

## **La formation de cinéastes indigènes au Brésil : Jean Rouch, les Ateliers Varan et le projet Vidéo dans les Villages**

Juliano José de Araújo\*

**Resumo:** O objetivo deste texto é refletir sobre o legado do antropólogo-cineasta francês Jean Rouch para o estabelecimento, no final dos anos 1990, da metodologia das oficinas de formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias. Trata-se de uma herança nem sempre lembrada, mas que é fundamental ser historicizada, considerando a importância do projeto Vídeo nas Aldeias na formação de cineastas indígenas em diversas regiões no Brasil. Palavras-chave: antropologia compartilhada; Ateliers Varan; cineastas indígenas; Jean Rouch; Vídeo nas Aldeias.

**Resumen:** El objetivo de este texto es reflexionar sobre el legado del antropólogo y cineasta francés Jean Rouch para el establecimiento, a finales de la década de 1990, de la metodología de los talleres de formación audiovisual del proyecto Vídeo nas Aldeias. Se trata de un legado que no siempre se recuerda, pero que es fundamental historizar, teniendo en cuenta la importancia del proyecto Vídeo nas Aldeias en la formación de cineastas indígenas en diversas regiones de Brasil. Palabras clave: antropología compartida; Ateliers Varan; cineastas indígenas; Jean Rouch; Vídeo nas Aldeias.

**Abstract:** The objective of this text is to reflect on the legacy of the French anthropologist and filmmaker Jean Rouch for the establishment, in the late 1990s, of the methodology of the audiovisual training workshops of the Video in the Villages project. It is an inheritance that is not always acknowledged, but which is essential to be historicized, considering the importance of such project for the training of indigenous filmmakers in different regions of Brazil. Keywords: shared anthropology; Ateliers Varan; indigenous filmmakers; Jean Rouch; Video in the Villages.

---

\* Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Núcleo de Ciências Sociais Aplicadas (NUCSA), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM). 76808-695, Porto Velho, RO, Brasil. E-mail: julianoaraujo@unir.br

**Résumé :** L'objectif de ce texte est de réfléchir sur l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch pour l'établissement, à la fin des années 1990, de la méthodologie des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet brésilien Vidéo dans les Villages. Il s'agit d'un héritage peu évoqué, mais qu'il est très important d'historiciser, considérant le rôle précurseur du projet Vidéo dans les Villages pour la formation des cinéastes indigènes dans diverses régions du Brésil.

Mots-clés : anthropologie partagée ; Ateliers Varan ; cinéastes indigènes ; Jean Rouch ; Vidéo dans les Villages.

### **Le projet Vidéo dans les Villages : en guise d'introduction<sup>1</sup>**

Historiquement, les sociétés indigènes étaient l'objet du regard des anthropologues, des cinéastes et des documentaristes, fréquemment avides d'images exotiques. Mais les indigènes étaient toujours vus dans une perspective sauvage et considérés uniquement comme des objets de recherche. Il s'agit d'une vision née à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec la naissance de l'anthropologie comme discipline aussi bien que le cinéma et qui a persisté pratiquement sans aucun changement jusqu'en 1950. Dans les années 1960, le champ du film ethnographique a pourtant subi de grandes transformations et cette altérité exotique a assumé un rôle actif, devenant une collaboratrice du cinéaste dans le processus de réalisation cinématographique.

D'un côté, plusieurs réalisateurs dans le sillage de l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch, comme David et Judith MacDougall, parmi d'autres, ont commencé à défendre des méthodes de réalisation audiovisuelle plus participatives. D'autre côté, il faut considérer le développement de nouveaux équipements de tournage et d'enregistrement plus légers. C'est grâce à ce cadre que, selon Faye Ginsburg (1995 : 262), nous assisterons au développement de productions cinématographiques par les communautés autochtones.<sup>2</sup>

C'est dans ce contexte que le projet brésilien Vidéo dans les Villages s'insère : fondé en 1986 à São Paulo par l'indigéniste et documentariste franco-brésilien Vincent Carelli<sup>3</sup>, Vidéo dans les Villages est un projet précurseur dans le domaine de la production audiovisuelle indigène au Brésil. Celui-ci a été créé dans le cadre des activités de l'organisation non gouvernementale (O.N.G) Centre de Travail Indigéniste<sup>4</sup> et en 2000 il s'est lui-même constitué en tant qu'O.N.G. Son objectif est

---

1. Je tiens à remercier la professeure Annie Comolli, ma codirectrice de thèse dans le cadre d'un stage de recherche doctoral mené à l'Université Paris X-Nanterre pendant la période de septembre 2013 à février 2014, où une partie de ces réflexions a été présentée pour la première fois au séminaire *Les méthodes de l'anthropologie filmique*.

2. Un historique des expériences pionnières d'insertion de l'audiovisuel dans les communautés indigènes peut être consulté chez Juliano Araújo (2019).

3. Plus d'informations sur sa trajectoire sont disponible chez Ana Carvalho (2010) et Vincent Carelli (2011).

4. Le CTI est une organisation non gouvernementale, fondée en 1979 par des ethnologues et des éducateurs. Il soutient les projets des sociétés indigènes relatifs à la démarcation de leurs territoires, à la création et à l'implantation des programmes d'auto-développement ou à l'éducation adaptée à la réalité de chaque peuple autochtone.

d'appuyer les luttes des peuples autochtones brésiliens pour défendre leurs identités, patrimoines territoriaux et culturels par l'usage des outils audiovisuels et une production partagée avec les indigènes.

