

Université de Montréal

Les outils de création cinématographique vecteurs de sociabilité et de consolidation de la paix : réalisation d'un film collaboratif avec des jeunes en zone rurale et post-conflit en Colombie

par

Sarah Gutknecht

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Cinéma
option recherche-crédation

Décembre 2022

© Sarah Gutknecht, 2022

Université de Montréal
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Les outils de création cinématographique vecteurs de sociabilité et de consolidation de la
paix : réalisation d'un film collaboratif avec des jeunes en zone rurale et post-conflit en
Colombie**

Présenté par

Sarah Gutknecht

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Louise Vignault

Président-rapporteur

Frédéric Dallaire-Tremblay

Principal directeur de recherche

Marion Froger

Co-directrice de recherche

Gabriel Jaime Vieira Posada

Membre du jury

Résumé

Ce projet de maîtrise explore les défis et les enjeux d'une approche filmique collaborative avec des jeunes, en situation pédagogique et en contexte post-conflit en Colombie. Cette recherche-création participe à la contribution scientifique dans un domaine interdisciplinaire, celui des arts – précisément la pratique cinématographique – et de la consolidation de la paix ; c'est-à-dire dans une pratique artistique qui s'engage dans la réconciliation, le développement communautaire et la justice sociale. Elle questionne l'action de filmer - comment agir et réagir - avec une communauté affectée par la violence et s'interroge sur comment utiliser les outils cinématographiques pour qu'ils soient bénéfiques à une communauté en situation de précarité.

Le premier chapitre est consacré à la contextualisation du conflit armé en Colombie et aux enjeux de reconstruction. Dans le deuxième chapitre, j'expose à partir de mon expérience de terrain, la méthodologie et le dispositif que j'ai développé dans la réalisation du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* au sein d'une école rurale en Colombie. On analysera de près les principes, les échecs et les réussites d'une approche collaborative située.

Mots-clés : *collaboration, cinéma communautaire, imaginaire, éthique, enfance, post-conflit, Colombie*

Abstract

This master's project explores the challenges and issues of a collaborative film approach with young people, in an educational situation and in a post-conflict context in Colombia. This research-creation participates in the scientific contribution in an interdisciplinary field, that of the arts – precisely the practice of cinema – and the consolidation of peace; that is, in an artistic practice that engages in reconciliation, community development and social justice. It questions the action of filming - how to act and react - with a community affected by violence and questions how to use cinematographic tools so that they are beneficial to a community in a precarious situation.

The first chapter is devoted to the contextualization of the armed conflict in Colombia and the challenges of reconstruction. In the second chapter, I expose from my field experience, the methodology and the device I developed in the realization of the film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* within a rural school in Colombia. We will closely analyze the principles, failures and successes of a situated collaborative approach.

Keywords: *collaboration, community cinema, imagination, ethics, childhood, post-conflict, Colombia*

Table des matières

Résumé	3
Abstract	4
Liste des figures	7
Liste des sigles	8
Remerciements	9
Projet de création	10
Introduction	11
I. Contextualisation et problématisation : conflit armé, violence, victimes et enjeux de reconstruction de la paix en Colombie	15
<i>1.1. Contextualisation</i>	15
1.1.1. Considérations générales	15
1.1.2. Contexte socio-politique de mon terrain de recherche	18
1.1.3. Accord de paix et enjeux de reconstruction	20
<i>1.2. PROBLEMATIQUE : Création cinématographique et consolidation de la paix ; perspectives et aspects critiques</i>	23
1.2.1. Problématique	23
1.2.2. Objectifs de recherche et contribution scientifique	28
1.2.3. Méthode d'investigation	30
II. Positionnement, méthodologie et retour d'expérience dans l'utilisation de la médiation cinématographique comme outil de transformation sociale à travers la création du film : <i>En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...</i>	31
<i>2.1. Positionnement et orientation du projet</i>	31
2.1.1. Rencontre avec une communauté et un territoire	32
<i>Comment l'autre me perçoit-il ?</i>	34
2.1.2. Construire des relations et trouver des points d'équilibre	35
<i>Les personnes ressources</i>	35
<i>Une relation horizontale</i>	36
<i>L'enfance</i>	37
<i>Un formulaire d'information et de consentement</i>	38

<i>Proposition et consultation</i>	39
<i>Auteurité</i>	40
<i>Prises de décisions</i>	41
<i>Image du lien communautaire</i>	42
2.1.3. Un acte d'amour	44
<i>Les qualités</i>	45
<i>Les risques</i>	48
2.2. <i>Le conflit entre la qualité artistique, participative et scientifique</i>	50
<i>La « vidéo participative » : focus sur la qualité participative</i>	51
<i>Un triple rôle</i>	51
<i>Des images du film en train de se faire</i>	53
<i>Des images de la diégèse développée par les enfants</i>	54
<i>Des images ambiguës</i>	55
<i>Les retombées du film</i>	57
<i>La post-production</i>	59
<i>Un film hybride ?</i>	60
2.3. <i>Méthodologie</i>	64
<i>Qu'est-ce que l'écosophie ?</i>	64
<i>Visualisation de ma méthodologie</i>	65
<i>Les résultats</i>	68
Conclusion	71
Bibliographie	73
Filmographie	76

Liste des figures

Figure 1. Affiche du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*

Figure 2. Carte, San Juan Nuevo, Córdoba, Colombie

Figure 3. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :28 :00)

Figure 4. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :39 :40)

Figure 5. Photogramme d'une vidéo prise sur le tournage avec un iPhone

Figure 6. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :24 :19)

Figure 7. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :40 :19)

Figure 8. Schématisation de ma méthodologie dans le processus de création du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*

Figure 9. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* (00 :00 :38 :08)

Liste des sigles

CNMH : Centro National de la Memoria y Historia

FARC- EP : Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo

M19 : Movimiento 19 Abril

ELN : Ejército de Liberación Nacional

EPL : Ejército Popular de Liberación

AUC : Autodefensas Unidas de Colombia

PDET : Programas de Desarrollo con Enfoque Territorial

Remerciements

À mes directeur.trice.s de recherche, Marion Froger et Frédéric Dallaire, pour leur confiance, pour la justesse de leurs mots, pour la clarté de leur transmission, pour leur pensée vivante.

Au directeur et aux professeurs de l'institution éducative Pablo VI pour leur accueil amical, pour leur enthousiasme envers mon projet, pour les moments de joie.

Aux participants et à leurs parents, pour leur collaboration et leur complicité dans ce projet, pour les souvenirs prolongés.

À toute la communauté de San Juan pour leur hospitalité, pour les saisons partagées.

À mes ami.e.s, Lou la traductrice, José l'étalonneur son, Sebastian le coloriste, Habib et Ghazi, les compositeurs de la musique originale ; pour leur aide précieuse dans la post-production, pour leur écoute animée, pour leur tendresse.

À ceux.celles qui ont nourri ma démarche et mes réflexions, Luis Delgado, Juliette Duhé, Anaïs Ciaran... À mon père, ma mère, mon frère et à mon chien, Mercucio, pour son air cocasse.

Et enfin, merci à mon ami et collaborateur, Camilo, pour sa présence, sa force brûlante, sa générosité, pour la vie.

Projet de création

Voici le lien de mon film *En el Fondo Del Núcleo del Átomo, las Chispas...* :¹

<https://drive.google.com/file/d/1b3oh8OuZvaeC-9b2lDHOdnyjGksll6V8/view?usp=sharing>



Figure 1. Affiche du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*

¹ Traduction : *Au fond du noyau de l'atome, les étincelles...*

« *Quelle est votre définition de l'art ?* » **Beuys** : « *L'élément créateur dans l'homme. La créativité de l'homme provient de trois centres qu'on pourrait appeler : sa vie affective ; son activité cognitive (par la pensée) ; sa puissance de volonté. Par conséquent, tout ce qui concerne la créativité est invisible, voilà ce que j'appelle la « sculpture sociale ». Ce travail avec l'invisible est mon domaine. D'abord, il n'y a rien à voir. Ensuite lorsqu'il s'incarne, il paraît d'abord sous la forme de langages. Quand nous parlons il se produit un phénomène « physique » : nous émettons des ondes sonores. L'anatomie de l'homme, toute sa machinerie, sa corporéité, sont impliquées. Lorsque j'écris, je fais en principe une sculpture puisque j'informe : une lettre est un symbole, donc exactement ce que vous qualifiez d'art. Et, puisque ainsi chaque homme est un artiste, il est nécessaire qu'il prenne conscience de ses possibilités de symbolisation et d'abstraction pour créer des formes humaines : car, comparée aux formes produites par la nature, toute forme produite par l'homme est abstraite. Et une fois aux prises avec ces problèmes, il arrivera au point où il se dira : cette question-ci, je n'arrive pas à la résoudre en construisant une machine, mais par une démarche thérapeutique, j'ai besoin de l'exprimer par la couleur. Par le pinceau. Et il en résultera évidemment des images. Et ce ne sont que ces images-là qui sont véritablement de l'art. Vous voyez que je ne suis pas un iconoclaste, que je ne veux pas la disparition des images ou des sculptures. Au contraire, je voudrais les faire naître ».*

Introduction

Prenons comme point de départ la question de l'humain et de l'inhumanité de la guerre, des vies soumises à toute forme de violence et des conséquences graves sur les populations civiles. La violation des droits humains, et le plus souvent en toute impunité, a été la norme en Colombie pendant plus d'un demi-siècle. Dans le processus d'élucidation des massacres et des déplacements, certaines des formes de violence mentionnées sont les disparitions forcées, les violences sexuelles, le recrutement illégal, les enlèvements, la brutalité et la torture, les menaces, les actions militaires et la pose de mines antipersonnel (Centro Memoria, 2013). Depuis des décennies, le conflit armé en Colombie a fait des millions de victimes dans le pays et laissé des traces profondes dans les trajectoires individuelles et sociales. La Commission de

la vérité et de la réconciliation a rédigé un rapport d'enquête *Hay futuro si hay Verdad*, remis le 28 juin 2022, établissant qu'entre 1985 et 2018, 450 664 personnes ont été tuées, 50 770 ont été séquestrées et près de 8 millions déplacées. Les traumatismes liés à la terreur de la guerre ne sont pas que physiques mais engendrent des conflits internes pour les populations qui les subissent et pour les générations suivantes. La construction de la paix dans une société fracturée par la guerre est une tâche immense pour briser ce cycle de violence.

À la fin de l'année 2016, un accord de paix a été signé entre le gouvernement colombien et la guérilla des FARC-EP. Actuellement, le pays est en période de justice transitionnelle afin de garantir quatre objectifs classiques de cette juridiction, définis par Louis Joinet dans son rapport rendu au Haut-Commissariat des Nations unies aux Droits de l'Homme en 1997 : la justice, la réparation, la non-répétition et la vérité (Braconnier Moreno, 2020). Pour la première fois dans l'histoire, la Colombie est engagée dans une perspective de « paix totale ». C'est le défi du nouveau gouvernement du président Gustavo Pétro et de sa vice-présidente Francia Marquez, élus le 19 juin 2022. Si les objectifs et les fonctions sont encore en cours de définition, cette proposition suggère d'ores et déjà la création d'un ministère de la Paix et de la Réconciliation, afin de renforcer et accélérer la mise en œuvre des accords de paix de 2016. Un des points les plus innovants de cette loi est la proposition d'un « service social pour la paix » comme alternative au service militaire. Il se présenterait comme un service social : de promotion de l'alphabétisation numérique en milieu rural ou urbain ; pour le travail avec les victimes du conflit armé et la promotion de leurs droits ; pour l'approbation et l'exécution des accords de paix ; pour promouvoir la politique publique de paix, de réconciliation, de coexistence, de non-stigmatisation ; de protection de la nature et de la biodiversité.

Selon le rapport 2015 de la Commission européenne de l'aide humanitaire et de la protection civile en Colombie, ce conflit est l'un des plus anciens au monde avec celui de la Birmanie. Aujourd'hui, la Colombie semble prendre un tournant historique et fait face à des enjeux majeurs dont la reconnaissance des victimes, le maintien de la paix et la reconstruction sociale. Toutefois, rien n'est assuré, faire face aux innombrables foyers de violence et au creusement des inégalités sociales demeure un défi majeur. Le conflit en Colombie s'inscrit dans une forme de violence polysémique – structurelle, politique, sociale – et a connu différentes étapes au cours de son histoire. Les dynamiques du conflit sont d'une grande complexité et constituées de multiples facteurs et acteurs touchés. Les victimes du conflit armé ont été pour la plupart les plus démunis : paysans, premières nations, afro-descendants, personnes qui subissaient déjà des

violences structurelles en raison du déni de leurs droits fondamentaux et de l'accès précaire aux biens publics tels que la santé et l'éducation (Centro Memoria, 2013).

Dans un contexte marqué par des conflits sociaux et géopolitiques, on comprend la nécessité de créer des espaces sécuritaires et pédagogiques, favorables à la reconstruction identitaire, à la justice sociale et à la pensée critique ; avec pour objectif de soutenir le développement d'une nouvelle société et réalité. Parmi les vecteurs de consolidation de la paix, on peut noter l'éducation et les arts.

Mon investigation se poursuit à partir d'une expérience de terrain et de la proposition d'un projet de film collaboratif avec des jeunes et initié dans une zone rurale et post-conflit en Colombie. Concrètement, je mène un projet de film collaboratif avec et par des enfants affectés par la violence, le déplacement forcé et le conflit armé, au sein d'une école rurale, l'institution éducative Pablo VI, à San Juan Nuevo dans la région de Córdoba au nord de la Colombie. Ce projet, soutenu par le directeur de l'institution, est réalisé dans le cadre d'ateliers de création cinématographique que je coordonne et anime avec mon collaborateur, Camilo Andres Lora Navarro, professeur d'arts plastiques au sein de cette école. Pour mieux comprendre à quel titre j'agis, je précise que je me suis présentée aux enfants et aux parents en tant que l'amie de mon collaborateur et en tant que directrice du projet cinématographique que nous avons nous même proposé au directeur de l'institution et qui aurait lieu durant l'année scolaire 2022 et hors des horaires de classe. J'éclairais aussi le fait que j'étais moi-même étudiante à l'Université de Montréal et que je mènerai une recherche sur la manière dont on réaliserait le projet de film. Le territoire étant encore largement contrôlé par les paramilitaires, il est très dur d'y accéder sans personne-ressource. C'est grâce à mon collaborateur qui m'a proposé de venir y réaliser un projet que j'ai pu accéder à la communauté et au territoire de San Juan Nuevo. La proposition artistique et sociale de ce projet est née en amont du projet d'investigation. En mai 2021, je me suis rendue durant une dizaine de jours sur le terrain pour rencontrer la communauté et le territoire. Puis, je suis retournée à Montréal et à distance nous avons discuté des objectifs et du déroulé du projet. Durant ce temps, j'ai décidé de joindre ma proposition artistique et sociale à un projet de recherche afin d'interroger en même temps l'efficacité et la méthodologie de ma proposition.

Les objectifs initiaux de ce projet de création collaborative sont les suivants : développer les capacités créatives, l'expressivité et les territoires sensibles des jeunes ; faire émerger des idées

et des formes nouvelles à partir de perspectives multiples ; fournir une expérience grâce à laquelle ils.elles pourraient élargir leurs perspectives, s'affirmer ; refonder des sociabilités ; donner une visibilité aux personnes marginalisées et ignorées de l'industrie du cinéma dominant, mais aussi des institutions étatiques et économiques.

Toutefois, mes objectifs pourraient ne pas être les mêmes que ceux de mes participants. Il importe d'être consciente d'un possible décalage de vision quant aux activités proposées. Si de mon point de vue et celui de mon collaborateur, ce projet à la fois artistique et politique contribuerait à l'action sociale et s'inscrirait dans une visée pédagogique bénéfique à la communauté, il se peut qu'il soit perçu différemment depuis la perspective de mes participants et de leurs parents. C'est pourquoi, cette proposition artistique et sociale, relevant de questions autant esthétiques que politiques et éthiques, méritait que je la relie à un projet de recherche. Avec l'hypothèse que mes outils de création cinématographique peuvent être vecteurs de sociabilité et de consolidation de la paix, mon projet de recherche vise à s'interroger sur comment les utiliser afin qu'ils puissent être favorables à la communauté avec laquelle je travaillerais. Une position de chercheuse dans ce cas me permettait de prendre du recul sur mon intervention et de construire une méthodologie en évaluant ce qui a fonctionné, ce qui pourrait être amélioré et en abordant à chaque étape du projet, les qualités, les défis et les limites de ma proposition.

Afin d'aborder et de formuler notre question de recherche, et de justifier le choix d'un projet de recherche-création, il est primordial de comprendre dans un premier temps le contexte historique et actuel du conflit armé et du processus de paix en Colombie. Avant de décrire le contexte spécifique dans lequel j'agis et se déroule mon projet, je ferais un détour par des considérations générales qui concernent les causes et les facteurs de la violence en Colombie ainsi que les enjeux de reconstruction.

I. Contextualisation et problématisation : conflit armé, violence, victimes et enjeux de reconstruction de la paix en Colombie

1.1. Contextualisation

1.1.1. Considérations générales

Différents facteurs sont à l'origine du conflit armé en Colombie ; les problèmes d'appropriation et de répartition des terres ainsi que la fragilité démocratique sont sans conteste les deux principaux (CNMH, 2013). Le discours officiel et institutionnel a longtemps nié l'existence même d'un conflit intérieur, mais les mouvements de victimes et les organisations œuvrant pour la mémoire historique aspirent à un retour sur les causes profondes du conflit écartées du débat public : la confiscation du pouvoir politique par deux partis de l'oligarchie et l'accaparement des terres par des puissants éleveurs, exploitants et investisseurs colombiens et étrangers, au détriment des droits des communautés ethniques et paysannes (Braconnier Moreno, 2021). En effet, dans les zones rurales, où la propriété foncière est fortement concentrée, les grands propriétaires s'allient à des milices privées ou paramilitaires pour empêcher toute revendication (Jacobo Grajales, 2021). Durant la seconde moitié du XXe siècle, les mobilisations paysannes ont été violemment réprimées par ces groupes armés ; c'est de cette colère, dans les campagnes les plus pauvres, que sont nées les guérillas révolutionnaires, autrement dit les FARC - EP.

Le phénomène de conflit social et armé en Colombie s'est accentué à l'époque de *la Violencia* (1948-1960), qui commence le 9 avril 1948 avec de lourdes émeutes – événement appelé « el Bogotazo » - survenues à la suite de l'assassinat du leader libéral Jorge Eliecer Gaitán. Cette période donne lieu à de lourds conflits, à des persécutions sélectives, à des assassinats en plein jour entre partisans libéraux et conservateurs et à la violence bipartite. La Colombie est plongée dans une sorte de guerre civile prolongée ; la violence augmente avec la répression orchestrée par les conservateurs au pouvoir, réunis autour du président Laureano Gómez, qui incitait au meurtre, à la persécution et à la disparition de libéraux. Face à cette violence, la gauche libérale se radicalise et voit naître les premières guérillas communistes et d'autodéfense paysanne. En 1957, les partis conservateurs et libéraux signent un pacte

d'alternance du pouvoir, concentrant ainsi toutes les décisions politiques dans les mains des élites du pays, en formant le *Front National (Frente Nacional)*, maintenu pendant 4 mandats.

Dans les années 1960 et 1970, les deux partis tournent le dos à la paysannerie et aux périphéries colombiennes. La répression, l'exclusion et l'injustice sociale ont conduit à l'émergence des guérillas du M19, de l'ELN, des FARC et de l'EPL entre autres. Ces groupes d'autodéfense se sont efforcés de démonopoliser l'utilisation des terres de l'oligarchie colombienne. La population paysanne était celle qui subissait le plus directement des violences quotidiennes au moment de ces tensions politiques. Les premières luttes des paysans étaient une réaction face aux violences de l'État, pour récupérer leurs terres, réformer la politique agraire et instaurer de meilleures conditions de travail.

Les années 1980 voient apparaître de nouvelles dynamiques de violence liées au narcotrafic, à la constitution de cartels - tels que les bien connus cartels de Medellin avec Pablo Escobar et de Cali -, à l'exploitation minière et pétrolière, au modèle agro-industriel et aux alliances criminelles entre paramilitaires, personnel politique, services publics, élites économiques et entrepreneuriales, et criminalité organisée (CNMH, 2013). Apparaissent alors les groupes paramilitaires qui s'approprient le trafic de drogue comme forme de financement, sont dirigés par de grands propriétaires terriens et collaborent avec des agents de l'État.

