi dans la réalité. C'est même cette réalité des rapports qui déborde sur le film, qui l'investit. Elle pose aussi les questions, centrales en documentaire, de rétribution des personnes filmées, ainsi que du rôle d'exploitation de l'image des autres que tient toujours un peu un.e réalisateur.ice. En ne cachant pas cette situation gênante, Lancit ancre le film dans un questionnement réflexif (qu'il laisse le.a spectateur.ice prolonger) ainsi que dans une pratique sociale.

Toujours souriants dans les autres plans, André et Nicole vont révéler un nouveau visage : dans cette troisième partie traitant de la pauvreté du couple et de son rapport à l'argent, on ne verra plus leur sourire. La révélation d'un « autre visage » du couple n'est bien sûr pas portée à leur encontre et ne constitue pas un jugement de leur attitude, mais un révélateur de la réalité ordinaire. L'effet d'éloignement entraîné par le soudain arrêt des sourires après deux parties consacrées à créer un rapport de proximité, est renforcé par le fait que, comme tout au long du film mais l'effet est ici différent, il y a un changement de format de l'image. Le cadre passe d'un 16/9 qui remplit l'écran à un 4/3 surcadré de noir. De plus, l'effet d'entrelacement de l'image dégrade encore plus la qualité visuelle et l'on a l'impression de voir autant la plasticité de l'image que l'image elle-même. Nous pourrions presque dire que l'image de cinéma se rapproche de sa qualité photographique première, et qu'à ce titre prend le sens que Barthes donne à la

photographie de témoin du passé, du « ça a été »⁸¹. Le « ça a été » ici est à la fois la co-existence de Matthew, André et Nicole dans un présent commun, et la marque déjà annoncée de leur séparation. Parce qu'en effet, après cette séquence de révélation du visage ordinaire d'André et Nicole, Lancit annonce par la voix off avoir attendu les funérailles du père d'André pour en faire un climax du film (autre marque de réflexivité), mais que ce moment n'est jamais venu. Subrepticement, il passe à autre chose, à d'autres personnages.

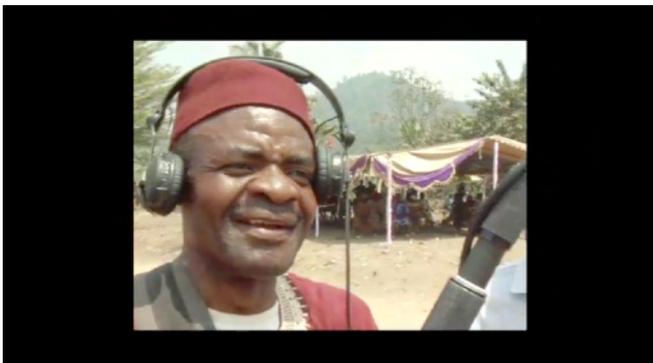


Figure 24 : André souriant équipé en ingénieur du son



Figure 25 : Vers la fin, on ne voit plus le sourire d'André

En créant une évolution narrative dans le rapport avec André et Nicole, qui sont toujours considérés en tant qu'interlocuteurs, évolution dont l'argent est le fil directeur et l'élément conclusif, Matthew Lancit nous montre que les funérailles ne sont pas à considérer uniquement comme pratique culturelle existant dans l'absolu, mais comme pratique sociale ancrée dans un contexte économique particulier. En examinant la tradition et son contexte, Lancit fait peu à peu disparaître ce sujet documentaire pour s'attacher aux personnes dans leurs singularités.

⁸¹ BARTHES, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980

b.2 Les personnes

Nous l'avons vu, *Funeral Season* ne s'attache pas beaucoup à montrer d'informations généralisantes sur les Bamilékés. Dix minutes de lecture d'un article nous en apprennent plus sur la structure formelle des funérailles et du culte du crâne que l'heure et demie que dure ce film. D'ailleurs, au bout d'un visionnage, on ne retient pas grand-chose du culte du crâne, présenté dans les articles ethnographiques comme le pilier liturgique du culte des ancêtres bamilékés. Dans ce film, le seul plan où l'on voit un crâne se situe après deux plans prosaïques dans lesquels un homme nourrit ses cochons et ses canards avant de mettre un peu de sel dans la cuve destinée à conserver le crâne de son ancêtre. Loin d'une apogée symbolique, la révélation du crâne n'est qu'un élément simple et ordinaire, elle ramène au « sol raboteux » du réel selon l'expression consacrée de Wittgenstein. En fait, le film ne se concentre pas tant sur la tradition que sur les personnes qui la font vivre. La tradition liturgique, décrite parfois par l'anthropologie comme l'incarnation d'une croyance absolue en telles divinités ou tels génies, est montrée ici comme une pratique, à laquelle on se consacre avec plus ou moins de volonté ou de distance. La séquence de dialogue avec le *Fon* est à ce titre particulièrement éloquente.

Dans le chapitre 3, « Aller au village avec mon traducteur », Brain, nouvel ami de Matthew Lancit, l'initie à ce qu'est un *Fon* : c'est le titre du chef suprême d'une chefferie bamilékée. Après la mort d'un *Fon*, la croyance est que l'héritier désigné reçoit l'esprit de son père et devient ainsi le nouveau roi. Loin des phrases pontifiantes sur les croyances bamilékées, Lancit donne son avis personnel : « Quand j'ai enfin rencontré le jeune fon, il n'avait pas l'air possédé par l'esprit de son père mort. Il avait juste l'air d'un mec complètement normal. Il m'a montré des photos de lui dans un maillot Michael Jordan. Et plus que la fierté et la noblesse, j'ai ressenti qu'il était un peu accablé par la nouvelle responsabilité que son titre lui conférait. ». La tradition (*Fon*) vient se mélanger avec la modernité (Michael Jordan), l'image du roi (à gauche page suivante) devient rapidement celle de l'homme (à droite).



Figure 26 : Le jeune Fon en habit de chef



Figure 27 : Matthew et le jeune Fon en maillot

Ce n'est d'ailleurs pas une manière pour Lancit de manquer de respect à une culture en moquant sa tradition et en minimisant la puissance de ses croyances. C'est seulement la ramener au niveau de l'ordinaire. Le jeune Fon lui-même semble avoir beaucoup de distance avec ces croyances. Dans le photogramme de droite, nous pouvons voir la phrase qu'il prononce : il utilise la troisième personne en s'excluant de la croyance. Quelques secondes après, à la question « Ton père est réincarné en toi ? », le jeune homme semble mal à l'aise et répond en souriant : « C'est une croyance. Une croyance ». Quand il assume ensuite faire partie de cette croyance en parlant à la première personne du pluriel, affirmant que les morts « ont des choses à faire passer à travers nous » il répète à deux reprises en parlant de son défunt père : « Si je fais un faux pas, il sera là pour me diriger. Il sera là pour me diriger ». Quelques secondes s'écoulent, Lancit et le Fon se regardant sans parler, puis un plan d'ensemble de Dshang marque le passage à une autre séquence. On a eu le temps de voir l'angoisse qui se cachait derrière les mots du jeune Fon. Pour reprendre les mots de Daney en parlant de *Comment Yukong déplaça des montagnes* (1976) : « nous avons eu le temps de voir [le discours] sonner creux »⁸². Ce moment de flottement, cette incertitude qu'on perçoit dans l'attitude alors que les mots disent autre chose, c'est ce que Chauvier appelle les « anomalies » ou « dissonances » du réel. En les montrant dans un film, on rend aux personnes filmées leur place d'êtres humains pris dans un faisceau de faits historiques,

⁸² DANÉY, Serge, « La remise en scène (Notes) », publié dans les Cahiers du cinéma 268-269 (juillet 1976).

sociaux, de croyances, mais possédant un libre arbitre, consciemment exprimé ou non. Surtout, c'est un effet de cinéma considérable parce que le.a spectateur.ice, par l'image, passe au-delà du langage.

Cet exemple du Fon est paradigmatique de la manière dont Lancit ne s'intéresse pas seulement au discours et à la tradition mais à *comment* le discours et la tradition sont réalisés. Cette séquence du Fon trouvera sa suite dans la dernière séquence du film, pendant laquelle on n'aura pas accès à sa parole intime dans le cadre d'un échange avec Matthew, mais uniquement son discours à l'assemblée qui assiste à son intronisation. La légère angoisse perçue dans sa voix résonne avec celle qu'on a vue de lui dans la séquence d'entretien. Parce qu'on a vu le discours faillir, on cherche encore à voir ce qu'il y a derrière, à apercevoir l'humain derrière le roi. Cette dernière séquence est l'apogée du mélange entre fête (danse, musique, Lancit rajoute des photos de son mariage avec Blandine) et mort et décadence (le discours du fon sur la disparition de la culture bamiléké, Brain qui dit qu'en voyant un cadavre il a compris « le côté inutile de la vie »). Les derniers mots du film sont prononcés par Brain en parlant du cadavre : « Il avait l'air de n'être plus rien, de n'être personne. De n'avoir jamais existé avant ». Ces mots sont suivis d'un plan de fête, de vie intense, avant que le fon vienne retirer le son d'un geste de la main. Puis une série de plans sur le village vidé après la cérémonie, la bande son est aussi subitement vidée. La phrase de Brain a le temps de résonner, nous mettant face à une vacuité de l'existence, et replaçant le film, ainsi que la culture bamiléquée, dans le cours du temps, c'est-à-dire l'Histoire.

Cette ouverture finale parachève le projet du film qui est de s'intéresser à la tradition tout en essayant de voir ce qui se cache derrière : l'ordinaire du contexte social contemporain, les personnes qui vivent, se rapprochent et s'éloignent de la tradition, et, ultimement, le passage du temps. À ce titre, le film s'ancre dans une recherche de l'ordinaire : du petit geste, du regard particulier, du discours qui veut dire autre chose, de la manière dont les choses sont organisées, comment l'argent est gagné, de la vie qui passe.

Nous l'avons dit plus haut, même en établissant un rapport d'interlocution, qui ramène à l'ordinaire de la relation filmeur/filmé.e, il est inévitable qu'un discours soit créé, ne serait-ce que parce que le.a spectateur.ice interprète la narration et y ajoute ses propres connaissances pour former une image mentale des personnes filmées. Cette image, sortie au moins en partie de son contexte, risque de se rapprocher d'une forme d'exotisme, c'est-à-dire de catégoriser l'autre dans une conception arrêtée. Pour s'opposer à cela, il est pertinent de faire preuve de réflexivité et de questionner le processus de création du discours. Voyons dans quelle mesure Matthew Lancit fait retour sur sa propre pratique de cinéaste.

b.3 Un examen de la tradition réflexif ?

Nous avons déjà utilisé le terme de réflexivité pour caractériser l'auto-mise en scène de Matthew Lancit dans son film. Sa présence à l'image, les mentions du film en train de se faire, et la présence de personnes utilisant du matériel de tournage (caméra, son, écrans pour regarder les rushes), sont autant d'éléments qui cherchent à montrer qu'un film est en train de se faire, que ce n'est pas uniquement la « réalité objective » que l'on voit. Par ailleurs, Lancit évoquant par deux fois la colonisation française et anglaise au Cameroun, il pose indirectement la question de sa propre place de blanc dans ce pays, ainsi que celle de Blandine, française qui y est allée faire une thèse (anthropologique ?). Si le film ne s'articule pas frontalement autour de ces questions de racisme, de néo-colonialisme, il pose les bases historiques et soulève discrètement la question en laissant le spectateur se faire son propre avis. Ces éléments montrent que le film affiche bien des éléments de réflexivité. Mais est-ce qu'ils résonnent et structurent l'entièreté du film, ou ne sont-ils que des éléments formels respectant une certaine forme d'anthropologie visuelle qui se pratique aujourd'hui ? Ne seraient-ils pas « de l'autoréflexion stylisée ne garantissant pas plus d'authenticité qu'un détachement affecté »⁸³ ? Pour chercher à répondre à cette question, appuyons-nous sur la réflexion

⁸³ **MACDOUGALL David**, « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues* [Enligne], 98-99 | 2004, mis en ligne le 22 février 2009, URL : <http://journals.openedition.org/jda/1751> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.1751>

que David MacDougall propose sur la réflexivité dans son article « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir » (2009).

L'anthropologue nomme « réflexivité externe » le type de réflexivité théorisé par Jay Ruby à la fin du XXe siècle, que ce dernier définit comme un contexte d'information, concernant notamment l'identité de l'auteur.ice/réalisateur.ice, apporté au travail d'anthropologie.

« Tout comme l'auteur reconnu d'un film, le documentariste assume la responsabilité du sens, quel qu'il soit, qui existe dans l'image, et, par conséquent, est obligé de trouver des moyens d'informer le public quant à l'idéologie, la biographie de l'auteur et tout ce qui serait jugé pertinent pour la compréhension du film »⁸⁴

Cette définition semble mener à une amélioration des pratiques anthropologiques classiques que nous avons critiquées à travers les travaux d'Eric Chauvier, Alban Bensa, Johannes Fabian, dès le début de ce mémoire en ce qu'elles essentialisent les personnes observées, produisent un allo-chronisme, et nient l'influence de la subjectivité de l'auteur dans les observations.

Funeral Season répond effectivement aux attentes de la « réflexivité externe ». D'abord, l'auteur se définit par sa judéité qui sera un des guides de l'étude des traditions bamiléekées. Il ancre ensuite son étude dans une évolution personnelle des représentations mentales de l'Afrique qui résonne sûrement chez bon nombre d'occidentaux : à cinq minutes du début du film, il raconte : « Mon premier souvenir d'Afrique : un papier peint décoré avec des animaux de la jungle dans ma chambre d'enfant. Plus tard, mes parents invoquaient les pauvres enfants d'Afrique à chaque fois que je ne finissais pas mon assiette. Puis j'ai lu les romans de voyageurs beaucoup plus aventureux que moi qui cherchaient la condition humaine en dérivant sur le Congo. Ce film retrace mes expériences en allant de funérailles en funérailles au Cameroun. » La

⁸⁴ Ibid.

bande image de cette séquence est composée d'illustrations à la bande son (singes, girafes, personnes noires en plan large dans une sorte de cabane sale) évoquant à la fois l'imaginaire d'enfant et l'imaginaire anthropologique. Filmées en DV au format 4/3, tranchant ainsi avec les plans précédents et suivants, ces images sont montrées avec une certaine distance, marquant le recul du réalisateur par rapport à ces imaginaires datés. Par là, il s'inscrit aussi dans la volonté de renouveler cet imaginaire de « l'Afrique ». Les autres éléments déjà évoqués (double mention de la colonisation et de l'indépendance, présence du professeur d'ethnologie qui ajoute des détails d'Histoire, judéité de Lancit...) apportent un certain contexte informatif sur l'histoire du Cameroun et sur l'identité du réalisateur, ancrant *Funeral Season* dans cette forme de « réflexivité externe ».



Figure 28 : « Premiers souvenirs d'Afrique »



Figure 29 : « Premiers souvenirs d'Afrique »

David MacDougall, tout en reconnaissant la nécessaire inclusion de l'auteur dans le film, ce qui constitue la « réflexivité externe », s'inquiète cependant que sa présence soit réduite à une information externe à la construction du film, à un cadre destiné à fournir le « tampon réflexivité » sans changer réellement le rapport entretenu avec les personnes filmées. MacDougall adresse cette critique aux anthropologues qui utilisent ce cadre réflexif pour essayer de mieux parvenir à l'objectivité en considérant simplement leur identité comme une information supplémentaire à donner. Il s'oppose à cette façon d'envisager l'anthropologie car « ceci implique que finalement une interprétation « correcte » soit possible et qu'ait été trouvé un moyen de restituer à la représentation son objectivité scientifique. Ainsi, sous couvert d'insister sur la nature médiatrice du film, l'idéologie et les mécanismes du positivisme du XIXe siècle sont maintenus intacts :

l'objet séparé du sujet, le corps séparé de l'esprit, l'œuvre séparée du lecteur. »⁸⁵ Mais même aux documentaristes qui ne sont pas des anthropologues visuels cherchant une objectivité scientifique, la critique de la réflexivité externe est intéressante pour pousser à réfléchir la réflexivité non pas comme un ajout d'information (la situation personnelle du cinéaste) mais comme une réelle transformation en profondeur du rapport filmeur.euse/filmé.e. En fait, ce concept de réflexivité externe s'applique bien à la forme de réflexivité de *La Chine* d'Antonioni : le réalisateur parle de lui, de la fabrication du film, il filme des regards caméra et parfois s'attarde sur eux dans des séquences particulières, mais c'est tout. La réflexivité est confinée à certaines séquences.

MacDougall propose en alternative à cette « réflexivité externe » une « réflexivité profonde » qui « suppose de déchiffrer la position de l'auteur dans la construction même de l'œuvre, quelles que puissent être les explications externes, car la position de l'auteur n'est ni constante, [...] ni figée à jamais, elle s'exprime à travers une relation avec le sujet qui se développe sur plusieurs niveaux et est en constante évolution. »⁸⁶. On retrouve l'idée d'interlocution de Chauvier, mais la remarque de MacDougall souligne que pour être vraiment un procédé de réflexivité profonde, l'interlocution ne doit pas faire l'objet de quelques séquences mais imprégner l'ensemble de la construction du film. Voyons comment cela prend forme concrètement en analysant le niveau de réflexivité de *Funeral Season*.

