



HAL
open science

La place du maître

Jonathan Larcher

► **To cite this version:**

Jonathan Larcher. La place du maître : Auteur, cadre et narration dans un film documentaire. *Journal des anthropologues*, 2012, 130-131, pp.207-234. hal-03504800

HAL Id: hal-03504800

<https://hal.science/hal-03504800>

Submitted on 13 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA PLACE DU MAÎTRE **Auteur, cadre et narration dans un film documentaire**

Jonathan LARCHER*

Depuis maintenant deux décennies les films ethnographiques, ou les démarches qui associent la réalisation d'un documentaire à une enquête ethnographique, ont fait l'objet de nombreuses analyses et publications¹. Les arguments en faveur d'une telle approche empirique, justifiant son apport pour l'anthropologie visuelle, et plus généralement pour l'ensemble du champ de l'anthropologie, ont connu un véritable essor. Les cinéastes de la discipline y ont eux-mêmes contribué, offrant ainsi de précieux éléments pour comprendre les méthodes et l'engagement de l'anthropologue dans ses réalisations².

Mon objectif, dans les limites qui me sont imparties ici, n'est pas de proposer une description générale des atouts et difficultés que peuvent apporter un film à une monographie, mais plutôt d'éclairer certaines zones d'ombre qui existent dans notre usage du langage et de l'image quand il faut rendre compte des conditions

* IIAC (Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain)
CNRS-EHESS – 190 av. de France – 75013 Paris
Courriel : larcherj@hotmail.fr

¹ Peter Ian Crawford & David Turton (1992) ; Marc-Henri Piault (2000).

² À ce titre les travaux de David MacDougall (1998) et de Christian Lallier (2009), ont fait date tant par la pertinence de leurs arguments que par la cohérence de l'œuvre documentaire à laquelle ils se référaient.

spécifiques à la réalisation d'un documentaire. J'évoquerai pour cela mon expérience personnelle et celles de quelques cinéastes qui me sont proches par leur terrain, leur iconographie ou leur réflexion théorique.

En relisant mes notes prises au tournage puis au montage de chacun de mes films, j'ai dressé un inventaire des obsessions et des silences qui ont marqué de façon quasi systématique ces périodes du processus de création. Je me suis progressivement aperçu que lors de certaines étapes de la réalisation, des thèmes disparaissaient de ces carnets, pour ne réapparaître que bien après un premier tournage ou un premier montage terminé, comme s'ils ne pouvaient être traités à l'image et à l'écrit de façon simultanée par la même personne. Ces zones d'ombre portaient sur trois thèmes : la place de l'auteur, les entraves rencontrées lors du tournage et la construction de la narration. Revenant à la temporalité du travail de recherche, composée de lectures et d'écritures, j'ai réalisé que mon expérience ne faisait pas figure d'exception. Même en anthropologie visuelle, la subjectivité dans le processus de création ne bénéficie pas du même traitement selon le moyen d'expression employé. S'il est fréquent de voir ces sujets exposés dans les écrits des cinéastes plutôt que suggérés par leurs images, il advient parfois qu'un réalisateur de film ethnographique « documente » la présence de son regard par ses seules images, mais ses écrits sont alors bien plus elliptiques à ce propos³. Cette différence du traitement de la subjectivité par les réalisateurs de films ethnographiques est étonnante, tant légitimité leur semble acquise dans les deux champs où s'inscrit leur pratique. La place de l'auteur et son intervention dans la construction du récit sont effectivement des problématiques courantes dans le champ de l'anthropologie depuis les débats qui ont poussé la discipline à une réflexion générale sur le discours ethnographique et la nature de son savoir. La référence à la subjectivité de l'auteur, constante en études cinématographiques, est également saillante dans la pratique et le discours de

³ Sur ce second point, je pense en particulier à l'article de Paul Henley (2011).

documentaristes comme Johan Van der Keuken, dont les images sont produites par l'interaction entre le réel et « l'énergie qu'[il] met à l'explorer » (1998 : 14). L'intervention de l'auteur du film documentaire, ou ethnographique, dans le processus de création semble *a priori* justifiable, quel que soit le champ auquel il se rattache. Et pourtant...

Légitimé par une certaine méfiance à l'égard de l'image, ou par une faiblesse accordée au langage pour rendre perceptible un regard, ces thèmes, qui sont pourtant au centre de la pratique du cinéma documentaire, font souvent l'objet d'un traitement inégal. Sans m'attarder davantage sur les raisons qui peuvent expliquer ces silences de la part des réalisateurs de films documentaires ou ethnographiques, je vais plutôt m'appliquer, à travers l'étude d'un cas concret, à déceler les atouts de ces thèmes pour le travail de création comme pour la démarche analytique en anthropologie visuelle. Je me propose de voir en détails comment la place de l'auteur dans les images peut renseigner sur les situations filmées, une grande préoccupation de l'ethnographe, et considérer comment la perceptibilité de cette place détermine les schémas narratifs possibles pour agencer les différents éléments du film.

Bien entendu, cette proposition ne peut être examinée avec des documentaires qui se contentent d'illustrer des travaux écrits antérieurs à la réalisation. Dans ce type de démarche il n'est pas rare de voir les chercheurs en sciences humaines apporter une caméra sur leur terrain une fois, pensent-ils, des liens de confiance établis avec les sujets filmés. Il me semble que cette conception candide de la réalisation d'un documentaire se méprend sur la spécificité des relations qui s'instaurent autour du dispositif de prise de vue. Je m'efforcerai donc de montrer ce qui constitue leur particularité pour décrire ensuite comment ces relations peuvent constituer la dramaturgie d'un film.

Il ne s'agit pas pour autant de considérer ces relations moins « naturelles » que celles qui lient l'ethnologue à ses amis ou ses informateurs. Les exemples ne manquent plus aujourd'hui pour nous rappeler que l'enquête ethnographique demande aux interlocuteurs de l'ethnologue un effort de réflexivité auquel ils ne

sont pas moins inhabitués (Rabinow, 1988). Les cinéastes anthropologues ont par ailleurs montré que le surcroît de visibilité du dispositif de prise de vue contribuait à l'insertion du documentariste dans la situation observée. Son activité, le fait de se tenir avec une caméra en main, est tout à fait descriptible pour les personnes filmées et ses intentions sont ainsi d'autant plus « prévisibles » : « Je crois que les gens se conduisent plus naturellement en étant filmés qu'en présence d'un observateur ordinaire. Un homme équipé d'une caméra a une occupation évidente, qui est de filmer »⁴.