Il y a eu dans les années 1990 plusieurs tentatives de négociations et de démobilisations de différents groupes armés. Toutefois, si certains de ces processus ont abouti, la majorité des initiatives a échoué donnant lieu à une recrudescence du conflit jusque dans les années 2000 (CNMH, 2013) et une intensification de la violence contre la population civile, sous le gouvernement offensif d'Alvaro Uribe Vélez. Dans les années 1990 et 2000, l'économie de la drogue progresse et le conflit se complexifie. Ce sont les cartels qui sous-tendent les interférences entre protagonistes, mettent à leur disposition des ressources inconnues jusque-là, provoquent des effets sur l'ensemble du fonctionnement de la société et des institutions, bref qui contribuent à la formation d'un nouveau contexte (Pécaut, 1996). Le gouvernement colombien rejette tous les efforts visant à organiser des négociations de paix et, au contraire, adopte un modèle agro-industriel favorisant les investissements des multinationales étrangères. Les plaines de l'arrière-pays des Caraïbes, où se situe mon terrain de recherche, sont devenues le centre névralgique de l'agro-industrie et « le cœur d'influence et de croissance des milices paramilitaires d'extrême droite » (Jacob Grajales, 2021).

Depuis le début des années 2000, les milices paramilitaires ont commencé à être partiellement démobilisées. Le processus de justice transitionnelle est officiellement engagé avec *la Ley de Justicia y Paz 975* en 2005 visant au désarmement du groupe paramilitaire AUC. Les aveux des chefs paramilitaires lors de leur procès provoquent un choc national et des dispositifs de défenses des droits humains et de réparation pour les victimes s'imposent. *La Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación* est créée, initiant une reconnaissance du problème par l'État et l'intégration du point de vue des victimes (Rivera Revelo, 2020).

En 2011, la *Ley de Víctimas y Restitución de tierras 1448* a été promulguée en promettant des mesures d'attention, d'assistance et de réparation intégrale, notamment de réparation symbolique, pour les victimes du conflit armé interne. Le 26 septembre 2016, l'accord de paix de La Havane est signé entre le gouvernement du président Juan Manuel Santos - qui reçut le prix Nobel de la paix – et les FARC. Le 2 octobre 2016, à la suite de cet accord, Santos décida de le soumettre à un référendum populaire, et à la grande surprise, c'est un « non » qui l'emporte. Bien que l'accord de paix assurait la démobilisation de dix mille guérilleros des FARC en les impliquant dans des « projets productifs » et mettait en place une instance originale de justice transitionnelle dotée d'attributions judiciaires - la Juridiction spéciale pour la paix (JEP) - chargée de poursuivre les auteurs d'atrocités, une partie de la population (front d'Uribe, Église, groupes de pression du secteur privé, secteurs ruraux ayant pâti des excès des FARC) redoutait que l'accord revienne à accorder à la guérilla une sorte d'impunité (Pécaut, 2021). Le 24 novembre 2016, un nouvel accord de paix est signé entre la guérilla des FARC - EP et le gouvernement colombien, avec quelques modifications. Mais ce qui était célébré comme un triomphe de la paix et une étape décisive vers la réconciliation nationale provoque au contraire une polarisation politique plus profonde que jamais (Pécaut, 2021). Avec l'arrivée de Duque au pouvoir, dans la lignée d'Uribe, le pays tend vers un système autoritaire ; malgré la paix officielle, des organisations armées « illégales » prospèrent dans le pays ; elles servent les intérêts des narcotrafiquants et des multinationales, notamment des économies de la cocaïne, de l'or, du charbon et du pétrole.

La promesse de la Havane n'a pas été tenue. Dans ce contexte, une explosion sociale jamais vue en Colombie commence fin novembre 2019, se traduisant par d'amples manifestations dans tout le pays, durement réprimées par la Police d'État (des dizaines de morts, disparus, blessés graves, victimes de violences sexuelles) ; une autre survient fin avril 2021, à la suite d'un projet

de réforme fiscale destinée à pallier l'important déficit des finances publiques, affectant les classes moyennes et fragiles.

L'épisode le plus récent date du 19 juin 2022, quand la gauche de M. Gustavo Petro, avec une politique de gauche non-extractiviste, emporte les élections présidentielles ; la Colombie semble prendre un tournant historique. Gustavo Petro promet des changements sociaux et politiques importants dont le défi de la « paix totale » dont le projet de loi a été déposé très récemment, le 30 août 2022. Le projet établit que « la paix sera la politique de l'État » et permettrait d'accélérer et de renforcer les accords de paix signés en 2016. Le mardi 20 septembre 2022, Gustavo Pétro déclare, dans son discours poignant devant l'ONU et devant les Américains, que « derrière la dépendance à la cocaïne et aux drogues, derrière la dépendance au pétrole et au charbon, se cache la véritable dépendance de cette phase de l'histoire humaine : la dépendance au pouvoir, au profit et à l'argent irrationnels. Voici l'énorme machinerie mortelle qui peut éteindre l'humanité. »

1.1.2. Contexte socio-politique de mon terrain de recherche

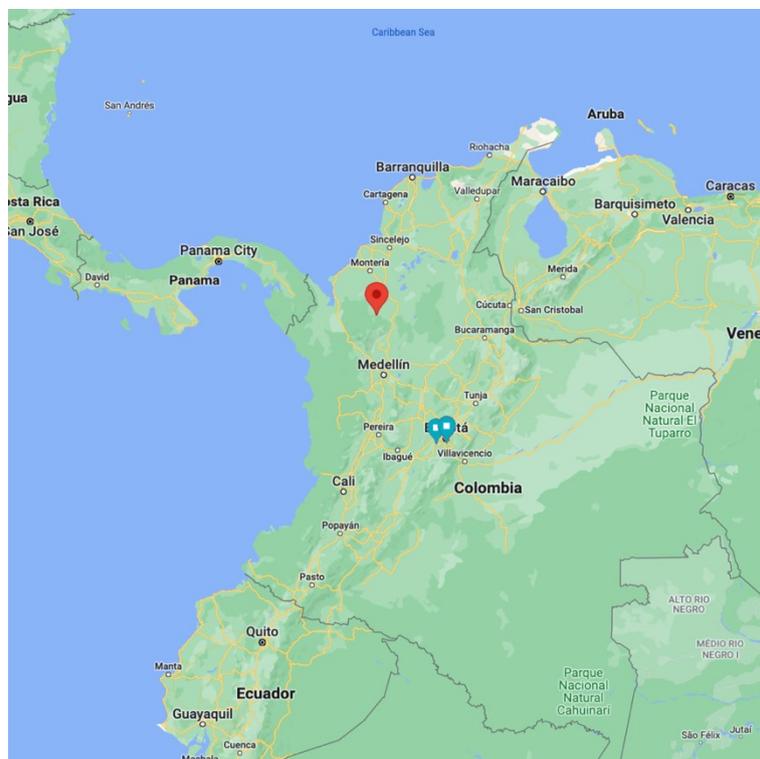


Figure 2. Carte, San Juan Nuevo, Córdoba, Colombie (point rouge)

Je me vois dans l'obligation d'avertir le lecteur de la source des informations qui suivent et qui concernent le contexte socio-politique du territoire de San Juan Nuevo dans la municipalité de Puerto Libertador dans la région de Córdoba. Ces informations proviennent pour la plupart de discussions informelles avec des habitants de la communauté qui préfèrent rester anonymes et de mes observations depuis le territoire. C'est une zone difficile d'accès ; il existe très peu de recherches et de rapports publiés sur la réalité du territoire dans lequel se situe ma proposition et mon enquête. Toutefois, la Jurisdicción Especial para la Paz se charge de récolter des informations et certaines ont été partagées publiquement dans la presse. Dario Antonio Úsuga David alias « Otoniel » a été le commandant du Clan del Golfo et vivait sur ce territoire ; à sa captivité en 2021, il a divulgué dans ses déclarations de nombreuses informations qui nous permettent de mieux comprendre la réalité du territoire qui se cache en dessous de la surface visible, dans l'ombre et dans les interstices. Je développerai dans les lignes qui suivent une synthèse des informations que j'ai récoltées selon les sources que je viens de décrire et j'invite le lecteur à aller sur le site de la Jurisdicción Especial para la Paz s'il souhaite approfondir puisque la vérité est un chantier en cours.

La région du Bajo Cauca, au nord de l'Antioquia, au sud de Bolívar et à Córdoba est une des zones majeures où la violence a proliféré. Dans ces régions, l'émergence du trafic de drogue comme stratégie de financement de différentes organisations illégales a entraîné une nouvelle étape dans l'utilisation des terres. Dans les années 1970 jusque dans les années 1990, les guérillas ont prospéré sur ce territoire, donnant lieu à ce qu'on appelait la *Bonanza* de la marijuana. Plus tard sont apparues la culture et la transformation de la coca ; ce phénomène a attiré des paysans et travailleurs à la recherche de subsistances et de richesses. Après une lutte sanglante, les Autodefensas Gaitanistas ou groupes paramilitaires ont pris le contrôle de ce territoire et éradiqué la présence de la guérilla. Ils se sont érigés en organisation indépendante et se reconnaissent comme un organe de contrôle responsable de l'ordre public dans cette région, percevant par conséquent des pourcentages pour tout type d'activité, d'achat ou de vente, réalisée sur le territoire, qu'il s'agisse de substances illicites, de bétail, d'entreprises privées, de propriété foncière ou d'exploitation minière, entre autres. Actuellement, le trafic de drogue dans toute la région des Caraïbes et dans une partie du Pacifique colombien est réparti entre ce groupe et le Clan du Golfe, une organisation internationale du crime organisé. Les enquêtes judiciaires sur la parapolitique dévoilées par la Jurisdicción Especial para la Paz ont montré comment des politiciens et militaires de haut rang se sont entendus avec des propriétaires terriens lors de réunions clandestines, allant même, dans certains cas, jusqu'à

financer des cellules de mercenaires armés avec des fonds publics, et qui, par des actes brutaux et excessifs et des violations des droits de l'homme, ont instauré la terreur dans la société civile. Les massacres, les mutilations, les empalements et autres actes violents se sont répandus dans les communautés qui avaient une relation quelconque avec les groupes armés de gauche.

Le gouvernement national, par le biais de négociations officieuses avec ces groupes, a réussi à introduire dans la région plusieurs multinationales minières, principalement d'origine canadienne. Des accords financiers sont signés, et pourtant, les infrastructures pour la communauté restent précaires ; une situation qui relève d'une terrible hypocrisie. L'investissement de l'État dans le secteur agricole et les possibilités de commercialisation des produits alimentaires sont inexistantes. En conséquence, l'activité économique de la région tourne autour de la production de drogue et de l'extraction de minerais, ce qui engendre évidemment d'innombrables problèmes pour la société civile, telles que diverses violations des droits de l'homme et de la dignité humaine. On peut souligner le manque d'opportunités pour le progrès et la technification des campagnes, l'absence ou la médiocrité d'infrastructures sanitaires, des taux d'éducation les plus bas, de l'analphabétisme, une surpopulation et des logements indignes. Les droits vitaux tels que l'accès constant à l'eau et à l'électricité ne sont pas respectés.

En ce qui concerne les problématiques environnementales et écologiques, je dois mentionner que, bien qu'il s'agisse de l'une des régions les plus abondantes du pays en termes de faune et de flore, son équilibre écosystémique est sur le point de s'effondrer en raison de la contamination des ressources en eau par des pratiques extractives, notamment l'exploitation minière illégale et les monocultures de riz et de coca. Un autre facteur inquiétant pour la conservation et l'utilisation des ressources naturelles de la région est la désaffectation des terres et leur déforestation pour la mise en œuvre d'un élevage bovin à grande échelle par de grands propriétaires, sans parler des déséquilibres évidents produits par les multinationales et les méga-mines à ciel ouvert.

1.1.3. Accord de paix et enjeux de reconstruction

Le village de San Juan Nuevo, considéré comme un microsystème, peut facilement être profilé comme un échantillon, à la fois historiographique et socio-politique, de la situation qui s'établit

actuellement dans les territoires latino-américains où se mêlent violence, trafic de drogue et rumeur de changement. Précisément, mon projet de recherche-crédation se déroule dans une zone post-conflit, exactement dans une des 170 municipalités concernées par le PDET ou autrement dit « les programmes de développement avec une approche territoriale ». L'institution Pablo VI considérée comme une école rurale se situe dans une de ces zones et relève donc de cette politique et de ces programmes qui la financent. Par exemple, le programme éducatif pour ces zones rurales et urbaines marginales est différent, plus flexible et adapté, permettant de faciliter la réussite des élèves. Ces programmes sont nés à la suite de l'accord de paix de 2016. En effet, *El Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y durable* de 2016 ne concernait pas seulement les FARC. Il a posé les bases d'une nouvelle politique de réparation et de reconstruction sociale de la Colombie et je soulèverai deux points. Le point 5.1.3.3. concerne les PDET que je viens de citer : ces programmes représentent un instrument de planification et de gestion du Gouvernement National de Colombie (à travers l'Agence pour le Renouveau Territorial – ART). Ils servent à mettre en œuvre les plans et programmes sectoriels dans le cadre de la Réforme rurale (RRI) ; ils doivent permettre de « transformer les conditions de vie » des communautés affectées par le conflit afin « qu'elles puissent reconstruire leurs projets ». « Le Gouvernement National renforcera les processus de réparation collective territoriale conformément à cet accord ». Il est demandé d'intégrer « des plans collectifs de réparation » avec des « mesures de coexistence et de réconciliation. » Le point 1.3.2.2. de l'Accord de paix concerne l'éducation rurale. Y est stipulé de « fournir une prise en charge globale de l'enfance, de garantir la couverture, la qualité et la pertinence de l'éducation et d'éradiquer l'analphabétisme dans les zones rurales, ainsi que de favoriser la permanence productive des jeunes dans les campagnes et de rapprocher les institutions académiques régionales de la construction du développement rural. Le gouvernement national créera et mettra en œuvre le plan spécial pour l'éducation rurale » avec comme un des critères : « la construction, la reconstruction, l'amélioration et l'adaptation de l'infrastructure éducative rurale, y compris la disponibilité et la permanence d'un personnel enseignant qualifié et l'accès aux technologies de l'information. »

Les jeunes représentent aujourd'hui l'espoir de la métamorphose et du renversement de cette histoire de la violence ; leur tâche est monumentale et vise la reconfiguration des paramètres dans des domaines vitaux tels que l'utilisation des sols, la protection des eaux, l'organisation communautaire, la durabilité agricole. Depuis le territoire, de nouvelles conceptions et mécanismes d'ordre, de justice et d'autonomisation des communautés commencent à émerger,

mettant en évidence le rôle fondamental de la coexistence sociale. Autrement dit, face au manque de dynamiques publiques, l'organisation communautaire est une clé fondamentale de résilience de la société civile ; d'un autre côté, l'éducation est un facteur prépondérant dans la recherche d'idéaux et dans la construction d'une pensée critique.

Nous avons mentionné des groupes, des ordres et des forces armées, mais revenons aux premiers mots de ce mémoire, à savoir les vies humaines. Parmi ces groupes, il y a un père, une mère, une fille, un fils, un ami, un professeur, un voisin et plus largement, un noyau, une communauté, un réseau ; il y a un tissu humain interconnecté par des lignes invisibles mais tangibles d'affection et de fraternité. Il demeure un réseau de relations qui se tisse dans des gestes quotidiens qui pourraient panser les fissures complexes de cette histoire. Depuis le territoire, je crois que les normes peuvent être transformées par la force de volonté et de décision. Si les opportunités sont quasi inexistantes et qu'une grande partie des jeunes hommes iront travailler à la mine après l'école, parfois un temps pour payer des études, parfois une vie, beaucoup cherchent de nouveaux chemins ou les construisent. Un des exemples que je soulèverais pour montrer l'implication de ces jeunes dans la transformation des normes, est celui du discours de beaucoup de jeunes femmes. Bien qu'il y ait plusieurs mères-adolescentes, d'autres jeunes femmes affirment ne pas vouloir d'enfant ou pas toute de suite ; elles revendiquent leur désir d'être libres, indépendantes et d'entreprendre des études. Un des jeunes hommes de la communauté est devenu facilitateur pour la paix et entreprend actuellement le projet de créer sa propre ONG. J'entends beaucoup de jeunes parler « du monde d'avant » comme s'il existait une rupture marquante et signifiante entre l'histoire du passé et le présent.

L'éducation est fondamentale dans la construction de la paix car elle fait appel à la raison, modifie des projets de vie et coupe les cycles de vengeance, remplaçant la confrontation par la création. Des organisations pour les jeunes telles que *Las Juntas de Acción Comunal*, *Los Cabildos*, *Las Mesas de Mujeres y Jóvenes* prospèrent ; elles servent à éduquer les jeunes, à apporter des outils qui permettent la reconstruction et la réconciliation dans la vie quotidienne et relèvent souvent d'un effort commun entre secteur culturel, social, éducatif et institutionnel. Et dans le cadre de la justice transitionnelle, il n'est pas étonnant que l'art participe grandement à la consolidation de la paix en Colombie. *La Ley Víctimas* de 2011 introduit l'idée de « réparation symbolique » envers les victimes du conflit armé et donne donc la possibilité aux pratiques artistiques de s'en saisir. Mais si des programmes culturels dans la région se développent, ils demeurent encore rares. À propos de notre projet de film et d'un ciné-forum

mis en place par une équipe de professeurs de l'institution éducative Pablo VI, les membres de la communauté nous le répètent : « c'est quelque chose qu'on n'a jamais vu ici. » Un long chemin attend les nouvelles générations, plein de défis et de conflits à surmonter et à transmuter. Le pardon et la mémoire font partie des outils de résilience, mais j'ose penser qu'un nouveau cycle commence, et en définitive, le rôle de la créativité et de l'imagination est essentiel. Lorsque nous créons des réalités en images, et en films, nous fabriquons des fenêtres à travers lesquelles nous pouvons projeter l'avenir et les perspectives de rêves sont infinies.

1.2. PROBLEMATIQUE : Création cinématographique et consolidation de la paix ; perspectives et aspects critiques

1.2.1. Problématique

Dans ce contexte et en réponse au conflit, une première question morale à se poser serait : comment je peux améliorer la vie ? Comment les outils que je me suis donné pour améliorer la vie fonctionnent ? Qu'est-ce que je dois prendre en compte ? Quelles sont leurs limites ? Quelles sont les difficultés que j'ai rencontrées en les mettant en place ?

Pour reprendre les mots de Judith Butler qui s'interroge sur les situations de *précarité*, « quelles sont les conditions qui pourraient rendre les vies plus vivables » ? Mon projet de recherche-création se déroule dans une zone post-conflit concernée par le PDET ; avec un haut niveau de pauvreté, une faiblesse institutionnelle et administrative, des personnes affectées par le conflit et une présence de groupes armés illégaux. Travailler avec une communauté et des personnes humaines engage forcément une interrogation éthique. Cela implique de s'interroger sur ces vies fragiles ou « précaires » et avant tout, de penser la notion de *précarité*.

La *précarité* désigne la condition politiquement induite qui fait que certaines populations souffrent des défaillances des réseaux sociaux et économiques de soutien et sont exposées de façon différentielle à la blessure, à la violence et à la mort. De telles populations subissent des risques accrus de maladie, de pauvreté, de famine, de déplacement et d'exposition à la violence sans aucune protection. La *précarité sociale* caractérise aussi la condition politiquement induite de précarité maximale des populations exposées à la violence arbitraire de l'État, qui n'ont

souvent d'autre option que d'en appeler à cet État même pour la protection dont ils ont besoin. Ils en appellent donc à l'État pour qu'il les protège, mais l'État est précisément ce dont ils doivent être protégés. Être protégé de la violence par l'État-nation, c'est être exposé à la violence exercée par l'État-nation, de sorte que recourir à l'État-nation pour être protégé de la violence, c'est précisément échanger une violence potentielle contre une autre. Il se peut pourtant qu'il n'y ait que peu d'autres options. Toute violence ne provient évidemment pas de l'État-nation, mais on trouverait rarement des exemples contemporains de violence qui n'aient aucun rapport avec cette forme politique. (Judith Butler, 2010, p32).