Nous avons bien remarqué que ce film faisait preuve de « réflexivité externe », mais cette réflexivité ne constitue-t-elle qu'un cadre ou empreint-elle l'ensemble du film ? Remarquons d'abord que le film s'ouvre sur une réflexivité externe (le réalisateur explique qui il est et pourquoi il fait ce film) et se termine sur une réflexivité partagée (le vertige que représente la mort est partagé par Brain et Matthew, ainsi que, symboliquement, par la fin de la cérémonie d'intronisation du Fon). La réflexivité occupe donc une place de choix dans le film, et elle connaît une évolution de l'expression personnelle vers un partage des points de vue. Par ailleurs, le film se construit en

⁸⁵ MACDOUGALL David, *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

chapitres directement orientés, et nommés comme tels, vers la relation partagée avec une personne (Léon le tailleur, André et Nicole, Brain le traducteur, Gervais Djimeki Lekpa le réalisateur, René Poundé le professeur d'ethnologie). Chacun de ces chapitres est directement construit sur une relation d'interlocution. Nous avons déjà parlé de la plupart, ce qui suffirait à montrer comment l'interlocution et la réflexivité imprègnent tout le film, mais il vaut le coup de se pencher sur un entretien avec Gervais Djimeki Lekpa dans le quatrième chapitre. Ce dernier, parce qu'il est un réalisateur bamiléké, qu'on voit des images de ses films, et qu'il parle de cinéma, déclenche le vertige de la mise en abyme.



Figure 30 : Matthew et Gervais



Figure 31 : Le banc de montage de Gervais

On le découvre pour la première fois à côté de Matthew en train de demander s'il faut regarder la caméra ou non. Matthew lui dit de faire comme il veut (il se présentera ensuite face caméra) et demande à Blandine, derrière la caméra, de commencer à filmer (sans savoir qu'elle filmait déjà). Cette entrée en matière établit tout de suite un rapport de proximité et de confiance entre les trois personnes de la pièce et le spectateur : pas de code cinématographique particulier à respecter, pas de tentative de faire oublier la caméra. La présence en contrechamp de la table de montage numérique ramène l'image à son statut de construction. La distance face aux images est accentuée par le fait que les deux réalisateurs en parlent, Djimeki Lekpa raconte : « Les adultes aiment voir des films de tradition, par exemple un documentaire sur les funérailles comme ça. Mais la jeunesse aime le fantastique, comme Spider-Man, Superman, Invisible Man... Personnellement, funérailles et moi ne font pas bon ménage mais bon comme c'est

ancré dans nos coutumes, on fait avec ». Remarquons déjà le nouvel élément de distance apporté entre les Bamilékés et leurs traditions : ils ne sont pas résumés à celle-ci. En même temps que le réalisateur parle, des images de son film sont montrées. Blandine a joué dedans. La cadreuse devient actrice, il y a inversion des rapports de pouvoir. Nous la voyons dans une voiture ensevelie sous les bagages. Il y a une sorte de curiosité propre au cinéma et au théâtre que de voir Blandine jouer un rôle alors qu'on l'a connue dans la « réalité ». (C'est du moins l'impression que l'on a en la voyant jouer dans cette fiction, alors qu'en fait, on ne la connaît pas dans la réalité mais seulement dans un film). Cette mise en abyme crée donc un effet de réel dans le documentaire de Lancit : ses images paraissent moins mises en scène que celles de la fiction, plus « vraies ». Dans le même temps et de façon contradictoire, elle rappelle ces images documentaires à leur statut d'image et donc de construction.

Après ces pensées sur le cinéma, le contenu qui suit choque : l'image du film présente le personnage joué par Blandine, qui joue « la blanche », se fait violenter (et violer ?) par un homme noir qui a arrêté la voiture. Il y a un double effet de violence : d'abord celle de l'image, atroce, ensuite celle du discours simultané de Gervais qui explique que les jeunes veulent des films fantastiques. Implicitement : tel celui-ci, même s'il ne s'agit pas d'un film fantastique. Il en ressort que le public aime voir de telles violences, qui nous apparaissent sensiblement d'autant plus fortes que l'on « connaît » la personne qui en est victime. Cette violence symbolique se dédouble en une troisième : cet acte figuré est en fait le retournement symbolique de la violence coloniale vers les colonisateurs. Cette triple violence incarnée en une seule image qui ne dure que quelques secondes, est traitée avec distance : on passe directement à la suite, on retourne aux images d'enterrement. Le spectateur.ice est laissé.e interpréter seul.e ce qu'il vient de voir, en lui rappelant seulement, par la présence du surcadrage de l'ordinateur, que c'est une image.



Figure 32 : Blandine joue « la blanche »



Figure 33 : Blandine est agressée

L'examen d'une séquence de ce chapitre, le dernier que nous n'avions pas encore examiné, achève de montrer que l'interlocution, et la réflexivité qu'elle suppose, n'est pas seulement un cadre, mais structure vraiment le film. Pour achever de nous en convaincre, analysons le ton avec lequel Lancit se met en scène. Parfois sérieux (le ton de sa voix off est calme, monocorde, didactique), quand Matthew se montre à l'image, c'est souvent plein de second degré. C'est le cas par exemple au début du film quand, assis sur le siège passager d'une voiture, il demande avec son mauvais français à deux personnes qui passent sur le chemin la direction à suivre pour rejoindre des funérailles. Les deux personnes partent sans rien dire, le laissant penaud et sans réaction. Le plan n'apporte pas d'information et n'est monté que pour cette chute finale, servant à se moquer de lui-même et de la situation dans laquelle il s'est placé.

Ce second degré avec lequel il se met en scène atteint son paroxysme quand il s'essaye, sérieusement mais un peu gêné et maladroit, à la pratique de certaines traditions bamilékées. Par exemple, après le dernier plan d'une séquence de funérailles dans lequel notre œil est attiré par un chapeau en forme de grande fleur avec des plumes, une coupe brutale nous amène dans un autre espace. On voit Matthew, figé dans une position peu naturelle, coiffé d'une géante gerbe de plumes, regardant droit dans la caméra alors que René Poundé lui explique quelque chose. L'effet de contraste entre la vivacité du plan précédent, dans lequel l'homme coiffé du chapeau danse et

lance « ça chauffe ! », et le plan figé de Lancit, les deux plans étant rapprochés par l'élément de comparaison du chapeau, est comique. D'autres plans montrent Matthew Lancit dans des situations comiques similaires. Ces plans, d'abord, montrent le côté matériel de la tradition (ce sont des chapeaux qu'on porte, des vêtements qu'on enfle). Par ailleurs, en créant un effet de comique, ils contribuent à descendre Matthew Lancit du promontoire symbolique du réalisateur/anthropologue en le ramenant à sa corporéité. Le comique ne vient évidemment pas du ridicule de la tradition, mais du ridicule qui émane du malaise de Matthew Lancit. Malaise qui n'a pas rien à voir avec le fait que dans d'autres circonstances, un blanc qui s'amuserait à porter des vêtements traditionnels d'une culture éloignée aurait tout de l'exotisme. Mais ici, on le sent presque contraint de le faire (sa position est figée, les bras ballent). Le second degré détourne les codes de l'exotisme pour créer une situation cocasse de vulnérabilité. Ces quelques plans résonnent dans l'entièreté du film et placent ainsi le réalisateur au niveau des personnes avec qui il échange en montrant sa vulnérabilité. Cavell affirme dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* « qu'il est de bonnes choses dont on ne peut s'approcher qu'à travers l'humiliation, la gaucherie et le ridicule, des choses comme l'expressivité, la capacité à dire son désir. »⁸⁷ Ce n'est que dans cette configuration, dans laquelle le réalisateur montre ses « failles », que le vrai échange est possible.

Nous avons donc montré non seulement que Matthew Lancit faisait preuve de réflexivité « externe » en dévoilant sa position de créateur de film, ses outils et la raison d'être de ce film, mais que la réflexivité imprégnait en fait l'ensemble du film, si bien qu'on peut parler de « réflexivité profonde ». La réflexivité innerve en effet la structure du montage (chapitres orientés sur l'interlocution avec des personnages particuliers, interlocution qui implique nécessairement que l'interlocuteur qu'est le réalisateur se mette en scène corporellement, sensiblement, intellectuellement, c'est-à-dire qu'il fasse preuve de réflexivité), elle ouvre et conclut le film et elle organise le contenu des plans (second degré dans l'auto-mise-en-scène, échange judaïsme/culture et histoire bamilékée, mentions de la colonisation...). Si le doute et le scepticisme, que peuvent et doivent déclencher les images en tant qu'elles sont des constructions, ne sont pas

⁸⁷ CAVELL, Stanley, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Éditions Bayard, Paris, 2004.

organisés frontalement (une voix off qui demanderait « qu'est-ce que je suis en train de monter ? », « quelle image je crée des Bamilékés ? »), ils sont éveillés par une réflexivité profonde constante et une interlocution qui empêche de réduire les personnes filmées à des catégories fixes et définitives. Déceler et parvenir à représenter ce qui sort des catégories préjugées, figées, c'est bien le but que se donne un art de l'ordinaire et auquel parvient *Funeral Season*.



Figure 34 : « Ça chauffe ! »



Figure 35 : Matthew essaye un chapeau



Figure 36 : Les sonnailles ne tiennent pas aux chevilles de Matthew qui essaye tout de même de danser

Pendant tout ce mémoire, nous avons montré comment l'exotisme pouvait être évité grâce à une recherche de l'ordinaire. Nous venons d'analyser *Funeral Season* et avons remarqué qu'on pouvait l'apparenter à un art de l'ordinaire. Vérifions que cela suffise pour empêcher l'exotisme : y a-t-il de l'exotisme dans *Funeral Season* ?

c. Fonction du discours de *Funeral Season*

Afin de retourner à la base du questionnement du mémoire qui porte sur l'exotisme, que nous avons assimilé à un questionnement portant sur l'ordinaire, il peut être bon d'oublier ce crochet par l'anthropologie et la philosophie de l'ordinaire pour retourner directement à notre interrogation sur l'exotisme. Rappelons les définitions et distinctions, mentionnées en introduction, établies par Anaïs Fléchet dans *L'exotisme comme objet d'histoire* :

« L'exotisme apparaît soit comme une combinaison de certains contenus (ce qui est exotique), soit comme un mode spécifique de relation à l'autre (le goût pour l'exotique). »⁸⁸

Cette distinction indique deux modes d'exotisme qui peuvent servir pour analyser le discours de *Funeral Season*. Commençons par le second et explicitons-le par la définition qu'en donne Tzvetan Todorov rappelée par Fléchet :

« L'exotisme, écrit-il, est un mode de relation à l'autre dont le postulat est que l'autre est essentiellement différent de soi ».⁸⁹

L'analyse du film de Matthew Lancit nous a éclairé sur ce point : par les constants allers-retours qu'il fait entre sa propre vie, sa propre confession, et la vie des Bamiléhés

⁸⁸ Fléchet, Anaïs. *L'exotisme comme objet d'histoire*, Hypothèses, 2008/1 11, 2008. p.15-26. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15?lang=fr.

⁸⁹ Ibid.

ainsi que leur culte funéraire, sans du tout les opposer ni même dire qu'ils sont identiques, mais en établissant un rapport d'échange, le réalisateur ramène les traditions à la question des pratiques ordinaires. Il n'essentialise donc pas les Bamilékéés. La caméra utilisée avec les codes du cinéma direct, révélant donc la présence du filmeur, ainsi que l'auto-mise en scène de Matthew qui évolue dans l'image et au son comme les autres personnes qu'il filme, créent un vrai rapport d'interlocution, et parfois d'amitié, entre Lancit et les personnages principaux. Nous pouvons donc affirmer qu'il n'y a pas dans ce film, le postulat que « l'autre est essentiellement différent de soi ».

Reste à examiner le premier mode d'exotisme : « une combinaison de certains contenus (ce qui est exotique) ». Là, il faut bien dire que *Funeral Season* a un contenu exotique, c'est-à-dire marqué par la différence du réalisateur et des personnes filmées (même si cette différence n'est pas essentialisée). Peu importe d'ailleurs la relation filmeur/filmé.e.s, la relation d'une grande partie des spectateur.ice.s occidentales à ces images au contenu exotique est forcément exotique. Les images montrées sont en effet celles de la différence : routes en terre, mobylettes sans casque, motifs de vêtements particuliers, danses, masques, nourriture,... Pas de doutes, certains contenus de *Funeral Season* sont bien exotiques. Bien que ce ne soit pas la volonté spécifique du réalisateur que de montrer la différence et de la marquer plus qu'elle n'est (la mise en scène tend à rapprocher la culture bamilékéée et juive, elle ne consiste pas non plus à enlever les éléments de modernité pour faire apparaître les personnes plus « typiques » : rappelons-nous du maillot de football du jeune Fon), la réalité visuelle du lieu filmé est *de fait* différente de celle qu'on peut connaître en Occident. Quiconque voudrait filmer le Cameroun et montrer le film en France ferait preuve d'une forme — au moins minimale — d'exotisme, ne serait-ce que parce que les matériaux du film sont lointains.

Allons plus loin et intéressons-nous à la fonction du discours du film. Remarquons déjà que s'il y a un discours dans *Funeral Season*, il n'est pas clair, le film ne cherche pas à prouver quoi que ce soit, ni la différence ni l'identité des Bamilékéés. Le film ne présente pas la « rhétorique de l'altérité » que François Hartog, cité par Anaïs Fléchet, définit simplement par : « un narrateur appartenant au groupe a va raconter b aux gens de

a »⁹⁰. En effet, Matthew Lancit, qui appartient au groupe a et proposant effectivement un objet narratif au groupe a, ne « raconte » pas b (Les Bamilékés). Il raconte la relation de lui (élément particulier de a) avec quelques Bamilékés (éléments particuliers de b). Le *discours* ne répond donc pas à une rhétorique de l'altérité, mais plutôt à ce qu'on pourrait appeler une rhétorique de la relation. Par ailleurs, en plus de ne pas répondre à la définition exacte de la rhétorique de l'altérité qui fonderait le discours exotique, le film ne répond pas non plus aux fonctions de ce discours. Anaïs Fléchet fait une nouvelle distinction entre deux types de fonctions que pourrait avoir l'exotisme :

« Alliant l'émerveillement et la méconnaissance, cette rhétorique [de l'altérité] pose deux séries de questions. La première concerne la société productrice du discours : quelle fonction la rhétorique de l'altérité, les images et les mythes qui en procèdent jouent-ils dans le groupe qui les produit ? [...] La seconde relève plus des relations internationales : quels effets génèrent l'exotisme sur les relations qu'un groupe entretient avec les autres ? »⁹¹

Quelles sont les fonctions d'un discours exotique dans la « société productrice du discours » ? La question est vaste et l'article d'Anaïs Fléchet ne répond pas à la question. D'après ce que nous avons déjà évoqué dans ce mémoire, nous pouvons tout de même proposer au moins deux fonctions : la justification d'une domination (cf. Edward Saïd) et la marchandisation touristique (cf. Jean-François Staszak). Pour la question de la marchandisation touristique, nous voyons mal ce que pourrait y amener le film : pas de paysages grandioses, pas de nourriture particulièrement apprêtée, pas de sexualisation des personnes, aucun code publicitaire. Éliminons donc la piste d'une fonction marchande pour ce film et intéressons-nous à la fonction liée à un régime de domination. La question de la justification d'une domination rejoint celle de savoir « quels effets génèrent l'exotisme sur les relations qu'un groupe entretient avec les autres ». S'il est assez évident d'après l'analyse du film qu'une participation à la

⁹⁰ Fléchet, Anaïs. Ibid.

⁹¹ Ibid.

domination coloniale ou post-coloniale serait tout à fait involontaire, on peut se demander si un certain nombre de clichés raciaux ne seraient pas reconduits, ou en tous cas pas déconstruits par le film qui n'en parle pas directement.

Un article d'histoire sur la question des stéréotypes raciaux des personnes identifiées comme noires en France rappelle à la mémoire certains de ces clichés : tous sont liés à une « force jugée naturelle » « au détriment des qualités intellectuelles », une « hyper-sexualisation », au « rythme dans la peau »⁹². Le fait d'orienter le film selon un axe portant sur la tradition, la musique et les danses qui vont avec, le fait quelque peu corroborer ces stéréotypes. Heureusement, la présence des personnes qui intellectualisent ces traditions contribue à les éloigner de ces clichés racistes : Léon le tailleur qui raconte la tradition, René Poundé le professeur d'ethnologie qui l'ancre dans un système social et économique plus large, le réalisateur bamiléké du chapitre 4, et toutes les autres personnes qui la font vivre, l'incarnent sans s'y résumer. Remarquons tout de même qu'il aurait pu être avisé de prolonger la réflexivité dont fait preuve Matthew Lancit dans le film (par le travail de cadre, de montage, par son humour, par l'explication de sa démarche), par une réflexion sur l'image créée de ces personnes. Nous pouvons donc dire que, sans directement délivrer un discours exotique, mais parce qu'il s'attache à des éléments exotiques *de fait*, par leur éloignement géographique et historique, sans que soient déconstruites les potentielles fonctions racistes d'un discours exotique, *Funeral Season* témoigne d'un certain exotisme.