Excepté les films précédemment cités, qui n'interrogent pas les principes d'intelligibilité du réel qu'ils mettent en œuvre, il existe des dispositifs filmiques qui entretiennent une autre relation à la réalité empirique. Les plus répandus se contentent, notamment pour des raisons économiques tout à fait compréhensibles, d'une « enquête ethnographique » *a minima* pour préparer la réalisation du film. Majoritairement utilisé par les documentaristes professionnels, ce dispositif est cependant assez peu commun en anthropologie visuelle. Il est bien plus fréquent de rencontrer dans notre discipline des approches qui font du film documentaire le champ d'une enquête ethnographique, les inscrivant tous les deux dans une temporalité commune, faite d'une longue imprégnation et d'une inscription dans les liens sociaux de la société d'accueil. Une expérience au long cours dont il est parfois difficile de rendre compte à la fois par l'usage du langage et des images filmées. C'est ce dispositif que j'ai choisi dans le cadre de mes recherches et qui fera, dans cet article, l'objet d'une attention plus particulière.

Chemins de traverses

Suite à la formulation d'un premier projet de recherche, j'ai débuté mon travail de terrain en intégrant une association parisienne qui accueillait des familles demandeuses d'asile. Mon objectif était de réaliser un film documentaire sur les liens que

⁴ David MacDougall (1979 : 94) cité par Christian Lallier (2009 : 45-46).

renouaient ces familles avec des membres de leur diaspora. Je souhaitais les filmer chez elles, dans les hôtels sociaux qui les hébergeaient, sans me focaliser outre mesure sur les relations d'aide entretenues avec l'ensemble des acteurs associatifs et institutionnels.

Ce tournage rencontra plusieurs obstacles. La première entrave était inscrite dans le dispositif d'accueil et son agencement de l'accès aux personnes dont il avait la charge. Ce dispositif était composé d'un réseau d'hôtels sociaux et d'une « plateforme d'accueil », lieu de rencontre entre les familles et les travailleurs sociaux. Celle-ci, parfaitement visible, voire même « exposée », fut l'objet de plusieurs courts et longs métrages documentaires⁵. L'accès aux hôtels sociaux pour des équipes de tournage relevait en contrepartie de l'exception. Cette moindre visibilité se justifiait à la fois par les conditions d'hébergement, parfois sinistres, de ces familles, et le souci des hôtels de se faire discrets après les différentes affaires de l'été 2006 autour des « marchands de sommeil ». Leur discrétion portait sur la vie sociale des familles à l'hôtel, et notamment l'hospitalité qu'elles offraient à des proches, le temps d'un repas ou d'une nuit. Ces invitations, lancées le plus souvent à l'insu du personnel, dévoilaient des processus de socialisation contraires aux attentes normatives qui traversaient tout le champ de l'immigration, des institutions étatiques jusqu'aux associations avec lesquelles elles étaient en étroites collaborations⁶. L'ensemble de ces attentes normatives formaient la figure du « vrai » demandeur d'asile : une victime souffrante et séparée de ses proches. Pour l'ensemble des acteurs institutionnels, tout écart vis-à-vis de ces normes s'accompagnait de soupçons enfermant les « soi-disant » demandeurs d'asile dans un régime d'existence de l'ordre du simulacre. Mon projet de film sur les processus de

⁵ Il faut compter parmi ceux-ci le film de Claudine Bories et Patrice Chagnard, *Les Arrivants* (2010).

⁶ Parmi les nombreux travaux y référant, je citerais ceux de Carolina Kobelinsky (2010) et celui de Jérôme Valluy (2007).

socialisation de ces familles a souffert des difficultés entraînées par ce climat de suspicion généralisée.

La seconde entrave tenait aux attentes des familles elles-mêmes et à mon incapacité à leur donner une forme sensible dans le cadre de ce projet documentaire. Filmer les processus de socialisation impliquait pour mes interlocuteurs que j'accepte d'en faire partie. Cette demande était légitime car une dimension importante de nos relations se constituait d'échanges de menus services et d'accompagnement pour leurs démarches administratives. Cependant dans le cadre de mon dispositif filmique, seul à la réalisation, au cadre et au son, je n'arrivais pas à concevoir de les aider et me filmer les aidant dans le même laps de temps⁷. Mon refus d'obtempérer à leur demande et de prendre notre relation comme l'un des sujets du film eut pour effet de vider le champ de mes images de la seule réalité qui m'était accessible caméra en main. L'intérêt de mes interlocuteurs se reporta sur le hors-champ, ce tournage n'eut jamais de suite.

Cet essai manqué m'a permis de réaliser combien un film est aussi bien le résultat d'un manque de maîtrise des conventions cinématographiques qu'un manque de « savoir être avec » les sujets filmés. Celui-ci avait pris la forme d'un ensemble d'appréhensions : une « peur de filmer » en équipe, une « peur de filmer » l'autre, une « peur de prendre la place » à laquelle les personnes rencontrées voulaient m'assigner.

À l'issue de ces entraves et de mes rencontres je suis arrivé sur mon terrain actuel à Dițești, un village tzigane dans le sud de la Roumanie à une centaine de kilomètres de Bucarest, où je réalise depuis maintenant quelques années une monographie et des films documentaires.

Parvenu sur mon terrain sans formation spécifique en documentaire ni connaissances précises de l'histoire du cinéma, mon rapport à mon propre dispositif et aux sujets filmés a d'abord été déterminé par mes incompétences et la pérennité que je

⁷ Ce qu'ont réussi Léonardo Antoniadi et Evelyne Ragot dans leur film *Qui a peur des Tziganes roumains ?* (1996).

souhaitais donner à ma démarche. La curiosité de mes hôtes a été inversement proportionnelle à celle escomptée. Alors que je précisais mon souhait de vivre avec eux, pendant quelques mois ou quelques années, une chose insensée à leurs yeux, ils m'assaillaient de question sur la caméra et le matériel vidéo apportés, lors même que, mal à l'aise, j'essayais de me faire le plus discret possible sur ce point. Très vite, je suis devenu malgré moi « le cameraman » du village.

Il n'est toutefois pas question ici de faire l'éloge du *candid-eye*, comme s'il était possible d'enregistrer le « réel tel qu'il est », présentant ainsi mon manque de connaissance des formes du documentaire comme le signe d'une improbable intégrité déontologique. Comme me l'ont indiqué rapidement mes interlocuteurs, il n'y a pas de dispositif de prise de vue qui ne déclenche des attentes normatives chez les personnes concernées. Je n'ai peut-être pas su de prime abord ce que je devais filmer, eux si, et ils me l'ont fait savoir.