En effet, ces « vies précaires » sont soumises à une « violence structurelle », c'est-à-dire à « toute forme de contrainte pesant sur le potentiel d'un individu du fait des structures politiques et économiques » (Joseph Galtung). Ces contraintes ont pour conséquence un accès inégalitaire aux ressources, au pouvoir politique, à l'éducation, à la santé ou à la justice. Il s'agit d'une forme de violence ancrée et produite par les institutions étatiques et les structures sociales ; cette forme de violence dépasse la violence directe du conflit et s'inscrit donc dans la complexité des structures du capitalisme, de l'impérialisme et du patriarcat. Comme c'est le cas dans la municipalité de Puerto Libertador, la « protection » des citoyens dans les territoires ruraux relève parfois d'une hypocrisie et d'une fausse illusion car c'est en même temps un argument pour protéger les intérêts des marchés légaux ou illégaux de l'or, de la cocaïne, du pétrole et du charbon. Je me remémore cette semaine autour du 7 mai 2022, un peu avant les élections présidentielles en Colombie. Porte fermée, restrictions de sortie, ligne internet coupée, menaces ; cette fois-ci, nous ne sommes pas confinés pour cause de la COVID-19. Il s'agit d'un autre virus, celui d'un réseau qui s'étend et marque son territoire, avec aux murs les sigles « AUC presente », rappelant aux habitants que le narcotrafic - et précisément El Clan del Golfo - a toujours le pouvoir. Durant quatre jours, les narcotrafiquants ont été capables de confiner plusieurs départements de Colombie et de soumettre les citoyens à leurs restrictions. La violence, l'oppression et la terreur sont les agents de ces environnements. Ce soir-là, l'atmosphère est lourde par son silence et par des flux invisibles ; je ressens davantage cette tension intérieure, celle qui se cache sous la surface épidermique d'un environnement « post-conflit » et de l'être qui l'habite. Je comprends que l'habitant est comme piégé dans un environnement, pris dans un vortex où les échappatoires semblent rares. Je me sens claustrophobe, non pas parce que je dois rester confinée, mais parce que je prends conscience de la prison aux bords invisibles dans laquelle vivent la plupart des habitants de ces territoires. C'est de cette violence dont je parle, une violence « structurelle » mais aussi « quotidienne », prise à l'échelle micro, dans les pratiques routinières, dans les conflits familiaux ou sexuels, où

par exemple, les viols, les abus et la violence interfamiliale sont courants et malheureusement normalisés. Si l'atmosphère est pesante et la violence omniprésente, il faut comprendre qu'il n'y a pas de bon ou de méchant. Un être n'est pas une fiche d'identité, il est mouvant, constamment affecté par des conditions et des corps extérieurs. Il n'est jamais complètement séparé d'un environnement dans lequel il évolue, il construit son identité mouvante à partir d'une identité collective. Lorsque qu'une identité collective est soumise à la violence, il semble que l'être humain a deux grands choix : celui de se soumettre et de reproduire les mêmes schémas ou celui de faire autre chose. On est dans un environnement où les opportunités sont quasi inexistantes. L'homme est d'abord animé par ses instincts de survie et ses besoins primaires tels qu'avoir un toit et nourrir sa famille. Le marché de la coca est un business lucratif, c'est la voie « facile ». L'autre, c'est le travail à la mine.

Et si ces personnes reçoivent le statut de « victimes du conflit » - avec des discours parfois sentimentalistes - leur permettant, en théorie, d'avoir accès à des droits de protection et de réparation, il est clair que ces formes de vies précaires sont largement ignorées et délaissées par les institutions étatiques, économiques et médiatiques dominantes. De plus, « il se pourrait que le fait d'appréhender la précarité conduise à un accroissement de la violence et que le fait de percevoir la vulnérabilité physique d'autres personnes puisse attiser le désir de les détruire » (Judith Butler, 2010, p7). Cela s'exprime par des attitudes de xénophobie, d'homophobie, de transphobie, de sexisme, de nationalisme, de racisme. Une personne marginalisée est soumise à de nouvelles formes de violence, sur la seule base identitaire. L'État nation, ne protégeant pas ses citoyens, se rend coupable de ces nouvelles formes de violence, tangentes au conflit. La question qui se pose alors est de quoi une proposition artistique doit-elle tenir compte pour avoir des chances de fonctionner, de faire levier pour rompre les cycles de violence et d'injustice ?

Il faudrait, avant d'aller plus loin, définir ce qu'est la « paix » du point de vue des sciences humaines et sociales. Qu'est-elle, un objectif, un processus, une condition ? Pour Joseph Galtung, là où il y a de la violence, il y a un conflit non résolu, c'est à dire qu'il y a une incompatibilité. On peut essayer de neutraliser le conflit – par exemple, l'armée verse des produits chimiques sur les champs de coca – mais le conflit restera – les paysans perdent leur travail, les jungles et la plante sacrée sont détruites, accélérant les crises migratoires, sociales et climatiques. Il distingue « une paix négative » qui définit la fin des violences visibles et directement liées au conflit politique et « une paix positive » qui correspond à la résolution des

causes structurelles et culturelles du conflit (Galtung, 1996, p3). La paix positive est définie non pas par l'absence, mais par la présence ; par exemple, la présence de la coopération, de l'équité, de l'égalité, du dialogue ; autrement dit, des valeurs qui ont à voir avec des droits économiques et sociaux et des besoins fondamentaux. En d'autres termes, pour réduire voire supprimer le conflit (paix négative), il faut le transformer de manière non-violente, avec empathie pour les partis et avec créativité (paix positive) (Galtung, 1996). Comment peut-on transformer ces conflits pour encourager la guérison de ces problèmes structurels sous-jacents ? Pour Galton, ça passe en partie par la créativité et l'imagination. Pour que cette « transformation » puisse être rendue possible, il faudrait qu'il y ait d'abord une prise de conscience des personnes affectées, de leur propre pouvoir et potentiel, de leur capacité d'agir et dans la possibilité de faire les choses autrement. Si cette prise de conscience existe évidemment naturellement chez certaines personnes, comment contribuer à donner à d'autres la possibilité d'un agir créateur ? Comment le médium cinématographique, qui est mon outil, peut y contribuer ? Quel est le potentiel du médium cinématographique dans la construction de la paix, mais aussi quels sont les obstacles et les limites ?

L'hypothèse serait qu'en raison de sa nature, c'est à dire liée à l'intuition, à l'émotion et à l'imagination, la pratique artistique pourrait déclencher des transformations capables d'arrêter des dynamiques de violence et d'offrir des espaces créatifs et sociaux qui nous aident à soutenir la coexistence (Elena Grau, 2017). Ramon Parramon, dans un article intitulé « l'art peut-il résoudre les conflits ou en vit-il ? » s'interroge sur le rôle de l'art dans le développement d'une nouvelle réalité et de ce fait, dans la résolution des conflits. Il dit que plus que de résoudre des problèmes, l'art en crée de nouveaux, ou pose de nouvelles questions qui peuvent être utiles dans la transformation de la réalité (Ramon Parramon, 2017). Ainsi, la création artistique devrait se conjuguer avec d'autres disciplines. Il ajoute que la créativité artistique prend sens lorsqu'elle s'exprime à partir du contexte social, dans le cadre d'une interconnexion entre sujets créatifs, infrastructures, institutions et liens collectifs ; et que si l'art prétend être un élément utile au développement d'une nouvelle réalité, au-delà du simple pointage de ses misères, il doit s'inscrire dans une action sociale plus complexe et extra-disciplinaire, au sens de dépasser ses limites et de se reconfigurer dans des territoires de coopération et de dialogue. Pour Charles Rojzman, psychosociologue, il développe la méthode de « thérapie sociale » qui consiste à résoudre et à travailler ensemble sur un projet collectif. Pour lui, la violence est toujours l'expression d'un besoin de sortir de l'impuissance et l'enjeu est de parvenir à sortir du cercle vicieux de la violence pour rentrer dans celui de la

coopération ; la coopération n'exclut par les rapports de forces et ne fait pas disparaître les conflits – qui sont inévitables – mais elle exclut la violence.

La créativité artistique lorsqu'elle participe à la construction de la paix serait en même temps une créativité sociale. La créativité sociale encourage la cohésion sociale et l'affirmation identitaire, suggère une corrélation dynamique entre le personnel et le social, implique une dimension éthique, et peut naître de différentes cultures et valeurs (Carlile et Jordan, 2012). La créativité sociale impliquerait le fait d'œuvrer auprès de personnes vivant une réalité commune de marginalisation, d'exclusion ou d'oppression. Créer collectivement est un des fondements de l'action sociale et permet à des individus de renforcer leur propre identité, de s'affirmer et ainsi de pouvoir changer ou re(créer) les normes sociales et transformer les causes profondes d'une violence structurelle sous-jacente. Ce qui attire mon attention dans le potentiel cinématographique, c'est la possibilité d'imaginer collectivement d'autres récits, d'inventer des mondes, de les construire, d'y participer ; et parallèlement, à travers cette aventure collaborative, de développer les sensibilités et une capacité d'agir non-violente chez les personnes affectées par le conflit ; et ainsi de pouvoir influencer sur la transformation des normes sociales. Il s'agit donc de créer de nouveaux regards et perspectives grâce au pouvoir de l'imaginaire, de refonder les pratiques sociales, de s'accorder sur des projets communs tout en respectant la singularité des positions et idées de chacun.

Toutefois, dans ce contexte historique et social, on peut se demander si la création artistique et cinématographique, en tant qu'expérience libératrice est effectivement capable de transformer des réalités et contribuer à construire la paix en Colombie, ou si cela ne relève pas d'une utopie. Certains mettent en garde contre l'idée de considérer que les pratiques artistiques sont responsables à part entière de la réussite de la transition du post-conflit alors qu'elle ne peut se faire que si les conditions nécessaires sur le plan démocratique, économique et juridique sont réunies (Nina Jambrina, 2021).

D'autre part, on parle d'un conflit qui fait encore largement écho dans le présent et qui a des conséquences réelles pour les personnes affectées. Il s'agit d'avancer très prudemment et de prendre en compte des considérations éthiques et politiques qui ne relèvent pas du domaine esthétique. En effet, il importe d'être conscient de la capacité d'influence politique, sociale et critique que peut jouer la création artistique dans ce contexte et ne pas tomber dans une représentation re-victimisante et condescendante ou de retraumatiser les communautés et les

individus qui ont souffert de la violence. Dans une perspective extrême, il existe en Colombie le terme de *pornomiseria* pour critiquer une approche spectaculaire de la misère ; il s'agit d'un cinéma misérabiliste qui transforme l'être humain en objet, en instrument d'un discours étranger à sa propre condition (Luis Ospina, Carlos Mayolo, 2015) et qui crée des schémas démagogiques. Autrement dit, cette notion consiste à renvoyer les personnes à leur statut de victime dans une représentation ontologique et compassionnelle les privant de tout agir politique (Gamboa, 2016).

Pour éviter à tout prix cette direction, il importe de prendre toujours en considération la perspective de l'autre, ses besoins et ses attentes ; et d'être capable de les faire dialoguer avec les miens. En effet, dans ce processus de création collaborative, je joue un triple rôle de cinéaste-animatrice-chercheuse ; je dois donc m'interroger sur cette triple position puisque les objectifs de l'une diffèrent forcément de ceux d'une autre. Cette ambiguïté peut créer des tensions qu'il me doit d'identifier ; et bien que mes intentions soient bonnes, elles pourraient être mal perçues ou mal réceptionnées par mes participants et leurs parents. C'est pourquoi, à chaque étape du projet, je me dois d'être au courant des tenants et des aboutissements éthiques de mes gestes de création et de mes prises de décision dans un processus continu de négociation. J'annonce d'emblée qu'un des problèmes principaux et défis que soulève cette combinaison de rôle de cinéaste-animatrice-chercheuse s'inscrit dans le conflit entre la qualité participative et la qualité artistique de ce type de proposition, entre le processus et le résultat. Je discuterai plus en détail de ce problème dans la partie 2.2.

1.2.2. Objectifs de recherche et contribution scientifique

Dans les études sur la paix et la résolution des conflits, on cherche des manières de transformer le conflit de manière positive, non pas en répondant à la violence par la violence, mais en transformant la réalité, par des valeurs de solidarité, d'équité, de sociabilité et de créativité. Nous sommes d'avis que l'approche artistique – cinématographique – possède les qualités nécessaires pour participer au développement communautaire, en créant des espaces d'expression, de création et de sociabilité. Dans ce contexte, faire un film – avec une méthodologie et un dispositif collaboratif - semble être un moyen non-violent, empathique et créatif, favorable à la « paix positive. » Il est important de comprendre que ce projet de

recherche ne porte pas sur une *éducation cinématographique* mais d'abord sur une production cinématographique où les participants ne sont pas spectateurs mais protagonistes et créateurs.

En conséquence, l'objectif de mon projet de recherche-crédation consiste à mieux comprendre le potentiel du médium cinématographique comme vecteur de sociabilité et de transformation en contexte de construction de la paix tout en répondant à des problématiques esthétiques, éthiques et politiques. L'expérience relationnelle constitue le cœur de la pratique documentaire ; réaliser un film, c'est donc créer et s'engager dans des espaces relationnels. D'abord, il y a la relation unilatérale entre le cinéaste-facilitateur et les personnes filmées, engagées dans des questions de positionnement et d'éthique : comment approcher une autre culture, y participer, créer des liens de confiance ? Quand sortir la caméra ? Comment donner la caméra à l'autre, la partager ? Comme Sarah Elder, on parle là de « la forme la plus courante du documentaire, où le réalisateur et le sujet sont différents – différents en termes d'origine culturelle ou de sexe, de pouvoir social, d'économie, de langue, de connaissances cinématographiques, etc. » (Sarah Elder, 1995). Ensuite, il y a une relation plus large, « communautaire », c'est à dire entre tous les membres d'une communauté participante, dont le cinéaste-facilitateur fait partie, et d'un territoire. Cette relation multilatérale soulève de nouvelles questions : comment se positionner dans une cocréation ? Quel est mon rôle, ou plutôt, comment abandonner le rôle de « l'auteur » pour construire une communauté ? Comment trouver un équilibre entre qualité artistique et qualité participative ? Quel protocole puis-je développer pour une création collaborative qui fonctionne ? Comment faire pour que ce projet ouvre des espaces d'échange ? Quels sont les dilemmes et les limites d'une création collaborative ?

À partir d'une recherche sur le terrain et par un projet de création, il s'agit d'identifier les contributions possibles et spécifiques de l'usage de l'outil cinématographique dans une pratique collaborative en contexte post-conflit, de préciser la méthodologie et le cadre pratique de mon projet de création et d'analyser les qualités, mais aussi les défis et les limites de ce type de projet. Cette recherche-crédation participe à la contribution scientifique dans un domaine interdisciplinaire, celui des arts – précisément la pratique cinématographique – et de la consolidation de la paix ; c'est-à-dire dans une pratique artistique qui s'engage dans la réconciliation, le développement communautaire et la justice sociale ; et dans l'action de filmer - comment agir et réagir - avec une communauté affectée par la violence. Il s'agit de développer et de penser une approche, une manière de faire, une position, une éthique dans la pratique

cinématographique et communautaire en territoire sensible. Cette recherche croise les questions de pédagogie, de processus de fabrication d'un film de manière collaborative, de rencontre avec une communauté et de positionnement. Ce projet de recherche-crédation se déroule selon les valeurs décrites dans la problématique et développées chez Galtung et Butler ; à savoir la non-violence, l'empathie, la solidarité et la créativité.

1.2.3. Méthode d'investigation

Ma méthode principale d'enquête se situe dans une recherche-crédation et s'inscrit dans une approche qualitative et exploratoire ; elle est centrée sur l'expérience singulière de la chercheuse. La cueillette de données s'effectue tout au long du processus de création du film et depuis une enquête de terrain sur une durée d'un an. Les données récoltées ne sont pas brutes, mais basées sur des observations, des intuitions, des ressentis, des interprétations et des expérimentations. Avec leur consentement et celui des tuteurs légaux, un groupe de jeunes participent à notre atelier de création cinématographique et à la réalisation d'un film collaboratif. En fonction de la motivation et du potentiel de chacun, nous distribuons des rôles ; ils sont invités à participer aux différentes étapes de la création d'un film. La participation des enfants et adolescents à ce projet m'a permis d'analyser l'expérience d'un processus de création collaborative dans un contexte donné. Les matériaux collectés et produits dans le cadre de cette recherche et au-delà de la réalisation du film consistent en des prises de note, des observations participantes, des entretiens avec les participants, des discussions informelles avec des membres de la communauté et une documentation de ma pratique dans un journal de bord.

II. Positionnement, méthodologie et retour d'expérience dans l'utilisation de la médiation cinématographique comme outil de transformation sociale à travers la création du film : *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*

Dans ce chapitre, j'expose le dispositif et la méthodologie que j'ai développés sur le terrain dans la réalisation du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* Je développe mon positionnement, le protocole de réalisation, l'ensemble des décisions éthiques et conceptuelles qui ont fait partie de ce processus de création collaborative. Puis, j'évalue les résultats, les défis et les enjeux d'une approche collaborative du point de vue créatif et artistique. J'aborderai de manière qualitative les bénéfices et les risques d'une approche collaborative en contexte post-conflit, toutefois je précise que mon étude n'évalue pas l'impact social sur la communauté. Mon analyse porte précisément sur la méthodologie artistique et les questions éthiques et esthétiques qu'on se pose en tant que cinéaste-animatrice dans l'action de filmer en contexte post-conflit, avec une communauté affectée par la violence et avec comme objectif prédominant la transformation sociale. En même temps, mon analyse est fondée sur la réception des participants face à ma proposition artistique afin de tenir compte de ce qui a fonctionné, mais aussi des résistances, des incompréhensions, des doutes qu'elle a générés.

2.1. Positionnement et orientation du projet

Avant tout, dans l'expérience de travail avec des vies humaines et précaires, il est essentiel de s'interroger sur son positionnement : pourquoi est-ce que je veux intervenir dans la vie des autres ? Qui j'aide, eux ou moi-même ? Quelle est ma posture dans une création collaborative ? Qui est le formateur et qui est l'élève ? Avant de déployer la construction de ma méthodologie et du système mis en place pour cette création collaborative, il importe de répondre à ces premières interrogations, vitales pour la mise en place d'une éthique et d'une esthétique. Dès le départ, je ne suis pas à la recherche d'une finalité ou d'un résultat planifié qui correspondrait à une sorte de conquête. Mon positionnement et ma méthodologie se

construisent de manière évolutive, en m'appuyant sur des concepts clés, mais qui prennent avant tout racine depuis le terrain, dans un engagement sensible au monde ambiant.

2.1.1. Rencontre avec une communauté et un territoire

Lorsqu'on arrive sur un territoire inconnu et à la rencontre d'une communauté locale, avec l'idée de réaliser un film, je crois que la première attitude à avoir est d'écouter et de comprendre les besoins de l'autre. Puis, de voir quels sont les outils et les connaissances dont je dispose et que je puisse mettre au service du commun. La deuxième attitude consiste à ne jamais croire ou prétendre que l'on va sauver quiconque. Toutefois, on peut apporter des outils afin d'accompagner l'autre dans le développement de son agir créateur. Il ne s'agit pas d'enseigner quelque moralité bienpensante ; en revanche, ce qu'il est possible de faire, c'est d'ouvrir chez l'autre la capacité à percevoir sa propre intelligence et donc sa capacité d'agir ; autrement dit, de développer la conscience d'un potentiel enfoui.

De manière générale, parler de « collaboration » en cinéma documentaire soulève des questions de domination et de positionnement. Le documentaire implique presque toujours des disparités dans la position des réalisateurs et de leurs sujets, si ce n'est en termes de classe, de richesse ou d'ethnicité, mais en termes de contrôle de la caméra et des moyens de publication (McDougall, 2020). Il est essentiel d'être conscient des relations de pouvoir que peut impliquer l'utilisation d'une caméra et de déployer des manières de faire qui les empêchent. Lorsque je saisis et capture des images ou un fragment de réalité d'un.e autre, je m'immisce d'une certaine manière dans sa vie et cela peut avoir des répercussions positives comme négatives. Il s'agit d'être au courant de ce qu'on fait et de comment on le fait. Réaliser un film collaboratif avec une communauté implique des considérations éthiques et demande de la patience et un temps d'adaptation pour créer des relations de confiance avec ceux qui sont engagés dans un film.

Dans mon cas, j'ai pris du temps avant de sortir la caméra. Afin de sentir comment agir et réagir au mieux, j'ai choisi de travailler sur la durée, d'habiter au sein de la communauté et de rester sur mon terrain de recherche durant une année. Beaucoup de formateurs engagés dans des projets de cinéma communautaire restent deux semaines, voire trois mois sur le terrain, le temps de former une communauté aux outils médiatiques et de réaliser un contenu audio-visuel. De mon point de vue, la temporalité me semble un vecteur nécessaire dans l'élaboration d'un

tel projet cinématographique en faveur d'une transformation sociale. Construire des relations, c'est quelque chose qu'on doit nourrir, qui demande un engagement, du temps, de l'adaptation, un don de soi. De mon expérience, il me paraît fondamental de prendre le temps d'observer, d'écouter, de construire des points de repères, puis d'incarner de nouveaux habitus sociaux, propres à la communauté et au territoire.