D'un point de vue historique, j'identifie trois phases différentes du projet Vidéo dans les Villages (Araújo, 2019). La première commence en 1986, avec la création du projet et va jusqu'en 1997, période où des anthropologues et documentaristes, comme Dominique Gallois et Vincent Carelli, le responsable des activités du projet, réalisent des films documentaires « sur » les indigènes. Le but était de mettre en évidence une autre vision des peuples autochtones du Brésil et de déconstruire les stéréotypes sur les indigènes, comme l'idée du « bon sauvage ». Pour le grand public, les indigènes sont encore des peuples exotiques, surtout en raison de leur distance. Donc, les films réalisés par Vidéo dans les Villages abandonnent cette perspective et privilégient le contact et l'approximation, c'est-à-dire, l'échange de regards dans une perspective interculturelle. La première expérience du projet, tournée par Vincent Carelli, a eu lieu avec les indigènes de l'ethnie Nambiquara, au Mato Grosso : l'action de les filmer et de projeter leurs images a provoqué une mobilisation collective parmi eux. Ils ont repris, devant la caméra, la cérémonie de perforation du nez et des lèvres, tradition qu'ils avaient abandonnée il y a déjà 20 ans et qui est montrée dans le documentaire *La fête de la jeune fille* (Vincent Carelli, 1987).

Petit à petit, les peuples autochtones ont commencé, eux-mêmes, à se filmer : c'est le cas, par exemple, de Divino Tserewahú, cinéaste indigène Xavante qui depuis 1990 filme les rituels de sa communauté. Dans ce contexte, en 1997, la deuxième phase du projet commence : le projet Vidéo dans les Villages a organisé le premier atelier de formation aux outils audiovisuels, dans le parc du Xingu, qui a réuni 30 indigènes de diverses ethnies du Brésil. Cela a été le moment où les caméras sont passées aux mains des indigènes, c'est-à-dire qu'ils sont devenus les responsables du tournage. Bien que le montage soit réalisé par le coordinateur et les instructeurs du projet, il est le résultat de l'observation des images avec les personnes filmées et des discussions avec les indigènes et leurs communautés.

Aux alentours de l'an 2000, les cinéastes indigènes ont commencé à filmer et aussi à monter leurs films en collaboration avec les responsables du projet. Dans ce contexte, c'est la troisième phase : le moment où le projet Vidéo dans les Villages s'est constitué comme une école de formation audiovisuelle indigène. Le projet révèle une intense activité de réalisation cinématographique avec 37 ethnies indigènes du Brésil. Comme résultat de ce travail, il conserve environ sept mille heures d'images, 87 films produits et plusieurs prix remportés à des festivals de cinéma au Brésil et à l'étranger. Sa plus grande conquête est néanmoins la formation de nombreux cinéastes indigènes de différentes ethnies.

Sans prétendre épuiser cet univers filmique du projet Vidéo dans les Villages, je voudrais mettre en relief sa production audiovisuelle que je crois être la plus représentative. C'est la série intitulée « Cinéastes indigènes » qui est composée originellement de sept DVDs des ethnies brésiliennes suivantes : Ashaninka, Huni Kuĩ,

Kĩsêdjê, Kuikuro, Mbya-Guarani, Panará et Xavante.<sup>5</sup> Chaque DVD contient deux documentaires réalisés par des cinéastes indigènes et plusieurs scènes bonus dans un total de 28 films, dont six sont des courts métrages et 22 des moyens métrages.

Il s'agit de documentaires qui racontent le dévoilement de fêtes et rituels indigènes traditionnels, comme le film *L'initiation des jeunes Xavante* (Divino Tserewahú, 1999), qui présente les différentes phases d'un rituel complexe ; des légendes et des mythes, comme dans *L'odeur du fruit du pequi* (Collectif Kuikuro de Cinéma, 2006), une histoire de périls et de plaisirs, de sexe et trahison où les hommes et les femmes, les colibris et les crocodiles construisent un monde mythique.

Il y a aussi des films consacrés au thème de la vie quotidienne, soit des propres communautés indigènes, comme le documentaire *La cacahuète de l'agouti* (Komoi Panará et Paturi Panará, 2005), dans lequel est montré le quotidien du village Panará pendant la récolte de la cacahuète, soit de quelques villageois, comme par exemple, le film *Shomõtsi* (Valdete Pinhanta Ashaninka, 2001), qui offre une chronique audiovisuelle du quotidien de Shomõtsi, l'oncle du cinéaste qui habite à la frontière du Brésil et du Pérou.

Certains films, comme *L'usage de la caméra* (Collectif Kuikuro de Cinéma, 2007) et *Filmer Khátpy* (Collectif Kisêdjê de Cinéma, 2011), constituent des méta-documentaires, parce qu'ils mènent une réflexion sur le documentaire et aussi sur la représentation en elle-même, en attirant notre attention sur le processus de tournage lui-même et sur la présence de nouvelles technologies de l'information et de la communication – des outils audiovisuels – dans les communautés indigènes.

Le thème de l'histoire des indigènes est présent aussi dans ces films, comme par exemple en *Nouvelle époque* (2006) et *Je me suis transformé en image* (2008), les deux de Zezinho Yube, et en *Exode Guarani* (Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho et Vincent Carelli, 2011) : dans tous ces films nous observons le procès historique du contact de chacune de ces ethnies avec l'homme blanc dans une narration construite du point de vue des indigènes, s'opposant ainsi à l'histoire officielle. Enfin, il y a des documentaires consacrés à la vie spirituelle, comme *Les bicyclettes de Nhanderu* (Ariel Ortega, 2010), qui nous permettent de pénétrer dans la spiritualité quotidienne des indigènes de l'ethnie Mbya-Guarani.

Dans ce contexte, l'objectif de cet article est de réfléchir sur l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch pour l'établissement, à la fin des années 1990, de la méthodologie des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet Vidéo dans les Villages. Il s'agit d'un héritage, comme affirme Henri Gervaiseu (2009 : 88), peu évoqué, mais qu'il est très important d'historiciser, considérant le rôle précurseur du projet Vidéo dans les Villages pour la formation de cinéastes indigènes au Brésil. Pour mieux comprendre cet héritage, les fondements de la pratique cinématographique de Jean Rouch, notamment son anthropologie partagée et

---

5. Aujourd'hui, ces documentaires sont disponibles en ligne dans la filmothèque du projet Vidéo dans les Villages. Je recommande l'accès au site [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br) où c'est possible de mieux se renseigner sur la filmographie des cinéastes indigènes réalisée dans le cadre du projet.

l'expérience des Ateliers Varan, une école de formation au cinéma documentaire créé à son initiative, sont des questions qui seront abordées dans ce texte à partir de l'analyse filmique (Aumont et Marie, 2009)<sup>6</sup> des documentaires réalisés par des cinéastes indigènes dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages.