Stéréotypes et préjugés : les premières images

La visibilité de mon dispositif de prise de vue m'a donné très rapidement accès aux hommes qui se voulaient des figures d'autorité dans cette société. Chacun de mes contacts m'offrait une visite « filmée » en me proposant ses services. Certains m'incitaient à les suivre pour filmer des familles tziganes qui n'avaient aucun lien de parenté avec les leurs, sous prétexte qu'elles étaient plus originales, « plus originelles » : « Eux, ce sont de vrais Tziganes, ils parlent le rom », contrairement à mes interlocuteurs qui ne parlent que la langue roumaine. D'autres encore me conduisaient dans des taudis où s'abritaient des familles de « pauvres Tziganes » vivant de menus larcins. Mes interlocuteurs pensaient me conforter dans l'image que je devais probablement posséder d'eux. Dans le fond, je ne devais pas être bien différent des instituteurs *gagi*⁸ de leur

⁸ Mes interlocuteurs utilisent le terme roumain équivalent à *Gadje* (non-Tziganes) pour qualifier les personnes qui tout en étant dans leur

école maternelle qui déguisaient leurs enfants « comme des Tziganes » (grand chapeau, gilet noir et chemise rouge pour les garçons, longue robe fleurie pour les filles), au plus grand amusement de mes interlocuteurs !

J'eus accès à ces discours bien plus rapidement avec ma caméra que si je m'étais contenté de participer aux conversations quotidiennes. Je compris plus tard que ce n'était pas seulement des propos opportuns, mais qu'ils me confortaient dans les préjugés folkloriques ou misérabilistes qu'ils présumaient être les miens. Ce n'était bien sûr pas le cas, et ma surprise fut grande de découvrir en mes interlocuteurs les premiers pourfendeurs du comportement « éternellement archaïque » et « malhonnête » des Tziganes ! J'ai pu voir par la suite mes interlocuteurs user de cette ruse à maintes reprises dans leur conversation avec des *Gagi*. Dirigeant l'attention du curieux ou du documentariste indiscret vers les autres Tziganes, « les vrais », ils continuaient à vivre « entre nous », « Nos Tziganes » (*Ṭigani Noṣtri*), sans révéler leur manière de s'affirmer comme une entité collective. Je découvrais ainsi une communauté de familles qui se joue du malentendu et réemploie abondamment dans ses discours, les stéréotypes que les « Roumains » développent et entretiennent sur les Tziganes (*Ṭigani*), se gardant ainsi de se rendre visible comme tels aux yeux de ces « Roumains ». Bien que différents dans les termes employés, le procédé est quant à sa forme similaire à celui que Martin Oliveira a qualifié de « quiproquo assumé » (2007 : 523-524) dans son travail sur les Roms Gabori de Roumanie.

En plus de ce jeu de miroirs entre les différentes images qu'ils donnaient d'eux-mêmes, notre rencontre activa d'autres sentiments beaucoup moins sereins. Certains de mes contacts avaient contracté des alliances avec des familles d'un village de la région où s'était déroulé le tournage du film *Borat*⁹. Présenté auprès de la

entourage ne sont pas comptées parmi les leurs. Ils utilisent toutefois plus fréquemment le terme de *Români* (Roumains) que celui de *Gagi*.

⁹ *Borat, leçons culturelles sur l'Amérique au profit glorieuse nation Kazakhstan* (2006), réalisé par Larry Charles.

population, majoritairement rom, comme un documentaire sur leur condition de vie, le film, lors de sa diffusion, fut perçu comme une humiliation. Cette peur d'être à nouveau ridiculisés se transforma pour certains de mes interlocuteurs en une véritable défiance à l'égard de toute caméra. Ces suspicions furent écartées au fil du temps et de nos conversations.

Dans de telles conditions, il m'était difficile d'échapper au souhait de mes interlocuteurs de me compter comme un accessoire de leur appareil. J'ai donc accepté de filmer, à leur demande, les baptêmes, les noces et l'ensemble des fêtes familiales. L'exercice de mon regard, indépendamment du leur, ne se fit que progressivement, sans qu'aucune autorisation ne me soit explicitement donnée par l'ensemble de la communauté. Cet accord tacite prit la forme de silences et de sourires amusés face à l'hardiesse avec laquelle je m'employais à imposer ma présence dans toutes les situations. Faire preuve d'audace était, semble-t-il, la condition pour que je puisse être un homme parmi eux.

Une fois ce semblant de légitimité acquis, mon premier souhait fut de réaliser un documentaire d'observation. Du fait de ma présence constante dans cette société, mon accès aux différentes situations se négociait en fonction des compétences que me reconnaissaient mes interlocuteurs. Parlant très peu la langue roumaine, je compris rapidement que, dans cette société où le monde des hommes cohabite avec celui des femmes sans s'y fondre, je ne pouvais suivre que les premiers sans poser davantage de questions.

Cependant, l'activité des hommes, très souvent « dissimulée » ou effectuée dans l'illégalité, soulevait un problème quant à la visibilité que je pouvais en donner dans un film documentaire. Mes interlocuteurs étaient tenus dans le cadre de leur activité professionnelle à la plus grande discrétion, suivant ainsi les prérogatives de leur commanditaire, « le patron », qui était la plupart du temps un « Roumain » (au sens de non-Tzigane).

Au cours des différentes fêtes que l'on me demandait de filmer, j'eus rapidement l'occasion de rencontrer les musiciens (*lăutari*) du village qui me proposèrent spontanément de les suivre

dans les différents lieux où ils se rendaient pour jouer. Je les suivis, heureux de voir enfin autre chose que des noces et des baptêmes. Cependant, les clients des discothèques et des restaurants refusaient la plupart du temps d'être filmés alors qu'ils offraient de l'argent aux musiciens, en échange d'une dédicace ou des louanges que le chanteur adressait à l'un de leur proche. Le même manège se répétait chaque soir. Mes amis s'excusaient et m'expliquaient en aparté que ces clients étaient commissaires, hommes d'affaires, proxénètes – « Roumains » pour la plupart – et parce qu'ils avaient bu un verre de trop, qu'ils étaient avec une amante ou que leurs liquidités étaient d'origine douteuse, je devais éteindre la caméra. Ne pouvant être l'occasion d'une perte de gain pour mes interlocuteurs, je me résignais. J'entrepris quelques mois plus tard de filmer l'activité des « bûcherons » du village, plus communément désigné comme « ceux qui vont au bois ». Ne bénéficiant pas des autorisations nécessaires ils devaient « s'arranger » avec les gardes forestiers pour couper des arbres et les revendre ensuite dans les villages alentours, sans que n'intervienne la police. Les suivre sur les lieux de leurs méfaits revenait à nous exposer, eux et moi, à de sérieux problèmes. Dans un ultime recours, je tentais de filmer les hommes qui travaillaient « à la bêche » (*la săpături*) ou comme « main-d'œuvre » (*la regie*) sur les chantiers de la région. Ils étaient recrutés par l'intermédiaire de contremaîtres tziganes, appartenant à la communauté, mais sous l'égide d'un « patron roumain » qui les rémunérait sans les déclarer. La fréquence des contrôles rendait ma présence impossible sur le terrain et nombre de ces contremaîtres ou de ces patrons refusaient d'être filmés.