Les premiers jours dans un environnement nouveau, je suis d'abord confrontée à l'autre, puis à moi-même ; je crains de faire le mauvais geste, de mal agir, je ne connais pas encore la culture locale et ses codes sociaux. Au fil du temps, je reconnais les visages et les noms, j'apprends à connaître les gens, je remarque les liens de parenté et les relations qui se tissent au sein de la communauté. En habitant une maison du village et en partageant la vie des habitants, c'est une manière de créer des liens de proximité et de comprendre par immersion et sensibilité la réalité de l'autre. Je suis alors véritablement plongée dans l'atmosphère du lieu ; je prends conscience que les habitants et moi sommes portés par le même vent, accablés par la même chaleur, nourris par le même riz et engagés dans un même environnement sonore. Je suis immergée et baignée dans un espace et je perçois alors les choses de manière fluide. Dans la vie quotidienne, l'autre n'est plus tout à fait autre ; on est tenus et liés par une même maille, dans un système de correspondance et de relations.

Toutefois, il y a aussi des défis à être immergée dans un environnement. Par exemple, c'est parfois difficile de prendre du recul et d'adopter la position de chercheuse qui doit traiter et analyser les données qu'elle a récoltées. Il est possible qu'elle oublie depuis quel point de référence elle pense. C'est pourquoi, quand on choisit de travailler sur la durée et par immersion dans un environnement, il est important de baliser certaines limites dès le départ ; on doit pouvoir construire un espace intime qui permette à la chercheuse d'ouvrir et d'expandre son esprit afin de développer une réflexion sereine et juste. Étant baignée dans cette substance qu'on appelle un environnement post-conflit, on peut aussi être affectée par un tas d'émotions qui ne nous appartiennent pas nécessairement mais qui viennent nous troubler. Ça demande une force mentale que j'ai moi-même dû renforcer sur le terrain. Je développerai ce point plus loin, lorsque j'aborde la question de la dimension sensible et affective du terrain.

Comment l'autre me perçoit-il ?

Ensuite, il y a la question du regard de l'autre. Comment l'autre me perçoit-il ? Étant la seule blanche au sein de la communauté, les deux premiers mois ont été par moments difficiles. Les gens se demandaient ce que j'étais venue faire ici. Bien qu'elles soient naturelles, les mêmes questions revenaient sans cesse : « d'où tu viens ? » ; « ça te plaît ici ? » ; « comment c'est dans le premier monde ? » Je n'avais jamais entendu le terme de « premier monde », seulement celui de « tiers monde ». Je faisais donc partie du « premier monde », les enfants me demandaient pourquoi j'étais si blanche et m'appelaient « blancita ». Je sentais le poids d'être étrangère et blanche issue d'une société dominante et privilégiée ; je ressentais par moments un sentiment d'admiration de la part des enfants qui me mettait dans une position assez inconfortable puisque je voulais absolument éviter le « syndrome de la sauveuse blanche ». Le fait de vivre au sein de la communauté, d'avoir un regard depuis l'intérieur, n'empêche pas ces relations de pouvoir. Naturellement, du fait de ma couleur de peau et de mon identité culturelle, une relation de domination pouvait s'installer et en tant que personne blanche et privilégiée, j'avoue ne pas avoir l'habitude d'être définie par ma couleur de peau. De ma perception, mes yeux ont tendance à observer d'abord les corps intérieurs, l'univers psychique et spirituel d'une vie. Toutefois, la communauté, elle, me voyait comme étrangère et blanche ; et bien que des relations affectives se développent naturellement sur le terrain, mes bonnes intentions pouvaient aveuglément renvoyer à des gestes dominants. Il était donc essentiel que je sois consciente de ma position et de comment eux me percevaient afin d'être d'autant plus vigilante quant à ces rapports de pouvoir qui pourraient s'installer naturellement du fait de tout l'héritage historique et colonial.

Quand on s'insère dans une autre culture, il importe de trouver des manières de construire des ponts et de créer des liens. Une des difficultés sur le terrain était sans doute la langue, l'espagnol-costeño, un accent typique de la côte caribéenne. Pour commencer à créer des liens, il m'a paru judicieux de donner des cours d'anglais sur place, avant même les ateliers de création cinématographique. D'abord, ça correspondait à un besoin ; les jeunes me demandaient sans cesse de leur enseigner l'anglais. De cette manière, je rencontrais les jeunes, je me familiarisais avec leur dialecte et m'intégrais. De plus, c'était une façon de créer des liens de réciprocité où chacun apprenait mutuellement de l'autre. Le terrain et l'exercice filmique engageant inévitablement des constructions relationnelles ; il m'apparaissait important de conscientiser ces relations, de les penser et de les nourrir.

2.1.2. Construire des relations et trouver des points d'équilibre

Que ce soit dans une perspective pédagogique, anthropologique ou cinématographique, le terrain suppose donc de créer des relations. Ces trois disciplines engagent des questionnements éthiques et épistémologiques similaires en ce qui concerne la relation et l'approche vers l'autre, mais entraînent en même temps des objectifs d'étude différents. Dès le premier atelier, je me suis présentée au groupe de participants comme cinéaste, animatrice et chercheuse afin de rester transparente. D'un côté, il fallait que je trouve mon point d'équilibre dans ma triple position de cinéaste-animatrice-chercheuse ; d'un autre côté, je devais trouver le point d'harmonie entre la qualité participative, la qualité artistique et la qualité scientifique de la recherche. La participation au processus de création du film exerce une influence sur la nature artistique du projet et sur son résultat ; et inversement. Ce sont ces questionnements qui construisent la nature du film. En ce sens, je devais construire dans mon esprit différents espaces mentaux suffisamment distanciés ; et toujours prendre en considération les besoins, les attentes et les intérêts de chacun.

Les personnes ressources

Avant d'aborder la relation entre la cinéaste et les participants, il est essentiel de noter la relation indispensable avec les personnes-ressources. Mon projet n'aurait pas existé sans la présence de mon collaborateur, qui a été mon principal allié sur le terrain et qui m'a permis d'y accéder. On peut penser à la relation entre un cinéaste et un anthropologue ou une personne engagée sur le terrain qui fournit à celui qui porte un projet de film, l'accès à une communauté et à un territoire, et qui joue parfois un rôle de traducteur. Mon collaborateur m'a fait rencontrer d'autres personnes avec qui il avait déjà créé des liens, autant des professeurs de l'institution éducative Pablo VI que des membres de la communauté ; ainsi, j'ai très vite été acceptée et gagné la confiance des habitants. Cela m'a permis de me sentir plus apaisée et de mieux comprendre la réalité du terrain et les codes moraux de cette micro-société.

D'autre part, je ne me sentais pas très à l'aise au départ de sortir la caméra et de faire des images. Mon collaborateur, qui connaissait bien le terrain, m'indiquait quand et où je pouvais filmer ou photographier. Très vite, j'ai compris que la communauté était très réceptive à la caméra et qu'au contraire, c'était plutôt perçu comme un geste d'intérêt et une attention envers l'autre. Prendre des photos devenait un moyen de rencontrer l'autre et de créer un premier degré

de relation entre les gens et moi mais aussi avec l'œil de la machine. J'ai donc fait en parallèle au projet de film, quelques séries de photographies ; la communauté savait alors qu'il y avait une caméra et qu'on allait réaliser un film avec les enfants. Toutefois, il y avait des endroits où il était préférable par sécurité que je ne filme pas ; j'avançais prudemment. En ce qui concerne ces photographies prises, j'ai fait moi-même une sélection, puis je les ai transmises à une femme de la communauté et à une professeure, qui se sont ensuite chargées de les transmettre aux personnes photographiées et concernées. Il y avait un engouement très fort à se faire photographier pour la majeure partie des personnes de la communauté, à tel point que beaucoup voulaient me payer pour les prendre en photo et pour l'impression.

Avec mon collaborateur, nous avons travaillé en symbiose. Il a joué un rôle essentiel dans l'élaboration du projet, tant dans la direction du projet pédagogique que dans l'accessibilité aux lieux. Cela a facilité par exemple les demandes d'autorisations, notamment celle de filmer à la mine artisanale El Alacran car mon collaborateur avait déjà entretenu une relation de confiance avec le responsable de la mine. Toutefois, pour donner un autre exemple, l'équipe de coordinateurs d'une multinationale canadienne associée à la mine artisanale s'intéressait à priori à notre projet de film et nous promettait de nous allouer une enveloppe budgétaire pour le montage du film ; ce qui n'a pas eu lieu. Après quelques échanges et discussions, je compris que cette proposition était en fait une manière d'être au courant du contenu thématique de notre film. Je leur ai alors expliqué le projet et envoyé le scénario. J'ai appris à être vigilante dans ce genre de situation et à savoir bien présenter mon projet pour éviter de laisser tout doute chez mon interlocuteur. Depuis leur perspective, s'ils avaient senti que notre projet pouvait nuire à l'image de leur entreprise minière, ils auraient pu l'empêcher. Cette situation est très délicate, chaque geste et chaque parole comptent ; il faut aussi tenir compte de la réception de l'autre. C'est un bon exercice relationnel.

Une relation horizontale

Pour éviter le « syndrome de la sauveuse blanche » et désamorcer ma mise sur un piédestal par les enfants, j'avais opté pour la construction d'une relation horizontale, dialogique et égalitaire avec eux. Réaliser un film de manière collaborative représente une occasion de sortir d'un modèle pyramidal autant à l'école qu'au cinéma, où dans les deux cas, on est pris dans des rapports de pouvoir très forts. Que ce soit dans la manière de faire de la pédagogie ou dans la manière de faire un film, il n'y a pas celui qui sait et celui qui ignore : « Personne n'éduque

autrui, personne ne s'éduque seul, les hommes s'éduquent ensemble, par l'intermédiaire du monde » (Paulo Freire, 1968). J'avais opté pour une approche collaborative dans laquelle la participation au projet de film n'était pas passive, mais dans laquelle il y aurait une complicité active des uns et des autres dans l'écriture et dans le faire du film. Un espace conséquent dans le film serait dédié à la vision des participants et le film global serait construit selon un système constant de discussions et de consultations.

Toutefois, cette position idéale de relation horizontale de travail ne peut pas être dictée, elle peut être pensée et érigée selon des préceptes, mais elle s'installe dans une relation sensible en lien avec des vies humaines et s'adapte à la communauté spécifique avec laquelle on travaille. Dans mon approche, maintenir une relation plutôt horizontale entre la cinéaste-formatrice et l'apprenant était initialement au cœur de ma méthodologie et de mon positionnement, mais très vite j'en ai aperçu les défis et les limites.

L'enfance

Il s'agissait donc de partager des connaissances tout en apprenant l'un de l'autre qu'il soit enfant, adolescent ou adulte. Je travaillais avec des jeunes entre 6 et 18 ans. Le point de vue de l'enfant compte ; « l'étude de la vie des enfants, plus que l'étude de tout autre groupe social, peut nous donner un meilleur aperçu de ce que c'est d'être humain » (McDougall, 2006 : 86). Mon projet ne s'inscrit pas dans une anthropologie de l'enfance à la manière de McDougall, toutefois ses résultats de recherche sur son travail avec des enfants en Inde ont nourri mon travail. Son intérêt « pour la vie et les expériences des jeunes a sans aucun doute été façonné dans le contexte d'un champ émergent en anthropologie qui reconnaît les enfants comme des acteurs sociaux capables et compétents dans le monde, avec des perspectives qui ne sont pas seulement significatives, mais qui méritent d'être amplifiées (James 2007 ; James et Prout 1990 ; Stephens 1995). » Je m'intéressais au monde imaginaire des enfants, à leurs rêves, leurs désirs, leurs inquiétudes, leurs préoccupations.

Travailler avec des enfants implique une grande responsabilité ; d'abord, il fallait que je surveille mes gestes afin de ne pas rejouer une représentation cinématographique sentimentaliste ou misérabiliste de l'enfance. Si mon projet s'inscrit dans un cadre pédagogique, je développais des « relations dialogiques » et de coopération avec mes participants-créateurs, enfants et adolescents, en les écoutant et en considérant leurs idées pour les intégrer au scénario.

Je situais ma pratique dans une « pédagogie libératrice » plutôt qu'une « pédagogie bancaire », un concept développé par le pédagogue brésilien Paulo Freire et qui constitue la pratique éducative courante où l'éducateur est le sujet et l'élève considéré comme un objet ou une machine à programmer. Cela se manifestait concrètement par une volonté d'inclusion et de laisser un espace conséquent aux idées et à l'imaginaire des jeunes dans le scénario du film.

Je note que les films réalisés en collaboration avec des enfants est un champ de recherche neuf. Il y a évidemment beaucoup de films « pour » les enfants, « sur » les enfants ou sur l'enfance dans l'histoire du cinéma, plus récemment « par » des enfants dans des projets communautaires ou pédagogiques mais « avec » et en collaboration avec des enfants, c'est un domaine plus fécond, tant dans la création que dans la recherche. Il y a encore peu d'écrits à ce sujet, notamment en langue française.

Un formulaire d'information et de consentement

Dès le départ, j'ai dû réfléchir aux modalités possibles de cette horizontalité et de cet échange mutuel. Tout de suite, je me suis présentée au groupe de participants et aux membres de l'institution éducative comme cinéaste-animatrice-chercheuse afin d'être transparente ; en précisant qu'il y aurait un projet de création et un projet de recherche. En effet, une des difficultés de la démarche de recherche-crédation réside dans le fait que nous jouons tous plusieurs rôles ; les participants doivent être au courant qu'ils participent à un projet de création et parallèlement à un projet de recherche. La frontière entre ces deux formes de participation est floue puisque le projet de recherche porte sur le projet de création. En participant aux ateliers, les jeunes et leurs parents ou tuteurs légaux signaient un formulaire d'information et de consentement dans lequel d'une part, nous exposons les conditions dans lequel l'atelier est mené et d'autre part, nous donnons les informations quant à l'implication des participants dans la collecte des données, dans l'analyse et dans la diffusion des résultats. Dès le départ, la proposition était claire : faire un film sur des enfants qui font un film et en même temps, récolter des informations sur la façon dont ce film se fait. Une projection du film était prévue à la fin de l'année au sein de l'école et un lien du film sera partagé avec les participants. Quant à la recherche, une synthèse vulgarisée traduite sera disponible aux participants - et à leurs tuteurs légaux - qui en font la demande afin de partager la production des connaissances et qu'elle puisse être bénéfique autant au monde universitaire qu'aux communautés locales concernées. Par conséquent, je m'engageais à fournir un apprentissage des outils cinématographiques aux

participants et à la bonne réalisation de l'œuvre et du montage final ; j'assurais ma disponibilité et mon engagement à élaborer l'œuvre cinématographique imaginée lors de nos ateliers. Nous signions un engagement mutuel et réciproque. Le résultat importait donc autant que le processus.

Proposition et consultation

Une autre modalité de cette collaboration concerne les prises de décision. Je souhaitais que les choix de création puissent être démocratiquement partagés avec mes participants, qu'il y ait constamment une discussion entre les participants et moi. En même temps que j'apportais des connaissances conceptuelles, artistiques et techniques, j'apprenais des jeunes ; j'écoutais leur récit, je comprenais mieux leur réalité et leur vision du monde. Cet échange me permettait de penser le film. Au départ, je ne savais pas vraiment de quoi allait être fait ce film ; je savais simplement que je souhaitais faire un film sur des enfants qui font un film. L'idée initiale consistait à réaliser deux films avec leur titre, leurs crédits, leur montage et des registres d'image qui pouvaient être différents ; et le film des enfants fait de manière entièrement autonome devait être compris dans mon film. Si j'avais le désir d'apporter les outils pour que les jeunes puissent réaliser un film de manière autonome, j'avais aussi moi le désir de réaliser un film. Dès le deuxième atelier, j'avais donc l'intuition que nous allions faire autre chose. Je leur ai proposé de faire un seul film « avec » eux, dans lequel il y aurait toutefois un scénario collectif et une histoire imaginaire qu'ils écriraient et qui serait comprise dans une histoire que moi j'écrirai. À la fois ils écriraient une fiction qu'ensuite ils fabriqueraient, et en même temps cette fiction et cette fabrication serait contenue dans un récit plus grand qui enveloppe la fabrication de ce film. De cette manière, cela cassait une sorte de distance qui pouvait s'installer en faisant deux films distincts ; au contraire, un seul film comprenant deux histoires ouvrirait plus de dialogue, d'échange et de participation mutuelle, de consultation et de négociation. Je contribuais à la réalisation de leur histoire autant qu'ils contribuaient à la réalisation du film global ; en même temps, ils apprenaient et développaient des compétences. L'idée de faire un seul film a été proposée aux participants, discutée puis validée. Ce système de consultation, de prise de commentaires et de validation prenait forme tout au long du processus d'écriture et de fabrication. Quant au montage, il a été réalisé de manière plus autonome ; c'est un point que je développerai plus loin.

J'ajouterais que cette proposition de faire un seul film – et donc qu'il n'y aurait pas de film autonome mais que leur histoire existerait dans mon film - a été très bien reçue de la part des participants. Le risque à faire ce choix c'est qu'on pourrait penser que je tire profit de leur récit ou de leur imaginaire pour mon propre film. C'est une question que je me suis posée ; peut-être que mes bonnes intentions cachaient des inquiétudes ou des désaccords de la part de mes participants. Lors de cette consultation, je leur ai demandé simplement : « qu'est-ce que vous en pensez ? » C'est une phrase ouverte et clé que j'ai souvent utilisée lors des ateliers ou des séances de consultation. Ils se réjouissaient que le film serait présenté à l'Université de Montréal au Canada. Ils étaient tous très enthousiastes d'y participer, de sentir qu'au contraire, on considérait leurs idées et qu'on allait faire quelque chose ensemble. Une des mères nous dit dans une entrevue : « je pense qu'ils doivent se sentir importants. » Dans la semaine, d'autres enfants sont venus nous demander s'ils pouvaient aussi y participer. Je crois qu'ils auraient pris le fait de réaliser un film de manière autonome comme un exercice, qui aurait été amusant mais peut-être plus scolaire. C'est d'ailleurs quelque chose qu'ils avaient déjà fait l'année passée dans leurs cours d'arts plastiques. Réaliser un film ensemble constituait la deuxième étape.

Auteurité

La création d'un film qui enveloppe la création d'un autre film engendre forcément des questions juridiques et d'auteurité. C'était d'ailleurs une des questions de la part du comité d'éthique à laquelle je ne pouvais échapper. Si le film était d'emblée décrit comme collaboratif et laissait une grande place à la création des enfants, il s'inscrivait aussi dans un projet pédagogique. J'étais également la personne qui amenait une proposition et qui consoliderait les idées pour en réaliser un film. Je précisais dans le formulaire susmentionné que l'initiative et l'idée originale du projet de film collaboratif m'appartenait ; que je m'engageais à la bonne réalisation de l'œuvre finale. Je rappelais que je m'engageais à fournir aux participants un apprentissage aux outils médiatiques et de manière gratuite. Et je rappelais l'objet du projet, c'est à dire la proposition de faire « un film sur des enfants qui font un film qui soit une aventure sur la lune ». Plus précisément, il est prévu qu'en tant qu'auteurice du projet, je laisse un espace – les séquences 24 à 27 - à l'intérieur du scénario global où des participants écrivent une histoire collective selon une proposition thématique qui soit « une aventure sur la lune ». Il ne s'agit pas d'une « œuvre préexistante » puisque celle-ci est écrite sous mon initiative. Toutefois, il est clair que je m'engage à respecter les idées et les contributions des participants en faisant en sorte que le film rende clairement compte dans son histoire que l'histoire entre les séquences

24 à 27 a été rédigée par les participants. De plus, les noms et prénoms de tous les participants, figurants et accompagnateurs apparaîtront au générique du film et il sera indiqué qu'il s'agit d'un processus collaboratif. Et enfin, tous les participants auront évidemment un lien du film, mais aussi le droit de diffusion. Il est fondamental de partager dès le départ les conditions dans lesquelles s'inscrit le projet et de s'accorder sur une entente mutuelle, il faut être clair avec les participants sur tous les points.