Récapitulons en considérant *Funeral Season* sous les trois aspects constitutifs d'un film : matériaux, procédés, fonctions. Nous avons remarqué que les matériaux du long métrage avaient quelques éléments d'exotisme. Ils auraient pu être plus nombreux, mais pas beaucoup moins (en filmant au Cameroun, à moins d'un dispositif très strict, pas moyen de se débarrasser de tous les éléments visuels et auditifs marquant une différence). Les matériaux sont donc presque inévitablement exotiques. Les procédés, quant à eux, ne sont pas exotisants, on l'a montré précédemment en indiquant comment

⁹² PEIRETTI-COURTIS, Delphine, « Origines et survivances des stéréotypes raciaux : la construction d'une « masculinité africaine », in : Emeline Zougbedé et Stefan Le Courant (dir.), Dossier « Masculinités en migration », De facto [En ligne], 34 | Mai 2023, mis en ligne le 23 mai 2023. URL : <https://www.icmigrations.cnrs.fr/2023/04/28/defacto-034-03/>

ils créaient une co-temporalité, une interlocution, une réflexivité profonde. Reste alors la question de la fonction. Nous avons remarqué que la fonction exotique du film n'était pas volontaire mais qu'elle existait tout de même. En même temps, par ses procédés d'interlocution, de réflexivité, de partage temporel, le film a une fonction contraire à la fonction exotique qui est de rassembler, de créer un échange. Si la réflexion sur les fonctions des images créées aurait pu être approfondie dans le film, il y a tout de même un rapport dialectique qui s'installe entre exotisme et interlocution, entre « l'autre » imaginé et « l'autre » vivant, dissonant. Cela rejoint l'article de Franck Lestringant qui vient conclure la réflexion ouverte par Anaïs Fléchet sur l'exotisme en remarquant, après avoir montré le pouvoir parfois productif de l'exotisme quand il mène à la rencontre et la création, qu'il peut être acceptable s'il est réduit à son minimum et remis en question par la mise en scène :

« Pour répondre enfin à la lancinante question posée au début de ces pages, il n'y a donc aucune nécessité d'en finir avec l'exotisme et d'en détruire le mirage insistant, à condition toutefois que l'autre n'y soit pas ravalé au rang d'objet ou de marchandise, réduit et dégradé par le regard aliénant des marchands de rêves. Il faut penser un exotisme réversible, comme l'imagine déjà Montaigne dans sa mise en scène des « Cannibales » où les rôles de l'observateur et de l'observé échangeraient leurs places respectives, un exotisme mobile où l'initiative ne viendrait pas toujours du même côté, où le point de vue varierait sans cesse et où la manipulation prendrait au piège le manipulateur même. »⁹³

Ne condamnons donc pas en bloc *Funeral Season* pour ses marques d'exotisme, puisqu'il propose par son dispositif d'interlocution une forme « d'exotisme réversible ». On retrouve dans cette variation constante des points de vue l'idée, évoquée plus haut par MacDougall qui, pointant le fait que l'anthropologie partagée rouchienne avait

⁹³ **LESTRINGANT, Frank**, 2008. Faut-il en finir avec l'exotisme ? Réflexions d'après-coup. *Hypothèses*, 2008/1 11, p.67-74. DOI : 10.3917/hyp.071.0067. URL : <https://shs.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-67?lang=fr>.

tendance à brouiller la question de l'identité du narrateur, penchait « en faveur d'une élaboration multiple plutôt que conjointe, débordant sur une forme de cinéma intertextuelle [...] afin de mieux respecter l'intégrité de chaque voix respective »⁹⁴. C'est ce que fait *Funeral Season* en proposant plusieurs situations d'interlocution qui montrent une diversité d'individualités et de rapports avec la tradition : une diversité des existences qui s'oppose à l'essentialisation. En acceptant une dose d'exotisme et en établissant un rapport dialectique avec elle, c'est-à-dire en dépassant l'opposition grossière entre « l'autre différent » et « l'autre semblable » par « l'autre est vivant, l'autre est changeant », la question de savoir comment ne pas être exotique se transforme en comment l'être (puisque c'est inévitable) de façon à produire une situation d'échange qui ne soit pas aliénante et qui établisse ce rapport dialectique.

L'étude de *Funeral Season* nous a permis de mieux comprendre comment plusieurs concepts, une fois traduits cinématographiquement, permettent de lutter contre une forme d'exotisme qui essentialise les personnes filmées et les fige dans un état synchronique : interlocution, réflexivité profonde, atteintes par un appariement des consciences et une auto-mise en scène du/de la réalisateur.ice dévoilant sa vulnérabilité. Le film de Matthew Lancit nous a aidé à comprendre un exemple de traduction cinématographique de ces concepts, qui peut servir d'inspiration mais ne constitue pas une norme. Si la partie pratique du mémoire s'est tournée avant l'analyse complète de ce film, et avant la découverte de certains des concepts discutés plus haut, l'étude de l'anthropologie de l'ordinaire a constitué un cap pour penser sa fabrication. L'analyse est une chose, la création d'un film une autre, il a fallu chercher des manières d'adapter la recherche de l'ordinaire au contexte de mon échange à Taïwan et de réussir à en faire un film avec toutes les difficultés, fausses routes, remises en question que cela implique. La dernière partie de ce mémoire est consacrée au retour réflexif sur ce film pensé et réalisé en l'espace de deux mois à Taïwan.

⁹⁴ MACDOUGALL, David, Ibid.

PARTIE 3 : Réflexions et leçons tirées de la réalisation de la partie pratique de mémoire *Nos regards d'ailleurs*.

L'enjeu de la partie pratique du mémoire était le point de départ du mémoire et de cette question très simple : comment filmer à l'étranger sans exotisme ? Le contexte de l'échange universitaire rendait cette question un peu plus précise puisqu'il s'agissait en fait de filmer en l'espace de quatre mois dans un pays où je n'étais jamais allé et dont je ne connaissais que peu l'histoire (dont les souvenirs remontent à mes cours de section internationale chinoise du collège et lycée, mis à part un livre lu juste avant de partir⁹⁵). Comme j'ai de bonnes bases en mandarin, je ne me sentais pas totalement démuni pour rencontrer des gens et les filmer, mais j'étais loin de la situation anthropologique classique de terrain qui suppose de rester de longs mois voire années en compagnie des personnes que j'allais filmer. Il s'agissait plutôt d'aller en cours, de me faire des ami.e.s, de visiter au moins un peu pour découvrir, de lire un corpus théorique pour le mémoire, tout en cherchant un sujet que j'allais devoir filmer en peu de temps. Le fait de disposer de cette période à Taïwan de quatre mois était une occasion rare pour y faire un film, mais les circonstances ne rendaient pas le processus d'écriture et de réalisation tout à fait aisé. J'ai donc pris la réalisation de cette partie pratique du mémoire comme l'occasion d'un film potentiel, mais surtout d'un exercice qui me permettrait d'explorer en pratique les pistes imaginées à partir du corpus théorique et de nourrir la réflexion en retour.

Nous allons dans cette partie retracer mes questionnements, difficultés, partis pris esthétiques et techniques à travers le tournage et sa préparation, puis au montage, qui avaient pour but de me mener à la fabrication d'un film sans exotisme. Ou plutôt, comme ce que la conclusion de la partie 2 nous menait à penser, faire un film dont l'exotisme (s'il est en partie inévitable) ne soit pas un exotisme qui arrête la pensée mais qui la met en mouvement. Ce mouvement me paraît politiquement nécessaire et il est la

⁹⁵ CHAIGNE, Christine, PAIX Catherine, ZHENG, Chantal, (dir.) *Taiwan enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000

raison pour laquelle je persiste à croire que tourner à l'étranger est bénéfique, non pas pour s'approprier une culture différente, ou pour exploiter les différences à des fins d'imaginaire (exotique), mais pour mettre en scène la rencontre, l'échange, et lutter contre les nationalismes et les repliements culturels. Parfois, lors de la recherche théorique ainsi que lors du montage, j'ai eu la tentation de la facilité en me disant qu'on ne parle jamais mieux que de ce qu'on connaît et qu'il faudrait donc laisser les personnes se représenter elles-mêmes. C'est-à-dire qu'il faudrait davantage chercher à faire exister un cinéma indigène et ne s'occuper que des sujets qui nous sont directement proches. Mais cette idée me passe quand je pense au fait que, s'il faut évidemment que les différents groupes de personnes se représentent eux-mêmes et c'est un combat à mener pour qu'ils puissent le faire davantage, si l'on s'occupait seulement de ce qui nous est proche, on ne se rencontrerait plus. Ou l'on se rencontrerait mais en dehors du cinéma, or le cinéma est un outil merveilleux pour la rencontre et le partage de cette relation à un public. C'est cette idée qui me faisait dépasser les épisodiques découragements face à la difficulté de tourner à l'étranger.

A. Essayer d'éviter l'exotisme au tournage

a. Préparation du film

a.1. Recherche de sujet

Puisque la recherche de mon mémoire portait sur la méthode, sur le dispositif, je pouvais choisir n'importe quel « sujet », auquel la méthode viendrait ensuite s'adapter. Par ailleurs, nous l'avons dit plus haut et je l'avais déjà en tête lors de la préparation du film, mon but serait à un moment de parvenir à « oublier le sujet » au profit de la relation entretenue avec les personnes filmées. Un mois et demi après l'arrivée à Taïwan, j'avais la piste de trois idées de sujets, qui sont arrivées plus ou moins en même temps.

La première était de filmer dans une usine de béton située dans une petite ville de la côte Est par laquelle j'étais passé à vélo. En m'éloignant de la ville, pour chercher un

endroit où me reposer après la cinquantaine de kilomètres parcourus dans la montagne, j'étais tombé sur cette usine qui m'avait frappée par l'esthétique brutaliste de certains bâtiments et la ressemblance avec des films de Miyazaki des autres. Je me suis arrêté faire des photos. Plus tard, quand je pensais à faire un film là-bas, j'y trouvais de l'intérêt puisque pouvaient se mêler des problématiques liées au travail (santé, travail d'ouvrier à la chaîne), à l'immigration (un certain nombre d'ouvriers de Taïwan sont des travailleurs migrants venus d'autres pays comme l'Indonésie, les Philippines, le Vietnam ou la Thaïlande), à l'écologie (rejets dans les cours d'eau et la mer). Je pensais à des dispositifs de filmage proches de Wang Bing et de Zhao Liang (*Béhémoth*). Plusieurs problèmes se posaient à moi : d'abord de pouvoir filmer là-bas (on n'avait pas répondu à mon mail; je suis entré une fois pendant trente minutes pour faire des photos mais je ne pourrais sûrement pas filmer en pirate plusieurs heures), ensuite j'avais peur de l'exotisme et de filmer dans un contexte que je ne connaissais pas bien.



Figure 37 : Un entrepôt de l'usine



Figure 38 : Le haut de l'usine

En même temps, je réfléchissais à un autre sujet que j'avais imaginé en arrivant à vélo, deux jours après avoir découvert cette usine, dans un petit village habité par des personnes âgées issues de la minorité ethnique des Amis. J'y étais allé parce qu'il était censé avoir dans les environs un festival de land art conçu par différentes minorités ethniques. Mais en arrivant je me suis rendu compte que ce n'était pas vraiment un festival, qu'il n'y avait aucun public, et seulement quelques œuvres qui, parfois, s'apparentaient plus à de l'artisanat pour montrer les savoir-faire traditionnels qu'à du

land art. Sans poser la question de ce qui est de l'art ou pas, j'étais déçu de voir qu'il n'y avait personne avec qui parler d'art ou de Taïwan et ses minorités ethniques.

J'avais cependant dormi dans ce petit village, près de la seule œuvre que j'avais trouvée vraiment intéressante par son dialogue avec les éléments naturels qui l'entouraient, et j'y avais rencontré quelques Taïwanais.es. Il n'y avait plus que des personnes âgées parce que tous les jeunes étaient partis en ville travailler. Une fois par semaine, pour vérifier que tout le monde allait bien, une association d'aide aux personnes âgées venait préparer un repas et manger avec elles. Les membres de cette association leur donnaient également des « cours de modernité » en leur expliquant par exemple comment utiliser un frigidaire, pourquoi en utiliser un, où ranger la viande, le poisson ou les légumes. La journée que j'ai passée dans ce village était justement l'une de celles où l'association était là, et j'ai pris quelques photos de ce moment tout à fait étrange où des jeunes apprenaient à des octogénaires qui grimpent sur des murets pour cueillir aux arbres, et qui ont pêché toute leur vie, dans quel compartiment ranger le poisson. Encore une fois, ce sujet évoquait plusieurs pistes pour moi : histoire de Taïwan et de ses minorités, modernité qui pousse à désertir les villages, comment ces petits villages essaient de résister pour rester vivants, etc. Encore une fois, j'avais l'impression d'être typiquement dans la position d'anthropologue distant et avais peur de ne rien trouver d'autre dans ce sujet qu'une position clichée sur la modernité. Peut-être que j'aurais pu trouver en cherchant plus, mais le troisième « sujet » s'est offert à moi.



Figure 39 : Cours de remplissage de frigidaire



Figure 40 : Certain.e.s s'ennuient



Figure 41 : L'œuvre en question

Quelques jours après être rentré du voyage à vélo pendant lequel j'avais trouvé les deux autres potentiels sujets, une amie, Lin Li, m'appelle pour m'en proposer un. J'ai rencontré Lin Li parce que c'est l'amie d'une collègue de campus, Jiao Jiao, et nous avons passé quelques soirées ensemble avec d'autres étudiant.e.s internationaux.ales. Lin Li et Jiao Jiao sont chinoises et ont profité du cadre d'un échange universitaire pour venir découvrir l'île puisque c'est un des seuls moyens pour les Chinois.e.s d'y venir. Je me suis rapidement bien entendu avec Lin Li parce qu'elle n'évitait pas trop mes questions parfois directes sur la Chine (sur son système de surveillance, la vie en tant que personne minorisée,...), même si elle m'a avoué s'être sentie « agressée » par mes questions, comme si j'étais certain de ma position de supériorité occidentale et que je cherchais à dévaluer la Chine. Avec du recul, je pense que c'était aussi une forme de patriotisme que d'avoir parfois défendu la Chine par principe, mais j'appréciais qu'elle me remette en question parce que je ne demandais que cela. Peu à peu, nous avons passé plus de

temps ensemble et une relation amoureuse a commencé à se nouer. C'est au début de cette relation qu'elle m'a proposé de la suivre dans la recherche de la tombe de son arrière-grand-père.

Il avait quitté le continent chinois vers 1949 pour suivre l'armée nationaliste de Tchang Kai-chek lors de son repli à Taïwan après la défaite face aux communistes de Mao. Les communications avaient été coupées pendant plus de trente ans entre les deux pays (Chine et Taïwan). Je les appelle « pays » bien que la communauté internationale ne s'y accorde pas, la France, notamment, refuse de reconnaître l'indépendance de Taïwan puisque la République populaire de Chine menace d'arrêter les relations diplomatiques avec les pays qui reconnaissent la République de Chine (Taïwan). La République de Chine n'a d'ailleurs jamais proclamé son indépendance mais elle est *de facto* un pays en tant qu'elle a sa propre constitution, son propre gouvernement démocratique. Les communications donc, avaient été coupées pendant plus de trente ans entre les deux pays, si bien que l'arrière-grand-père de Lin Li n'a pu contacter ni sa fille ni sa femme, enceinte d'une deuxième fille au moment de son départ. Il est mort avant de pouvoir le faire et a été incinéré à Taïwan. Personne de la famille ne l'a donc vraiment connu, ni même son visage. Retrouver la tombe était donc une histoire de famille que Lin Li avait relativement à cœur. Elle m'a proposé de la suivre dans cette recherche et d'en faire un film.