Suite à ces échecs, je me détournai des activités professionnelles des hommes pour m'orienter vers le monde domestique. Mes quelques tentatives pour filmer les familles chez elles ne rencontrèrent guère davantage de succès. Maîtrisant trop peu la langue pour prendre part au jeu de la ruse, des questions et des esquives des conversations quotidiennes, les familles

m'accueillaient en m'imputant la fonction de « gadjologue¹⁰ », répondant à toutes leurs interrogations sur Paris, « les filles » et « l'argent facile » en Occident. Une fois lassés de ce jeu, mes interlocuteurs retournaient à leurs préoccupations habituelles en opposant certaines résistances à se laisser filmer lorsque je réussissais enfin à déclencher la caméra. Ils m'opposaient tous la crainte d'être vus ou entendus par un voisin ou un ami et de devenir à leur tour un sujet de conversation ou de médisance dans la bouche d'autres « Tziganes » irrévérencieux. Le monde de la monographie avec ses contraintes faisait irruption dans la réalisation du film.

Mon aspiration en tant qu'ethnologue à un travail d'immersion et d'imprégnation, qui se traduit par une présence quasi constante, m'a conduit à contracter des dettes à l'égard de mes amis et informateurs. Mon hébergement au sein même de la communauté pendant plusieurs années impliquait de me porter garant de la respectabilité de mon hôte. Je devais ainsi l'assurer constamment de ma prudence et justifier mes déplacements dès qu'ils m'emmenaient en dehors de sa famille ou de ses pairs. En raison de ces obligations, nombre de mes contacts refusaient d'être filmés chez eux. Quoi qu'il en soit, je demeurais « le Français de Lucian », mon hôte. Ma stratégie de tournage devait donc se plier aux contraintes liées aux modalités de ma présence.

La monographie peut donc imposer une discipline particulière à la réalisation d'un documentaire et conduire à faire un choix entre l'un ou l'autre. Le terrain sait aussi choisir à notre place. Alors qu'il venait de terminer un film documentaire sur des familles tziganes en Roumanie, Leonardo Antoniadis perdit tout contact avec ses hôtes, suite aux tensions que son accueil entraîna dans la communauté¹¹.

¹⁰ Néologisme que l'on pourrait traduire par « l'étude des *Gadje* », la science qui prend pour objet d'étude les « non-Tziganes ». Elle serait le pendant de la tsiganologie, la science portant sur les cultures ou les sociétés tziganes.

¹¹ Leonardo Antoniadis et Évelyne Ragot dans leur film *Qui a peur des Tziganes roumains ?* (1996).

Conduire simultanément la réalisation d'un film documentaire et une monographie en anthropologie visuelle est un exercice délicat. Si la visibilité du dispositif de prise de vue est un atout pour l'ethnographe, la monographie peut en contrepartie être une menace pour la réalisation du documentaire.

Éthique et esthétique de la frontalité

À l'issue de ces tentatives et de mes déambulations, je me suis retrouvé au point de départ, limitant lors de la réalisation de mes images mon champ d'action aux rues du village. Malgré ce qu'il y avait de fortement anxiogène à se savoir exposé aux yeux de tous, c'était tout de même le lieu où je me sentais le plus libre d'«exercer» mon regard. Ce surcroît de visibilité permettait également de rendre intelligibles mes intentions et de rassurer mes hôtes, garants eux aussi de ma respectabilité.

J'observais et filmais des regards qui m'observaient à leur tour. Je filmais l'ennui, les enfants, les jeunes et toutes leurs adresses à mon égard, sans pour autant leur donner d'instructions. Au début du tournage de mes documentaires, les premiers regards caméra me procuraient de la gêne au point qu'ils devinrent une hantise : ils me démasquaient et m'empêchaient de raconter une autre histoire que celle de notre coprésence. Je les ai progressivement acceptés puis même provoqués par la suite, percevant dans ces temps faibles de leur activité des temps forts de la dramaturgie de mes images.

Lors de la réalisation de son film documentaire sur le « ghetto » de Nadejda, à Sliven en Bulgarie, Frédéric Castaignède a rencontré des problèmes similaires aux miens : « Au premier tournage il y a eu des tensions, ensuite, peu à peu, nous avons été adoptés et souvent il y avait une cinquantaine d'enfants qui nous sautaient dessus. Cela compliquait les choses, car je ne voulais pas jouer avec les regards caméra ni courir le risque qu'eux-mêmes les instrumentalisent. Ça a été très difficile de trouver la bonne

distance »¹². Percevant très justement la force et le caractère subversif de ces regards caméra, Frédéric Castaignède a finalement choisi de suivre des « personnages » dont les aventures quotidiennes forment la structure de son récit.

Confronté à un dilemme similaire dans un autre contexte, Johan Van der Keuken évoque une autre possibilité : « Les gens du Kérala étaient [...] très contents de nous regarder travailler et nous avions toujours un public de trente ou quarante personnes. [...] On ne pouvait pas suivre quelqu'un qui sortait de l'image parce qu'en bougeant la caméra on serait tombé sur une haie de gens silencieux comme des souris qui regardaient. Il fallait tout le temps les diriger d'un côté à l'autre, il n'était pas question qu'ils partent, ils voulaient tout voir. Ce sont donc des circonstances tout à fait concrètes qui déterminent la forme du film » (1998 : 172).

Même si je ne connaissais pas ces exemples lors de la réalisation de mes images, j'avais conscience de ces deux possibilités. Je ne choisis pourtant aucun de ces procédés et principalement pour deux raisons. Donner des consignes exigeait d'abord le recours à une équipe pour la prise de vue, aussi réduite soit-elle, comme dans le cas de Johan Van der Keuken. En outre, ces dispositifs ne correspondaient pas à ma manière d'être avec eux, dans les situations filmées comme dans l'ordinaire du quotidien. En raison de ma longue imprégnation, je ne pouvais mettre en place des collaborations sans attiser la jalousie de mes hôtes. Suivre des personnages revenait à devenir « le Français de mes personnages » et non plus « le Français de Lucian ». Cela était totalement impensable !

C'eût été en outre un risque pour moi de revenir à notre entente initiale, lorsque je filmais uniquement sous les directives de mes interlocuteurs. La présence d'une équipe de tournage aurait pu établir la « distance » nécessaire entre nous afin que les points de

¹² Propos de Frédéric Castaignède recueillis par Lucrezia Lippi publié dans le *Journal du festival Cinéma du réel* (11 mars 2009). Le film *La Cité des Roms* était programmé en 2009 au Panorama français.

vue ne soient pas interchangeables, comme c'était le cas lors des « films de famille » que je réalisais autour des différentes fêtes.

Les différentes solutions envisagées ne me semblaient pour le reste pas correspondre à la manière dont je vivais physiquement l'expérience de la prise de vue. Je souhaitais pourtant trouver une forme qui convienne au face-à-face qui me semblait caractéristique de ces situations. Ma première intuition fut donc de me focaliser sur l'utilisation qu'ils faisaient de mon dispositif.