Prises de décisions

Il y avait des limites à cette volonté d'horizontalité et de collaboration parce que quelqu'un devait prendre des décisions et consolider les idées de tous après consultation pour que le projet avance. Ayant peu d'expérience pratique en pédagogie, j'avoue mettre remise en question plusieurs fois afin d'adapter ma méthode à la réalité du terrain. Nous avons beaucoup échangé à ce sujet avec mon collaborateur, qui lui était chargé du projet pédagogique et détient une expérience de travail avec des publics très variés. Par exemple, dans notre cas, on travaillait avec des jeunes qui pour beaucoup avaient des problèmes d'attention et de concentration. Au départ je voulais travailler de manière très libre et intuitive, construire le projet en expérimentant et en explorant, mais je prenais le risque de les perdre et de rester à un état processuel. Or, j'avais une responsabilité envers mes participants, celle de la réalisation d'une œuvre finale. Si on ouvrait des espaces dans lesquels il était possible de tracer de longues lignes de fuites créatives, il fallait en même temps, créer un cadre sécuritaire – je reviendrais sur ce point plus tard - et baliser des lignes directrices. Cela se concrétise par des principes de base telle qu'une bonne organisation, un calendrier, des indications précises à donner et la construction d'une méthodologie. Pour ne pas rester bloqué dans le processus, il fallait mettre les idées en action. On avait un système de consultation, mais nous prenions des décisions.

Par exemple, mon collaborateur et moi-même avons pris l'initiative de distribuer des rôles en fonction du potentiel et de la motivation de chacun. Les participants pouvaient refuser ou choisir un autre rôle. Par exemple, durant nos premiers ateliers d'écriture, on a perdu quelques participants parce qu'ils n'étaient pas intéressés à écrire, ils sont revenus plus tard dans le processus, au moment des répétitions. Il importe que tout le monde puisse se sentir concerné, engagé dans le processus, ait un rôle à jouer. Je prenais conscience des premiers défis de la création collaborative dans le contexte dans lequel j'opérais ; j'avais pour idée que tous puissent être tour à tour caméraman, scénaristes, acteurs, techniciens ; mais le fait de distribuer des rôles

précis – qui pouvaient être multiples – permettait finalement aux jeunes d’avoir un rôle à jouer au sein du groupe.

Image du lien communautaire

Est-ce que cette relation horizontale entre les participants et moi se traduit en image dans mon film ? Pour cela, il aurait fallu qu’on sente ma présence derrière la caméra ou qu’on me voit. On entend par moment ma voix ou celle de mon collaborateur, pour dire par exemple « action » ou bien « ça tourne ». Dans le premier montage, j’avais inséré ce type d’images ; on me voyait fixer la caméra, la retourner sur moi ou partager un repas avec mes participants. Je souhaitais que la relation de proximité que j’avais construite avec mes participants apparaisse. Au visionnement, ma présence me dérangeait, je sentais que ma place n’était pas nécessaire et qu’au contraire, je souhaitais m’effacer pour mettre en valeur la proposition communautaire, les liens entre tous. Donc, plutôt que d’attester de ma présence et représenter des images relationnelles unilatérales, je voulais rendre compte d’une organisation communautaire.

L’idée de collaboration ne comprenait pas que la relation entre mes participants et moi-même, mais celle entre tous les participants y compris moi-même, dans un système relationnel plus vaste où chacun avait un rôle à jouer. Notre projet avait lieu au sein d’une école et d’une communauté déjà existante. Les participants se connaissaient de près ou de loin, certains étaient frères et sœurs, cousins, amis. Il est important de se familiariser avec la dynamique de groupe préexistante. Durant le processus, de nouvelles relations entre les participants se sont créées. Dans les entrevues faites avec les enfants sur le retour d’expérience de ce projet, beaucoup d’entre eux soulevaient par exemple le fait de s’être fait de nouveaux amis, d’avoir appris à connaître telle personne. Des amitiés, un sentiment de groupe et une cohésion sociale plus forte se construisait au fil du processus ; cela a engendré des meilleurs liens de confiance entre tous.

L’espace de fabrication de ce film devenait comme un micro-système au sein d’une micro-société, un échantillon d’une quelconque aventure collective ; on expérimentait la possibilité de créer quelque chose ensemble. Ça se traduit par la première image de notre film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*



Figure 3. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :28 :00)

Elle résulte d'une image imprévue et captée lors d'un cours d'éducation physique ; mais elle représente le cœur de la visée pédagogique de ma proposition artistique et sociale, à savoir la construction d'une communauté ; ou d'une « sculpture sociale » pour reprendre les mots du plasticien Joseph Beuys, qui a à voir avec une organisation de la vie en société où chaque individu est créatif et fait partie d'un tout.

J'ouvrirais une parenthèse sur Beuys ; on est avec lui dans le contexte d'après-guerre. Parmi les ruines d'une Allemagne dévastée par la Seconde Guerre mondiale, quand le désespoir et la culpabilité s'enfoncent dans les profondeurs de l'inconscient collectif, la création artistique est appréhendée comme un agent puissant capable de réactiver le sentiment d'appartenance à une communauté fragmentée et blessée par un processus d'anamnèse. En contexte d'après-guerre, c'est tout le corps social qui nécessite une reconstruction. Le dépassement du passé nécessite une transformation douloureuse du deuil et de toutes les affections associées à la terreur de la guerre. Et parmi tous les artistes qui ont cru à la capacité de l'artiste à indiquer et nommer les traumatismes d'une époque, et à initier un processus de guérison, on soulignera Joseph Beuys (1921-1986). Pour lui, dont on connaît la célèbre phrase « tout le monde est un artiste » - le chemin d'artiste passait par un retour aux sources du langage, de la pensée, des actions et des objets et non le talent artistique. Chaque geste et prise de décision doivent être pensés afin de

contribuer à un art global qui est la société et aider le monde a retrouvé son âme et sa solidarité. La transformation sociale relève avant tout d'une responsabilité personnelle et des facultés créatrices de chaque individu, qui doivent être perfectionnées et reconnues.

Chaque individu a une place essentielle qui garde en équilibre le corps collectif ; si un individu fait un mauvais mouvement, c'est tout le collectif qui tombe. Dans ma démarche, il me paraissait important que chaque participant trouve sa place en fonction de son propre potentiel et de sa propre force vitale ; qu'il sente qu'il participe à un projet collectif qui dépend de sa position et de sa présence ; et donc qu'il puisse se sentir important. Chacun joue un rôle précis et les mouvements de chacun agissent sur le mouvement du groupe. Faire un film, c'était l'occasion de travailler ensemble sur un projet collectif et de développer le sens de la coopération. Dans une entrevue sonore faite avec les mères à propos de notre projet, plusieurs éléments que je soulignerais revenaient tels que « le sens des responsabilités », « l'engagement » et « la joie ». Il me semble que la création collective et toutes les valeurs de responsabilité, de respect, d'engagement et de fraternité, est quelque chose d'essentiel dans le contexte d'une pédagogie pour la consolidation de la paix. Et cela répondait aux attentes de nos participants et de leurs parents.

2.1.3. Un acte d'amour

Cet environnement précaire que j'ai décrit dans la première partie, est aussi rempli de joies, de désirs et d'amour ; et ce sont ces univers de valeur qu'il faudrait déployer pour tendre vers une transformation sociale positive. Pour Judith Butler, « il devrait y avoir reconnaissance de la précarité comme condition partagée de la vie » (Judith Butler, 2010, p19) ; selon elle, « la précarité implique la vie sociale, c'est-à-dire le fait que la vie de quelqu'un est toujours en quelque sorte aux mains d'autrui. » (Judith Butler, 2010, p20). Autrement dit, « nous » avons des obligations à l'égard d'autres vies humaines, que nous connaissons ou non, et notre survie dépend de ce qu'elle appelle un « réseau social de mains ». (Judith Butler, 2010 p21). Elle appelle à prendre en compte « l'interdépendance des existences ». Cette précarité implique des « obligations sociales positives » et éthiques, engagées dans des valeurs de solidarité, d'amour, de créativité, de sensibilité, d'éducation, de développement communautaire et de justice sociale.

Faire un film est un projet complexe qui implique naturellement des jeux relationnels entre tous les participants d'un film, moi y compris. C'est l'occasion d'une rencontre entre différents êtres humains et plusieurs visions du monde qui s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Une création commune émerge d'une « interdépendance des existences » ou d'un « réseau social de mains » qui ne comprend pas que des corps individuels s'échangeant des messages selon un paradigme cybernétique ou systémique, mais qui repose avant tout sur des rapports sensibles et affectifs. Un des ingrédients fondamentaux dans la construction de ce projet, c'est l'amour ; agir par amour. À mon triple rôle de cinéaste-animatrice-chercheuse, j'ajoutais celui d'amie ; d'un être humain capable d'enlever sa casquette d'expert, d'écouter et de comprendre l'autre, son monde intérieur, ses inquiétudes et ses sentiments.

Toutefois, je me dois d'approfondir la dimension relationnelle de mon travail en ce qui concerne la dimension sensible et affective, puisqu'elle comporte des qualités, mais aussi des risques et des limites. En effet, ce rapport affectif construit sur le terrain soutient la production de questionnements scientifiques et méthodologiques. Depuis l'intérieur, il est naturel que des relations affectives se construisent ; mais en prenant du recul et depuis mon rôle de chercheuse, des questions signifiantes apparaissent. Qu'est-ce que ce rapport affectif peut faciliter ? Quels sont les risques à agir par amour ? Y a-t-il des enfants qui se sentiraient plus aimés que d'autres ? Quel risque soulève le fait de construire des relations affectives alors que je ne reste pas ? Est-ce que je devrais empêcher cette relation affective et est-ce que c'est même possible de l'éviter ? Bien qu'il n'ait pas été évident de prime abord de prendre du recul et d'apporter des éléments de réflexion à ces questions, puisque j'étais baignée dans ce tissu de relations qui se forme naturellement ; il semble nécessaire que je porte un regard réflexif sur ce choix d'agir par amour et de faire une analyse de mon expérience.

Les qualités

D'abord, j'en décrirai les qualités. Qu'est-ce qu'agir par amour m'a permis de générer auprès des jeunes ? Comment cet amour a pu jouer un rôle positif ? Est-ce que ça s'est traduit en image ? D'abord, une des priorités dans ce projet reposait sur l'expression des facultés créatives propres à chaque individu, en fonction de ce qu'il contient – en lui ou dans ses territoires inconscients – et de son potentiel. Donc il convenait d'installer un environnement sûr, où les pensées, les désirs, les rêves et autres sources créatives peuvent être exprimées sans crainte de jugement ou de discrimination. Nous travaillons avec des vies humaines et vulnérables ; il fallait

d'autant plus créer les conditions favorables à la mise en place d'un environnement aussi sécuritaire que possible. Il s'agissait de créer un climat de confiance dans lequel les uns les autres pouvaient se sentir libres d'incarner les personnages qu'ils avaient choisis, d'exprimer des idées, des préoccupations, des doutes et des émotions.

Il me semble que les facteurs qui conduisent à créer un environnement sécuritaire reposent avant tout sur des relations humaines affectives, en manifestant une écoute, une présence et de l'empathie. Ce sentiment de sécurité affective permettait aux participants d'explorer l'espace, de jouer des rôles ; en bref, de déployer une certaine liberté. Et je crois que ça a été gage de créativité. Par exemple, cette proximité affective et cet acte d'amour a joué un rôle dans une des séquences que je décrirais ; celle d'un des protagonistes jouant le rôle d'un garçon-sirène avec beaucoup d'aisance ; la scène est filmée par d'autres garçons du groupe et moi je filmais entrain de filmer la scène du film.

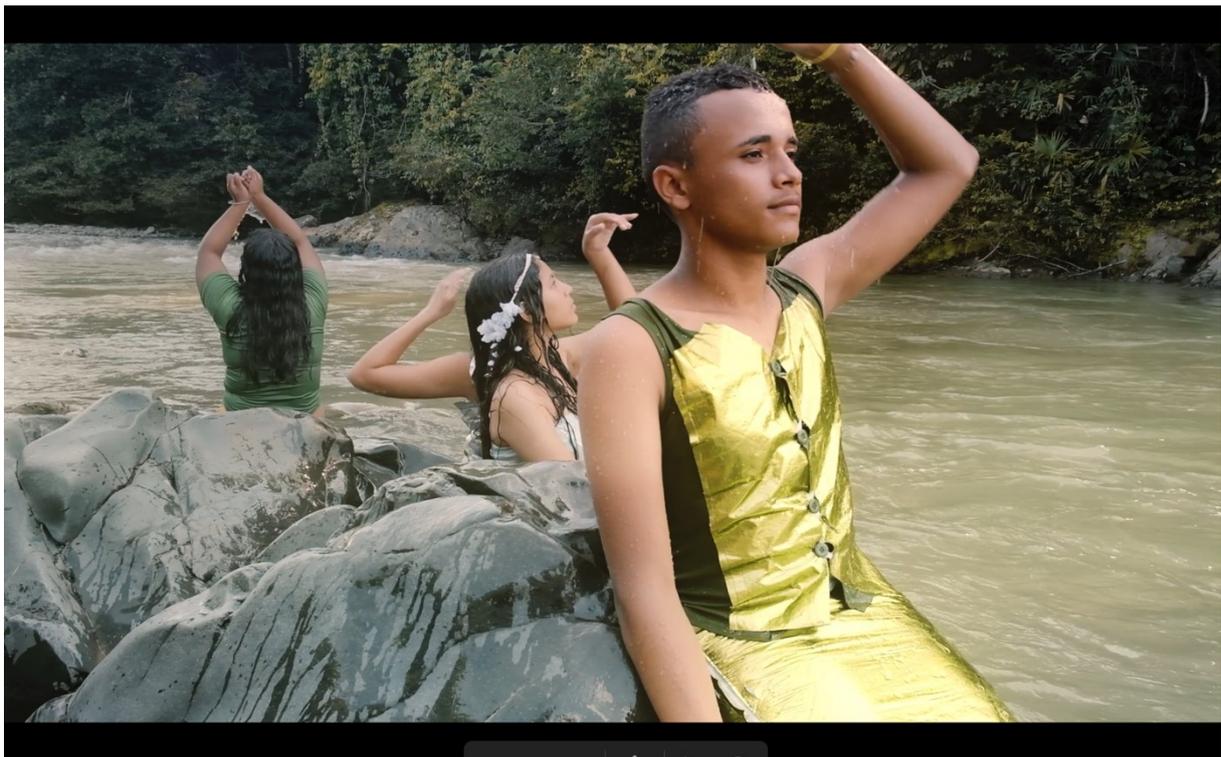


Figure 4. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :39 :40 :00)



Figure 5. Photogramme d'une vidéo prise sur le tournage avec un iPhone.

Judith Butler, dans son ouvrage *Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, nous propose de reconsidérer nos cadres perceptifs pour appréhender la violence, de repenser le lien social face à la guerre et lance un appel à la non-violence. Pour couper les cycles de violence à répétition, il nous faudrait repenser les cadres normatifs et nos manières d'être et de percevoir. Nous avons le droit d'être doux, sensibles et vulnérables ; il est possible de répondre à d'autres lois, celles de l'amour, de l'interdépendance des êtres et des choses.

Cette image est un exemple d'une transformation de la réalité qui semble être en cours du fait de la production de ce type d'images. Si on s'installe dans le contexte dans lequel on œuvre, c'est-à-dire dans une société machiste, avec ses valeurs et rôles très normés, la question de la différence de genre est difficile à aborder. Les garçons de la communauté sont pour la plupart soumis à des schémas de virilité dans lesquels les hommes ont des rôles encore bien définis et visibles. Cette image permet de questionner les stéréotypes enracinés et de déstabiliser les catégories binaires ; je précise que cette étude ne s'intéresse pas tant au contenu mais à la fabrication de l'image et à la transformation éventuelle des participants-fabricants. Qui est le spectateur de cette image ? Je dirais que le premier spectateur est celui qui regarde et qui filme. J'observais la manière dont les garçons filmaient cette scène ; je sentais qu'il y avait là une

situation particulière dans laquelle des barrières pouvaient tomber et de nouveaux regards s'élaborer.

J'ai ressenti une intensité particulière dans cette scène, remplie de fils invisibles qui se tissent dans une intersubjectivité des liens et des rapports. On peut penser à la microsociologie de Erving Goffman dont le travail est porté sur l'observation et la compréhension de ce qui se passe dans les micro-interactions, les échanges dits de *face-à-face*. Faire un film demande une relation intime entre celui qui filme et celui qui est filmé ; on crée une image mais aussi une interaction. Le concept de *face-à-face* ne se réfère pas à une chose visible. Il considère que *la face* : « n'est pas logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur, mais qu'elle est diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment. » (Goffman, 1974).

On peut faire un lien évident avec la situation filmique ; ce concept nous permet de comprendre ces rituels qui s'installent dans des micro-interactions affectives lorsque l'on filme. C'est dans ces interstices-là, invisibles mais pleines de sensations, que l'on peut chercher les preuves d'une transformation en cours du fait de la fabrication du film. C'est une épreuve difficile, qui fait état à l'échelle de l'infiniment petit, du moléculaire, mais qui peut être perçu dans les gestes des individus présents. Il m'a semblé qu'à cet instant la médiation cinématographique permettait une expérience à part, que ne pouvait apporter les structures normatives de la communauté dans lesquels les individus présents avaient l'habitude de participer. L'espace artistique et l'outil cinématographique – entre le jeu et la caméra – permettait là un processus de subjectivation et de socialisation. Dans mon processus, cette image était révélatrice de ce qu'on avait pu avancer et mettre en place en créant un environnement affectif sécuritaire ; je pense à la possibilité de remettre en question par l'image les cadres normatifs, d'intervenir au-delà de la diégèse du film, de créer un espace d'expression et d'affirmation de soi.

Les risques

Si la dimension affective peut être un levier dans le développement humain, agir par amour et être *près de* ou à *proximité de* peut aussi comporter des risques. Mon projet s'inscrit dans un cadre pédagogique, avec un groupe d'enfants et adolescents, en situation de vulnérabilité et de précarité, et pour certains soumis à des traumatismes intergénérationnels. Cela demande de

s'interroger à plusieurs niveaux et de relever de nombreux défis pour mettre en place les conditions nécessaires à la création d'un environnement sécuritaire. En effet, la dimension affective peut aussi générer de nombreuses insécurités.

De mon point de vue, une composante essentielle à prendre en compte est notre propre vie émotionnelle. Dans un environnement difficile, il est assez naturel qu'on puisse faire face à des moments de doute, des inquiétudes, du stress, des angoisses. Ça a été mon cas à plusieurs reprises ; par moment, j'ai dû faire face à des difficultés émotionnelles, soit parce que je suis affectée par un élément extérieur qui m'a troublé, soit par de l'anxiété, relevant plus d'un trouble individuel ne trouvant pas toujours son référent extérieur. Comme nous sommes baignés dans un même système relationnel, mes propres émotions influencent les autres. On est donc confronté au dilemme entre la proximité affective et la distance émotionnelle. Je me devais de maintenir des liens et des relations saines avec les membres de la communauté et de fortes émotions pouvaient m'entraîner dans des situations difficiles.

Étant parfois prise d'anxiété, j'ai dû naturellement renforcer mon intelligence émotionnelle et mon mental pour empêcher ou calmer des émotions soudaines. D'une part, ces émotions pouvaient affecter l'autre, déranger les relations interpersonnelles que j'avais, mais elles pouvaient aussi engendrer une pensée irrationnelle et influencer mes observations et interprétations. Cela demande un travail personnel et une connaissance sur soi afin d'identifier et de gérer ses émotions.

En effet, on observe aujourd'hui dans le milieu académique et universitaire, un intérêt croissant pour une « anthropologie du sensible » où l'anthropologue – ou le cinéaste – sur le terrain est engagé dans des dimensions sensibles et affectives. Dans cette perspective, on est apte à faire usage de nos affects dans la production de connaissances, lorsque nos émotions sont valides et justes. Lorsqu'on est pris d'émotions irrationnelles, il s'agit d'une autre variante ; dans ce cas, il me semble important de conscientiser cet état et d'agir en conséquence. Dans mon cas, je préférerais par exemple m'isoler quand je sentais que ces émotions en présence pouvaient affecter mes relations. Avec le temps, j'ai plutôt appris à décentrer mes émotions et mes préoccupations. Cette dimension affective mérite d'être nommée et considérée dans une recherche scientifique en tant qu'agir éthique car le cinéaste ou le pédagogue est avant tout un spécialiste des relations humaines.

Ensuite, entre êtres humains il y a nécessairement des relations affectives qui se construisent et qui peuvent être inégalitaires. Un des premiers défis relève donc dans le fait d'avoir une attitude et des outils qui empêchent de croire qu'un enfant se sentirait moins aimé qu'un autre. Ça passe par être à l'écoute, disponible aux questions et aux préoccupations de tous, de vérifier que chacun joue un rôle indispensable pour l'équilibre du groupe.