Ce troisième « sujet » m'a paru plus pertinent d'abord parce que j'y voyais plus clairement la possibilité de faire un film qui porte sur une recherche de l'ordinaire, sur l'interlocution et la relation : avant d'être une enquête historique, il s'agissait surtout d'une recherche à faire avec une amie. J'y voyais en plus l'occasion d'explorer les relations Chine/Taïwan aussi bien dans leur histoire (époque de l'arrière-grand-père) que dans leur actualité (une éventuelle guerre qui se prépare). Je me demandais : comment vont réagir les Taïwanais.e.s à la présence d'une Chinoise dans le contexte de tension que l'on connaît aujourd'hui (porte-avions chinois autour de l'île, nouveaux types de bateaux, menaces ouvertes du gouvernement de la RPC) ? Qu'est-ce que Lin Li pense du statut de Taïwan ? Qu'est-ce qui va se révéler de la Chine, en creux ? C'était aussi, un peu plus inconsciemment sûrement, une curiosité pour la Chine, de vouloir savoir comment

on peut vivre là-bas sans se sentir révolté. Autant de raisons qui me poussaient à accepter et à me lancer dans la réalisation de ce film et à en imaginer la mise en scène.

a.2 Choix de mise en scène

J'ai voulu tester deux dispositifs de tournage pour me placer dans deux rapports différents avec ce que je filmais : filmer des images d'un point de vue extérieur et les monter avec une voix off comme un journal filmé (quelque chose d'analogue à certains films de Marker : *Lettre de Sibérie, Sans Soleil*), et filmer dans un rapport de cinéma direct. Outre la pure envie d'expérimenter, j'imaginai que ce contraste de rapports pouvait permettre de faire ressentir aux spectateur.ices la différence entre interlocution et désinterlocution. Ces deux dispositifs constitueraient deux parties de film, la première donnant un regard plus exotique par un dispositif davantage distant et la présence d'une voix off qui ne laisse pas la place à la parole des Taïwanais.es. Cette partie pourrait permettre d'expliquer le contexte de mon arrivée et de commencer un travail d'appariement des consciences entre le.a spectateur.ice et moi en mettant en scène les interrogations de quelqu'un qui arrive dans un pays, veut comprendre, mais ne sait pas comment. La seconde partie arriverait comme une réponse à cette interrogation : ne pas chercher à comprendre de façon extérieure mais s'ancrer dans une recherche concrète et ordinaire avec des personnes et créer une « forme de vie » (au sens de Laugier et Veena Das : « un ensemble de pratiques, d'usages de nature variée, qui donnent à la vie commune des caractères propres, pour ainsi dire diffus, explicitement ou implicitement présents dans les croyances, la langue, les institutions, les modes d'action, les valeurs. Une forme de vie est toujours, en ce sens, particulière, c'est pourquoi il existe des formes de vie, plus qu'une forme de vie »⁹⁶.)

Pour cela, j'ai choisi de me mettre en scène à l'image à plusieurs reprises quand je le pouvais : à des moments où nous ne serions pas en train de marcher, et où je ne serais pas en train de chercher une parole particulière de Lin Li pour laquelle j'estimerai qu'il

⁹⁶ LAUGIER Sandra, FERRARESE Estelle, (dir.), *Formes de vie*, Paris, CNRS édition,

valait mieux qu'elle soit seule à l'image. Mon auto-mise en scène était destinée d'abord à ce que le.a spectateur.ice n'oublie pas que je suis un homme français blanc, et donc qu'il se pose des questions sur ma place dans ce que je filmerai, et à lui faire imaginer une relation concrète entre Lin Li et moi : deux personnes qui sont au même endroit, pas uniquement l'une dans le champ, l'autre en dehors. J'imaginai aussi que l'intérêt du film soit dans la parole de mon amie : j'essayerai de créer des interactions entre elle et des Taïwanais.es pour qu'émergent les éventuelles tensions, et le soir je filmerai des moments d'entretiens qui seraient destinés à esquisser un portrait d'elle et de sa vie en Chine. Pour résumer et compléter de façon concise, voici une liste de choses que je comptais faire émerger par la voix off dans la première partie et la parole de Lin Li dans la seconde :

- Évoquer le contexte actuel des tensions Chine/Taïwan pour faire prendre la mesure du fait que ce n'est pas anodin d'être Chinois.e à Taïwan.
- Essayer d'entrevoir ce qu'est de vivre en Chine à travers Lin Li.
- Savoir ce que représente Taïwan et la démocratie pour elle.
- Voir à quel point elle avait une distance critique par rapport à ce que fait le gouvernement chinois sur son territoire et en dehors.
- Comprendre, puisqu'elle m'en avait parlé hors-cadre, dans quelle mesure il est difficile d'être une femme chinoise (en Chine et à l'étranger).
- Évoquer notre relation amicale et amoureuse.
- Évoquer ma place personnelle dans ce film : pourquoi je le fais, qu'est-ce que je peux en dire ?

Pour lier les deux parties, puisque j'avais peur de faire deux films différents, j'ai voulu mettre en scène un échange avec Lin Li qui porterait sur la question de la voix off pour qu'on remette en cause ensemble le dispositif de la première partie, afin de débiter la seconde. Cette séquence me permettait théoriquement de faire un raccord « par le sens » malgré l'hétérogénéité des matériaux et procédés. Je tenais à cette hétérogénéité pour créer une forme réflexive, qui se donne à voir en tant qu'image et que création de récit.

Dans le chapitre 18 du *Routledge international handbook of ethnographic film*, écrit par Paul Wolfram et intitulé « Respect, intégrité, confiance » et traitant du pacte établi entre le.a filmeur.euse et le.a filmé.e dont nous avons déjà parlé dans le début de la partie 2, l'anthropologue et cinéaste suggère « que les cinéastes ethnographiques soient sans cesse guidé.e.s par un ensemble de valeurs. Ces valeurs permettent de trouver une orientation permanente, de sous-tendre toutes les interactions et éclairer les choix artistiques d'un projet. »⁹⁷. Mon ensemble de valeurs sur ce tournage a été : 1. Sans cesse remettre en question ma place d'occidental dans les interactions. 2. Ne pas chercher le sensationnel. 3. Filmer aussi nos désaccords. Cet ensemble de valeurs comme boussole, je me suis aussi doté d'un dispositif technique simple.

J'ai choisi de filmer seul, avec une petite caméra (Sony FX3) équipée d'un micro (un peu trop grand et donc pas très discret, mais il n'a pas posé de problème), ce qui permettait d'être disponible n'importe quand, à la fois pour filmer des images de tous les jours pour la première partie, à la fois pour pouvoir partir plusieurs jours avec Lin Li quand nos emplois du temps le permettaient. A posteriori, je m'en rends compte, cette flexibilité m'a aussi autorisé à ne pas savoir exactement ce que je cherchais et donc à toujours remettre à plus tard les questions du sens. Cela peut être un cadeau ou un piège, et je crois que dans le cas de ce film, c'était plutôt un piège. Je pense en effet que j'ai réussi, grâce à ce dispositif de cinéma direct qui me met en scène, à ne filmer que l'ordinaire et à faire en sorte que ce qui est « différent » soit toujours ramené à un rapport plus proche d'interlocution, d'échange. Par contre, les contraintes que je m'étais données étaient trop peu restrictives pour que la matière finale porte un film (en tous cas je ne l'ai pas encore trouvé dans le temps assez restreint et les conditions particulières de montage que j'ai eues). Les questions que je me posais et que je voulais aborder n'étaient pas portées par un projet de mise en scène assez fort, c'est-à-dire que j'ai fait trop confiance au fait de représenter des moments d'échanges ordinaires. Les situations étaient en réalité trop peu porteuses de tensions pour en faire un film sans rajouter de voix off ou d'éléments extérieurs. Dans ces circonstances il aurait fallu

⁹⁷ WOLFFRAM, Paul, « Respect, integrity, trust », *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, London, Routledge, 2020, p. 195-203

davantage mettre en scène. Mais nous y reviendrons plus tard, lorsque nous parlerons de l'étape du montage. Concentrons-nous sur le tournage et examinons les dispositifs des deux parties.

b. Tournage de la première partie

J'ai imaginé la première partie pour traduire l'état dans lequel je suis arrivé à Taïwan : avec quelques préjugés ou attentes (je pensais par exemple ressentir davantage les tensions Chine/Taïwan), sans connaître personne ni aucun endroit particulier (j'avais donc un point de vue « extérieur »). Mais je savais que je voulais essayer d'y faire un film sans savoir bien comment ni sur quoi. Pour traduire cet état, et pour proposer une forme réflexive sur ce que c'est que d'observer dans un pays étranger, j'ai choisi de combiner une bande d'images sans paroles avec un commentaire en voix off. J'aurais également voulu travailler la bande son pour donner du relief aux images, creuser leur sens et apporter des contrepoints, mais je n'en ai pas eu le temps au montage. En tout cas tel était le projet au tournage : accumuler du matériel pour le montage, de façon assez libre, essayant aussi bien de filmer ce qu'un étranger regarderait en arrivant à Taïwan, que ma vie de tous les jours (au karaoké par exemple : j'y étais allé avec des camarades de classe pour fêter la fin d'un tournage). L'organisation et la création du sens se feraient principalement au montage, comme pour Chris Marker ou Jonas Mekas. Pour tout de même anticiper un minimum, j'ai composé cette bande image et ce commentaire en voix off en faisant des aller-retours entre les deux grâce à des tableaux qui mettaient en regard les images que j'imaginais et le texte. Quand j'avais une idée de commentaire, je pensais à quelle image conviendrait, et quand je trouvais une image avec du sens, je pensais à ce que je pourrais dire en même temps. Avec bien sûr une recherche d'alchimie entre les deux et pas un simple principe d'illustration. Pour la bande son en tant que telle, j'imaginai que je trouverais pendant le montage son puisque je ne voulais pas forcément utiliser des sons pris sur place. Je ne voulais pas qu'ils « collent » à l'image mais trouver des sons plus étranges traduisant une atmosphère intérieure.

Le tournage s'est en partie basé dessus et il a permis de me guider dans le choix des lieux à filmer. Une fois sur place, je m'adaptais à ce que je voyais en m'attachant à ce qui attrapait mon œil, parfois en imaginant la construction de micro-séquences, et en me détachant du « scénario ». Il faut dire que je me suis souvent senti dans la position de touriste voyeuriste quand je filmais des gens, notamment dans la séquence de marché de nuit (montée dans la version de montage actuelle) et une autre de danse dans un quartier jeune et huppé. Si j'avais eu à filmer dans un marché en France, on m'aurait aussi sans doute dévisagé de la même façon, mais le rapport avec les gens aurait été différent. À Taïwan, probablement, la politesse des gens et le fait que je sois typé européen faisaient que personne ne m'aurait arrêté pour discuter, me demander ce que j'étais en train de faire, ou même me demander de supprimer leur image. Il y avait un rapport plus distant qui me mettait mal à l'aise. Mais je crois que ce malaise, que je cherchais d'autant plus à éviter que je voulais faire un film qui ne soit pas exotique, ne devrait pas empêcher de tourner ce genre d'images. D'abord parce que je savais que je voulais justement les utiliser dans une position réflexive sur l'exotisme, d'autre part parce que le rapport avec les gens n'était pas spécialement violent, je ne bafouais aucune intimité en filmant dans ces lieux publics et je ne rejouais pas spécialement non plus de violence coloniale en le faisant.

De façon formelle, j'étais intéressé dans cette première partie par le mouvement, les travellings latéraux et les panoramiques : sur le tapis roulant dans l'aéroport, sur le scooter à Taipei, certains plans filmés dans des ruines à New Taipei (cette fois le travelling était fait en marchant), dans le karaoké. Il y avait quelque chose de purement cinématographique dans ces mouvements qui traduisait d'abord la découverte : le travelling latéral c'est la disparition et l'apparition sans cesse renouvelées, ce qui convenait bien à cette première partie traduisant ma « découverte » de Taïwan. Le travelling latéral et le panoramique sont aussi des mouvements de caméra impersonnels quand ils ne sont pas motivés par le mouvement d'éléments du cadre, ils imposent une forme de distance. Je pense bien sûr à certains travellings de Béla Tarr ou au magnifique film de Chantal Ackerman *D'Est*, majoritairement composé de travellings latéraux silencieux en Europe de l'Est. C'est cette distance impersonnelle que je souhaitais

adopter pour la première partie du film, en allant à rebours de nos conclusions sur l'exotisme justement pour créer une atmosphère exotique.

J'en tire donc au moins cet enseignement du tournage de la première partie : la gêne d'être dans une position inconfortable de « voyeur » ne devrait pas empêcher de faire un film si des procédés de montage viennent ensuite remettre en question ces images. À moins bien sûr que cela mette dans une position vraiment inconfortable les personnes filmées, mais ce n'était pas le cas ici. Je me dis également que la liberté que je me suis laissée au tournage était peut-être trop grande et que j'aurais dû me donner un ensemble de contraintes plus grand, mais la petite période de montage que j'ai eue ne m'a de toutes façons pas permis d'exploiter à fond ces images ou de réécrire beaucoup la voix off. Je ne peux donc pas encore prendre la pleine mesure de ce que j'aurais pu faire mieux, non seulement dans l'optique de m'éloigner de l'exotisme, mais surtout de faire un bon film. De façon différente, je me suis aussi laissé beaucoup de libertés au tournage de la seconde partie afin d'être présent dans le film sans trop en imposer le sens *a priori*.

c. Tournage de la seconde partie : relation avec Lin Li

La seconde partie était celle dont j'attendais le plus au moment du tournage, car j'avais pour idée de ne pas utiliser du tout de voix off lors de son montage; il fallait donc que l'image et le son se suffisent à eux-mêmes, que nous parlions de ce dont il fallait parler, et que je filme assez de déplacements et de petites informations pour qu'on comprenne où l'on était dans l'espace, à quel moment de « l'enquête » nous nous situions. L'enjeu principal de cette partie était que, puisque nous faisons un travail d'enquête, nous allions aller dans des lieux inconnus et rencontrer des personnes par hasard, il y avait donc une grande place laissée à l'inattendu. L'anticipation et l'écriture en devenaient donc compliquées. Je comptais filmer la recherche de la tombe pour constituer une structure de récit afin de retenir l'attention du spectateur (je le dis dans le film pendant la séquence mise en scène de la randonnée, que nous avons par ailleurs recommencée plusieurs fois parce que Lin Li avait le sentiment que jouer dans un

documentaire sonnait faux. J'ai essayé de lui expliquer que non, mais peut-être pas assez, puisque cette incompréhension est restée présente tout le long du tournage).

À côté de cette structure de récit, je voulais créer en hors-champ la présence de la Chine, et le contexte politique tendu. Mais je ne voulais pas arriver avec les gros sabots que j'avais utilisés quand j'avais rencontré Lin Li en lui demandant frontalement ce qu'elle pensait du système de surveillance en Chine, des camps de Ouïgours, de l'indépendance de Taïwan. J'avais peur que ces questions ferment Lin Li et que je n'aie pas assez de connaissances sur le sujet pour ne pas tomber dans la simple provocation. J'avais plutôt envie que ces sujets arrivent sur la table lors de nos échanges avec des Taïwanais.es, pour que le film ne se transforme pas en une interview polémique. C'est arrivé plusieurs fois, notamment avec un chauffeur de bus qui a parlé de l'éventuelle guerre, du fait qu'il défendrait Taïwan en cas de besoin même s'il était opposé à la guerre de manière générale. Le fait d'être tous les deux étrangers orientait les discussions naturellement sur la Chine. Mais ce n'était jamais franchement politisé. Mon niveau en mandarin me permet de me débrouiller dans une conversation quotidienne, mais pas de saisir en direct la teneur politique d'un dialogue. Il faut dire que c'était un frein pour réorienter les échanges vers là où je voulais. Afin d'être sûr d'avoir de la matière politisée à propos des relations entre la Chine et Taïwan, j'ai organisé une rencontre entre Lin Li et un ami taïwanais qui m'avait dit s'intéresser au point de vue de Lin Li sur Taïwan. Sauf que le problème, je m'en suis en partie rendu compte au tournage et encore plus au montage quand j'ai pu bien comprendre l'échange en mandarin, c'était qu'effectivement, il s'intéressait au point de vue de Lin Li, mais qu'il n'exprimait pas le sien. Il était trop réservé et avait un point de vue trop peu affirmé pour faire face à la verve de Lin Li. En résulte une conversation un peu plate, qui peut énerver un.e Taïwanais.e un peu politisé.e (c'était le cas de ma monteuse).

Je dirais donc *a posteriori*, que le contenu des rushes et des conversations était trop peu politique pour espérer évoquer la Chine en hors-champ comme je le souhaitais. Les autres entretiens que j'ai tournés avec Lin Li où nous sommes seulement tous les deux sont un peu plus politisés mais je sentais au tournage que ce n'était pas ma place dans le film de remettre en question ce que Lin Li disait. J'étais trop à l'écoute de ce

qu'elle avait à m'apprendre sur la Chine et son point de vue (parce que c'est la position de réalisateur dans laquelle je m'étais mise) pour « attaquer » constructivement la rhétorique de Lin Li. Ce qui aurait été utile pour sortir du discours et entrer dans une vraie discussion politique. Et je crois que c'était une bonne chose, que ça n'aurait pas marché que je cherche à critiquer moi-même ce discours, parce que le fait que je critique la Chine sans y être allé (à part deux semaines il y a longtemps...) aurait joué une position d'extériorité à la situation et de méconnaissance par ailleurs frappante de la Chine par les français.es. Peut-être aurait-il fallu partir avec un.e ou deux Taïwanais.es qui auraient constitué l'équipe technique du film et auraient pu à la fois nous délester du poids du dispositif pour être plus légers et inventifs, à la fois auraient pu apporter leur points de vue aux différentes situations.

Par contre, cette position d'écoute, si elle ne permettait pas beaucoup de politiser le film, m'a permis d'essayer de comprendre ce que Lin Li vivait pendant la création du film. Création du film dont les méthodes ont été sujettes à désaccords. Comme dit plus haut, Lin Li ne comprenait pas pourquoi je voulais mettre en scène certaines choses, pour lui faire répéter certaines informations de façon plus concise par exemple. Or, comme elle ne comprenait pas et qu'elle avait un fort caractère, elle ne se laissait pas faire et rechignait à la répétition et à la mise en scène. J'ai filmé une discussion où nous exprimions un désaccord portant sur cette question : c'était pour moi exactement le moyen de faire preuve de réflexivité et de créer un rapport d'interlocution, de montrer combien faire un film avait une influence sur les relations, comment une situation de désaccord et d'incompréhension pouvait se résoudre, et ce que ça révélait des personnalités des interlocuteur.ices. Filmer les désaccords m'intéressait donc grandement, mais il est vrai que j'aurais préféré ne pas avoir celui-là parce qu'il révélait en fait que nous n'avions pas assez parlé de ce qu'allait être ce film, de ce qu'on en imaginait et de comment nous allions procéder. En parler davantage aurait permis de faire vraiment un projet commun qui se rapproche de l'anthropologie partagée, et ainsi de proposer quelque chose de plus fort parce que nous aurions été sur la même longueur d'onde.