Bien que ne possédant aucune institution politique ou de figure centrale du pouvoir, mes interlocuteurs considéraient, comme c'est le cas dans la grande majorité des sociétés, que l'image est un attribut de l'autorité. Mon activité était ainsi spontanément interprétée comme un appareil et une valorisation du charisme du sujet filmé. Lors du tournage les personnes filmées s'en louaient facilement tandis que celles restées hors-champ les raillaient, considérant qu'elles ne méritaient pas un tel traitement. Quand l'activité ou la situation ne justifiait pas ma présence, mon dispositif était en tension avec leur idéologie de la fraternité et de l'égalité entre pairs, présente dans tous les domaines de la vie sociale¹³. En vertu de cela, nul n'était effectivement plus légitime qu'un autre pour se faire filmer, si son activité ne le justifiait pas *a priori*, mais nul non plus ne se considérait indigne d'attention. Souvent des personnes – enfants, jeunes, hommes ou femmes selon les situations – m'interpellaient pour être filmées « elles aussi », quelques instants avant de s'esquiver et de me faire signe pour filmer leur voisin, leur ami, leur sœur. Ils me laissaient ainsi cette impression d'avoir été victime d'un mauvais tour.

Après de nombreuses hésitations, mon objectif fut de donner à mes images une forme qui corresponde aux rapports que mes interlocuteurs entretenaient entre eux et par lesquels je les avais

¹³ Cette importance de l'idéologie de la fraternité dans les groupes roms, manouches, gitans, est maintenant bien documentée par de nombreuses ethnographies effectuées dans des communautés spécifiques. Sur ce thème plus précisément, la monographie de Michael Stewart (1987) sur les *Rom Vlax* de Hongrie a fait date.

rencontrés : des relations faites à la fois de défi et de ruse. En ce sens, l'importance accordée aux regards caméra et aux adresses ne se justifiait pas seulement par l'intention de rendre perceptible mon regard de filmeur ainsi dévoilé, c'était avant tout pour leurs effets pragmatiques qu'ils avaient pris un caractère central dans la fabrication de mes images. L'impression de frontalité laissée par ces regards caméra était induite par cette tension dont ils semblaient être les signes, comme une oscillation entre l'accord et l'anicroche de nos regards, de nos attentes ou de nos intentions. Ainsi, en plaçant au centre de l'image ma relation aux personnes filmées, sous cette forme particulière du regard caméra, j'eus le sentiment d'être fidèle à la manière qu'ils avaient d'être au monde et de vivre ensemble.

En dehors du regard caméra, je pris progressivement conscience de l'existence d'un certain nombre de formes dans mes images qui donnaient cette même impression de frontalité. Ces éléments prirent alors une place de plus en plus importante dans le processus de création de mes différents films¹⁴.

Parmi ces formes, la première à avoir retenu mon attention fut le regard caméra et toutes ses variations précédemment citées : les adresses, la saisie de la caméra ou les obstructions du champ par mes interlocuteurs. L'impression de confrontation était aussi accrue par mon obstination à ne pas respecter leurs interpellations : « Filme-moi ! », « Filme donc celui-là ! », « Tiens regarde ça ! », m'efforçant ainsi de faire preuve de la même hardiesse avec laquelle ils s'adressaient à moi. Ces images de nos confrontations constituaient insensiblement, au regard de leur puissance évocatrice, une iconographie de la frontalité. D'autres formes aux effets identiques apparurent dans des situations où j'étais davantage maître de mon cadre, et moins engagé *a priori* dans une confrontation.

« *Panoramiques* : tournage de mon premier film. Je filme un rituel orthodoxe dans l'église du village ; la célébration de la

¹⁴ *Viața la noi* [la vie chez nous] (2009) et *Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls* (2011).

résurrection du Christ. C'est la première fois que j'assiste à cette cérémonie. Je filme la seule chose qui m'apparaisse comme une évidence : ma place. Dos au pope, mais face à la foule, j'effectue des tours complets sur moi-même, je panote avec ma caméra. Je me glisse dans la foule, et j'attends. Les lumières s'éteignent, je continue à filmer dans le noir. Romică me parle : "Gioni, tu as l'infrarouge sur ta caméra ? C'est cher une caméra avec infrarouge non ?" ... Les bougies s'allument progressivement, je filme de trois quarts dos... des visages, des clins d'œil, des sourires ou des visages graves fréquemment coupés en leur milieu par mon cadre. Je finis de filmer à trois heures du matin. Dans la cohue pour récupérer le pain et le vin qui se distribuent, les jeunes se bousculent, on agrippe ma caméra... »¹⁵

« Je peux enfin accompagner Gruia quand il va en forêt pour couper quelques bûches. À ma demande, Gâgă, le jeune fils de Mălu m'accompagne. Je reste avec lui sur la butte face à la forêt. Nous attendons que Gruia et sa femme passent nous prendre au retour. Gâgă m'explique les arrangements qu'ils doivent passer avec les gardes forestiers. Il fait des commentaires dans mon dos pendant que je filme la forêt au loin. La prise est mauvaise. Sa voix, hors-champ, ressemble au « son crayon » des journalistes sur les sujets traités au format « news ». Mon attention se déplace de l'énoncé à l'énonciation, je le filme. Très vite, sa gêne face à la caméra est manifeste, il se dérobe, je le laisse quitter le champ puis décadre à mon tour pour le retrouver. Le procédé se répète plusieurs fois. »¹⁶

La dramaturgie de ces deux séquences réside moins dans le récit ou les événements filmés que dans ces formes évocatrices d'un sentiment de frontalité. C'est à partir de cette même impression que j'ai regroupé par la suite ces formes sous le terme de « décadres ». Non pas dans le sens de prises de vue ou d'angles particuliers lors de la réalisation d'un plan mais comme les

¹⁵ Extrait de mes notes de montage, février 2009. Images de *Viața la noi* [la vie chez nous].

¹⁶ Extrait du journal de terrain, tournage en juillet 2010.

« formes d'exercice d'un droit de regard », trahissant l'« obsession de la place du maître » (Bonitzer, 1995 : 83-84)¹⁷, au centre de leurs préoccupations et des miennes tout au long du tournage.

L'intuition poursuivie pendant toute cette partie du travail de réalisation fut que ces formes d'« obsessions » constituaient une ressource dramaturgique pour induire une tension chez le spectateur, déstabilisant son rapport spontané et immédiat à la réalité représentée. L'ensemble de ces regards caméra et formes de décadrages nous faisait effectivement réaliser que la représentation est avant tout le produit d'une co-présence et la matérialisation d'un regard.