Un autre risque observé, c'est l'attachement. Quand on reste une longue période sur le terrain, en immersion, on partage des moments de vie et des temps de sociabilités en dehors des circonstances du projet. Certains nous confient leurs préoccupations, leurs peines amoureuses, leurs doutes ; la situation affective familiale en contexte post-conflit est parfois difficile, certains n'ont pas de figure d'attachement, alors on devient une écoute précieuse. Les mêmes questions revenaient au fil du processus : « est-ce qu'on va se revoir ? » ; « tu ne veux pas rester l'année prochaine ? » ou « est-ce que tu peux m'emmener avec toi ? » Le risque de cette dimension affective, c'est qu'il peut y avoir un sentiment d'attachement très fort, voir un sentiment d'abandon quand l'intervenant s'en va. Je crois qu'il faut simplement être très claire dès le départ en annonçant aux jeunes que nous ne resterons qu'un temps déterminé.

2.2. Le conflit entre la qualité artistique, participative et scientifique

Cette partie est consacrée au défi majeur rencontré lors de ce projet de film collaboratif et qui concerne le conflit entre la qualité artistique, la qualité participative et la qualité scientifique. Du fait que je joue un triple rôle de cinéaste-animatrice-chercheuse, mes objectifs et mes intentions diffèrent ; je me dois de percevoir le système dans lequel j'opère et de trouver la justesse et le point d'équilibre parmi ces différentes composantes. Les questionnements et les réponses qui suivent ont été à la base du « système méthodologique » conçu pour ce projet que je décrirai plus loin. Cela m'a permis de poser les fondations du dispositif collaboratif que je mettais en place et du registre d'images dans lequel on s'inscrirait.

En effet, un des problèmes fondamentaux que pose la réalisation d'un film collaboratif et communautaire relève de la question des retombées du film. À qui est destiné le film ? Pourquoi un film doit-il exister, être monté et projeté au-delà du faire du film ? À qui le film achevé

profite ? Pourquoi le faire du film ne serait pas suffisant ? En quoi la projection est-elle importante ? Comment la qualité artistique peut-elle conjuguer avec la qualité participative ?

La « vidéo participative » : focus sur la qualité participative

Il existe un nombre croissant de films « collaboratifs » et communautaires réalisés depuis l'intérieur et avec des communautés en période de transformation sociale ou de consolidation de la paix. Certains films cherchent à rendre compte de la « vérité » d'une expérience vécue, d'autres s'attachent à inclure ceux qui étaient autrefois exclus des médias audiovisuels dominants, récemment les participants sont encouragés à s'impliquer pleinement dans un processus d'autoreprésentation. Les projets de film communautaire ou ceux utilisant la technique de la « vidéo participative » - comme les organisations *Insight Share*, *Visual Exchange*, *Children as Media Producers* - sont nécessaires pour, par exemple, construire une mémoire collective plus vaste, informer sur des problématiques locales depuis le territoire ou former des communautés à la production médiatique ; toutefois mon approche se distingue de ce type de pratique. On est dans un régime d'image porté sur le ton de la sensibilisation, l'information, la communication et très souvent, la qualité artistique et cinématographique est négligée ou limitée au détriment de la pratique participative. Les vidéos sont souvent pensées pour être diffusées aux communautés concernées ou auprès de décideurs publics, mais très souvent la participation du spectateur est négligée. Les animateurs ou formateurs sont en général des personnes familières des approches communautaires et participatives, mais pas nécessairement des cinéastes professionnels ; les subventionnaires de ce type de projet sont souvent des ONG ou des organisations de développement. Or, les qualités artistiques sont nombreuses, parmi lesquelles la capacité à donner un sentiment d'intégrité, de cohérence, une sorte d'unité organique qui rend possible à la fois l'expérience esthétique et la crédibilité (Eisner 1995 ; Borwell et Thompson, 1986) ; et permettrait une plus grande expression publique.

Un triple rôle

Pour avoir un aperçu plus clair du défi rencontré par ce triple rôle et trouver le point d'équilibre dans ce système de collaboration, déterminons plus en détail les fonctions de chaque rôle que je me suis moi-même attribué. En tant qu'animatrice, je me dois d'élaborer un projet dans une situation qui ouvre des espaces de sociabilité, je développe un processus de participation communautaire et agis dans le but d'une transformation sociale ; je crée les conditions qui

permettent de nouveaux rapports interpersonnels. Je pose mon regard sur la possibilité de faire un projet ensemble, dans laquelle chaque participant-créateur constitue le maillon d'une même chaîne ; les jeunes participent au processus de production en contribuant à l'écriture du scénario, en jouant, en filmant, en apportant leurs idées à chaque étape du projet. Je me rapprochais d'un projet d'art communautaire qui cherche à développer la participation, l'estime de soi, les compétences et la conscience critique des participantes, et ainsi introduire un processus d'*empowerment* (Lee, 1994 ; Ninacs 2008 ; Mullender et Ward, 1991). En tant que cinéaste, je dois trouver ma place dans ce système de création collaborative, m'interroger sur quoi et depuis où je filme ; où commence mon regard subjectif et où il se termine. Je facilite un processus artistique ; je partage des outils cinématographiques. Je dois créer des images et m'engager à fournir un montage final. Enfin, la chercheuse doit pouvoir changer de point de vue, prendre du recul et une perspective critique et objective pour faire avancer notre connaissance du processus grâce à une expérience singulière ; elle s'intéresse à la qualité des résultats de la recherche.

Puisque je me suis engagée à ce qu'un film final soit achevé et projeté à la fin du processus, j'ai dû prendre des décisions pour le groupe, après avoir consolidé les idées de chacun et ce durant tout le processus de création. J'ai donc choisi d'être le pilote, d'assumer ma sensibilité artistique, de mettre mon savoir esthétique et conceptuel au service d'un projet commun. En effet, un film qui inclut la participation d'une communauté peut être réalisé « sur » la communauté, « avec » ou « par ». Pour les films réalisés « par » des communautés, on peut penser aux Groupes Medvekiné de Besançon initié par Chris Marker et qui formaient des ouvriers aux techniques cinématographiques. Dans mon cas, je réalisais un film « avec » elle, c'est-à-dire un film où celui qui porte le projet de film consulte ses intervenants avant de prendre des décisions. Les choix sont discutés. En ce sens, les grandes lignes du projet de film ou du scénario sont tracées mais évoluent sur le terrain.

Pour trouver le point d'équilibre entre la qualité artistique, participative et scientifique, on s'interroge sur l'utilisation prévue du film et sur sa dimension esthético-éthique. On est dans un processus collaboratif dans lequel les participants sont engagés activement dans la création du film ; le processus collaboratif croit vers un projet total et achevé. Une œuvre finale devra donc être délivrée aux participants, à d'autres communautés mais aussi à tous ceux que le film pourrait intéresser.

Avant de traiter de mon expérience, je ferais un détour par une étude du film *La noce n'est pas finie* de Léonard Forest (1971).² Le film nous intéresse car il se rapproche de ma démarche. Le film est fabriqué de manière collective et brouille les frontières du genre ; à la fois film à scénario, reportage et enquête sociologique, le film a été réalisé en collaboration avec un groupe de citoyens du comté de Gloucester au Nouveau-Brunswick. Il s'adresse non seulement à la population concernée mais également à qui s'intéresse au fait social. Le film multiplie les registres d'images et présente les caractéristiques et les enjeux d'un film collaboratif. Les participants rédigent un scénario qui les mettra en scène dans l'espace diégétique de cette fiction qu'ils inventent. En même temps, ils sont filmés en train de penser et de rédiger ce scénario. La performance des participants se joue dans la dichotomie entre la fiction et la non-fiction. Le film nous montre comment la collaboration cinématographique fonctionne par disjonctions plutôt qu'unité ; toutefois, le réalisateur crée une progression narrative linéaire qui inclut un récit dans un autre.

Mon film se construit dans un système ouvert où les frontières entre l'expérience communautaire dans la diégèse du film et celle dans le hors champ sont floues – donc moins disjointes que dans le film de Léonard Forest. Cette complexité des rapports entre ces trois rôles construit l'esthétique du film. L'expérience communautaire mêlée - devant et derrière la caméra - devient l'esthétique même du film. Certaines images renvoient à la diégèse développée par les enfants, d'autres documentent le processus de création et d'autres, plus ambiguës entretiennent ce flou. Le point d'équilibre se situe à cette frontière entre la diégèse et le hors champs, dans cet aller-retour entre réel et fiction, dans un régime d'images multiples et plurielles. Comment penser cette hybridité ? Quels sont les enjeux artistiques ? Qu'est-ce que ce choix implique comme conséquences en termes d'éthique ?

Des images du film en train de se faire

La cinéaste dissocie son corps de l'animatrice pour créer des images de ce qui se met en place ; elle construit des images du collectif, de l'organisation communautaire. Elle perçoit les enjeux relationnels de la participation. Elle cherche à montrer le faire du film et à en documenter l'expérience, sans qu'on tombe toutefois dans une version making-off ; la monstration du film en train de se faire ne représente pas le cœur du film, mais ces images font partie du film. Elles

² https://www.youtube.com/watch?v=hruTa6OmUcc&ab_channel=ONF

se traduisent par des images qui montrent les gestes de tournage ; on voit les outils cinématographiques, une perche, un clap (figure 6), on entend l'équipe de production donner des indications. Parfois, on entend la voix de mon collaborateur ou la mienne ; parfois, ce sont les jeunes qui se donnent des directions de tournage. Donc on a des éléments qui concernent les outils cinématographiques au sein de la diégèse du film.

Durant le tournage, on a utilisé une caméra supplémentaire de moins bonne qualité qui filmait le faire du film et montrait donc le dispositif filmique et notamment celui qui filmait. Finalement, j'ai retiré les images de la deuxième caméra du montage ; d'abord, parce que j'avais déjà un matériel conséquent et surtout, parce que je souhaitais au montage remonter et former une certaine cohérence narrative qui était déjà basée sur des images disparates. Les images de la deuxième caméra n'ont donc pas été utilisées.



Figure 6. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :24 :19)

Des images de la diégèse développée par les enfants

Le projet de film emboîte un projet de création des enfants. Lors des ateliers, les enfants ont écrit une histoire qui allait être intégrée à une histoire globale que j'aurais moi-même consolidée en tant que cinéaste, après validation et consultation. Les enfants ont participé à tous les niveaux

de leur film, en tant que scénaristes, acteurs, techniciens, créateurs de costumes, repérages, logistique, etc. Mon rôle dans la fabrication de leur film était de les soutenir et de les accompagner. Je ne suis pas intervenue sur la rédaction de leur histoire, si ce n'est en leur posant des questions pour les faire avancer.

En ce qui concerne le cadrage et la composition des images, c'est moi qui la plupart du temps ai pris les décisions. C'est Santiago, que nous avons formé à la caméra et au stabilisateur, qui a entièrement filmé la partie de l'aventure sur la lune imaginée par les jeunes. Filmer est devenu une vraie vocation pour lui, il disait « se sentir puissant » lorsqu'il avait la caméra en main. Je vérifiais qu'il avait bien réglé la caméra avant chaque prise. Le cadrage a été un objet d'échange et de discussion. Parfois, Santiago me demandait de cadrer l'image, alors je cadrais et je lui demandais « qu'est-ce que tu en penses ? » ; parfois c'est lui qui proposait un cadrage et me demandait ce que j'en pensais. Comme on était dans un cadre pédagogique où les jeunes apprennent de nouvelles compétences, j'ai tenu à mettre en valeur son travail en intégrant son nom au générique et en tant que caméraman.

Des images ambiguës

Puis, il y a les autres images, en dehors de la diégèse du film et du faire du film. À quoi renvoient-elles ? D'abord, il y a des images qui rendent compte de l'atmosphère du lieu (le chemin vers l'école, la cour de l'école, la maison de Santiago) ; certaines images sont imprévues, d'autres écrites ou improvisées.

Parmi ces images, je superposais des voix asynchrones enregistrées lors d'entrevues que j'avais réalisées avec tous les participants. Au deuxième montage, j'ai choisi de ne pas utiliser les images d'entrevue, mais de garder les récits qui pouvaient apporter de la matière au film. En effet, je posais quatre questions lors de ces entrevues : « qui es-tu ? » « Quel rôle tu voudrais incarner dans un film ou dans la réalité ? » « Quelle histoire tu aimerais raconter dans un film ? » et « qu'est-ce que tu as pensé de cette expérience ? ». Beaucoup d'enfants répondaient très vaguement aux questions ; les réponses n'étant pas très pertinentes, garder ces images pouvaient ennuyer le spectateur. J'ai donc fait interagir les récits de deux adolescents avec les images d'école. L'une parle de sa volonté de réaliser un documentaire sur d'autres cultures, l'un de faire un film sur sa vie. Il s'agit de récits qui résonnent avec ma position de chercheuse qui s'intéresse au potentiel de son médium, les outils du cinéma.

Dans ce registre, on entend plus loin dans le film une autre entrevue sonore et qui se juxtapose à une succession d'images. On entend Sheila, l'adolescente qui a consolidé l'histoire écrite par les enfants, parler du pouvoir de l'imaginaire et du potentiel cinématographique. Elle dit « le cinéma aide, le cinéma aide beaucoup ». Puis, elle apparaît en train de visionner les images que le spectateur vient de voir et qui appartiennent à la diégèse dans laquelle évolue les enfants et au scénario qu'elle avait rédigé et consolidé.



Figure 7. Photogramme, *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas* (00 :00 :40 :19)

Je n'ai pas utilisé de système de validation des images dans mon film. C'est un geste que le comité éthique m'avait suggéré de faire, mais qui me paraissait laborieux. J'élaborais en revanche un système de discussion avec les participants tout au long de la fabrication du film. Comme Sheila avait rédigé le scénario, il me paraissait judicieux de lui montrer les premiers rushs afin qu'elle puisse savoir où en était le processus, comment on avait transmuté son texte en images et afin de prendre ses commentaires.

Les retombées du film

En initiant le projet, je ne m'étais pas encore posé la question du spectateur ; j'étais très concentrée sur la relation avec les participants. Dans les projets de films communautaires ou de « vidéo participative », la place du spectateur est souvent négligée au détriment de la qualité participative de la communauté. Or, pour la communauté elle-même, le film résultant importe. Quand le tournage du film était terminé, les participants me demandaient tous les jours « quand est-ce qu'on va voir le film ? » « où est-ce qu'il va être vu ? » Il y avait une attente et un enthousiasme de la part des participants.

Toutes les questions qui concernent la réception du film et du public, je me les suis posées assez tard, entre la fin du tournage et au début du montage, pendant le dérushage et le choix des images. À cette étape, mon collaborateur et moi-même avons pris l'initiative de choisir les séquences sans la consultation des participants ; nous avons 2.5 To de rushes, cela aurait été une opération laborieuse que de consulter les participants dans le choix des rushes.

Après la première phase de montage du film qui durait 3h, je me suis posé une question cruciale sur l'orientation du film. Est-ce que je monterai un film avec une ligne narrative plutôt linéaire ou au contraire, est-ce que j'allais briser cette structure narrative pour créer un film plus discursif ? La question qui suivait était de savoir désormais pour qui était destiné ce film. Je décidais que ce film serait en premier pour les participants, leur communauté, les villages alentours ; mais aussi pour les communautés dans des situations similaires à celle participante et à toute personne qui s'intéresse au fait social, à l'enfance et à la pédagogie. Respecter une structure narrative plutôt que discursive me paraissait l'option la plus favorable et respectueuse par rapport à mes participants puisque tout au long du processus, nous avons construit ensemble une narration. Je souhaitais garder une fluidité narrative afin que le spectateur soit lui aussi engagé dans une aventure cinématographique proche du rêve. En choisissant de monter un film plutôt discursif, je me risquais à perdre mon premier public, la communauté concernée.

Pour autant, on avait plus ou moins une ligne narrative, qui enveloppait l'histoire des enfants ; mais à cela, s'ajoutait une diversité d'images – les images de la diégèse des enfants, le processus filmique, l'atmosphère, des images imprévues – ; il fallait que j'agence ce matériel hétérogène. Cela fut un vrai défi au montage que de construire une cohésion narrative à partir d'images aussi disparates. Ensuite, j'ai choisi de ne pas utiliser de voix-off ou de commentaires afin de ne pas mettre en avant mon regard subjectif. Au contraire, je voulais que les participants soient

mis en valeurs, tout comme la multiplicité des regards et des talents qui s'interpénètrent dans cette aventure communautaire et imaginaire qu'on fabriquait ensemble.

Pour le film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* le premier spectateur était donc la communauté participante ; et la transformation sociale peut être justement située au moment de la projection du film. On se souvient du début de *L'Esprit de la Ruche* de Victor Erice ; on est dans une zone rurale en Espagne, en 1940, peu après la fin de la guerre civile et des enfants sont sur le point de voir *Frankenstein* de James Whale. La scène montre le point de rencontre entre Ana, petite fille de la guerre et une iconographie du monstre. C'est à travers l'épreuve de l'imaginaire et de l'expérience cinématographique qu'Ana accèdera à une forme d'émancipation. Ce film est un hommage au pouvoir de la construction imaginaire, de la possibilité de jouer avec les images et de transformer la vie avec.

J'attendais avec impatience ce moment particulier, quand les enfants et leurs parents s'assoient les yeux plongés vers l'écran, quand les lumières s'éteignent et que le film commence ; alors les rêves et mondes imaginés par les enfants s'animent et prennent vie. En effet, s'il est difficile d'évaluer l'impact social et les retombées du film dans un délai aussi court, je dois dire que la projection du film a été un moment mémorable. Je ne m'attendais pas à ce qu'autant de monde vienne voir le film ; beaucoup d'enfants, de familles mais aussi des communautés avoisinantes étaient présents. La projection du film créait les conditions d'une sociabilité nouvelle. Quelqu'un m'a dit : « merci, enfin on se regroupe autrement que devant un match de foot ». Avant de montrer le film, on a projeté quelques vidéos satellites qu'on avait réalisé durant les ateliers de création cinématographique. Tout le monde attendait avec impatience le moment du film. Les spectateurs étaient plongés dans le noir, j'entendais beaucoup de rires. Je crois qu'un des moments les plus forts de cette expérience est celui des applaudissements à la fin du film. J'ai pu ressentir et voir dans les yeux des enfants et des parents que le film avait plu. Beaucoup de parents sont venus me remercier et me féliciter ; une des mères m'a dit que le film avait du potentiel pour la communauté tout entière, que c'était un apprentissage autant pour les enfants que pour les parents. Toutefois, je souhaitais comprendre plus en profondeur qu'est-ce qu'ils avaient pensé du film. Quand je leur demandais « qu'est-ce que tu en as pensé ? », on me répondait que c'était beau, qu'ils avaient aimé, on me demandait quand est-ce qu'on fera une deuxième projection ou un deuxième film ; mais il était difficile d'obtenir une critique de leur part ou de récolter des témoignages. Après cette première projection, nous avons reçu des demandes pour une projection dans d'autres villages. À l'avenir, pour mieux évaluer les

retombées et la réception du film, je poserai aux spectateurs des questions plus précises et ouvertes telle que : « qu'est-ce que tu as appris de cette expérience ou de ce film ? » ; « est-ce que tu t'es reconnu dans cette histoire ? » ; « qu'est-ce que tu as ressenti dans ce film ? » ; « qu'est-ce que tu voudrais changer dans ce film ? » etc. Mais si ce n'était pas les mots qui ressortaient chez les spectateurs et qu'ils avaient du mal à répondre et à dire, j'ai ressenti des émotions partagées et l'émerveillement qu'avait suscité le film chez les enfants autant que chez les parents.

La post-production

Pour revenir sur le dilemme du montage et de la postproduction, j'ai réalisé moi-même le montage du film global et y compris du récit des enfants. J'ai également fait le choix de la musique originale et de la couleur. Le problème qui se pose alors est de savoir ce que cela implique au niveau éthique que je réalise seule le montage sans validation de mes participants. Y a-t-il un risque de conflit d'intérêt avec mes participants qui ont imaginé l'histoire ? Est-ce qu'ils auraient préféré faire le montage ? Dès le départ, j'ai stipulé dans les formulaires d'informations et de consentement, que je me chargeais de la réalisation du montage final. Dans mon cas, nous n'avons eu aucun conflit d'intérêt à ce niveau ; au contraire, ils me faisaient confiance pour la réalisation du montage.