Pour ce qui est de l'enquête en tant que telle, j'ai tourné de quoi bien la restituer au montage : des déplacements, des espoirs et des mésaventures (le premier temple était fermé,...). Je cadrerais souvent un peu plus bas que le niveau de mes yeux pour que Lin Li ait accès à eux et qu'ils ne soient pas cachés derrière la caméra. Souvent, quand elle me parlait, je relevais les yeux pour qu'ils ne soient pas rivés à la caméra et vraiment parler avec elle. Parfois le cadre est donc flottant, se décadre légèrement puisque je ne le regarde pas, ce qui crée un effet de réel et tend à montrer que je tiens davantage à la relation qui se passe dans la réalité qu'au cadre qui doit la restituer. Seulement, bien que j'aie essayé de minimiser par cette manière de cadrer (qui était aussi une contrainte technique : je n'avais pas de viseur) la barrière de la caméra dans nos échanges, la présence de la caméra se faisait sentir entre nous deux et changeait nos rapports.



Figure 42 : Ma position de cadre pour la PPM

C'est évident dit comme ça, mais dans la pratique, cela pose la question de savoir quand filmer et quand arrêter. Puisque je voulais filmer l'ordinaire, toutes nos interactions pouvaient être filmables *a priori*, soit parce que quelque chose peut se passer à tout moment, soit parce qu'une action apparemment insignifiante aurait pu révéler son sens par le montage. De plus, le tournage en tant que tel était assez court : nous avons fait trois voyages filmés sur un weekend de trois jours chacun. Le premier amorçait l'enquête, nous y avons filmé la séquence de randonnée où Lin Li jouait le fait

de me proposer cette aventure pour la première fois. Le deuxième était la recherche et la découverte de la tombe. Le troisième était pour conclure et nous dire au revoir. Le nombre de jours de tournage était donc assez restreint pour un documentaire que je voulais peu écrire, et ma volonté « d'oublier le sujet » au profit d'interactions de l'ordinaire me poussait à vouloir filmer le plus possible. Sauf que, comme je l'ai dit, la présence de la caméra modifiait nos rapports, les interactions étaient plus fatigantes parce qu'on contrôlait davantage ce qu'on disait, le fait de n'être que deux rendait impossible l'apport d'énergie extérieure et la caméra en prenait déjà beaucoup. D'autre part, nous parlions chacun une langue différente de notre langue maternelle, ce qui rajoutait à la lourdeur de la situation. Les journées étaient donc fatigantes et peu propice à l'invention de nouvelles manières d'apporter des choses au film par le quotidien.

Le tournage de cette seconde partie ne m'a donc pas tant posé de problème au niveau de l'exotisme, d'abord parce que j'ai tourné avec une jeune femme qui me ressemblait (classe moyenne, étudiante en art, parle bien anglais et est « ouverte sur le monde »), et que je n'ai pas tourné de choses directement exotiques comme des fêtes traditionnelles, ou des paysages grandioses. Le seul élément « typique » qui pourrait apporter une dose d'exotisme est le temple dans lequel est entreposée l'urne funéraire de l'arrière-grand-père, mais comme nous y allons de façon tout à fait justifiée et utilitaire et qu'il constitue l'aboutissement d'une recherche, il n'est pas considéré dans son aspect esthétiquement « différent » ou « particulier » mais vraiment dans son aspect fonctionnel et ordinaire. Les difficultés sont plutôt venues du fait que les circonstances de nos études à Taïwan ne nous laissaient pas beaucoup de temps pour tourner ni pour échanger sur ce que devait être le film, ce qui en a peut-être bridé certains potentiels. Cette petite conclusion a bien sûr été écrite et pensée bien en aval du tournage dont la durée relativement réduite n'avait pas permis un grand recul. La période de post-production, bien que réduite elle aussi, a été l'occasion de prendre un peu plus de recul sur les images tournées.

B. Post-production : faire un film de cinéma qui ne soit pas exotique

a. Dérushage, prise de recul et idées de structures

Le dérushage a été une étape longue puisque j'avais accumulé plus de vingt-cinq heures de matériel (environ huit pour la première partie et dix-sept pour la seconde car il s'agissait de filmer des déplacements, et de la parole). Sans surprise, la première partie était très hétérogène puisqu'il s'agissait de me laisser l'opportunité de créer du sens au montage. Rien ne m'a « sauté aux yeux » et n'appelait à être absolument utilisé, et les matériaux étaient, comme prévu aussi, assez exotiques dans le sens où je les ai captés en percevant surtout leur plasticité et leur mouvement. Par exemple, j'ai filmé la séquence dans le marché de nuit d'abord parce que c'était « typique » et parce que j'avais l'intuition qu'il fallait avoir des visages et s'attacher à quelque chose d'humain. Le sens serait créé par la voix off.

Le dérushage de la seconde partie était plus riche en surprises et en questionnements, d'abord parce qu'il y avait plus de matériaux, et que le sens était davantage « imprimé » dans les images puisque je voulais *a priori* ne pas leur ajouter de voix off. Comme cette fois, je me mettais en scène et que nous partageons des affects forts avec Lin Li (début de relation romantique, rires, énervements, incompréhensions, fatigue), plonger dans ces images était plus intense émotionnellement que la première partie. Afin d'y voir plus clair et de bien séparer (pour mieux les mélanger ensuite) l'enquête de l'évolution de la relation personnelle, j'ai trié les séquences dont je voyais l'intérêt potentiel en quatre catégories : « enquête principale », « informations sur l'enquête » (au cas où l'enquête principale ne serait pas assez claire en elle-même), « Relations Chine/Taiwan », et « réflexivité ». J'ai rangé dans cette dernière catégorie à la fois les éléments traitant de notre relation intime et les discussions sur le film. Les deux étaient d'ailleurs presque toujours liés. Les catégories se recoupent parfois mais ont aidé à structurer le film. Une idée des séquences principales de ce film est présentée dans le dossier PPM en annexe.

Les deux séquences de « réflexivité » principales sont : notre désaccord sur ce que devait être le film, moi pensant qu'il faut au moins un peu jouer et mettre en scène, elle pensant qu'il ne faut filmer que de façon naturaliste, et l'une des séquences finales dans laquelle je demande à Lin Li comment elle s'est sentie pendant le tournage. Il était important pour moi de savoir comment elle avait vécu le fait de faire un film tout en construisant un début de relation romantique. Nous en avons conclu que, forcément, le film avait participé à cette construction romantique, à la fois en tendant parfois les rapports (il y avait du stress à faire ce film), à la fois en nous aidant à surmonter certaines différences de caractère. Par contre, elle a aussi dit qu'elle s'était parfois sentie comme une actrice, et pas forcément co-créatrice, ce qui a révélé que le sujet de discorde de la première séquence « réflexivité » n'avait pas été totalement réglé. En fait, la place d'interlocutrice que je lui donnais par ce film en le centrant sur son histoire (la recherche de la tombe) et sa parole ne lui suffisait pas, elle aurait voulu davantage comprendre et choisir la structure du film, ce qu'il faut filmer etc. Cela a à voir avec son fort caractère et son besoin de contrôle (qui lui ont d'ailleurs permis de ne pas se faire écraser par le système de hiérarchie en Chine, c'est l'objet d'un des entretiens avec elle), et aussi le fait que je ne lui faisais peut-être pas tout à fait confiance pour imaginer un film puisque nous n'étions pas d'accord sur la nature même de ce qu'était un documentaire (pas de mise en scène pour elle).

Mais c'est évidemment un problème puisque la relation de confiance n'était donc pas totalement établie. Davantage parler de cinéma et d'écriture (en lui montrant des documentaires par exemple), aurait permis de corriger ce problème, d'avancer sur la même longueur d'onde (donc de travailler de manière plus agréable) et aurait rendu la direction du film plus claire, pour elle comme pour moi. Nous avons montré au cours du mémoire qu'un film de la recherche de l'ordinaire devait trouver un juste équilibre de la mise en scène pour qu'elle ne soit ni trop absente (et donc proposer une forme naïve ou avec peu d'intérêt cinématographique), ni trop autoritaire (et étouffer la vie ordinaire). Je pense qu'ici, le film a penché vers le côté d'une mise en scène trop légère : les structures dramatiques et politiques que je pouvais imaginer pendant le dérushage étaient trop peu évidentes, la matière ne les portait pas beaucoup. Cela a à voir avec le fait que j'avais espoir de dessiner *en creux* les tensions Chine/Taïwan, en faisant trop confiance aux

interactions qu'on pourrait avoir pendant la recherche avec des Taïwanais.es. Cela a aussi à voir avec les circonstances logistiques de la création (pas beaucoup de temps pour penser, la pression de filmer quelque chose avant de repartir, peur d'être exotique et d'assumer un point de vue trop marqué). Mais la conclusion est la même que pour la partie précédente : vouloir éviter l'exotisme n'est pas une raison pour s'affranchir de la mise en scène, sinon le film ne tient pas. Il sera toujours temps au montage ou même au tournage si l'on se rend compte d'un élément exotique trop problématique, d'adopter une position réflexive pour désamorcer son côté essentialisant.

En effet, les quelques fois où j'ai voulu mettre en scène pour m'assurer de transitions ou rendre plus « montable » certaines séquences, ce qui ne plaisait pas à Lin Li parce qu'elle n'aimait pas jouer ou re-jouer certaines choses, étaient parmi les matériaux les plus intéressants. Il y a la transition entre la partie 1 et la partie 2 qui permet de faire une jointure entre les deux en adoptant une position réflexive sur la voix off. Il y a une fois où nous examinons des documents qui pouvaient donner des informations sur la vie et la mort de l'arrière-grand-père et où j'ai demandé de répéter ce qu'elle venait de dire de façon plus succincte, ce qui était effectivement mieux. C'est cette demande qui a déclenché la discussion sur notre désaccord quant à la manière de filmer qui était aussi une discussion intéressante. Il aurait donc fallu davantage parler de mise en scène avec Lin Li, d'abord pour qu'elle comprenne en quoi cela permet de faire un meilleur film, ensuite pour que j'arrête de faire autant confiance à ce qui allait arriver pour créer un sens qui ne vient pas tout seul, même *en creux*. Je voulais que mon film soit politique, puisqu'il se tournait de toutes façons dans un contexte très politique, et qu'il aurait été probablement exotisant de priver le film de ce contexte important. Mais je ne voulais en même temps pas donner mon avis un peu naïf de Français pas tout à fait bien informé. Sans doute, en parler davantage avec Lin Li et avec des Taïwanais.es politisé.es, m'aurait permis d'avoir davantage confiance en ce que je pouvais dire, aurait permis de donner une direction plus claire à la mise en scène, et aurait davantage impliqué Lin Li dans la fabrication du film.

b. Montage, difficultés et pistes pour un film plus long

Un des enjeux de la post-production aurait été de monter avec une monteuse taïwanaise que j'avais rencontrée sur place. Cela m'aurait permis de faire attention à ce que Lin Li ou moi-même pouvions dire de problématique sur la politique Chine/Taiwan, et d'avoir un regard idéalement placé sur le caractère exotique ou non du film. Finalement, pour différentes raisons, elle n'a pu être disponible que quatre jours sur la durée du montage. J'ai donc dû monter seul, ce qui n'a pas aidé à avoir de nouvelles idées dans un temps de montage assez restreint. Mais elle a pu me donner son avis pour différentes versions de montage et son regard m'a tout de même été précieux pour me rassurer sur le caractère exotique ou non de ce que je montais, et me donner son avis politique sur certaines séquences. C'est notamment elle qui m'a fait réaliser à quel point la conversation entre Lin Li et mon ami Taïwanais autour des tensions Chine/Taiwan n'était pas satisfaisante politiquement.

Le montage de la première partie a demandé une recherche d'équilibre entre une forme d'exotisme voulu, accompagné d'une position réflexive. Il fallait éviter de tomber dans un exotisme gênant faisant planer le doute sur les intentions du réalisateur. C'est-à-dire qu'il fallait être exotique tout en faisant sentir que je savais que je l'étais afin que le spectateur.ice se questionne sur les images créées de Taïwan et pas uniquement sur mes intentions. Cet équilibre a été difficile à trouver, notamment dans la séquence au marché de nuit, pour laquelle une des versions comportait un commentaire en voix off un peu trop violent et extérieur à la situation. Sur les images figées des personnes regardant la caméra, je disais après avoir évoqué les tensions Chine/Taiwan : « Est-ce qu'ils ont peur ? Est-ce que toi tu as peur et d'autres pas ? Est-ce qu'ils y pensent même ? Est-ce que je me fais des films ? ». L'idée était de montrer que, contrairement à la manière réductrice dont on voit Taïwan depuis la France (je le dis dans la séquence karaoké : « on ne connaît Taïwan que par la possibilité de la guerre »), les Taïwanais.es n'en avaient pas tant peur et ne vivaient pas dans l'appréhension. Même si le ton est interrogatif, il y avait plusieurs problèmes à ce commentaire en *off*. D'abord celui de permettre une interprétation faisant penser que j'estimais que les Taïwanais.es étaient naïf.ve.s de ne pas se préoccuper davantage de cette question alors que nous, en

Occident, nous aurions une vision internationale et éclairée. Ce que je voulais évidemment éviter de montrer. Ensuite, c'est la question de l'adresse qui n'allait pas : en disant « ils », je me plaçais implicitement dans la position de Français qui parlait à mes compatriotes d'un autre groupe d'individus (c'est la rhétorique de l'altérité dont nous avons parlé précédemment). Cela renforçait la violence qu'il y avait à poser des mots sur des gens sans leur demander leur avis. J'ai donc changé ce commentaire *off* en : « Est-ce que tu as peur ? Est-ce que c'est notre peur de la Chine qu'on projette sur vous ? En partant de ce qu'on connaît, on retombe très vite sur soi ». J'ai essayé, par ces changements, en m'adressant directement aux Taïwanais.es que je filme, d'adopter une position de projection dans le dialogue et pas uniquement d'observation interrogative d'un autre groupe de personnes.

La seconde partie avait d'autres enjeux : il y avait moins la question de l'exotisme puisque le dispositif de cinéma direct, d'interlocution, et de frontalité dans les questionnements concernant ma place dans la réalisation de ce film, permettait de s'en éloigner. Par contre, comme j'ai commencé à le dire plus haut, les trois enjeux principaux étaient d'expliquer la relation avec Lin Li, de trouver un rythme pour intéresser le.a spectateur.ice et de traiter en fond des tensions Chine/Taiwan. Rappelons que le montage projeté à la soutenance n'est que le début du film (il s'arrête quand nous arrivons à Yi Lan, ville où devait être probablement la tombe). Une version plus longue (d'une cinquantaine de minutes) a été montée avant d'attaquer la version courte, mais il ne s'agit que d'un ours. Cet ours a permis de me rendre compte qu'il manquait des choses pour que le film fonctionne et qu'il soit autre chose qu'un récit de voyage assez plat. Il faudrait donc trouver d'autres idées de montage, voire tourner de nouveau du matériel ou enregistrer des voix (de moi, de Lin Li par exemple).

Cet ours et le montage d'une version courte ont donc permis de révéler plusieurs problèmes liés aux trois enjeux présentés précédemment. Ces problèmes m'ont en partie été pointés par Matthieu Laclau et certains n'ont pas encore été corrigés. D'abord, pour des questions de clarification de la relation avec Lin Li (comment on s'est rencontrés par exemple) et de rythme, la présence d'une voix *off* au sein de la seconde partie s'est imposée. J'avais souhaité trancher radicalement les deux parties en montrant une

première qui serait distante, et la seconde qui aurait eu l'effet de réel que procure l'absence de commentaire *off*. Mais certaines informations manquent au matériel filmé, notamment comment nous nous connaissons avec Lin Li, ou le fait de souligner le côté problématique (et donc intéressant) de filmer avec une Chinoise à Taïwan.