« ...Il se dérobe, je le laisse quitter le champ puis décadre à mon tour pour le retrouver ».
© Jonathan Larcher

Si la recherche de cette impression de frontalité s'est faite dans un premier temps par le biais de formes purement cinématographiques, elle s'est par la suite étendue au contenu thématique des scènes filmées. Cela ne fut possible qu'après avoir acquis une maîtrise de la langue suffisante pour participer aux conversations quotidiennes avec aisance. Le thème de l'argent s'imposa rapidement comme une évidence, de par la hardiesse et la ruse avec lequel il était traité dans les discussions animées de mes hôtes mais aussi par l'importance qu'il avait dans nos relations. Il me restait à trouver le point de vue approprié pour traiter ce thème avec une caméra à l'épaule.

Je filmais depuis mon premier séjour les noces et les baptêmes à la demande des familles, sans pour autant leur demander une

¹⁷ Article initialement publié dans les *Cahiers du cinéma*, 284, janvier 1978.

compensation, comme c'était l'usage. Je refusais même parfois l'argent qui m'était proposé, espérant ainsi gagner en légitimité aux yeux de mes interlocuteurs. Ma démarche n'était donc pas dépourvue d'intérêt, elle était simplement symbolique. Nous avons eu avec mes hôtes pendant plusieurs années des discussions animées à ce propos. Ils contestaient ma manière de procéder et précisaient qu'ainsi « mes clients » profitaient de moi et me déconsidéraient : « Les gens par ici sont des voleurs ! » Ces arguments me convainquirent et je finis par céder à leurs injonctions en négociant systématiquement une compensation auprès de mes « clients ».

L'effet ne fut pas des moindres. Grâce à ces cachets, ma présence était beaucoup plus « descriptive » : produisant de l'argent, j'acquerrais le respect de mes pairs et je prenais place dans les relations d'emprunts et de dettes qui constituaient le quotidien de la vie sociale. Mon argent était visible de tous, ce qui était plus simple pour savoir quand m'emprunter de l'argent. En définitive, par l'argent que je leur prenais, c'est moi qui me donnais.

Quelques mois avant le tournage du second film, je commençais à filmer systématiquement les négociations avec mes clients. Chacune de nos discussions était ponctuée des mêmes injonctions : « Éteins cette caméra », « Arrête-moi ça », « Éteins la caméra pour qu'on discute »... je m'obstinais cependant à les filmer jusqu'à leurs termes. Au-delà de nos propos, les images gardaient la trace des négociations sur la légitimité de mon regard et la possibilité de tenir mon cadre jusqu'au bout pour réaliser un film. Je retrouvais dans le contenu thématique de ces conversations cette même « obsession de la place du maître », déjà présente dans mon corpus d'images par les formes et les figures décrites précédemment.

En privilégiant les décadrages dans la composition des images et certains thèmes dans l'enregistrement des séquences, j'ai souhaité que l'ensemble du matériel assemblé laisse une impression de frontalité, espérant de la sorte évoquer le plus justement possible la manière de « Nos Tziganes » d'être au monde et aux autres.



« Les images gardaient la trace des négociations
sur la légitimité de mon regard »

© Jonathan Larcher

Une menace non narrative

Au moment de commencer le montage des films, un premier constat fut évident : mes images ne gardaient aucune trace d'une histoire ou d'un événement sur lesquels je puisse construire ma narration. Je n'avais pas non plus suffisamment d'éléments d'un point de vue thématique pour restituer une situation, composer un portrait de la vie sociale ou décrire les activités des personnes filmées. Les images, mises les unes à côté des autres, ne contenaient que des éléments épars de leurs activités. Mes négociations pour les commandes de films de familles étaient quant à elle bien souvent « enregistrées » dans leur intégralité. La nécessité d'une structure non narrative qui rende compte de ces impasses et de ces situations improbables, s'est rapidement imposée.

Chacun des deux films possède bien évidemment ses propres arrangements. Le premier est conçu comme un triptyque autour des différents moments du week-end de Pâques et le second est pensé comme une variation, une suite de séquences à la chronologie très ténue, introduite et conclue par un prologue et un épilogue. J'ai bien des remarques sur les astuces employées pour agencer chacun des plans mais il me semble plus intéressant de me concentrer sur le schéma narratif d'ensemble, commun à chacun des documentaires.

La sélection des séquences ne s'est pas faite dans les mêmes conditions pour les deux films. Le montage du premier fut une longue découverte des narrations possibles offertes par les images,

tandis que le procédé fut plus rapide pour le second, la plupart des séquences étant déjà classées au tournage.

Les décadrages se sont avérés en cela une aide précieuse. Ils me permettaient d'étudier un peu plus attentivement la dramaturgie des images, en dehors du contenu des conversations enregistrées. Toutes les séquences intéressantes à mes yeux avaient cette même faculté de rendre sensible une tension entre les sentiments perceptibles dans mes mouvements, trahissant mon désir contrarié ou ma peur de filmer, et les expressions des sujets filmés. La confrontation de ces émotions – dont les décadrages et nos sentiments étaient les signes – marquait souvent un rapport de force entre nos points de vue. Le mien se voulait compris dans une relation avec le spectateur, alors que le leur ne concevait notre relation que sous la seule alternative de l'inclusion/exclusion complète de la scène : « Éteins la caméra ! » ou « Va-t'en ! » S'ils m'acceptaient comme l'un des leurs, le hors-champ dans lequel j'imaginai le spectateur était pour eux inconcevable. L'ensemble de nos anicroches traduisait bel et bien notre obsession partagée de la « place du maître ». L'objet de notre convoitise mutuelle n'était pas tant le récit que le cadre, moins l'énoncé que l'énonciation.

Cette obsession chez mes interlocuteurs remettait en cause la possibilité d'adopter un point de vue qui puisse produire une représentation intelligible pour des personnes extérieures, elle faisait peser une menace sur le film en cours. Cette menace non narrative, renouvelée à chaque séquence, déterminait le schéma narratif du film. La possibilité de l'œuvre devenait en somme le sujet de l'œuvre.

Ces images, réalisées malgré les nombreuses injonctions qui m'intimaient d'arrêter la caméra, représentaient également un défi éthique pour le montage du film. D'ordinaire en effet, le documentariste obtempère et éteint la caméra par respect pour ses interlocuteurs, ce qui lui permet aussi de gagner leur confiance. Ici, le film devait donc justifier à lui seul la présence de certaines images qui pouvaient être perçues comme les objets d'une curiosité irrévérencieuse. Dans quelle durée fallait-il inscrire ces clichés où

les sujets filmés ivres s'injurient, se menacent ou font mine d'en venir aux mains ?

J'ai d'abord été attentif à ce qu'il existe des contrastes à l'échelle de l'ensemble du film. Si nous voyions dans un premier temps ces personnages ivres, s'exhibant ou se lamentant, j'ai veillé à ce qu'ils apparaissent un peu plus tard sobres et engagés dans d'autres activités, comme leur mariage ou l'enterrement d'un proche. Le choix de garder ces images impliquait également d'être aussi sans concession quant à la manière dont ils traitaient ma propre personne. Si je les montrais soûls – les exposant au rire potentiel du spectateur – je conservais aussi toutes les moqueries mordantes adressées à mon égard, afin que mes interlocuteurs ne soient pas les seuls à « perdre la face ». Cette économie du montage ne m'apportait pas seulement la satisfaction personnelle d'« être quitte » envers eux, elle engageait le spectateur à interroger, par le rire, la justesse de la distance à partir de laquelle il observait la réalité représentée. Je retrouvais cette interrogation portée à l'image par les regards caméra et autres décadrages ainsi que mon souhait de déstabiliser le spectateur dans son rapport immédiat et spontané à la représentation d'un monde auquel il n'a *a priori* pas accès.