Si durant le processus d'écriture puis celui de la fabrication du film, il fut possible de mettre en place des tactiques et dispositifs incluant des décisions communes, cela se révéla plus difficile à la phase du montage. En fait, pour beaucoup de cinéastes œuvrant de manière collaborative, la phase de montage devient un processus individuel. Éric Baudelaire, pour son film collaboratif *Un Film Dramatique* avec des enfants en banlieue parisienne, a fait le choix de réaliser le montage avec une monteuse professionnelle. Il dit dans une interview par Brooklyn Academy of Music que l'écriture et la fabrication du film était un processus collaboratif, mais que le montage relève d'un processus intime et qu'il ne peut être collaboratif. C'est une idée que je partage et les raisons en sont nombreuses. D'abord, le montage requiert des habilités techniques et du matériel coûteux, nous n'avons ni eu le temps ni l'argent pour former les participants à cette étape de la création d'un film. Ensuite, un système de consultation et de concertation a déjà eu lieu durant tout le processus d'écriture et de fabrication. Enfin, au moment du montage, on prend des décisions pour créer une cohésion narrative au projet, à moins de créer un matériau complètement expérimental. Je ne prétends pas que ça relève de l'impossible, mais il m'a

semblé qu'à ce moment du processus, j'avais la responsabilité de reVISIONNER les rushs qu'on avait pensés et filmés ensemble, de les sélectionner et les agencer pour aboutir à un projet final. En impliquant les participants dans la phase de montage, il me semblait qu'on n'en finirait jamais. Personnellement, réaliser individuellement le montage relevait pour moi d'une responsabilité que j'avais envers mes participants.

Un film hybride ?

Dans cette logique, le film que je réalisais avec mes participants était constitué de différents modules d'images entre fiction et réalité et de plusieurs regards. L'esthétique de notre projet était profondément liée à son éthique ; en effet, la qualité participative – le dispositif collaboratif mis en place – du film influe sur sa qualité artistique et inversement. En même temps que je m'interrogeais sur la réception du film, je m'interrogeais sur la part de subjectivité dans mon film et sur le type de film que je réalisais, la forme qu'il prenait. Est-ce que je pouvais encore qualifier ce film de documentaire ? Est-ce plutôt un film hybride ? Un film-essai ?

José Moure retient cinq critères fondamentaux pour définir le film-essai, ce non-genre cinématographique qui mêle fiction et non-fiction. 1/ Le film-essai met en relation des références culturelles souvent hétérogènes ; 2/ la mise en relation de ces matériaux épars vise à atteindre de nouvelles significations grâce à « des recroisements, des recoupements, des superpositions, des déplacements », révélant ainsi « une pensée en acte » ; 3) le film-essai dénote une pensée réflexive « qui propose simultanément une expérience et la mise en forme de l'expérience, un discours et une réflexion sur ce discours, une œuvre et son art poétique » ; 4) « le film-essai implique la présence de l'essayiste », ce « je » si cher à Montaigne ; 5) le film-essai réserve enfin une place de choix au spectateur, puisqu'il « privilégie un mode de communication dialogique ». En résumé, il privilégie et croise deux modes canoniques du cinéma du réel contemporain, le mode réflexif et le mode performatif, pour reprendre la terminologie de Bill Nichols.³ (Bacqué, 2013). Voici les traits qui caractérisent le film-essai.

Le film que nous avons réalisé à de ça, d'avoir été monté sur des matériaux épars et disparates, entre subjectivité et objectivité, pour créer une nouvelle cohérence narrative et un système aux portes ouvertes. Le film s'inscrivant dans un projet de recherche-crédation, il se développait sur

³ Ce découpage historique et analytique, s'il n'a pas été inventé par Bill Nichols, a été précisé dans son ouvrage *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.

le terrain, en faisant des aller-retours entre réflexion et performance ; en même temps, il créait de la pensée et des connaissances. Le faire du film, son expérience, c'est cela qui créait et construisait sa forme. Le lieu et le contexte où le film se déroulait était déjà compris dans un entre-deux, dans une période de transformation, de transition, de métamorphose ; et c'est bien dans cet espace là que je regardais, en même temps que j'utilisais et m'interrogeais sur mes outils, le médium cinématographique. Le film combinait la dimension réflexive et performative, ce qui le classerait peut-être, selon moi, dans le non-genre cinématographique du film-essai.

Du fait de son matériau disparate et de ses emboitements, il y a aussi quelque chose de l'ordre de l'hybridité. Roger Odin avait indiqué comme hybrides les films « à l'intersection de deux (ou plusieurs) ensembles cinématographiques, des films qui entrelacent deux (ou plusieurs) consignes de lecture » (Odin, 1984). Dans notre film, on se situe à l'intersection entre observation et fabrication, vie et art, présence et performance, mise en scène et improvisation, sens et abstraction. Il est certain qu'on s'éloignait assurément d'un documentaire classique et positiviste qui rendrait compte d'une preuve ou d'un fait ; je ne cherchais pas à rendre compte de manière directe de la vérité ; plutôt que de représenter ou d'informer, on expérimentait, on jouait. Le film n'était pas juste représentation, mais expérience, rencontre et jeu.

Revenons sur la question de la mise en scène. En effet, j'ai choisi de créer une mise en scène esthétique plutôt que de capter des images sur le vif. Là aussi, la question de la temporalité intervient. Rester une longue période sur le terrain permet de prendre le temps de construire et de composer des images ; c'était une manière de mettre en valeur des gens et un territoire. Il y a un effet de style voulu dans le montage et un travail des couleurs. J'hésitais au départ entre une caméra à main pouvant filmer rapidement ou une caméra hybride qu'il fallait régler et poser ; j'ai choisi une caméra hybride Fujifilm XT-4 avec l'intention de cadrer, de composer, de prendre le temps pour mettre en scène. Trop souvent, les films communautaires sont tournés rapidement, avec des caméras à main où on privilégie le contenu plutôt que la forme. Jean-Louis Comolli insistait sur un cinéma libéré de cette approche trop directe qui utilise par exemple l'enregistrement d'un geste en temps synchrone ou des caméscopes, et où la pratique du documentaire rejoue des manières de faire qui appartiennent aux médias (Comolli, 2004). Dans ma démarche, j'ai voulu m'éloigner de l'effet « reportage » et d'une prise sur le vif pour prendre le temps d'écouter, d'observer, de construire. C'est pourquoi, il y a ces images construites, mises en scène, plus proche de la fiction. Je cherchais cette ambiguïté, ce flou dans

la dichotomie entre réel et fiction ; et plutôt que de représenter, je cherchais à évoquer des corrélations entre les mondes, le réel et la fiction, et entre les gens qui le construisent.

C'est pourquoi on a beaucoup travaillé par associations d'images, tant dans les ateliers où se construisait le scénario collectif des jeunes que dans la manière dont j'ai monté le film. Un cinéaste par excellence qui entretient cette ambiguïté, Johan Van der Keuken m'a inspiré : il cherche moins à représenter qu'à créer un espace. Pour lui, tout film consciemment travaillé au niveau de la forme est un film de fiction ; et en même temps, il accentue l'ambivalence du documentaire car le matériel tourné est toujours une documentation de ce qui s'est passé sur place.⁴ François Niney soulève la question du réel à l'écran :

« Réel » se dit communément de choses ou états de choses à propos desquels on veut lever un doute quant à une illusion ou une tromperie possible. « Réel » est un mot tellement englobant qu'il est pratiquement sans limites, incluant même nos mensonges et imaginations. Il a tant d'antonymes qu'il vaudrait mieux préciser chaque fois par opposition à quoi on l'emploie : irréel, illusoire, imaginaire, mensonger, rêvé, fantasmé, halluciné, chimérique, fictif ; fictionnel, artificiel, factice, fabriqué, feint, faux, trompeur, postiche, synthétique, truqué...⁵

Il paraît difficile de préciser et d'identifier systématiquement ces différences et terminologies au sein d'un film que nous fabriquons ou regardons. On écrivait le film, puis on le fabriquait, on y participait ; on peut penser aux enfants qui jouent sur un terrain de jeu et qui continuellement actualisent de nouveaux univers et milieux. Les enfants, avec leurs costumes en cartons, ils s'aventuraient sur la lune ; ils jouaient et cela devenait palpable, réel.

D'une autre manière, en passant par le filtre de l'imaginaire, il me semble qu'on peut raconter beaucoup de choses sur les conditions de vie réelles des participants. C'est aussi ce que relève le couple de cinéastes Nicolas van Hemelryck et Clare Weiskopf, dans leur démarche pour le film colombien *Alis* (2022). Le film, entre documentaire et fiction, suit et interroge des jeunes femmes résidentes dans un foyer pour filles de la rue à Bogotá ; elles parlent de leur colocataire, Alis, une figure fictive et inventée. À travers Alis, elles créent des histoires qui les concernent

⁴ Serge Daney et Jean-Paul Fargier, "Entretien avec Johan van der Keuken", Cahiers du Cinéma n° 289, juin 1978, p.21.

⁵ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009, p. 73.

plus ou moins directement, mais sans que l'on sache quoi exactement. Le fait est qu'Alis représente un espace libre et sécuritaire pour s'exprimer ; on ne sait pas forcément ce qui est vrai et faux. Les réalisateurs ne cherchent pas la vérité mais créent un espace d'expression et de parole. Il est clair qu'au fond, à travers cet exercice d'écriture d'une histoire fictive, les filles parlent de leur propre expérience et réalité. Selon les réalisateurs qui s'expriment dans une interview de la Berlinale⁶, l'imagination serait un outil puissant, elle viendrait de ce qu'on vit et pourrait en dire beaucoup plus que leur biographie.

Considérant que le rêve et l'imaginaire constituent une étoffe du réel, j'ai mis l'accent sur la création d'une fiction collective, qui soit une échappée onirique. Si on analyse en profondeur dans mon film le scénario collectif rédigé par les enfants, on apprend énormément de choses sur leur réalité et l'environnement dans lequel ils évoluent. Il ne s'agit pas que de transformer la réalité, mais aussi de prendre des détours pour la montrer selon un autre angle et regard. Plutôt que de poser la question « sur quel sujet avez-vous envie de faire un film ? » en mettant l'accent sur le problème social, on est parti d'un point de référence abstrait : « qu'est-ce que la lune vous évoque ? » en permettant aux enfants de tracer des lignes de fuite créatives. Des thématiques marquantes ont émergé de cet exercice : la vengeance, la guerre, le processus de paix, la cohabitation. À la compréhension du contexte post-conflit que j'ai pris le temps de décrire dans la première partie de ce texte, on comprend mieux la profondeur du monde fictif qu'ils ont inventé. C'est pourquoi, en partant d'un point de référence abstrait et non du problème visible et conscient, il me semble qu'on peut raconter beaucoup plus, en prenant le problème à l'origine, dans la source des territoires inconscient ; en accueillant la lumière du matin.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=SXZyn4WtV34&ab_channel=Berlinale-BerlinInternationalFilmFestival

2.3. Méthodologie

J'ai posé les balises de la construction de ma méthodologie, qui concernent notamment les questions de rencontre, de positionnement et d'équilibre ; il importe désormais pour le lecteur que je développe et théorise le « système » conçu dans le processus de création de ce film collaboratif.

Ma méthodologie s'ébauche dans une vision holistique du monde ; c'est-à-dire dans une vision du monde où rien n'existe de manière séparée, où toutes les réalités sont constituées dans leurs dynamiques relationnelles.

« [I]l n'y a pas de division ontologique clairement établie dans le champ de l'existence. Autrement dit, le monde n'est tout simplement pas divisé en sujets et objets existant séparément les uns des autres ; il n'existe pas davantage de bifurcations entre les règnes humain et non humain. Bien plutôt, toutes les réalités sont constituées par leurs relations » (Warwick Fox cité dans Næss, 2017, p. 14).

Elle s'inspire profondément de la perspective conceptuelle de l'écosophie, développée par Félix Guattari dans son ouvrage *les Trois Écologies* et publié en 1989. L'écosophie que je développerais dans les lignes qui suivent me semblait particulièrement juste comme *praxis* pour répondre aux enjeux de reconstruction sociale et de consolidation de la paix dans le contexte du post-conflit et mérite d'être réactualisée. Elle m'apparaît comme un riche terrain d'expérimentation au regard d'une approche filmique collaborative et située dans une perspective pédagogique, là où il s'agit de reconstruire un réseau de relations ; à soi, aux autres et à l'environnement.

Qu'est-ce que l'écosophie ?

Sans reconstituer le cadre théorique et méthodologique de l'écosophie, j'en décrirai les grandes lignes, celles que j'ai recueillies et qui m'ont permis de fonder une méthodologie. D'abord, l'écosophie ne s'applique pas ; elle est ouverte, évolutive et processuelle. L'écosophie de Félix Guattari se définit comme une articulation éthico-politique « entre trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine » (Guattari, 1989, 12-13) et nous aide à penser l'homme dans son environnement. Elle est entendue comme une philosophie, un système, une vision écosystémique et holistique du monde, mais aussi une éthique, une esthétique et une méthodologie pratique et transversale qui

prend acte dans la production de mutations de toutes les sphères de la vie. Il s'agit de passer d'une vision déterministe et mécaniste à une vision organique, systémique et évolutive ; et d'un rationalisme scientifique à la raison sensible fondée sur l'imagination créatrice et l'expérience intuitive.

Étant profondément liée à la question de la complexité et à la refondation des pratiques sociales, l'écosophie me semble une perspective conceptuelle adaptée au contexte du post-conflit qui relève de questions structurelles, complexes et transversales ; et qui s'inscrit dans une sociabilité difficile. Pour développer ma méthodologie, il m'a paru pertinent d'explorer les possibilités pratiques proposées par l'écosophie. En effet, l'écosophie prend forme dans les actes plutôt que les discours, elle est pratique, politique et artistique ; et vouée à l'analyse et à la transformation des normes. « Il s'agira plutôt d'un mouvement aux multiples facettes mettant en place des instances et des dispositifs à la fois analytiques et producteurs de subjectivité. » (Guattari, 1989, 70). À travers l'écosophie, « il s'agira littéralement de reconstruire l'ensemble des modalités de l'être-en-groupe ; cela pas seulement par des interventions « communicationnelles » mais par des mutations existentielles portant sur l'essence de la subjectivité » (Guattari, 1989, 22). Il s'agit de construire les conditions de l'émancipation, de la libération et de la réalisation d'un individu. Et cela passe par la création de subjectivité, c'est à dire par l'ensemble des conditions qui rendent possible l'expérience humaine.

Visualisation de ma méthodologie

Le concept d'écosophie a été une source d'inspiration pour concevoir une méthodologie fondée sur une logique holistique et circulaire. Pour mieux visualiser comment ce projet cinématographique et transdisciplinaire en faveur d'une transformation sociale et individuelle a été pensé, j'ai réalisé un schéma synthétique du système conçu.

La méthodologie a été développée sur le terrain, avec les besoins et les attentes d'une communauté spécifique ; elle est donc située, malléable et flexible. J'espère à l'avenir pouvoir enrichir la fécondité de ma pensée et améliorer l'esquisse de ma méthodologie, en la comparant à des recherches futures sur le cinéma collaboratif et communautaire, basées autant sur les expériences de chercheurs que mes propres expériences avec d'autres communautés et dans d'autres circonstances.

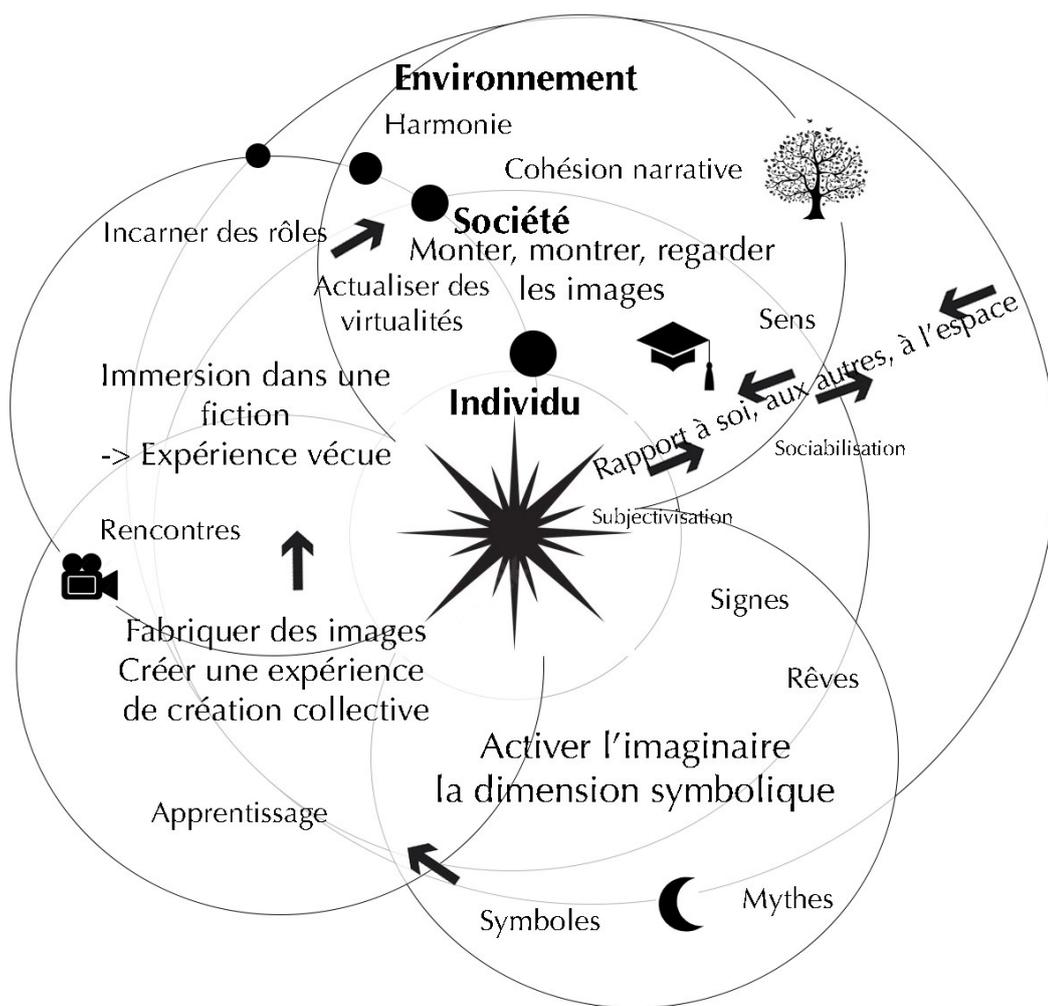


Figure 8. Schématisation de ma méthodologie dans le processus de création du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...*

Je transcrirais quelques lignes de compréhension de mon illustration. **1.** Un individu compris dans une société et un environnement interreliés participe à un projet de film. Je fais une proposition, un élément déclencheur. Lui et les autres participants sont invités à ouvrir leur monde imaginaire, à activer la dimension symbolique de l'être et à partager collectivement leurs histoires. Un scénario collectif est rédigé et validé par les participants. Moi, un individu compris dans cet environnement avec un savoir artistique, intègre le scénario collectif à un système narratif plus grand ; je crée une sorte de métarécit comprenant la diégèse développée par les participants, l'hors-champ de la diégèse – le faire du film – et des images de l'entre-deux ou des coïncidences, écrites ou prises de manière intuitive dans cet environnement global. L'idée de film global est partagée au groupe, validée. **2.** À partir du scénario collectif validé, on rassemble les ressources pour fabriquer le film et on distribue des rôles. On utilise une large palette des moyens du cinéma afin de transmettre des savoir-faire et déployer des forces

créatives ; on fabrique ensemble. On crée des rencontres, des discussions, de nouveaux rapports interpersonnels. Chaque individu doit jouer un rôle précis, en fonction de son potentiel et qui participe à l'équilibre collectif. **3.** Ensuite, on incarne des rôles et des personnages fictifs. On expérimente d'autres manières d'être. On élargit ses perspectives. On crée de nouvelles expériences vécues. **4.** Je réalise le montage du film pour créer une cohésion narrative. Le film est montré et regardé par les participants et la communauté. De nouvelles images sont intégrées dans cet environnement global. La communauté se perçoit selon un autre regard. **X.** En agissant sur la créativité intérieure, on agit sur la possibilité que l'individu soit capable lui-même de transformer la socialité dans laquelle il évolue et son environnement. Un processus de subjectivisation et de sociabilisation est en cours tout au long du processus ; dans l'idéal, il y a continuellement une reliance dans les deux sens entre l'individu qui développe son agir créateur, la société qui resingularise des pratiques sociales et l'environnement sur lequel rayonne alors une preuve d'amour. Pour éclairer ce point, je terminerais ce paragraphe par une citation de Félix :

« La subjectivité, à travers des clefs transversales, s'instaure concurremment dans le monde de l'environnement, des grands Agencements sociaux et institutionnels et symétriquement, au sein des paysages et fantasmes habitant les sphères les plus intimes de l'individu. La reconquête d'un degré d'autonomie créatrice dans un domaine particulier appelle d'autres reconquêtes dans d'autres domaines. » (Guattari, 1989, 72).