Par ailleurs, le montage de l'ours sans voix *off* était un peu plat, un peu télévisuel dans le sens où, même si je ne cherchais pas l'information et que j'essayais de montrer ma relation avec Lin Li, il n'y avait que le récit (par ailleurs sans beaucoup de rebondissements). Pas de mystère dans l'image ou le son, rien qui éveille vraiment l'imagination. Au tournage, j'avais imaginé que ce récit soit entrecoupé de discussions politiques avec des Taïwanais.es et d'entretiens avec Lin Li. Sauf que d'abord notre recherche a été très courte (deux jours, deux temples), et que nous avons fait nos rencontres ailleurs que sur le chemin vers ces temples. Il est donc assez difficile de mêler les deux de façon chronologique (ce que j'aurais souhaité), et il y a trop peu de matière et de sens pour les mêler de façon thématique ou sémantique. Une voix *off* pourrait aider à mêler tout cela. Par ailleurs, je crois que le densité du tournage ne m'a pas permis d'avoir assez de recul sur ce que Lin Li disait de la Chine et de Taïwan. Une co-écriture de voix *off* avec Lin Li pourrait permettre de parvenir à la situation de co-création qui avait fait défaut au tournage, et pourrait permettre de rajouter une tension dramatique et politique. Une autre possibilité serait d'insérer des séquences d'un autre registre d'image, plus onirique et mental, soit entre les journées de la recherche (pendant la nuit, ce qui justifierait ce côté « rêve »), soit à d'autres moments plus particuliers. Ces séquences, qui pourraient se rapprocher de la première partie en associant un commentaire en *off* et des images muettes, pourraient permettre de continuer les questionnements que j'ai évoqués à la fin de la version courte : « au récit de quelle nation je profite en suivant une étudiante chinoise à Taïwan ? », et de proposer d'autres questionnements réflexifs, sur la peur de la place dominante que la Chine pourrait avoir dans le monde futur par exemple, et de se poser la question de savoir si cette peur est justifiée. Si la voix de Lin Li se mêlait à la mienne, il y aurait tout de même une évolution vers un partage du film par rapport à la première partie, et des choses intéressantes pourraient se créer.

Plusieurs pistes restent donc ouvertes pour achever ce moyen ou long métrage dont le montage d'une version courte a posé un certain nombre de questions d'exotisme mais surtout de cinéma. L'écriture de ce film a connu un certain nombre d'obstacles, le manque de temps et la pression d'avoir un film à trouver et à faire avant une date butoir n'y sont pas étrangers. C'est surtout que la recherche de l'ordinaire dans le film m'a un peu trop poussé vers une forme de naturalisme (au tournage en tous cas, le montage ira contre). Je pensais que la situation d'enquête en elle-même aurait été plus cinématographique, riche en rebondissements et en micro-révélation intéressantes sur l'histoire des tensions entre la Chine et Taïwan. Dans une situation assez peu cinématographique, et d'autre part où la parole est centrale, il apparaît bénéfique de davantage intégrer les personnages principaux dans la pensée du film pour aller vers une même direction. Cela a été en tous cas le cas avec Lin Li qui avait besoin d'être au moins en partie en contrôle du film. Davantage parler aurait pu éventuellement la faire lâcher ce contrôle, et me permettre de mieux penser la direction dramatique et politique. Ce qui est sûr, c'est que me mettre dans la position de devoir filmer à l'étranger, d'avoir réussi à en faire quelque chose de peu exotique, et d'avoir rencontré un certain nombre de difficultés m'aidera grandement à penser un autre film documentaire, qu'il soit à l'étranger ou non.

Conclusion :

Dans ce mémoire, nous nous sommes posés la question de la possibilité de filmer à l'étranger sans exotisme en partant du principe politique qu'il fallait effectivement lutter contre, et du sentiment qu'il ne fallait pas simplement abandonner la fabrication de films à l'étranger par peur de cet exotisme car le cinéma est un formidable moyen de rencontre, au tournage comme à la projection. Ces questionnements rejoignent ceux d'anthropologues critiques (Eric Chauvier, Alban Bensa, Johannes Fabian, ...) et des anthropologues visuels (David Macdougall, ...). Nous nous sommes donc intéressés aux méthodes et outils que ces anthropologues trouvaient pour lutter contre l'exotisme, en particulier à ceux développés par Eric Chauvier dans son *anthropologie de l'ordinaire*, parce qu'il propose une synthèse des travaux de Bensa, de Fabian, et d'autres anthropologues critiques. Nous nous sommes donc intéressés à l'interlocution (attention à la parole des observé.e.s, mise en place d'un contexte historique, émotionnel et personnel aux situations de communication), à l'allochronisme (contre lequel il faut lutter car ce terme traduit la tendance à figer les personnes observées dans un temps autre que le nôtre, une synchronie sans diachronie), et à l'appariement des consciences (autre moyen d'arriver à l'interlocution en parvenant à créer une identification entre spectateur.ices et cinéaste, en montrant ses doutes et sa vulnérabilité, afin de mieux se projeter dans la situation de communication avec les personnes filmées).

La théorie d'Éric Chauvier, qu'il a ensuite mise en pratique dans des œuvres littéraires, est basée sur la recherche de l'ordinaire étudiée et théorisée notamment par Wittgenstein, Austin, Stanley Cavell, Sandra Laugier. Cavell justifie la nécessité du retour au langage ordinaire, à la vie ordinaire, parce qu'il serait un moyen de dépasser (tout en étant traversé par) le scepticisme (l'éternel doute sur ce que l'on peut savoir, sur ce que dit vraiment l'autre, et sur ce que *je* dis vraiment). Or le scepticisme est bien ce dont il faut faire preuve pour espérer faire un film sans essentialiser les personnes filmées : sans cesse se demander ce que l'on connaît vraiment d'elles et ce qu'on peut en connaître. Sans scepticisme, un film a peu de chance d'échapper à l'exotisme, c'est d'ailleurs ce qu'on a remarqué avec *La Chine* d'Antonioni : son scepticisme factice et incomplet

justifiait encore plus la croyance que ce que l'on voyait était *vrai*, ce qui était problématique car l'analyse a montré combien le film était loin de la « réalité » des Chinois.es. L'ordinaire apparaît comme un échappatoire à l'impasse du scepticisme (qui mène au relativisme absolu) parce qu'il propose de ne pas essayer de développer une connaissance de l'autre mais une *reconnaissance*, c'est-à-dire le découvrir dans sa praxis quotidienne. Ce n'est pas non plus refuser la théorie sociologique par exemple : cette praxis quotidienne peut aussi révéler des structures plus grandes, de questionner par des « anomalies » dans la communication un état plus général des choses. L'ordinaire propose de ne pas connaître les choses mais de reconnaître l'usage que l'on fait des choses.

Les outils de Chauvier ont été conçus et réappropriés par lui dans le cadre d'une enquête littéraire. Nous avons donc dû, pour ce mémoire, trouver les moyens cinématographiques de faire nôtres ces outils. Pour cela nous les avons d'abord utilisés pour analyser un film qui faisait preuve d'exotisme (*La Chine* d'Antonioni). Ce film, en contextualisant peu, en n'attachant pas d'importance à la parole des Chinois.es, en créant une voix off au présent de vérité générale essentialisante, en ne faisant preuve que d'une réflexivité externe mais pas profonde, proposait un portrait distant et naïf des Chinois.es. Au contraire, en utilisant ces outils pour analyser *Funeral Season* de Matthew Lancit, nous avons remarqué comment l'interlocution, la réflexivité profonde, l'appariement des consciences, le retour à l'ordinaire des pratiques, permettaient l'élaboration d'un rapport fluide avec les personnes observées qui n'établit pas de catégories figées de connaissance. Le réalisateur y est parvenu par son auto-mise en scène, pleine de second degré, d'auto-dérision et à l'écoute des Bamilékés chez qui il a tourné et, par l'utilisation de plusieurs registres d'image, par l'établissement et la représentation de la construction de relations d'amitiés, ainsi que par une forme d'anthropologie partagée. Cette façon de s'éloigner de l'exotisme ne s'apparente pas à l'ajout d'une information extérieure pour constituer un contexte mais une vraie recherche esthétique qui imprègne de façon profonde le film.

Nous avons tout de même remarqué certains éléments d'exotisme dans *Funeral Season* : d'abord les matériaux filmiques sont forcément exotiques, l'établissement d'un

contexte historique est parfois maladroit, et le fait qu'en dernière instance, les images appartiennent de toute façon aux spectateur.ices qui peuvent en avoir une compréhension exotisante malgré la réflexivité et la distance apportées par la mise en scène. En nous basant sur un article conclusif à la réflexion de l'école doctorale portant sur l'exotisme, nous avons reformulé notre question de départ : il ne s'agirait plus de s'affranchir totalement de l'exotisme (puisque c'est impossible) mais de se demander comment proposer un mode d'exotisme suffisamment proche de l'ordinaire et rendant les rapports assez fluides pour ne pas essentialiser les personnes mais proposer un vrai échange vivant, et créer une « forme de vie », au sens où la pratique du tournage et la pratique du visionnage peuvent en être une.

C'est avec ces guides et ces critères que j'ai essayé de penser le tournage de la partie pratique du mémoire *Nos regards d'ailleurs*, dont la réalisation m'a fait remarquer par la pratique qu'il ne suffit pas de créer une « forme de vie » au tournage : pour créer une « forme de vie » à la projection et que l'objet filmique final soit compréhensible, intéressant, riche, il faut de la mise en scène. Nous l'avons vu dès l'analyse de *La Chine* : il ne faut ni tomber dans le naturalisme naïf, ni dans une mise en scène trop surplombante. Mais, en ayant en tête de développer une position réflexive, de me montrer dans ma vulnérabilité, de ne pas trop imposer mon point de vue, j'en ai quelque peu perdu de vue la direction du film. Il ne faut pas oublier effectivement, qu'un film de l'ordinaire, un film sans exotisme, reste un film.

Bibliographie :

- **BIZERN Catherine** (débat Addoc introduits et mis en forme par), *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée*, Crisnée, Edition Addoc et Yellow Now — côté cinéma, 2022
- **FRIEDMAN, P. Kerim**, « Defining ethnographic film », in *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, Phillip Vannini (ed.), New York, Taylor & Francis Group, 2020, p.15-29
- **CHAUVIER, Eric**, *Anthropologie de l'ordinaire*, Toulouse, Ed. Anarchis, Col. Griffes essais, 2011
- **CHAUVIER Eric**, *Anthropologie*, Paris, Allia, 2006
- **CHAUVIER Eric**, *Si l'enfant ne réagit pas*, Paris, Allia, 2008
- **CHAUVIER Eric**, *Plexiglas mon amour*, Paris, Allia, 2021
- **BENSA Alban**, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis (Essais), 2006
- **JOHANNES Fabian**, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Traduction française par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller. Toulouse, Anacharsis, 2006
- **CHATMAN Seymour et DUNCAN Paul (éd.)**, *Michelangelo Antonioni, Filmographie complète*, Cologne, Taschen, 2004
- **PINK Sarah**, *Doing Sensory Ethnography*, London UK, SAGE Publications Ltd, 2015
- **BARBASH Ilisa et TAYLOR Lucien**, *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press, 1997
- **VANNINI Philip**, (dir.) *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, London, Routledge, 2020
- **IAN CRAWFORD Peter et TURTON David** (dir.), *Film as ethnography*, Manchester University Press, Manchester, 1992

- **TODOROV Tzvetan**, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1989
- **BARTHES Roland**, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980
- **CAVELL Stanley**, *En quête de l'ordinaire, scepticisme et romantisme*, Londres, University of Chicago Press, 1988
- **CAVELL Stanley**, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Malakoff, Bayard, 2003
- **LAUGIER Sandra**, *Eloge de l'ordinaire*, Paris, Editions du cerf, 2021
- **LAUGIER Sandra et FASULA Pierre** (dir.), *Concepts de l'ordinaire*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2022
- **LAUGIER Sandra**, *Wittgenstein, Politique de l'ordinaire*, Paris, Vrin, 2021
- **GOFFMAN Erving**, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Editions de minuit, 1973
- **GOFFMAN Erving**, *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de minuit, 1974
- **SONTAG Susan**, *Devant la douleur des autres*, Paris, Editions Christian Bourgeois, 2003
- **SONTAG Susan**, *Sur la photographie*, trad. française par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1983
- **DAS Veena**, *La vie et les mots. Violence et descente dans l'ordinaire*, Paris, Cerf, 2023
- **SAÏD Edward**, *L'Orientalisme, l'Orient crée par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 1980
- **LOACH Ken et LOUIS Edouard**, *Dialogue sur l'art et la politique*, Paris, PUF, 2021
- **HEIDER Karl**, *Ethnographic film*, Austin, University of Texas Press, 1976
- **MAURY Corrine et ROLLET Sylvie** (dir.), *Béla Tarr, De la colère au tourment*, Crisnée, Yellow Now, 2016
- **ISHAGPOUR Youssef**, *Le cinéma*, Paris, Flammarion, 2001
- **DE CERTEAU Michel**, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990

Sites et articles :

- **LAPLANTINE, François**, *Introduction au cinéma ethnographique lors de la soirée hommage à Daniel Pelligra à l'Institut Lumière*, 25 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=YIFzk4Js5bk&t=1060s>
- **DANEY, Serge**, « La remise en scène (Notes) », *Les Cahiers du cinéma* 268-269 (juillet 1976).
- **GRUZINSKI, Serge**, « Peter Mason, Infelicities. Representations of the Exotic », *L'Homme* [En ligne], 157 | janvier-mars 2001, mis en ligne le 23 mai 2007, consulté le 10 mars 2025. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/5728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.5728>
- **Fléchet, Anaïs**. *L'exotisme comme objet d'histoire*, *Hypothèses*, 2008/1 11, 2008. p.15-26. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15?lang=fr.
- **CHAUVIER, Eric**, *Anthropologie de l'ordinaire et contre télérama*, 29 avril 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=jAaU4sbNUfY>
- **DELEUZE, Gilles**, *Qu'est ce que l'acte de création ?*, 17 mars 1987, <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>
- **Commentateur du Renmin Ribao**, *A vicious Motive, Despicable Tricks*, *Le quotidien du peuple*, 1 février 1974
- **BAUMANN Stéphanie**, *Projeter le réel. Notes sur l'attitude critique inhérente à la notion de réalisme, à partir du film Chung Kuo, Cina de Michelangelo Antonioni*, *Le Philosophoire*, 2017/1 n° 47, 2017. p.135-150. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-le-philosophoire-2017-1-page-135?lang=fr.
- **CHARBONNIER Sébastien**, "Stanley Cavell, Dire et vouloir dire. Livre d'essais", *Recherches en éducation* [Online], 17 | 2013, Online since 01 October 2013, URL: <http://journals.openedition.org/ree/8035>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ree.8035>
- **PAGGI Silvia**, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6321>
- **LIU, Xin**, *'China's reception of Michelangelo Antonioni's Chung Kuo'*, *Journal of Italian Cinema & Media Studies* 2: 1, pp. 23–40, 2014, doi: 10.1386/jicms.2.1.23_1
- **LAUGIER, Sandra**, *À la recherche de l'ordinaire, à la poursuite du bonheur*, 1993, texte publié par le Théâtre de la Colline, <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.colline.fr/sites/default/files/ordinaire.pdf&ved=2ahUKEwjY8Mnd-ryNAXv1fkQEHfy1Nb4QFnoECBMQAQ&usg=AOvVaw3sI5ncULm6KNrNorWD4VAQ>

Filmographie :

Filmographie principale :

- **ANTONIONI, Michelangelo**, *Chung Kuo, Cina (Chung Kuo, La Chine)*, Documentaire, Italie et Chine, 1972, 135 min, 16 mm couleur
- **LANCIT, Matthew**, *Funeral Season*, Documentaire, Canada et Cameroun, 84 min, 2010, numérique couleur
- **MINH-HA, Trinh T.**, *Reassamblage*, Documentaire, Sénégal, 1982, 40 min, 16 mm couleur

Filmographie secondaire :

- **MARKER Chris**, *Sans soleil*, Documentaire, France, Japon, Cap-Vert, Guinée-Bissau, 1983, 100 min, couleur
- **MARKER Chris**, *Le mystère Koumiko*, Documentaire, France, Japon, 1965, 46 min, couleur
- **MARKER Chris**, *Lettre de Sibérie*, Documentaire, France, URSS, 1957, 62 min, couleur, noir et blanc
- **WANG Bing**, *Jeunesse : Le Printemps*, Documentaire, France, Luxembourg, Pays-bas, Chine, 2023, 212 min, numérique couleur
- **WANG Bing**, *Jeunesse : Les Tourments*, Documentaire, France, Luxembourg, Pays-bas, Chine, 2023, 227 min, numérique couleur
- **WANG Bing**, *Jeunesse : Retour au Pays*, Documentaire, France, Luxembourg, Pays-bas, Chine, 2023, 152 min, numérique couleur
- **WANG Bing**, *Crude Oil*, Documentaire, Chine, Mongolie, 840 min, numérique couleur

ENS Louis-Lumière

La cité du Cinéma — 20, rue Ampère BP 12 — 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2025
Soutenance de juin 2025

Nos regards d'ailleurs

Emilien HOUGUET

| Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : « **Filmer à l'étranger sans exotisme : recherche de méthode de remise en question de la place du- de la-réalisateur.ice documentaire à travers l'anthropologie.** »

Directeur de mémoire : Élise DOMENACH
Directeur de mémoire extérieur : Matthieu LACLAU
Président du jury cinéma : Gisy PISANO
Coordinateur des mémoires : David FAROULT

1 sur 21

Avertissement :

Mon sujet est intimement lié à mon échange académique à Taiwan durant le semestre 5. J'y ai tourné ma partie pratique de mémoire. La construction du film a bien entendu fait l'objet d'échanges avec ma directrice de mémoire Élise Domenach ainsi que mon directeur externe Matthieu Laclau.