### **L'anthropologie partagée de Jean Rouch**

Les productions audiovisuelles de nature ethnographique impliquent, nécessairement, l'idée d'une altérité, parce qu'il s'agit, comme Pat Aufderheide (2011 : 181) dit, d'un regard extérieur sur une culture. Un regard, dans ce cas, d'un chercheur, d'un anthropologue, de "l'homme blanc", ayant normalement des finalités scientifiques. Les sujets, les communautés ou les groupes sociaux filmés par ces productions audiovisuelles risquent ainsi de devenir des simples exemples et des statistiques pour illustrer et exposer des résultats de recherches. Cette vision, on peut dire, une vision "traditionnelle" du film ethnographique, a entrepris un processus de critique dans les années 1950, en particulier dans les travaux filmiques de l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch.

À partir de 1950, la position de l'interlocuteur natif, des questions d'épistémologie et d'éthique, selon Faye Ginsburg (1995 : 261), ont commencé à être questionnés dans le domaine du film ethnographique, surtout avec des films de Rouch. L'anthropologue-cinéaste Jean Rouch peut être considéré pionnier et il était, sans aucun doute, en avance par rapport à d'autres anthropologues de sa génération. Cela a permis, en fait, une réinvention de l'anthropologie dans les années 1960 et 1970. Considérant ce contexte, je présenterai les principaux points de l'anthropologie partagée, telle que conçue par Jean Rouch.<sup>7</sup>

Selon Paul Henley (2009 : 321), pour Rouch, la connaissance ne devrait pas être originaire de l'observation scientifique, mais au contraire, elle devrait provenir d'un processus d'engagement entre le cinéaste et les sujets des films, une sorte d'éthique de la rencontre dans tout le procès de réalisation cinématographique, comme définit Marcius Freire (2009 : 91). C'est de cette façon que l'anthropologue-cinéaste commence à esquisser les principes de sa praxis cinématographique qu'il a nommée « l'anthropologie partagée ».<sup>8</sup> L'anthropologie partagée consistait à faire que les sujets filmés dans les productions audiovisuelles – qui n'étaient jusqu'alors ni observées ni vues que d'une perspective passive – jouaient un rôle actif dans la construction de

6. Les documentaires sont étudiés à partir de l'analyse filmique en effectuant un mouvement entre leurs éléments internes et externes, selon Jacques Aumont et Michel Marie (2009).

7. Il y a une vaste bibliographie sur Jean Rouch et son œuvre cinématographique. Entre autres, je recommande notamment les travaux de Joram ten Brink (2007), Mateus Araújo Silva (2010), Maxime Scheinfeigel (2008) et Paul Henley (2009).

8. Sa praxis cinématographique est synthétisée notamment dans les textes « Le film ethnographique », paru en 1968, et « La caméra et les hommes », publié en 1974. Je crois que ces deux textes de Jean Rouch présentent les fondements de son anthropologie partagée qui seraient plus tard les bases pour Claudine de France (1989) proposer dans le livre *Cinéma et anthropologie* les principes de la méthodologie de l'anthropologie filmique.

la réalité cinématographique, dans le film et par le film, dans un projet de collaboration créative et conjointe, soit à partir du *feedback* des projections ou des suggestions d'idées et de thèmes pour la réalisation des films.

Paul Henley (2009 : 317-322) raconte que Jean Rouch comprenait l'anthropologie partagée comme une méthodologie avec plusieurs phases ou étapes, fondée sur un projet de collaboration créatif et conjoint dans lequel il y avait un échange entre le chercheur-cinéaste et les personnes observées. Dans un premier moment, il y avait un *feedback* des projections, situation où le matériel filmé dans les communautés était projeté pour qu'elles puissent exprimer leurs commentaires et impressions sur ce qui avait été tourné. Rouch recevait des critiques, débattait et évaluait les rushes. À ce propos, c'est connu l'exemple de son film *Bataille sur le grand fleuve* (1950-1951), qui raconte l'histoire d'une grande bataille sur le fleuve Niger entre 21 pêcheurs Sorko et des hippopotames.

Lors d'un entretien avec Enrico Fulchignoni, Rouch (2003 : 157) explique qu'il a utilisé dans ce film une musique pour construire une atmosphère de chasse et suivre la tradition des films du genre western. Après avoir vu le film, l'un des pêcheurs l'a critiqué, parce que même sous l'eau les hippopotames ont des très bonnes oreilles. Dans ce cas, selon le pêcheur, s'il y avait une musique, les hippopotames s'échapperaient sûrement. De cette façon, à la chasse, a-t-il expliqué, il faut faire silence, sans quoi il n'y a pas de chasse. Rouch a donc supprimé la musique qu'il avait ajouté au film, en acceptant le *feedback* des pêcheurs Sorko.

Ce processus a été le début d'un deuxième moment de l'anthropologie partagée dans lequel les personnes filmées ont commencé à proposer des thèmes et des idées pour les films. *Les maîtres fous* (1954-1955), par exemple, a été réalisé à partir d'une demande des membres de la secte Hauka, information présentée déjà au début du film avec l'usage des panneaux écrits. Au cours de sa trajectoire, l'anthropologue-cinéaste Jean Rouch incorpore peu à peu des méthodes plus participatives dans son procès de réalisation cinématographique. *Jaguar* (1954-1967) et *Moi, un noir* (1958-1959) sont exemplaires de cette façon de travailler, de même que *La pyramide humaine* (1959-1960), en atteignant le sommet de l'expérimentation filmique avec *Chronique d'un été* (1960), documentaire réalisé en codirection avec Edgar Morin et qui a inauguré le cinéma direct. À propos de l'anthropologie partagée de Rouch, Fabienne Bonino (2014 : 5) synthétise que :

Jean Rouch a aussi initié un cinéma du partage : ses amis africains jouent dans ses films durant toute sa carrière. Avec eux, il fonde DALAROTA à partir de la première syllabe de : Damouré, Lam, Rouch et Tallou. La notion même d'auteur se partage, le scénario est élaboré lors de discussions communes, chacun apporte une contribution au projet final.