La résurrection du sens de la communauté va de pair avec la prise de conscience de chacun de sa force vitale et de son potentiel créatif. Plus précisément, l'étoile centrale représente l'individu, son potentiel créatif, sa force vitale, « las chispas » pour faire référence au titre de notre film. Plutôt que de se concentrer sur les problématiques sociales et politiques de l'environnement, je me focalise en premier sur la dimension intérieure. L'espace géographique et spatial ne peut pas se réduire à des coordonnées géospatiales ; un espace donné contient une multitude d'autres espaces, qui constituent les milieux de chaque être, les perspectives, les points de vue ou encore les territoires subjectifs. Ces espaces-là contiennent des émotions, des rêves, des désirs, des significations qui existent en fonction d'expériences vécues ; elles constituent des dynamiques à prendre en compte et qui participent de même coup à déconstruire

les figures stéréotypées, archétypales ou de victimes et à valoriser les différences et les possibilités.

Les résultats

« Le cinéma, ou plus exactement la narrativité cinématographique telle qu'elle s'est instaurée dans l'histoire du cinéma, apparaît comme l'un des moyens majeurs de production de subjectivité. » (Guattari, 1989, 141) Comment la participation à mon film a pu justement produire de la subjectivité et quelles furent les limites de mon expérience ?

Il y a une scène dans le film qui illustre ma méthodologie, et qui dépeint ce qu'on cherchait à faire, c'est-à-dire mettre en place un système créatif qui en même temps était producteur de subjectivité et de sociabilité. Il s'agit de la scène dans laquelle les enfants tournent et dansent autour d'un arbre immense (Figure 9). Cette image révèle la perception que tout est relation, qu'on est pris dans un système relationnel qui inclut les êtres humains, les animaux, les plantes, les arbres, les éléments, les êtres et les choses visibles et invisibles ; mais aussi les institutions, la culture, les symboles, les rêves, les mythes. Après le processus de paix dans la narration, Manuela dépose au pied de l'arbre la lumière offerte par Santiago, les êtres et les éléments prennent vie, les tambours sonnent et au rythme des tambours, les enfants et créatures lunaires dansent, saluent les quatre directions de la planète. La force de leur danse et de leurs mouvements fait apparaître une nouvelle image, celle des sirènes qui nagent dans les eaux lunaires. Puis, on retourne à une image de l'arbre où les enfants l'encerclent et se tournent vers la caméra qui elle aussi détient un regard. Il y a aussi à ce moment cette relation ambiguë entre l'équipe de production qui se tourne et regarde la caméra et la caméra qui filme.

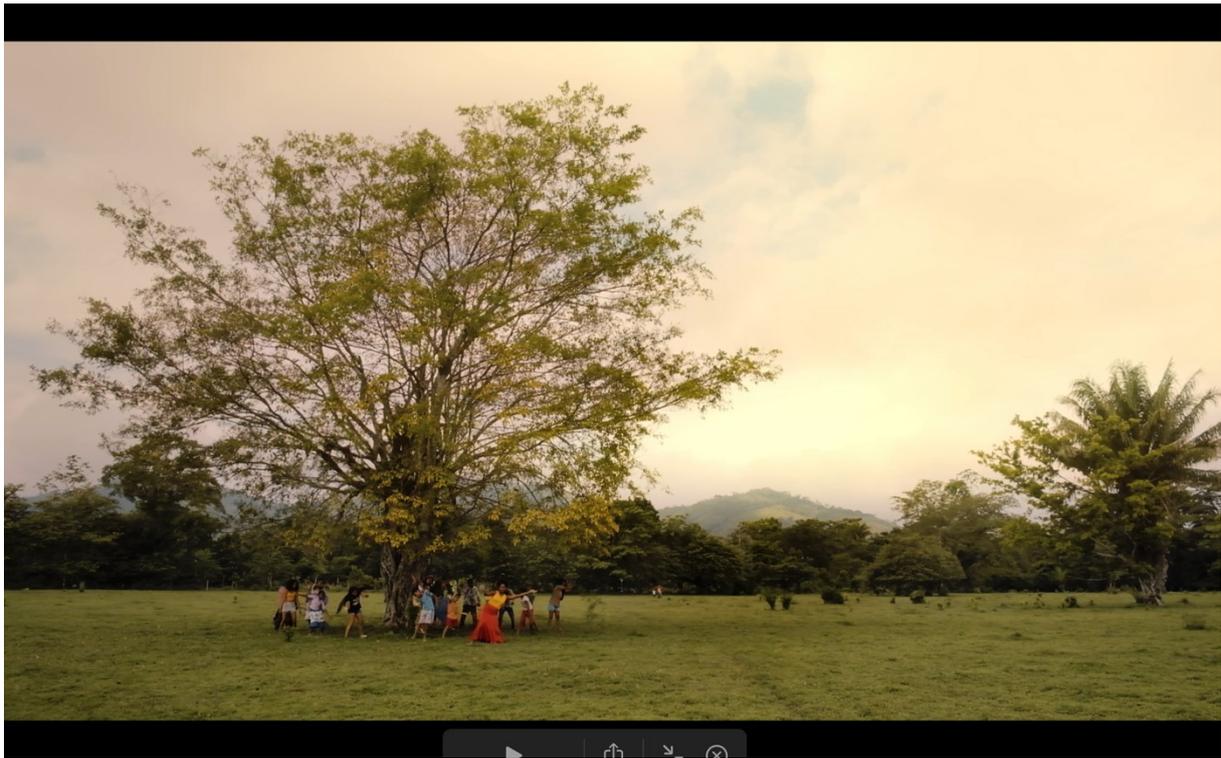


Figure 9. Photogramme *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* (00 :00 :38 :08)

Durant le processus de paix, Manuela dit : « on tire sur les fils de la même maille, les mouvements de la Terre agissent sur ceux de la Lune et vice et versa ». L'idée que traduit cette phrase et la séquence autour de l'arbre, c'est que le mouvement d'un groupe au sein d'un environnement agit sur cet environnement. Notre aventure sur la lune se déroulait à la mine Alcoran ; on se situe dans un environnement d'extraction minière où on creuse, on lui tire ses ressources comme un insecte qui aspire le sang vital de la Terre. En superposition à cette réalité et par des forces imaginaires et collectives, on créait un autre monde, d'autres univers de valeurs et de possibilités. Cela s'apparente à une forme rituelle, un espace liminal dans lequel la performativité collective répandait tout autour de la nourriture spirituelle. Cet acte d'amour dont je parlais plus tôt ne concerne pas seulement les relations entre semblables, mais s'étend dans un champ plus grand, qui touche tous les éléments, forces et sphères de la vie. C'est en cela que je crois qu'on créait de la subjectivité.

Peut-être que ce que j'écris n'enlève pas la violence du monde et les inégalités qui la parrainent, mais j'ose affirmer que chez les participants, leur conception d'eux-mêmes et leurs capacités, moi y compris, se sont élevées. En effet, j'ai moi aussi été transformée par cette expérience de vie et ces rencontres, avec des gens et avec un monde. En ce qui concerne la preuve d'une transformation en cours, il est difficile dans l'immédiat d'évaluer l'impact social de ce projet.

En revanche, je pourrais décrire qualitativement et avec des exemples précis les manifestations de nouvelles préoccupations individuelles et besoins créatifs qui émergent chez plusieurs des jeunes qui ont participé au projet. Santiago, que nous avons formé à la caméra, s'engage aujourd'hui dans la création de contenu audio-visuel pour le web ; je l'ai accompagné et été son assistant caméra pour son premier projet de vidéo. D'autres se lancent par exemple dans la réalisation de clips de musique ; certains débutent de grandes études.

Puisque tout écosystème visible (environnement, ville, école...) est indissociable de l'écosystème invisible (images, culture, idées, social, subjectif, artistique...) qui le soutient, ce qui compte dans la contribution du potentiel cinématographique, c'est la possibilité de créer de nouvelles « expériences vécues » et « virtualités » ; c'est-à-dire les potentiels, les conditions de toute créativité humaine.

Conclusion

Rappelons l'objectif initial de recherche de ce mémoire : comprendre comment utiliser les outils cinématographiques afin qu'ils soient vecteurs de sociabilité et de consolidation de la paix. La paix n'est pas juste l'absence de la guerre. Avec Judith Butler et Joseph Galtung, nous avons pensé la transformation des conflits par une « paix positive », c'est-à-dire par la présence de valeurs de créativité, d'imagination, de coopération, d'équité, d'égalité, de dialogue et par des actes de non-violence et d'amour. C'est vers ces idées que j'ai orienté ma *praxis* de création cinématographique collaborative, dans les conditions et le contexte de mon terrain de recherche.

Durant le processus de création du film *En el fondo del núcleo del átomo, las chispas...* j'ai adapté et développé des stratégies afin de viser la coexistence sociale et de déployer les forces créatives. Ainsi, chaque individu doit pouvoir jouer un rôle précis, en fonction de son potentiel et qui participe à l'équilibre collectif ; tout participant doit se sentir concerné. Il importe donc d'écouter, de sentir et de considérer les besoins, les attentes et les intérêts de chacun. De mon expérience, pour que chacun trouve sa place et son point d'équilibre, la collaboration n'implique pas une pure horizontalité dans les relations et les pratiques. Pour ne pas rester à un état processuel et mener un projet de film à bout, quelqu'un doit pouvoir consolider les idées individuelles et prendre des décisions pour le groupe. Toutefois, pour penser le film ensemble, il est important de créer des espaces de dialogue, d'échange et d'écoute, dans une volonté d'inclusion, où chacun est libre d'exprimer ses idées et ses émotions. Alors, la fabrication du film devient comme un microsysteme d'une aventure collective et solidaire et un agent capable de réactiver le sentiment d'appartenance à soi-même et à un groupe. Et cela demande un élément essentiel que j'appelle un acte d'amour. Faire un film implique naturellement des jeux relationnels entre tous, c'est l'occasion d'une rencontre entre différentes visions du monde, et il faut pouvoir créer un environnement affectif sécuritaire afin de pouvoir libérer les pensées, désirs, rêves et autres sources créatives sans crainte de jugement ou discrimination. Et c'est précisément dans cet espace-là du devenir qu'on peut voir apparaître de nouvelles orientations, perspectives et manières de faire et de voir, où les murs des constructions sociales normatives tombent, où on se comprend et s'affirme en tant qu'individu.

Pour répondre à la question : « quel est le potentiel du médium cinématographique dans la construction de la paix ? », je peux décrire les résultats qualitativement et avec des exemples

positifs et prometteurs : ils se manifestent notamment par de nouvelles préoccupations et élans créatifs chez les jeunes ayant participé au projet. Avec l'accès à notre formation aux outils cinématographiques et leur force de volonté, les participants ont acquis de nouveaux savoirs ; certains développent actuellement des projets autonomes, médiatiques et artistiques sur le territoire. Les parents des participants affirment que le projet a eu un impact considérable sur la vie de leurs enfants : les éléments qui reviennent sont la capacité d'expression, l'affirmation de soi, le sens des responsabilités, la naissance de nouveaux désirs et projets de vie. Ils parlent d'un effet de rupture et de transition par rapports aux générations d'avant. Et c'est là, le point clé de la consolidation de la paix, quand les cycles de violence sont brisés et transmutés. Si le projet de film a pu avoir un impact sur la vie des participants en tant qu'expérience nouvelle, il ne constitue qu'un projet satellite parmi d'autres qui ont vu le jour au sein de l'école et de la communauté : la création d'une œuvre murale, l'atelier de cirque, de théâtre et de musique, le ciné forum, les cours de sports et toutes les activités qui se déroulent au sein d'une école rurale. Mon projet n'est qu'une proposition parmi d'autres, je suis intervenue dans un espace et un temps pour semer une graine, ouvrir un chemin de connaissances ; je l'ai fait avec amour et c'est pour moi l'ingrédient indispensable pour nourrir l'âme et l'esprit.

Bibliographie

Les sources précédées d'un Astérix ont été citées dans le texte.

Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUR), 2009. Informe anual : Alta Comisionada de las Naciones

* **Bacqué, Bertrand.** 2013. Essai et Cinéma. Éditions de Minuit. N°795-796. Pages 700 à 709. <https://www.cairn.info/revue-critique-2013-8-page-700.htm>

Bateson, Grégory. 1995. *Vers une écologie de l'esprit, tome 1.* Paris : Le Seuil.

* **Braconnier Moreno, Laetitia.** 2020. « Vérités plurielles et justice transitionnelle en Colombie », La Revue des droits de l'homme [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/revdh/10023>

Boal Augusto, 2007. Le théâtre de l'opprimé, La Découverte Poche/ Essais

Butler, Judith. 2014. *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* Payot & Rivages.

* ———. 2010, Ce qui fait une vie. Essai sur la *violence*, la guerre et le deuil, Zones, coll. « Zones », 176 p.

Caillet, Aline, et Frédéric Pouillaude. 2017. Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques. Collection AEsthetica Rennes: Presses universitaires de Rennes.

* **Centre National de la Mémoire Historique (CNMH) de Colombie, 2013.** Basta ya ! Colombia : Memorias de guerra y dignidad. [Document PDF]. Rapport publié par le Centra Nacional de Memoria Historica. URL : <http://centrodememoriahistorica.gov.col>

* **Comolli, Jean-Louis.** 2004. Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire, Lagrasse : Verdier.

* **Elder, Sarah.** 1995. Collaborative filmmaking: An open space for making meaning, a moral ground for ethnographic film, *Visual Anthropology Review* 11 (2): 94–101.

Emond, Bernard. 1978. Vues et bévues du cinéma ethnographique. Collection Documents, travaux, rapports.

* **Galtung, Joseph.** 1996. Peace by Peaceful Means: Peace and Conflict, Development and Civilization (International Peace Research Institute, Oslo (PRIO), SAGE Publications Ltd; 1st edition, 292 pages

* **Gamboa, Alejandro.** 2016. « Víctimas del arte : reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia », *Calle 14*, 11 (19), 2016, pp. 30-43, URL : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279049734003>

* **Gobierno Nacional de Colombia y las FARC -EP**, El Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, 24 de noviembre del 2016. URL : https://www.jep.gov.co/Marco%20Normativo/Normativa_v2/01%20ACUERDOS/N01.pdf

* **Goffman, Erving**. 1974. *Les rites d'interaction*, France, Les Éditions de Minuit, 240 pages

* **Goris, M., Witteveen, L. and Lie, R.** 2015. Participatory film-making for social change: Dilemmas in balancing participatory and artistic qualities, *Journal of Arts & Communities*, 7: 1+2, pp. 63-85, Doi: 10.1386/jaac.7.1-2.63_1

* **Grajales Jacobo**. 2021. « Au-delà de l'accaparement. Le traitement de la terre dans la Colombie du post-conflit. » <https://noria-research.com/au-dela-de-laccaparement-la-terre-dans-la-colombie-du-post-conflit/>

* **Grau Elena, Parramon Ramon**. 2017. *Peace in Process, Creating peace*, ICIP, N°32

* **Guattari, Félix**. 1989. *Les trois ecologies*. Paris : Galilée.s

Gumucio Dagron, Alfonso, 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* María Paula Hoyos, Bogotá

* **Lee, J. A. B.** 1994. *The Empowerment Approach to Social Work Practice*, New-York: Columbia University Press.

Ley 975 Justicia y Paz. 2005. URL : <https://lwww.reintegracion.gov.co>

* **McDougall, David**. 2004. L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. *Journal des anthropologues*, no 98-99 : 279-233. <https://doi.org/10.4000/jda.1751>.

* ———. 2006. *The corporeal image: film, ethnography and the senses*, Princeton, NJ: Princeton University Press

Naess, Arne et al. 2020. *Écologie, communauté et style de vie*. Bellevaux : Éditions Dehors.

Naess, Arne. 2017. *Une écologie pour la vie : introduction à l'écologie profonde*. Paris : Éditions du Seuil.

Nash, Kate. 2009. *Beyond the Frame: A Study in Observational Documentary Ethics*. Armidale: University of New England.

———. 2011. *Documentary-for-the-Other: Relationships, Ethics and (Observational) Documentary*. *Journal of Mass Media Ethics* 26 (3): 224-39.

———. 2012. *Telling stories: the narrative study of documentary ethics .. New Review of Film and Television Studies* 10 (3): 318-31. <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.693765>.

* **Niney F.** 2002. *La Poétique documentaire comme forme de connaissance*, États généraux du film documentaire. http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4.

———. 2000. *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.

———. 2009. *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

* **Odin, Roger.** 1984. *Cinéma et Réalités*. Saint-Etienne : CIEREC, 1984, p 274

Ortiz, Claudia, Girón Victoria. 2019. « Entrevista a Alejandra Borrero, María Victoria Estrada y León David Cobo, directivos del equipo pedagógico y artístico de Casa E Social a cargo del Proyecto VICTUS », *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 53.

* **Ospina Luis, Mayolo Carlos.** 2015. *Qué es la porno miseria ?*
<https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>

Paille P. & Muccielli A. 2005. *L'Analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin.

* **Paulo Freire.** 2001. *Pedagogy of the oppressed* (1968), éd. Continuum International Publishing Group, (ISBN 0-8264-1276-9), p. 80.

* **Pécaut, Daniel.** 1996. *Passé, présent et futur de la violence*. In : *La Colombie à l'aube du troisième millénaire* (J.-M. Blanquer & C. Gros, coord) : 15-63 ; Paris : CREDAL.

Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.

* **Rivera Revelo, Laura,** 2020. « Memoria, reparación simbólica y arte : la memoria como parte de la verdad », *Foro, Revista De Derecho*, (33), pp. 30-65. URL : <https://doi.org/10.32719/26312484.2020.33.3>

Red de Paz, Red nacional de iniciativas ciudadana por la Paz y contra la guerra. [s. d.]. URL : <http://www.redepaz.org.co/index.php/shortcode/territorio-paz/15-areasaccion>

Roque Romero, Adriana, 2018. *Arte público y políticas culturales en el postconflicto : potencias, retos y límites*, Calle 14, 13 (24), pp. 360-374.

Spinoza, Baruch. 1994. *L'Éthique*. Paris : Gallimard.

Unidas para los Derechos Humanos sobre la situación de los derechos humanos en Colombia. [Document PDF]. URL : <http://www.acnur.org>

Filmographie

Nicolas van Hemelryck, Clare Weiskopf. 2002. Alis.

Éric Baudelaire. 2019. Un Film Dramatique.

Victor Erice. 1973. L'Esprit de la Ruche.

Léonard Forest. 1971. La noce n'est pas finie.

https://www.youtube.com/watch?v=hruTa6OmUcc&ab_channel=ONF

Collectif. 2015. Negra Blanca. <http://Cinesinautor.Blogspot.Com/2013/06/Negra-Blanca-Una-Pelicula-Y-La.Html>

Chris Marker. 1969. Classe De Lutte. <https://Vimeo.Com/63360360>

Chris Marker et Mario Marret. 1967-68. À bientôt j'espère.

Awotsi Yorenkatsi Tasori (Video Nas Aldejas). 2015.

<https://www.youtube.com/watch?V=Wejt755p5io>

Conversations with the earth. Insightshare.

<https://Insightshare.Org/Projects/Conversations-With-The-Earth/>

Grupo Dziga Vertov. 1970. Le vent d'est.

<https://vimeo.com/57782866>

Jean Rouch. 1959. La Pyramide Humaine.

[https://En.Wikipedia.Org/Wiki/The_Human_Pyramid_\(1961_Film\)](https://En.Wikipedia.Org/Wiki/The_Human_Pyramid_(1961_Film))

Peter Watkins. 2000. La Commune.

Helena De Llanos. 2014. Nos llaman las estereras.

https://Www.Youtube.Com/Watch?V=Y2bbop2xncq&Ab_Channel=Tedxtalks

La Peli Del Raval. 2011. Asociacion Paso A Paso.

https://Www.Youtube.Com/Watch?V=Ntpdemmdqyq&Ab_Channel=Lapelidelraval

La Mentada De La Llorona. (Mujeres En Espiral). 2016

https://Www.Facebook.Com/Watch/Live/?Ref=Watch_Permalink&V=375069260501387

Histoires De Roquetas. 2019. Drac Magic

Mi Cuerpo Habla. Film Collaboratif Colectivo Las Mirillas

<https://www.colectivoelcuerpohabla.com/nosotros>

El Charquito Documental (Ninos De El Charquito En Colombia, 2016)

<https://elcampesino.co/el-charquito-documentado-audiovisual-hecho-por-ninos-y-ninas-de-soacha/>

Flaherty, Robert J. 1922. Nanook of the North. Documentaire. Path. Exchange.

Groulx, Gilles. 1977. Premières questions sur le bonheur. Documentaire. Office national du film du Canada