Synopsis :

La première partie de mon film commencera par mon arrivée en avion à Taiwan, à la première personne et au présent, comme le début d'une aventure. Des plans dans l'aéroport, l'attente, l'arrivée en avion, les gens qui regardent les avions arriver. Ma voix off racontera ce à quoi je m'attendais en arrivant à Taiwan. En premier lieu : la peur de la menace chinoise que les français s'imaginent omniprésente à Taiwan. J'essaye de trouver des traces de ces tensions. Mais non, dans les images que je filme, seulement le quotidien : un pays en train de se moderniser, les gens qui se déplacent, la manière dont ils sont habillés, ce qu'ils mangent, mais qu'est-ce que ces images apprennent vraiment sur Taiwan ? Comment rendre compte de son identité profonde ? Qu'est-ce que des images peuvent faire comprendre d'une culture ? Comment percevoir les tensions invisibles d'un contexte international que la majorité de la population préfère oublier ? Est-ce que la voix off est une solution ? En m'inspirant des questionnements de Marker dans *Lettre de Sibérie (1957)*, j'interroge en off sur la manière dont le cinéma peut découvrir et enseigner quelque chose de vrai sur un autre pays. Cette première partie du film partie est l'occasion d'en apprendre plus sur Taiwan, sur son histoire, sa politique et sa culture, essayer de cerner la complexe relation avec la Chine, mais en tout de suite remettant en question mes méthodes de connaissance.

La mise en question du pouvoir des images et de la pertinence d'une voix off ouvrira la deuxième partie du film. Pendant une randonnée avec une amie chinoise, 林莉 (Lin Li), je lui demande ce qu'elle pense de la pertinence de ce procédé. Elle répond qu'une voix off faite par un occidental est peut-être « trop subjective », pas assez proche de la réalité. Une voix off « ce n'est pas assez ». Quand je m'inquiète alors, faussement naïf, du manque de rythme que pourrait avoir mon film sans voix off, elle m'offre une promesse d'histoire que je pourrais raconter aux spectateur.ice.s : elle doit aller chercher la tombe de son arrière grand-père qui a quitté la Chine continentale pour rejoindre l'armée nationaliste à Taiwan. Elle dit qu'une histoire, ça accroche le spectateur. Le seul problème est qu'on ne sait que vaguement où est la tombe et que personne de sa famille n'a vraiment connu cet ancêtre. C'est l'occasion de quitter la voix off pour se rapprocher du quotidien. Pendant notre recherche, il y a du temps pour que d'autres questions émergent : comment cette étudiante internationale chinoise interagit avec les Taiwanais ? Qu'est-ce que cela révèle des relations entre la Chine et Taiwan ? Quelles discussions sont provoquées par cette situation entre mon amie et un chauffeur de bus, une restauratrice dans son petit établissement, un patron de restaurant un peu ivre... ? Comment se tissent les relations entre nous deux ? Comment la fabrication commune de ce film influence nos relations entre nous deux ? Comment le fait d'être à Taiwan révèle la difficulté d'être une femme chinoise, aussi bien en Chine que, pour d'autres raisons, à l'étranger ?

À travers ce retour au quotidien, le film s'incarne plus : l'abandon de la voix off et de son insuffisance épistémologique me permet de faire émerger des personnages et l'ordinaire de l'action. 林莉 (Lin Li) et moi remettons sans cesse en question nos places, nos identités, et j'espère ainsi dire quelque chose de plus vrai que je n'aurais pu d'une quelconque autre façon. La mise en scène de ma présence, soit au moyen d'une voix off, soit par la caméra portée et ma présence à l'image, est un outil précieux pour remettre en question ma place, mon regard, et ne pas me cacher du spectateur.ice. En m'exposant ainsi, y compris dans des moments d'instabilité où Lin Li et moi questionnons mon regard, ou encore les liens intriqués entre notre relation intime et la fabrication du film, je me pose aussi comme sujet anthropologique, en essayant de descendre de ma place de réalisateur distancé de son sujet. J'espère ainsi interpeller le.a spectateur.ice, l'appeler à repenser sa place dans la perception de ces images.

Note d'intention :

En venant à Taiwan, je cherchais à découvrir une autre culture, une autre façon de penser, de faire du cinéma, de se représenter le monde, de résister politiquement, mais sans savoir bien ce que tout cela voulait dire dans la réalité. Comment voir tout ça dans la vie quotidienne ? Comment ne pas rester dans la superficialité ? Comment comprendre ma place d'occidental et de quelle manière elle influe sur ce que je vois et ce qu'on me dit ? En arrivant à Taipei, il y avait l'étonnement de l'inhabituel : les rues très larges, la verticalité de la ville, les marchés de nuit, la langue taïwanaise qui se mêle au chinois, les marées de scooter, les discussions remplies des noms de Malaisie, Philippines, Japon, et des noms aborigènes Amei, Kavalan, Atayal, Paiwan... les maisons de taule, les petits jardins vivriers, les temples dans toutes les rues, les voitures qu'on gare dans le salon, le centre ville moderne avec ses voitures de luxe qui défilent devant les boîtes de nuit bondées, les camion-poubelles qui jouent Beethoven. Entre toute cette modernité et ces traditions, dans ce pays aux multiples influences aborigènes et coloniales, on ne parle pas beaucoup de son statut international d'Etat fantôme. On ne parle pas beaucoup du fait que Taiwan se considère comme un pays alors que la communauté internationale n'a pas le courage de défier la Chine en reconnaissant son indépendance. Contrairement à ce qu'on imagine souvent en France, la plupart des Taïwanais que j'ai rencontrés se satisfont bien de ce statut incertain, fantomatique. Ce compromis est considéré par la majorité des gens comme le seul moyen de ne pas trop ouvertement critiquer la Chine, ce qui attiserait les tensions, tout en conservant l'indépendance *de facto* de l'île. Une forme de confort trouvé dans le statu quo. C'est une façon de voir la politique assez loin de l'habitude française, et qui m'a donc fortement interpellé : j'ai voulu explorer cette question. Elle constituera la première partie de mon film.

En même temps, je ne voulais pas mener une enquête sociologique ou représentative de la société Taïwanaise. Je pense que le cinéma n'est pas là pour ça. Je voulais trouver une personne avec qui je pourrais nouer une relation personnelle et explorer ces rapports tendus au niveau politique mais apaisés au niveau individuel. Il était important pour moi que mon film se déroule au niveau personnel pour que je puisse expliciter ma place dans la mise en scène, et donc souligner mes biais. J'en parle plus longuement dans la partie dédiée aux relations entre mon film et mon mémoire. Je pensais aussi que filmer explicitement ma relation avec cette personne, en me mettant en scène par exemple, impliquerait davantage les spectateur.ices qui ne connaissent pas Taiwan en leur proposant un intermédiaire plus familier. De cette façon, je voulais me détacher des films et reportages qui représentent un paysage lointain sans référence au monde que nous, les « occidentaux », connaissons directement. En venir à bout de l'idée qu'un autre monde existe. Le but n'était évidemment pas non plus d'occulter les différences culturelles ou historiques, mais simplement d'en arrêter avec le mythe de l'Autre absolu.

林莉 (Lin Li), une amie chinoise rencontrée à mon arrivée, elle aussi étudiante internationale, devait retrouver la tombe de son arrière-grand-père qui avait quitté le continent chinois en 1950 pour rejoindre l'armée nationaliste à Taïwan afin de reconquérir plus tard le continent laissé aux communistes. Il a laissé sa femme et ses deux filles sans pouvoir leur donner de nouvelles, les communications entre la République populaire de Chine et la République de Chine étant coupées. Finalement, le grand retour n'est pas arrivé, et les relations entre les deux territoires ont été coupées pendant trente ans. Une fois rétablies, l'arrière-grand-père était déjà mort. Sa famille ne l'a pas connu. Les communications étant aujourd'hui assez difficile, seul.e.s les étudiant.e.s chinois.e.s en échange peuvent venir à Taiwan. Mon amie Lin Li était donc la seule à pouvoir retrouver la tombe. Après que notre amitié s'est transformée en début d'histoire amoureuse, elle m'a proposé de la suivre dans cette recherche, ce que j'ai naturellement accepté.

De plus, elle était très curieuse à l'idée de mieux connaître Taïwan, qui représente un autre monde sinophone possible pour les Chinois.e.s. Elle n'était pas Taïwanaise et je n'apprendrai donc pas d'elle d'informations directes sur la vie politique de l'île, mais c'est l'occasion d'en apprendre en creux puisque sa nationalité provoquait naturellement des échanges sur la question. J'ai donc décidé de construire la deuxième partie du film sur cette aventure historique à laquelle se mêlerait notre histoire intime. Ce que je filmerai sera davantage un portrait de mon amie, et donc en creux celui de la relation d'une chinoise à Taiwan, et pas l'inverse. Il sera important d'explicitier ce point de vue pour ne pas avoir l'impression d'un avis objectif sur la question des relations Chine/Taiwan.

Les deux parties de mon film sont, à mon sens, complémentaires. Elles apportent plus ensemble que chacune prise isolément. La première apporte un contexte historique, émotionnel, et implique le spectateur par des questionnements que je m'adresse mais qui le concernent aussi. Cette première partie pourrait se ranger sous le registre du film essai puisque je me pose la question du rapport entre connaissance et images. Surtout, parce que le film commencera par une voix off pour s'en départir, il apportera une réflexion sur le pouvoir et les limites de ce dispositif et, par contraste, permettra une écoute plus particulière à la deuxième partie du film. Encore une fois, je parlerai davantage de ces deux parties dans la partie qui lie mon film et mon sujet de mémoire.

Relation à la problématique du mémoire :

Mon mémoire, intitulé « Filmer à l'étranger sans exotisme : comment l'anthropologie peut influencer la place du- de la- réalisateur.ice documentaire », s'intéresse à remettre en question le regard occidental dans les films documentaires. Il était donc important pour moi de filmer à Taiwan pendant mon échange. Comme mon mémoire est une recherche sur la méthode, le choix de sujet pour mon documentaire n'était pas déterminé *a priori*. J'ai choisi de m'intéresser à une jeune femme de mon âge, dans la même classe socio-culturelle que moi parce que c'était un premier pas pour m'affranchir d'un regard exotique, que ce soit le miens ou celui du spectateur : cette ressemblance me sert à briser le mythe de « l'Autre ». Je voulais m'intéresser autant à ce qui nous différencie que ce qui nous rapproche.

Un des concepts importants que j'analyserai dans mon mémoire, développé par l'anthropologue canadien Johannes Fabian, et repris ensuite par plusieurs anthropologues qui m'intéressent, est le « déni de co-temporalité ». Selon ces anthropologues, c'est un des écueils dans lequel tombait et tombe toujours l'anthropologie et les films anthropologiques : regarder l'autre comme s'il était d'un autre monde, un monde du passé figé et qui s'analyserait donc en des termes arrêtés. M'intéresser à une femme qui me ressemble en plusieurs points, et me mettre en scène avec elle, me permet d'aller contre ce « déni de co-temporalité » et nous ancrer dans le même monde changeant, en proie à des questions existentielles.

Un autre concept clé étudié dans mon mémoire est celui de « désinterlocution », forgé par Eric Chauvier dans *Anthropologie de l'ordinaire*. Il s'agit de la tendance des anthropologues à priver les personnes étudiées de la parole dans leurs compte-rendus écrits. Les récits *apportés* par les anthropologues ne sont *rapportés* que par l'intermédiaire de l'anthropologue, ne laissant aucune trace ni des mots exacts prononcés, ni du contexte politique, historique, émotionnel, des entretiens. C'est la raison pour laquelle j'ai fait le choix radical d'avoir un film en deux parties, la première présentée comme une fausse piste formelle puisque je me détacherai de la voix off, et qui laissera ensuite place à la richesse du quotidien et à la parole recueillie lors d'entretiens semi-directifs voire totalement libres. Laisser arriver l'étrangeté du réel, parfois son insignifiance. Laisser le quotidien apporter une autre forme de complexité que ce que ferait une analyse surplombante.

Mon corpus théorique principal est constitué de : Alban Bensa *La fin de l'exotisme*, Edward Said *L'Orientalisme*, Éric Chauvier *Anthropologie de l'ordinaire*, Lucien Castaing-Taylor et Illisa Barbach *Cross-Cultural Filmmaking*, et les articles de *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* dirigé par Philip Vanini.

Le choix de mon directeur externe, Matthieu Laclau, monteur très demandé qui travaille principalement en Asie, est beaucoup lié à ma partie pratique de mémoire. Il m'a été conseillé par Élise Domenach d'abord parce que je voulais travailler sur trois réalisateurs avec lesquels Matthieu avait travaillé : Jia Zhang Ke, Midi -Z et Jean Charles Hue. Mon sujet a changé depuis, mais le fait que Matthieu soit basé à Taiwan, et qu'il connaisse donc bien l'histoire de l'île, ainsi que sa grande expérience du montage m'ont poussé à vouloir le conserver comme directeur externe. Il m'a déjà aiguillé pour certains choix dans mon film et sera un interlocuteur de choix à l'étape du montage.

Traitement dramaturgique, choix pour la mise en scène et le montage :

Choix cinématographiques qui m'ont guidés au tournage :

I – L'esthétique de l'enquête :

- Beaucoup filmer les déplacements : dimension concrète de l'enquête, et présentation des paysages.
- Grande profondeur de champ, souvent focale courte : lien avec cinéma asiatique, effet de réel, lien entre personnages et décor.
- Ne pas chercher que des informations utiles : il fallait qu'on voit se développer notre relation dans sa normalité, son aspect quotidien
- Laisser apparaître les échecs, qui font partie du quotidien d'une enquête : par exemple la dernière scène à la plage qui n'a pas fonctionné à cause du vent.
- Rupture en deux parties distinctes formellement : incarner la recherche de forme, de justesse, stimuler l'attention

II – Chercher les effets de réel :

- Ne pas chercher à atténuer le contexte sonore des discussions : du moment que la voix est compréhensible, je voulais qu'on entende les scooters, les gens parler... encore effet de réel
- Filmer les « échecs »
- Présence des repas : il faut bien manger aussi.
- Favoriser des discussions vivantes et pas préparées : sur l'exotisme, sur mon regard, sur notre relation
- Ma présence mise en scène : Caméra portée, ma présence au cadre selon les moments opportuns (sauf quand je sentais qu'il fallait laisser parler Lin Li seule).
- Échanges et paroles en déplacement
- Thème de l'avion en filmant dans un aéroport, en dehors, et en y menant une interview : contexte international, non-lieu.

Pistes de réflexion pour le montage :

Partie 1 :

J'ai exploré une technique moins écrite que ce que nous pratiquons en général à l'école pour trouver les liens entre les images, le son, et le texte, au montage. Il faut donc que je me plonge concrètement dans le travail de la matière filmée pour trouver ce que je veux dire. Je sais tout de même la direction que je veux prendre. Une des pistes que je vais explorer est la manière de monter qu'a inventé Chris Marker : ne pas monter d'abord la bande image puis *poser* une voix off *dessus*, mais écrire une voix qui résonne avec une image, pour ensuite seulement monter ensemble ces blocs image-son-texte.

Partie 2 :

L'idée est l'effet de réel, mais pas le réel directement. Je m'autoriserai par exemple à modifier au besoin l'ordre chronologique de certaines séquences, voire à dilater le temps de l'enquête si nécessaire. En effet, mes rushes ont été tournés l'espace de deux mois, mais notre enquête n'a duré que trois jours : la piste d'un des deux temples s'est avérée bonne, l'urne funéraire de l'arrière-grand-père y était. Peut-être que pour des besoins de narrations, j'étirerai un peu cette enquête pour qu'on ait l'impression qu'elle dure plus longtemps. Cela me permettra de garder un horizon d'attente clair, tout montrant des questionnements qui sont des bifurcations à l'histoire principale mais qui constituent le cœur du film.

Séquenceur :

Composé de séquences déjà tournées mais dont l'ordre n'est pas encore décidé.
Par soucis de lisibilité, e numérote les plans de la partie 1 et les séquences de la partie 2.