### **Ateliers Varan : une école de formation au cinéma documentaire**

Les Ateliers Varan, dont le siège est à Paris, ont été créés le 20 janvier 1981 à partir de l'initiative de Jean Rouch et de Jacques Arthuys. Cette date marque le dépôt des statuts de l'association « Varan » à la préfecture de Paris, en France, comme rappelle André Van In (2016 : 22). Mais l'histoire de cette école de formation au cinéma documentaire a commencé quelques ans auparavant. Zoe Graham (2016 : 15) commente que :

L'idée d'une école de cinéma documentaire est née en 1976, lors de la visite de Rouch et de son ami et collègue Jacques d'Arthuys, qui était alors le directeur de l'Institut français de Porto, au Portugal. Ensemble, ils ont créé un atelier expérimental en super-8 – nouveau format de pellicule créé par Eastman Kodak – travaillant d'abord avec des étudiants de Porto et filmant des courts métrages sur les conditions de vie des travailleurs là-bas. Lorsque d'Arthuys a été envoyé comme attaché culturel français à Maputo au Mozambique en 1977, il a de nouveau invité Jean Rouch pour qu'il vienne le rejoindre.

Les autorités de la jeune république mozambicaine ont demandé à des cinéastes connus de venir filmer les mutations du pays. Par contre, Rouch et d'Arthuys ont proposé au gouvernement du Mozambique la réalisation des ateliers de cinéma à Maputo avec l'intention de former de futurs cinéastes locaux afin qu'ils puissent filmer leur propre réalité. Selon Graham (2015 : 15-16), en 1978, Rouch a obtenu le financement du Ministère français des affaires étrangères pour ce premier atelier de cinéma. À l'époque, avec un don d'un million de francs, il était possible d'acheter douze caméras super-8, une développeuse de films Kodak et trois appareils des projections.

À propos des Ateliers Varan, Juliana Araújo et Michel Marie (2016 : 7) expliquent que :

Ils ont eu pour objectif initial de former des jeunes cinéastes dans les pays qui n'avaient pas vraiment de production cinématographique, mais aussi au sein des groupes ethniques et sociaux minoritaires qui n'avaient jamais eu accès aux techniques du cinéma. Cette formation était spécialisée dans le cinéma documentaire de terrain, et plus encore sur les techniques légères selon les principes du cinéma direct, le super 8 sonore, le 16 mm, la vidéo légère.

Après cette brève contextualisation,<sup>9</sup> je voudrais souligner quelques aspects de la pédagogie Varan, notamment de sa méthode à partir des réflexions d'André Van

---

9. Plus d'informations sur les Ateliers Varan sont disponibles chez Juliana Araújo et Michel Marie

Inn (2016), qui fut réalisateur et membre des Ateliers Varan depuis sa création en 1981. Dans son texte « La longue aventure des Ateliers Varan depuis 1980 – les ateliers en Bolivie, en Afrique du Sud et au Viêt Nam », Van Inn souligne que le stage de cette école de formation au cinéma documentaire se déroule, habituellement, en trois phases : l'initiation à l'audiovisuel, y compris des exercices pratiques, l'analyse filmique et les repérages ; le tournage du film ; et le montage du film.

La première phase du stage a une durée de quatre semaines et comprend les actions suivantes, comme parle André Van Inn (2016 : 24) :

(...) initiation technique à la caméra et au son ; visionnage et analyse de nombreux films documentaires classiques et contemporains ; réalisation de plusieurs exercices et analyse critique des rushes ; recherche, repérage et écriture d'un projet de film de stage ; discussions collectives, puis individuelles, autour des sujets choisis par chacun.

Après ces activités, c'est le début de la deuxième phase du stage, concentrée sur le tournage avec une durée de quatre à six semaines. Van Inn (2015 : 24-25) détaille que :

(...) chacun des stagiaires part seul sur le terrain se confronter à la réalité de son projet (les formateurs ne les accompagnent jamais). Sur le terrain choisi, le stagiaire apprend à observer ses personnages, les situations, les histoires qui se développent, récolte les informations nécessaires pour « l'écriture » de son projet. À l'atelier, il vient partager avec les autres stagiaires l'avancement de son travail, les questions et les problèmes qu'il rencontre. (...) Le travail se développe, les films se construisent dans ce *work in progress* à travers ces incessants « aller-retour » entre le terrain et l'atelier tout au long de cette seconde phase. Chaque stagiaire présente ses rushes en projection devant tout l'atelier et doit confronter sa matière au regard et à la critique des autres stagiaires et des autres formateurs.

À la fin, dans la troisième phase du stage, il y a le montage, moment où le stagiaire finalise son film avec l'aide d'un monteur professionnel. Van Inn (2016 : 25) réfléchit à cette étape :

Pendant le tournage, tout s'accélère, s'emballe. Pendant le montage, on reprend le processus, on ralentit, on analyse les différentes étapes du processus de réalisation. (...) il y a tout d'abord l'idée qui, au départ, a motivé le projet de film et sa décision de la mise en œuvre à travers les choix de réalisation. Il y a ensuite les intui-

tions, les capacités d'improvisation (...). La réalisation qui lui a semblé souvent s'échapper, s'est structurée par le travail d'écriture, son point de vue sur le sujet, l'observation, l'écoute, sa relation aux personnages, la rigueur dans le travail.