« J'ai veillé à ce qu'ils nous apparaissent un peu plus tard sobres et engagés dans d'autres activités »
© Jonathan Larcher

Dans la continuité des anicroches et des confrontations précédemment décrites, je décelais dans ces images d'ivresses, de railleries et d'insultes des éléments pour construire cette menace non narrative. Curieusement, la force de ces séquences semblait

moins reposer sur la visibilité du danger encouru que sur un sentiment de menace subrepticement perceptible dans mon regard. Poursuivant ma recherche d'une trame narrative, je rencontrais dans différents films documentaires des exemples de cette distinction qu'il était important pour moi de respecter dans l'assemblage de mes images.

Lors du tournage de son film sur la Mara Salvatrucha (Mara 18), au Salvador, Christian Poveda a encouru de véritables risques¹⁸. Si ses images « illustrent » la dangerosité des situations filmées, elles ne gardent pourtant aucune trace d'un quelconque sentiment de menace dans son regard ou sa manière d'être co-présent aux sujets filmés. J'ai en revanche rencontré des images d'une telle menace dans un film de Wang Bing réalisé dans le complexe industriel d'une mégapole chinoise tombé en désuétude¹⁹. Peu de temps après le début du film, le cinéaste filme une discussion animée entre des ouvriers. L'un d'entre eux est éméché et une dispute finit par éclater. La dangerosité de la situation est *a priori* bien moindre que dans le film de Christian Poveda mais, cette fois-ci, la violence prend corps dans le regard de Wang Bing ; la caméra recule, hésite, tremble et s'arrête au seuil d'une porte. Ces détails étaient pour moi les traces d'un sentiment de « menace » chez le documentariste, bien différentes des « informations » que les images pouvaient nous donner sur le contexte dangereux de la prise de vue. Bien souvent accompagnées d'ambiances sonores, elles me semblaient impuissantes d'un point de vue dramatique. Cette différence du traitement de la menace s'expliquait probablement par le fait que Christian Poveda possédait le statut de « journaliste-reporter d'images » et ne doutait peut-être pas de la légitimité de sa présence, contrairement à Wang Bing.

La relative dangerosité des situations filmées et l'effronterie de mes interlocuteurs ne suffisaient donc pas pour justifier l'intérêt

¹⁸ Christian Poveda, *La Vida loca* (2009). Christian Poveda est mort assassiné sur les lieux de ce tournage le 2 septembre 2009.

¹⁹ *Tie Xi Qu* [À l'ouest des rails] (2003).

de ces images. Les tensions perceptibles entre eux et moi ne se lisaient pas dans le registre du spectaculaire, elles apparaissaient en filigrane des images, indiquant une « inquiétude » qui m'avait saisi et dirigé dans ma prise de vue. Cette inquiétude dénotait moins la crainte d'une manifestation violente mais plutôt l'incertitude de pouvoir tenir mon cadre face au caractère subversif de la situation filmée. Elle était avant tout un sentiment moral. Je découvris lors du montage que cette « menace » constituait la force incertaine de ces images tremblantes, fébriles, insistantes jusqu'à l'énonciation d'un interdit, de l'annonce du seuil franchi. En effet, autant la situation semblait « scandaleuse », autant je m'approchais et filmais mes protagonistes quasiment au corps à corps, suivant inconsciemment l'une des règles d'un « maître » en la matière : « Si je suis à la distance à laquelle l'on peut me frapper, les gens sont en position de pouvoir égal [...] je filme à la distance où je peux toucher, où l'on peut me toucher. Et là, on est à même de refuser, ce qui arrive évidemment » (Van der Keuken, 1998 : 171). En m'offrant ainsi à une éventuelle empoignade, je donnais une forme beaucoup plus perceptible à la dramaturgie non narrative du film. J'engageais avec mon corps la possibilité de l'œuvre. Cette position était aussi un impératif éthique. Elle rendait visible le fait d'être à portée de main des sujets filmés s'ils souhaitaient m'informer que « le cinéma » – le leur comme le mien – « était terminé ».

Si ces effets éprouvés à la vision des images peuvent justifier l'assemblage de mes images, c'est d'abord en fonction de la perceptibilité des traces de mes sentiments que j'ai choisi de garder ces séquences dans la version finale des films, indiquant ainsi que ma présence était toute autant subversive que l'image que j'offrais de mes interlocuteurs.

En conclusion

Les entraves au tournage, la construction de mon regard et les tensions non narratives au centre de la réalisation de mes films montrent que le dispositif de prise de vue d'un documentaire ne saurait se décrire sans considérer les attentes des personnes filmées,

les dispositions du cinéaste, les modalités de sa présence et la façon dont elles sont « négociées » avec ses interlocuteurs.

Bien que mes images soient celles d'un documentaire d'observation, mon dispositif filmique demeure proche d'un certain cinéma avec lequel je partage une même fascination pour le « direct ». Cette étude n'a pas une vocation dogmatique, elle veut au contraire inciter les cinéastes-ethnographes, comme les documentaristes, à publier les récits de leur création sans complaisance ni mièvrerie. Considérés parfois à tort comme de simples anecdotes, ces récits éclairent, par les liens qu'ils font entre champ et hors-champ, la manière dont les dispositifs de prise de vue se construisent en fonction des régimes de visibilité propres au lieu du tournage. Des comparaisons entre les expériences de réalisation devraient être entreprises sur la base de terrains ou de dispositifs identiques, montrant ainsi dans le rapport des sujets filmés à leur propre image, des régularités de comportements, sans enfermer ces personnes dans des « clichés » folkloristes ou misérabilistes qu'ils savent du reste détourner et réemployer. C'est par ailleurs la limite de cet article qui fait l'impasse sur l'organisation sociale de cette communauté de familles tziganes, donnant peut-être l'impression d'être resté à la surface des choses. Effectivement, je ne filme pas la parenté, je me contente de filmer la face, les corps, les regards. Mon obsession, comme en témoigne ce récit, est de poursuivre « un cinéma totalement physique » (Van der Keuken, 1995 : 16) qui rende perceptible à l'image l'acte de filmer le réel et les projections du cinéaste sur la réalité filmée. Dans ce cinéma, la subjectivité de l'auteur s'incarne d'abord dans sa manière d'être en présence des personnes filmées et d'avoir part à ce qui se passe. La forme du film est alors déterminée par sa relation aux sujets filmés et leur manière en retour d'ignorer, d'accepter ou de subvertir son point de vue sur leur monde.