PARTIE 1 : Images éparses des micro-séquences



1



2



3

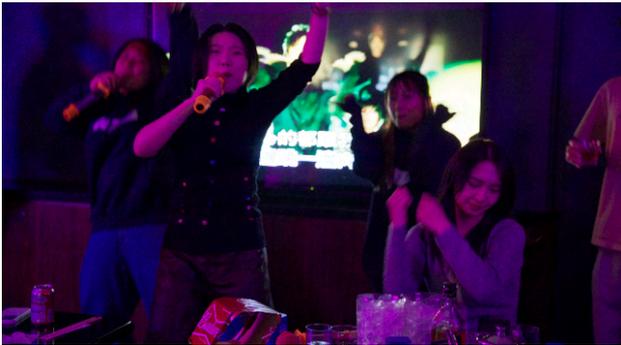


4

6 sur 21



5



6



7



8



9



10



11

7 sur 21



12



13



14



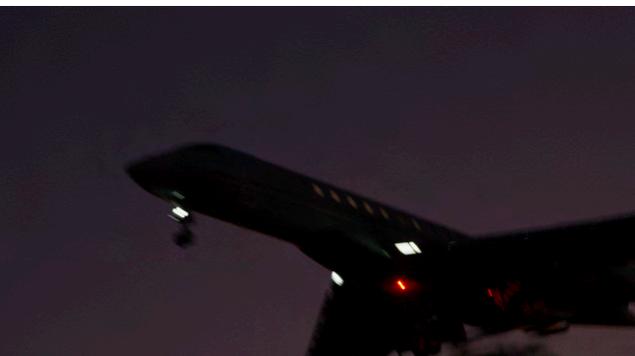
15



16



17



18



19

Discours du président taïwanais le jour du nouvel an



20



21



22



23



24



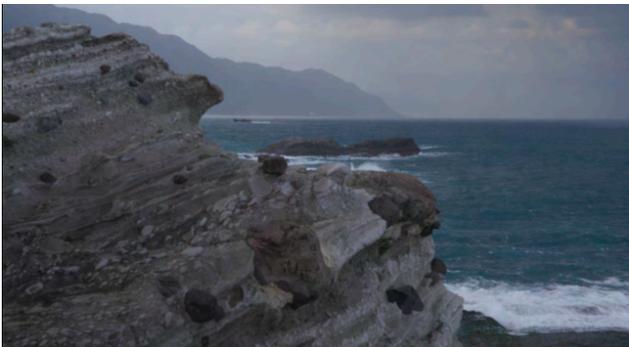
25



26



27



28



29

PARTIE 2 : Abandon de la voix off et début du voyage



SEQ 2.1 — Dans les rues de Miaoli, Lilya dit que je regarde



SEQ 2.2 — Lilya me propose de rechercher son arrière grand père avec elle



SEQ 2.3 — Une restauratrice nous offre des oranges qu'elle cultive. Elles parlent du nom de cette orange en Chinois et en Taiwanais



SEQ 2.4 — Le patron du restaurant nous offre à boire et nous parlons de certaines différences entre la Chine et Taiwan



SEQ 2.5 — Lylia et la conductrice de taxi, qui vient aussi de Chine, parlent des avantages d'avoir le passeport Taiwanais.



SEQ 2.6 — Lilyia me propose d'aller en Chine voir la tombe de son arrière grand mère. Elle explique aussi le concept du film : l'histoire de la tombe n'est qu'un prétexte, un puzzle qu'on cherche à résoudre surtout pour ce qu'on va découvrir dans les scènes du quotidien



SEQ 2.7 — Le chauffeur de bus dit que la guerre est ce qu'il y a de pire mais que s'il faut, il défendra sa famille

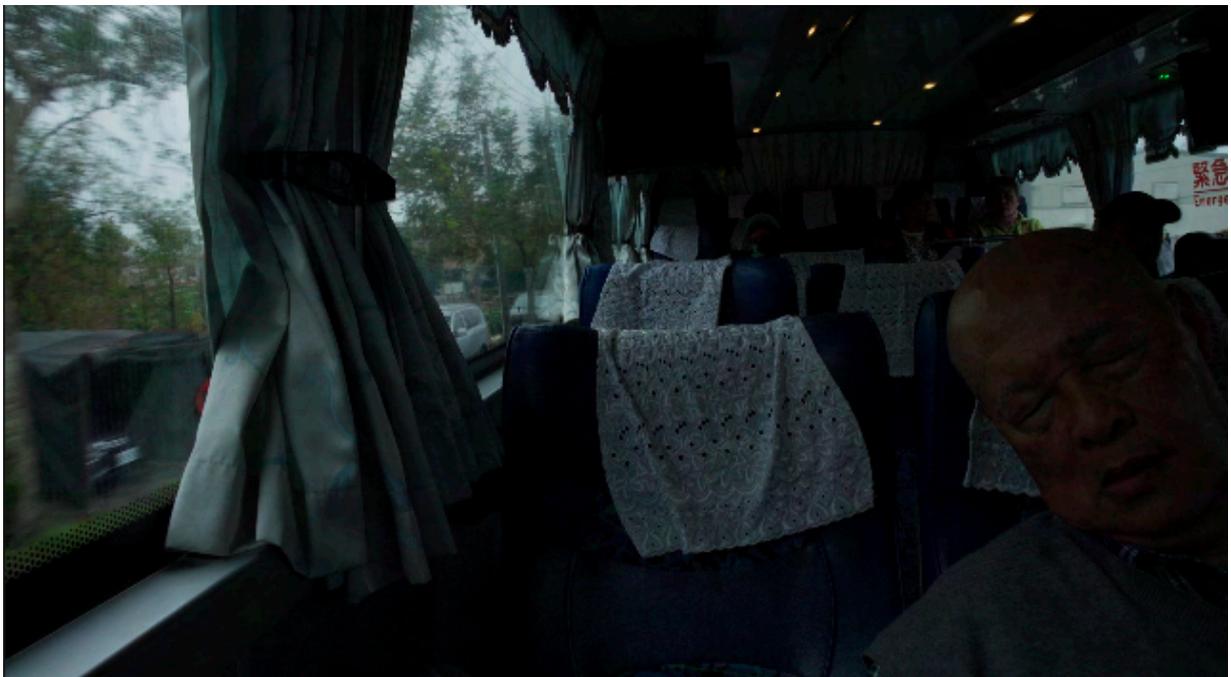




SEQ 2.8 — Nous allons vers un temple où pourrait reposer l'arrière-grand-père de mon amie.



SEQ 2.9 – Nouveau voyage en bus





SEQ 2.10 — Liliya me parle de son expérience à Taiwan, pourquoi elle détestait agressivement la Chine avant, et pourquoi paradoxalement le fait d'être venue à Taiwan l'a fait changer d'avis.



SEQ 2.11 — Nous trouvons le temple où l'urne funéraire est entreposée



SEQ 2.12 — Nous parlons de l'expérience de faire ce film et de notre relation. Dans deux jours, je rentrerai en France, elle en Chine.



SEQ 2.13 — Nous voulions une dernière scène à la mer, pour nous dire au revoir, mais le vent est trop fort et nous jette du sable dans les yeux

Repérages et lieux :

Dans plusieurs villes à Taiwan : Taipei, Miao Li, Yi Lan, Hua Lien, Hsing Chu.

Liste matériel :

Le film a été tourné avec une Sony FX3 et un micro Rode NTG4+. Ce matériel léger me permettait d'opérer seul et quand je voulais.

Budget :

Comme j'ai beaucoup de rushes, j'aimerais acheter deux SSD de 2To pour ma monteuse et moi, afin de pouvoir regarder les rushes à la maison, quand on veut. Cela me servira notamment à écrire ma voix off pour laquelle je ferai beaucoup d'aller-retours entre images et texte.

Calendrier prévisionnel :

Période	Partie théorique	Partie pratique
Février	Introduction, cadrage du sujet, corpus, problématique	
Mars	Première partie et début de la deuxième partie	
Début avril	Fin de la deuxième partie et début de la troisième partie	Début du montage
Début mai	Envoi d'une V1 à Elise Domenach du mémoire complet	Fin du montage, post-production son et étalonnage
Mi-Mai	Retravail de la partie théorique	
Fin mai	Retour de la version définitive	Retour de la version définitive

Si ce film fait plus de quinze minutes, je m'arrangerai pour que le montage des minutes supplémentaires n'empiète pas sur la rédaction du mémoire. Une attention particulière sera attachée à la cohérence des quinze minutes projetées à la soutenance par rapport au sujet de mémoire. Le montage image prendra plus de temps que les cinq jours du cahier des charges, puisque le dérushage à lui seul durera sûrement une semaine. Je pourrai donc monter dans un autre lieu que l'école pour ne pas surcharger les salles. Bien que mon film déroge un peu au cahier des charges, je m'engage bien-sûr à respecter les contraintes de tout le monde.

EMILIEN HOUGUET

Etudiant à Louis-Lumière
Cinéma



Tournages

Copains comme cochons - Salomé Arru - DP et étalonneur (2021)
Narcisse - Florine Vos - DP et étalonneur (2021)
Le bourdon de la colère - Salomé Arru - Documentaire - Image (2021)
Marque page - Amandine Séminor - DP et étalonneur (2021)
Poker Face - Antoine Fauret - Lumière (2021)
Printemps Automne - Documentaire - Réalisateur (2021)
L'Hôtel Shodontell - François Thieulen - DP (2022)
Bâtiment 4 - Documentaire - Réalisateur (2022)
Exode - Réalisateur (2023)
La Centrale - Antoine Boisseau - DP et étalonneur (2023)
Une parenthèse - Corian Dominguez - étalonneur (2023)
L'Etat du marché - Documentaire - coréalisateur (2023)
Un crush à Noël - Sapho Malet - DP (2023)
Pour le meilleur - Alice VDG - 1erAC (2024)
Glissades - Salomé Brocard et Léonard Faugières - 1erAC (2024)
Les Choses Sauvages - Margaux Audouin - électro (2024)
Ecume - Antoine Rolland - chef électro (2024)
La Nuit N'en Finit Plus - Benjamin Faure - cadreur (2024)
Les Restes - Corian Dominguez - DP (2024)

Stages

Glory and Gore - Ryan Kernou - Websérie - Cadreur - 2021
Stage lumière de théâtre avec Joël l'Hopitalier
LACE - Série diffusée sur une grande plateforme (pour l'instant pas le droit de dire laquelle...) - stagiaire caméra (juillet 2023)
Transpacam (août 2023)

Argentique

Développement et tirage photo N&B et couleur
Tournage et développement Super8
Sensitométrie des pellicules cinéma

Photographie

Exposition photo collective "Epreuves" 2021
Exposition photo collective sur le thème "Crasse" 2021

Parcours

ENS Louis Lumière Cinéma - Saint-Denis - 2022/2025
Lycée Guist'hau, Nantes - Classe préparatoire
Ciné-Sup - 2020/2022
Lycée Saint-Louis, Paris - Classe préparatoire
MPSI - 2019/2020
Lycée Émile Zola, Rennes - seconde à terminale
2016/2019

Diplômes

Baccalauréat Scientifique OIB chinois (mention TB)
Brevet des collèges (mention TB)
HSK3 (diplôme de chinois)
Permis B

Langues

Anglais (fluide)
Chinois (Section internationale)
Python et Ocaml

Intérêts

Tourner des documentaire, voyager,
lire, boxe thaï, agriculture, piano...

Pour me contacter

mail : emilien.houguet@gmail.com
tél : 06 70 14 08 89

TABLE DES ILLUSTRATIONS :

PARTIE 1 : L'anthropologie de l'ordinaire comme moyen de déceler l'exotisme

- Figure 1 : Antonioni ne s'intéresse pas à la grandeur de la place mais à la vie quotidienne dans *Chung Kuo, La Chine* d'Antonioni.....p.20
- Figure 2 : *La cérémonie de la fondation de la nation*, huile sur toile de réalisme socialiste par Dong Xiwen, 1953.....p.20
- Figure 3 : L'homme repère la caméra, dans *Chung Kuo, La Chine* d'Antonioni.....p.31
- Figure 4 : Il a du mal à placer son regard par rapport à la caméra, dans *Chung Kuo, La Chine* d'Antonioni.....p.31
- Figure 5 : Un regard de défi dans *Sans Soleil* de Chris Marker.....p.33
- Figure 6 : Un regard espiègle, dans *Sans Soleil* de Chris Marker.....p.33
- Figure 7 : Les ouvrier.ère.s passent nuit et jour à l'atelier, il n'y a pas d'autre choix que d'y apporter un peu de vie, dans *Jeunesse* de Wang Bing.....p.52
- Figure 8 : Les ouvrier.ère.s vérifient les tarifs de leurs lots, dans *Jeunesse* de Wang Bing.....p.52

PARTIE 2 : Filmer la relation ordinaire

- Figure 9 : Deux personnes travaillent le bois, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha..p.67
- Figure 10 : Panoramique montrant la forêt, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha....p.67
- Figure 11 : Un jeune Foulani mange avec une louche, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha.....p.68
- Figure 12 : Un bébé albinos accroché contre sa mère, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha.....p.68
- Figure 13 : Une pirogue avance, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha.....p.69
- Figure 14 : La pirogue entre dans le champ, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha..p.69
- Figure 15 : Le cercle de regards, dans *Reasssemblage* de Trinh T. Minh-ha.....p.70

Figure 16 : Léon montre la chemise qu'il a faite, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.74
Figure 17 : Premier plan de <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.77
Figure 18 : Deuxième plan de <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.77
Figure 19 : Matthew se montre en train de cadrer avec sa petite caméra, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.81
Figure 20 : Matthew, Blandine et Nicole, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.84
Figure 21 : Ouverture du chapitre 2 avec Blandine, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.84
Figure 22 : Billets et livre de compte, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.85
Figure 23 : René Poundé et un autre professeur face caméra, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.86
Figure 24 : André souriant équipé en ingénieur du son, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.88
Figure 25 : Vers la fin, on ne voit plus le sourire d'André, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.88
Figure 26 : Le jeune Fon en habit de chef, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.90
Figure 27 : Matthew et le jeune Fon en maillot, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.90
Figure 28 : « Premiers souvenirs d'Afrique », dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit..	p.94
Figure 29 : « Premiers souvenirs d'Afrique », dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit..	p.94
Figure 30 : Matthew et Gervais, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.96
Figure 31 : Le banc de montage de Gervais, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit..	p.96
Figure 32 : Blandine joue « la blanche », dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.98
Figure 33 : Blandine est agressée, dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.98
Figure 34 : « Ça chauffe ! », dans <i>Funeral Season</i> de Matthew Lancit.....	p.100

Figure 35 : Matthew essaye un chapeau, dans *Funeral Season* de Matthew Lancit....p.100

Figure 36 : Les sonnailles ne tiennent pas aux chevilles de Matthew qui essaye tout de même de danser, dans *Funeral Season* de Matthew Lancit.....p.100

PARTIE 3 : Réflexions et leçons tirées de la réalisation de la partie pratique de mémoire *Nos regards d'ailleurs*.

Figure 37 : Un entrepôt de l'usine, photo de repérage de la partie pratique de mémoire.....p.109

Figure 38 : Le haut de l'usine, photo de repérage de la partie pratique de mémoire....p.109

Figure 39 : Cours de remplissage de frigidaire, photo de repérage de la partie pratique de mémoire.....p.110

Figure 40 : Certain.e.s s'ennuient, photo de repérage de la partie pratique de mémoire.....p.110

Figure 41 : L'œuvre en question, photo de repérage de la partie pratique de mémoire.....p.111

Figure 42 : Ma position de cadre pour la PPM.....p.121

DOSSIER PPM

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS DE LA PPM :

Cette synthèse fait l'objet de la PARTIE 3 de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES :

Introduction :

PARTIE 1 : L'anthropologie de l'ordinaire comme moyen de déceler l'exotisme

A. L'anthropologie de l'ordinaire pour déceler l'exotisme dans Chung Kuo, La Chine d'Antonioni (1972).....	18
a. L'intérêt de La Chine d'Antonioni.....	18
b. Désinterlocution et allochronisme.....	23
c. Antonioni et le quotidien	25
c.1. Croyance en le film en tant qu'enregistrement de la réalité.	25
c.2 L'image volée comme solution factice au scepticisme	28
c.3 Une pseudo-réflexivité par le regard caméra	30
d. Analyse esthétique des concepts de l'anthropologie de l'ordinaire	37
d.1 La désinterlocution, absence de contexte et informations biaisées.....	37
d.2 Décontextualisation et allochronisme : la mise en place d'un espace-temps incompréhensible	39
B. Questionnements plus généraux sur l'exotisme.....	43
a. Naturalisme et exotisme : en faveur de la mise en scène.....	43
b. Naturalisme visuel et ordinaire.....	47

PARTIE 2 : Filmer la relation ordinaire

A. Le triangle filmeur.euse - filmé.e - spectateur.ice.....	55
a. Logique de la responsabilité	56
b. Appariement des consciences et sociologie des sentiments.....	61
c. Le doute et la réflexivité	65
B. Funeral Season (2011) de Matthew Lancit.....	72
a. Un examen personnel de la tradition des Bamilékés.....	73
a.1 Un examen de la tradition qui refuse la généralité	73
a.2 Une enquête personnelle : un appariement des consciences ?.....	76
a.3 Comparaisons avec la tradition juive	80
b. Derrière la tradition	83
b.1 Un contexte social contemporain	83
b.2 Les personnes	89
b.3 Un examen de la tradition réflexif ?.....	92
c. Fonction du discours de Funeral Season	101

PARTIE 3 : Réflexions et leçons tirées de la réalisation de la partie pratique de mémoire Nos regards d'ailleurs.

A. Essayer d'éviter l'exotisme au tournage.....	108
a. Préparation du film.....	108
a.1. Recherche de sujet.....	108
a.2 Choix de mise en scène	113
b. Tournage de la première partie	116

c. Tournage de la seconde partie : relation avec Lin Li118

B. Post-production : faire un film de cinéma qui ne soit pas exotique.....123

a. Dérushage, prise de recul et idées de structures123

b. Montage, difficultés et pistes pour un film plus long
126

Conclusion :

Bibliographie :.....133

Filmographie :.....136

TABLE DES ILLUSTRATIONS :158

DOSSIER PPM161

SYNTHÈSE DES RÉSULTATS DE LA PPM :.....162

TABLE DES MATIÈRES :163