Une fois terminée cette présentation de la méthode de réalisation cinématographique des Ateliers Varan, je crois que, pour l'instant, il faut souligner que Vincent Carelli, le coordinateur de Vidéo dans les Villages, a invité Mari Corrêa, une documentariste formée par les Ateliers Varan<sup>10</sup>, à rejoindre le projet en 1998. Dans ce contexte, c'est Mari qui a adapté la méthode Varan à la réalité des peuples autochtones au Brésil, notamment en offrant les ateliers de formation aux outils audiovisuels aux communautés indigènes. Ces questions seront mieux comprises dans les prochains items de cet article, dédiés à l'analyse filmique des documentaires réalisés par des cinéastes indigènes dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages.

### **L'analyse filmique des documentaires**

Je voudrais maintenant présenter l'analyse filmique de quelques documentaires réalisés par des cinéastes indigènes pour mettre en évidence les pratiques filmiques adoptées par le projet Vidéo dans les Villages. Quand je parle de « pratiques filmiques », je désigne toutes les procédures de réalisation d'un film documentaire. La première de ces étapes est l'insertion profonde comme condition de préparation des films documentaires, c'est-à-dire, l'insertion des instructeurs du projet auprès des communautés indigènes et des indigènes eux-mêmes comme cinéastes auprès de leurs communautés. La préparation est aussi le moment où il y a le choix du thème, des personnages, de l'écriture ou non-écriture du scénario du film documentaire.

La deuxième étape est le tournage, y compris des choix esthétiques et techniques, tels que : l'option de tourner en plans courts, longs ou les alterner ; filmer la caméra à la main ; l'interdiction d'utiliser le *zoom* pendant le tournage ; le *feedback* des personnes filmées ; la répétition des enregistrements ; et l'observation différée. Enfin, la troisième étape est le montage, en considérant le monteur en tant que catalyseur du *feedback* de la communauté autochtone. Chacune de ces trois étapes sera étudiée ci-dessous dans les trois items suivants.

### **L'insertion profonde comme condition de préparation des documentaires**

Le processus de réalisation d'un film documentaire peut, selon l'anthropologie filmique, suivre deux options méthodologiques : l'exposition ou l'exploration. La première comprend les documentaires dont la réalisation est structurée à partir d'un scénario strictement conçu et dans laquelle il n'y a pas de possibilité d'improvisation. Quand le cinéaste choisit cette option méthodologique, son souci est, comme

---

10. En 1987, Mari Corrêa est diplômée en réalisation de documentaire aux Ateliers Varan et est devenue formatrice de documentaristes.

l'explique Claudine de France (1989 : 285), « de contrôler à tout prix la matière qu'il entend filmer et la manière de la filmer ». C'est-à-dire que le scénario est un dispositif d'anticipation du contenu du film, et le tournage la transformation en images et en sons des éléments prévus dans le script. Le documentaire classique des années 1930 en Angleterre est un exemple de cette option avec la présence d'une thèse à développer et à conclure et, surtout, d'une logique argumentative.

Dans la seconde option méthodologique – à savoir l'exploration –, sont inclus les films documentaires dans lesquels le processus de réalisation cinématographique est ouvert à l'improvisation, vu que le cinéaste ne fait pas de scénario. Au contraire, la phase de préparation se confond avec le tournage, c'est-à-dire qu'elles sont à la fois entremêlées et réalisées en même temps dans une perspective de construction progressive. À ce sujet, France (1989 : 305) exprime combien est importante, voire fondamentale, « l'idée d'une étroite collaboration entre cinéaste et personnes filmées, à partir de l'observation commune de l'image ». Sachant que le cinéaste ne fait aucune recherche préalable, les personnes filmées sont bien plus que de simples interviewées : elles sont des collaborateurs fondamentaux pour la réalisation du film. Les documentaires dans la stylistique du cinéma direct sont un bon exemple de cette option méthodologique, née dans les années 1960 grâce aux innovations des outils audiovisuels, notamment la possibilité d'enregistrer des images et des sons synchrones.

La condition essentielle à la réalisation d'un film documentaire d'exploration est justement l'insertion profonde du cinéaste dans le milieu qui sera observé et, par conséquent, son imprégnation même par celui-là. Il s'agit d'une véritable subversion des méthodes classiques de réalisation documentaire car l'insertion profonde du cinéaste « consiste à se faire accepter par les personnes filmées – avec ou sans caméra – et à les convaincre de l'intérêt de collaborer à la réalisation du film ». C'est-à-dire que « l'avenir du film dépend en grande partie de la manière qu'a le cinéaste de se présenter et d'habituer les autres à sa présence outillée (avec une caméra), comme à cette mise en scène de leur propre mise en scène à laquelle il tente de les faire participer ». (France, 1989 : 311).

Comme souligne Mari Corrêa, l'une des responsables des ateliers de formation aux outils audiovisuels du projet Vidéo dans les Villages : « la proximité résultant de cette façon de tourner permet à la personne filmée de participer au processus de réalisation du film parce qu'elle choisit ce qu'elle veut montrer d'elle-même et la manière dont elle veut se montrer » (Corrêa, 2004 : 3). Le documentaire *Deux villages, un chemin* (2008), des réalisateurs indigènes Guarani (Ariel Ortega, Jorge Morinico et Germano Beñites), montre comment cette option de réalisation est significative pour les cinéastes et les personnes filmées. Ariel Ortega, l'un des cinéastes, explique que la première semaine des ateliers du projet a été très difficile chez les Guarani, parce que les autres cinéastes indigènes et lui ne réussissaient pas à filmer ni ne savaient quoi montrer. « Je discutais avec les personnes, mais elles ne comprenaient pas beaucoup le but de réaliser un film. Nous étions dans un village qui a 10 hectares et les villageois vivent presque dans la banlieue de Porto Alegre. C'est une situation très difficile », comme commenté par Ariel Ortega (Araújo, 2011 : 139).