Mon souhait de penser chaque image en fonction d'un hors-champ et de spectateurs potentiels s'est ainsi confronté à la manière de « Nos Tziganes » de voir le monde comme « leur » ou irrémédiablement autre. Ces anicroches prirent la forme d'un rapport de force pour maîtriser le cadre et le point de vue de

l'énonciation. Alors qu'elles semblaient menacer le film à l'œuvre, ces relations le firent au contraire advenir. J'étais ainsi constamment soumis à la double contrainte d'être serviteur de la relation tout en restant maître de mon cadre. Au cours de mes réalisations au sein de ce « terrain » tzigane, cette « place du maître » était devenue l'objet de nos obsessions partagées. Bien qu'elle ait été parfois comprise par mes interlocuteurs comme une posture d'autorité, cette « place du maître » était plutôt celle du « maître de maison » « qui se met au service de ses hôtes et qui du coup doit se faire simultanément maître et serviteur » (Gotman, 2001 : 454). Ceci explique par ailleurs les difficultés supplémentaires rencontrées par l'auteur de film documentaire quand il est aussi engagé dans une enquête ethnographique. Il doit recevoir l'hospitalité tout en gardant cette qualité de « maître de maison », accueillant caméra à l'épaule les sujets filmés dans son film.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONITZER P.**, 1995. *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma.
- CRAWFORD P. I.**, **TURTON D.** (eds), 1992. *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.
- GARFINKEL H.**, 2007 [1967]. *Recherches en ethnométhodologie*. Paris, PUF.
- GINZBURG C.**, 1980. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 6 : 8-44.
- GOTMAN A.**, 2001. *Le Sens de l'hospitalité : essais sur les fondements sociaux de l'accueil de l'autre*. Paris, PUF.
- HENLEY P.**, 2011. « Le récit dans le film ethnographique », *L'Homme*, 198-199 : 131-157.
- KOBELINSKY C.**, 2010. *L'accueil des demandeurs d'asile. Une ethnographie de l'attente*. Paris, Éditions du Cygne.
- LALLIER C.**, 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Archives contemporaines.

- LUTKEHAUS N. C., O'ROURKE D., 1989. « "Excuse me, Everything is not All Right": on Ethnography, Film, Representation: an Interview with Filmmaker Dennis O'Rourke », *Cultural Anthropology*, 1(4) : 422-437.
- MACDOUGALL D., 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press.
- OLIVEIRA M., 2007. *Romanès ou l'intégration traditionnelle des Gabori de Transylvanie*. Thèse présentée à l'université Paris X Nanterre, doctorat en ethnologie.
- PESSOA F., 1990. *Fragments d'un voyage immobile*. Paris, Éditions Rivages.
- PIAULT M.-H., 2000. *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Nathan.
- RABINOW P., 1988 [1977]. *Un ethnologue au Maroc. Réflexions sur une enquête de terrain*. Paris, Hachette.
- STEWART M., 1987. *Brother in Song. The Persistence of (Vlach) Gypsy Identity in a Community in Socialist Hungary*. London, London School of Economic and Political Science, Faculty of Economics.
- VALLUY J., 2007. *L'accueil étatisé des demandeurs d'asile : de l'enrôlement dans les politiques publiques à l'affaiblissement des mobilisations de soutien aux exilés*. TERRA : <http://www.reseau-terra.eu/article556.html>.
- VAN DER KEUKEN J., 1995. « Méandres », *Trafic*, 13 : 14-23.
- VAN DER KEUKEN J., 1998. *Aventures d'un regard : films, photos, textes*. Paris, éd. Cahiers du Cinéma.
- WISEMAN F., 1994. « Le montage, une conversation à quatre voix », *Images documentaires*, 17 : 13-20.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- ANTONIADIS L., RAGOT E., 1996. *Qui a peur des tziganes roumains ?* Planet Spot, la Sept Arte, Périphérie, 68'.
- BING W., 2003. *Tie Xi Qu : À l'ouest des rails*. Wang Bing Film Workshop, Zhu Zhu 56'.

- BORIES C., CHAGNARD P., 2010.** *Les Arrivants*. Les Films d'ici, Les Films du Parotier, AMIP, 113'.
- BRETON S., 2001.** *Eux et moi*. Les Films d'ici, ARTE, 63'.
- CASTAIGNÈDE F., 2009.** *La Cité des Roms*. Arturo Mio, ARTE France, 97'.
- CHARLES L., 2006.** *Borat, leçons culturelles sur l'Amérique au profit glorieuse nation Kazakhstan*. Sacha Baron Cohen, Jay Roach, 90'.
- LARCHER J., 2009.** *Viața la noi [la vie chez nous]*. Jonathan Larcher, 57'.
- LARCHER J., 2011.** *Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls*. Jonathan Larcher, 86'.
- POVEDA C., 2009.** *La Vida loca*. La Femme endormie, El Caiman, Aquelarre, 90'.
- VAN DER KEUKEN J., 1984.** *Vers le Sud*. Johan Van der Keuken, Lucid Eye Films, 143'.
- VAN DER KEUKEN J., 1988.** *L'œil au-dessus du puits*. Lucid Eye Films, Fonds néerlandais pour le cinéma, 90'.

Résumé

Et si le cinéma documentaire plutôt que d'être cantonné aux annexes de la recherche ethnographique venait à en former le dispositif principal ? Un cinéma sans volonté d'illustration d'une pensée, d'un sujet, ou d'un thème ; qui n'ait pour lui que sa seule volonté de filmer.

À partir de données tirées de tournages et de travaux ethnographiques menés au sein d'une communauté tzigane en Roumanie, je montre l'importance de la place de l'auteur dans toutes les étapes du processus de création d'un film documentaire.

Des premières entraves jusqu'au ressort dramatique du film, en passant par la négociation des cadrages avec les personnes filmées, « la place du maître » est l'objet de tous les enjeux ; éthiques, épistémologiques et esthétiques.

Mots-clefs : cinéma documentaire, anthropologie visuelle, ethnographie, auteur, Tziganes, Roumanie.

Summary

The Position of the Master. Author, Frame and Narration in a Documentary Film

What if instead of being confined to the appendices of ethnographic research, documentary cinema were to become its main device? A cinema with no desire to illustrate an idea, a subject or a theme; a cinema whose only desire would be to film?

On the basis of data from film shoots and ethnographic research conducted within a Gypsy community in Romania, I show the importance of the author's position at every step of the process of creating a documentary film.

From the first obstacles to the dramatic impulse of the film, through negotiations about the framing of shots with the people who are filmed, the « position of the master » is the focus of all the ethical, epistemological or aesthetic issues that arise.

Key-words: documentary cinema, visual anthropology, ethnography, author, Gypsies, Romania.

* * *