À partir de ce moment-là, les cinéastes indigènes ont commencé à percevoir l'idée principale du film, c'est-à-dire, la situation de leur village. Dans le documentaire *Deux villages, un chemin*, les cinéastes qui ont accompagné le quotidien de deux communautés Guarani montrent leur relation avec la terre, de laquelle elles ont été dépossédées par la société occidentale. La première communauté se trouve dans la banlieue de Porto Alegre et est entourée par la ville. La deuxième se situe à São Miguel das Missões, à environ 500 kilomètres de Porto Alegre et est un territoire ayant jadis appartenu aux indigènes et ayant été transformé en endroit touristique. Sans forêt pour y chasser et sans terre à cultiver, les Guarani dépendent de la vente d'objets artisanaux pour survivre. Ils habitent dans deux villages et sont unis par la même histoire, bien que distants géographiquement. En somme, telle est leur histoire de leurs premiers contacts avec les Européens à leur intense cohabitation avec les occidentaux d'aujourd'hui.

La préparation de ce film a été réalisée à partir d'une véritable immersion dans l'univers du village. Le thème du documentaire est apparu au moment où les cinéastes autochtones et les personnes filmées, selon France (1989 : 314), se sont accoutumés « les uns aux autres. Le cinéaste à l'ambiance, au rythme de vie des personnes filmées ; les personnes filmées à la présence du cinéaste ». Malgré le fait que des cinéastes indigènes filment leur propre communauté, Ariel Ortega explique que les Guarani sont très réservés. Cette difficulté a été surmontée quand les cinéastes ont fait une réunion pour expliquer l'importance de la réalisation du film. Après cela, tous les indigènes ont compris et ont été plus à l'aise devant la caméra. Autrement dit, au début de la réalisation, tout restait à découvrir – le thème, les personnages, le fil conducteur de la narrativité du documentaire etc. – et dans ce processus, comme souligne France (1989 : 348), « cinéaste et personnes filmées participent ensemble au dévoilement » qui, dans ce cas, a abouti au film *Deux villages, un chemin*.

La phase de préparation d'un documentaire, ayant comme condition l'insertion profonde du cinéaste dans le milieu qu'il va observer, est caractérisée « bien plus par la qualité des rapports humains qu'elle engendre entre cinéaste et personnes filmées » (France, 1989 : 317). Il est intéressant d'indiquer l'importance de l'insertion, non seulement entre cinéastes et personnes filmées, mais aussi entre les instructeurs des ateliers du projet Vidéo dans les Villages et les indigènes qui y participent. C'est pourquoi les ateliers de ce projet ont une durée moyenne d'un mois au sein des communautés autochtones : un temps nécessaire pour l'établissement et le développement d'une relation de coopération librement consentie entre moniteurs, cinéastes indigènes et personnes filmées. À ce sujet, Jean Rouch (1979 : 61) a écrit qu'il fallait à l'anthropologue-cinéaste passer « un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage », période nécessaire pour l'insertion profonde, la réflexion, l'apprentissage et la connaissance mutuelle entre celui qui filme et ceux qui sont filmés.

## Le processus de tournage des documentaires

La méthodologie des activités de Vidéo dans les Villages a commencé à être esquissée à partir de 1998 quand Vincent Carelli avait invité Mari Corrêa, documentariste formée par les Ateliers Varan, pour participer au projet. Dans ce contexte, cela a été la proposition de travail que Mari, pendant les années 2000, a développé dans les divers ateliers de formation aux outils audiovisuels parmi les communautés indigènes. Mari explique que la méthode d'enseignement des Ateliers Varan met en relief les questions éthiques, politiques et philosophiques, bien au-delà du manie-ment des équipements cinématographiques<sup>11</sup>.

Les ateliers du projet Vidéo dans les Villages sont développés pendant trois ou quatre semaines et sont réalisées avec six élèves maximum, lesquels sont indiqués par les plus âgés du village, et qui vont filmer en duo, vu que chaque atelier mobilise trois caméras. Les instructeurs enseignent aux indigènes l'usage basique de la caméra : comment faire le focus manuel et la balance de blanc. Une fois que les cinéastes indigènes ont appris cela, les moniteurs leur demandent de petits exercices audiovisuels, tels que le tournage du quotidien d'un villageois, par exemple. Les images sont faites exclusivement par les indigènes, d'une façon intuitive, libre, empirique et ouverte à l'improvisation, au spontané et à l'expression des personnes filmées. La dynamique des ateliers est la suivante : le matin, l'enregistrement des images et des sons ; l'après-midi, sa projection dans le village, moment pendant lequel les instructeurs font une lecture critique du matériel filmé, indiquant, par exemple, des fautes concernant le cadrage, la lumière et les coupes d'un dialogue. De même, il est discuté ce qui peut être filmé : non seulement des fêtes et des rituels traditionnels, mais aussi la banalité quotidienne, telle que des moments de pause et une conversation au hasard peuvent révéler un très fort potentiel audiovisuel.

Après cette présentation générale des ateliers de formation aux outils audiovisuels du Vidéo dans les Villages, je voudrais analyser quelques particularités du processus de tournage : 1) le *feedback* des personnes filmées ; 2) le tournage avec la caméra à la main ; 3) l'interdiction de l'usage du *zoom* ; 4) le tournage des longs enregistrements/longs plans, etc. ;

Les communautés indigènes jouent un rôle très important lors du tournage. Dans le documentaire *L'usage de la caméra*, le chef du village Kuikuro a commenté que « la caméra appartient à tout le monde. Elle n'est pas à toi, ni à moi ». Dans ce contexte, il s'agit de mettre en évidence le rôle que tous les indigènes ont à la réalisation du film et qui est concrétisé à partir du *feedback* de la communauté : c'est-à-dire

---

11. Lors d'un témoignage, Mari Corrêa (2016 : 771) explique qu'elle a eu l'occasion de participer comme instructrice d'un stage des Ateliers Varan avec des jeunes Kanak, un peuple traditionnel de la Nouvelle Calédonie, dans un contexte marqué par une forte discrimination. Elle commente que le processus de réalisation des documentaires a créé une voie pour le dialogue entre générations et aussi a stimulé l'intérêt des jeunes Kanak à sa propre culture, en leur approchant des plus âgés. À partir de cette expérience, elle s'est aperçue que la méthode des Ateliers Varan pouvait être adaptée au contexte des indigènes brésiliens.

que « le dialogue avec les personnes filmées fondé sur l'observation des images » (France, 1989 : 344) et des sons enregistrés permettent justement la construction de ces films documentaires.

Ce processus nous est montré, par exemple, dans *Filmer Khátpy* (Collectif Kisedje de Cinéma, 2011), quand l'un des cinéastes indiens (Whinti Suya) explique : « Quand nous avons écouté vos témoignages, on a remarqué que l'histoire a été racontée de différentes façons. C'est pour cela que nous allons le montrer pour que tous puissent écouter et décider si c'est bon ou quelle version nous devons suivre. Il nous faut décider pour commencer à filmer ». Le film est donc construit à partir d'une coopération horizontale entre cinéastes et personnes filmées, geste qui renvoie à l'expérience pionnière de Robert Flaherty lors de la réalisation de *Nanouk, l'esquimau* (1922), quand il a développé chaque soir les images enregistrées le jour même et les a projetées immédiatement à son personnage pour recueillir ses appréciations et élaborer avec lui les grandes lignes du scénario et du tournage du lendemain.

À travers les films du projet Vidéo dans les Villages, nous, spectateurs, identifions les diverses séquences tournées caméra à la main. Cette stratégie filmique est, selon Jean Rouch (1979 : 63), « la seule manière de filmer » consistant à « marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme ». L'usage de la caméra sur un tripode était une stratégie de tournage refusée par Rouch car, selon lui, son emploi faisait que la caméra « voyait » d'un seul point de vue. Annie Comolli (2003 : 15) commente que :

(...) le tournage à l'aide d'un trépied, qui produit une mobilité artificielle du cinéaste, l'éloignant des personnes filmées, rend plus difficile l'instauration d'une proximité physique et psychologique entre filmeur et filmés. En revanche, le tournage à la main assure une mobilité réelle au cinéaste ainsi qu'une proximité effective avec les personnes filmées.

Au cours des ateliers de formation aux outils audiovisuels, les cinéastes indigènes se sont vu conseiller de ne pas utiliser le *zoom* : ce choix se justifie, explique Mari Côrrea (2003 : 9-10), à partir d'une démarche technique et éthique. D'une part, quand un cinéaste filme seul, sans l'aide d'un professionnel pour enregistrer le son, il doit être proche de la personne filmée, car, dans le cas contraire, le cinéaste n'obtiendra pas de bon enregistrement du son. De l'autre, Mari Côrrea souligne que, du point de vue éthique, il ne s'agit pas de voler l'image de quelqu'un sinon d'établir une relation avec la personne filmée. C'est un principe de tournage défendu par Jean Rouch parce que, selon lui, à partir de cela, le réalisateur entre réellement dans l'intimité de son sujet (Rouch, 1979 : 63). C'est-à-dire que ne pas utiliser le *zoom* permet la qualité irremplaçable du contact entre le cinéaste et ceux qu'il filme dans une relation de forte complicité.

Une autre question très importante soulevée par les ateliers du projet Vidéo dans les Villages est l'orientation donnée aux cinéastes indiens de ne pas imposer

de limites pour la durée des plans, mais au contraire, de privilégier de longs enregistrements continus. Vincent Carelli précise que, au début de l'apprentissage, les élèves ont pour réflexe de couper, une tendance corrigée par les instructeurs car il est nécessaire que les indigènes apprennent à écouter les personnes filmées. Du point de vue de l'image et du son, cette option s'exprime par la présence de temps morts (moments d'attente ou de repos), temps faibles (moments de pause et répétitions), pas seulement de temps forts (les actions les plus importantes). Dans ce contexte, « les personnes filmées elles-mêmes, au lieu d'être constamment guidées ou interrompues dans le déroulement de leur comportement, voient le flux de leurs activités la plupart du temps respecté » (France, 1989 : 319) par celui qui les filme.

### Montages, démontages et remontages des documentaires

Comment est réalisé le montage de ces films documentaires ? Qui sont les responsables, les indigènes ou les instructeurs du projet ? Il n'est pas facile de répondre à ces questions mais, d'une façon générale, c'est possible d'affirmer que la communauté indigène participe toujours au processus de montage. Certains films sont montés sur site, dans les villages, tandis que d'autres commencent dans les villages puis sont conclus à Olinda, dans le Pernambuco (Nord-Est du Brésil) où se trouve l'O.N.G. Vidéo dans les Villages. Le monteur aura, de cette façon, un rôle de catalyseur du *feedback* de la communauté autochtone.

Je souhaiterais réfléchir sur cette question à partir du documentaire *L'initiation du jeune Xavante* (1999) du cinéaste indien Divino Tserewahú, l'un des responsables du tournage réalisé avec les instructeurs du projet (Estevão Nunes Tutú et Marcelo Pedrosa). *L'initiation du jeune Xavante* est un film documentaire sur un rituel qui montre le passage de la vie adolescente à la vie adulte chez les Xavante. Cette ethnie est divisée en huit groupes d'âge et tous les sept ans un nouveau groupe est initié. Dans le film, les Etepa est le groupe qui sera initié ; les Tirowa, initiés il y a sept ans, seront les rivaux ; et les Hotorã, initiés il y a quatorze ans, seront les parrains. Le film présente les diverses phases de ce rituel, son signifié et son importance.

Comment le montage a-t-il été réalisé ? Mari Côrrea (2004 : 4) explique que, pour elle, le montage est la phase la plus difficile d'un documentaire car il est le moment de choisir, articuler et construire le film. Que montrer ? Quelles paroles privilégier ? Où et quand couper ? Il s'agit, en fait, d'une étape effectuée ensemble par les cinéastes indigènes et les instructeurs du projet. Mari Côrrea souligne que beaucoup de personnes lui ont demandé si les indigènes montent leurs films. Elle argumente que si l'on pense que le montage ne se réduit pas à presser les boutons d'un ordinateur, on peut donc considérer que le montage est fait par les indigènes. Les propos de Mari Côrrea révèlent la conception de partage présente dans tout le processus de réalisation cinématographique du projet.

Dans le cas du film *L'initiation du jeune Xavante*, le montage a été réalisé pendant quatre mois à partir d'un retour constant des indigènes. Au total, trois versions du documentaire ont été faites et projetées auprès de la communauté indigène et, à partir des commentaires, critiques et suggestions des villageois les plus âgés, ont

été montées à nouveau. Le cinéaste Divino Tserewahú commente que, lors de la première projection du film, 18 séquences ont été changées. Lors de la deuxième projection, d'autres séquences ont été remontées et, après la troisième projection, la communauté a approuvé le montage du film. Selon Vincent Carelli, on ne peut pas avoir une vision idéalisée et naïve de ce processus, car il comporte des nombreux conflits et négociations entre le cinéaste et sa communauté. Chaque ellipse dans le montage avait été négociée, y révélant un fort intérêt et une intense participation de toute la communauté indigène et, surtout, des plus âgés (Araújo, 2011 : 60).

Il est très intéressant de penser ce processus de montage en envisageant les réflexions de Jean Rouch dans son texte « La caméra et les hommes ». L'anthropologue-cinéaste a identifié trois étapes différentes au moment du montage. La première se produit lors du tournage et le caméraman réalise un premier montage quand il tourne, choisissant des angles, des cadrages, des mouvements de caméra. La deuxième est réalisée par le monteur qui, selon Rouch, ne devrait jamais participer au tournage, constituant une espèce de regard « objectif » sur les images filmées. La troisième étape consiste à la présentation de la première ébauche aux personnes filmées pour obtenir leur *feedback*. Dans le projet Vidéo dans les Villages, l'étape la plus importante est justement cette dernière où il y a un échange entre le cinéaste et les individus filmés et que Jean Rouch intitule « anthropologie partagée ».

## Conclusion

Je crois qu'il a été possible de réfléchir dans cet article à l'héritage de l'anthropologue-cinéaste français Jean Rouch au projet Vidéo dans les Villages. D'une part, j'ai pu justement l'historiciser en précisant les principes de l'anthropologie partagée rouchienne et de la pédagogie Varan qui se reflètent sur les ateliers de formation aux outils audiovisuels de ce projet brésilien. D'autre part, j'admets que cette méthode d'enseignement du cinéma documentaire peut, comme proposent Juliana Araújo et Michel Marie (2016 : 8), « ainsi servir de référence pour de nombreuses écoles qui entendent échapper aux contraintes du cinéma dominant, fondé sur le scénario, le long métrage de fiction et les acteurs professionnels. »

Je pense qu'il faut souligner le rôle joué par Mari Côrrea dans le cadre du projet. Formée par les Ateliers Varan, cette documentariste a été la responsable d'adapter la méthode de cette école de cinéma documentaire au monde des peuples autochtones brésiliens. À partir de la réalisation des ateliers de formation aux outils audiovisuels, Ruben Caixeta de Queiroz (2004 : 4-5) affirme qu'on peut constater un geste bien particulier dans les documentaires suivants réalisés dans le cadre du projet Vidéo dans les Villages : filmer le temps d'attente et l'espace vide devient plus important que filmer l'action. C'est précisément le résultat de l'influence du cinéma moderne et des cinéastes comme Jean Rouch apportés au projet par Mari Côrrea.<sup>12</sup>

---

12. En 2009, Mari Corrêa a fondé l'Institut Catitu, où elle développe des projets sur l'appropriation des technologies et nouveaux langages par les peuples autochtones, en particulier les femmes indigènes. Plus d'informations sont disponibles sur le site [www.institutocatitu.org.br](http://www.institutocatitu.org.br) et chez Sophia Ferreira

En effet, les pratiques filmiques employées par le projet Vidéo dans les Villages lors de la réalisation des ateliers de formation aux outils audiovisuels auprès des communautés indigènes sont héritières de l'anthropologie partagée de Jean Rouch et de la méthode d'enseignement des Ateliers Varan, comme les analyses ci-dessus ont démontré. À ce sujet, Henri Gervaiseau (2009 : 88) considère cet héritage l'un des aspects de la tradition rouchienne au Brésil dans la contemporanéité, bien qu'il soit peu revendiqué. Sans aucun doute, l'œuvre cinématographique du projet Vidéo dans les Villages peut être vue comme une véritable anthropologie partagée de la communication audiovisuelle.

### Références bibliographiques

- Araújo, A. C. (2011). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Araújo, J. (2019) *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista : Editora Urutau/Margem da Palavra.
- Araújo, J.; Marie, M. (2016). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.
- Aufderheide, P. (2011). Vendo o mundo do outro, você olha para o seu. In: Araújo, A. C. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Aumont, J.; Marie, M. (2009). *A análise do filme*. Lisboa : Edições Texto & Grafia.
- Bonino, F. (2014). Les variations de la voix dans le cinéma d'Éric Pauwels : entre héritage et création. In : *Entrelacs – Cinéma et Audiovisuel*. Toulouse, volume 11.
- Brink, J. (2007). *Building bridges : the cinema of Jean Rouch*. New York : Wallflower Press.
- Caixeta de Queiroz, R. (2004). Política, estética e ética no projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil.
- Carelli, V. (2011); Um novo olhar, uma nova imagem. In : ARAÚJO, A. C. (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos : 1986-2011*. Olinda : Vídeo nas Aldeias.
- Carvalho, A. (2010). Por um cinema compartilhado. Entrevista com Vincent Carelli. In : Leonel, J.; Mendonça, R. F. (Org.). *Audiovisual comunitário e educação : histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte : Autêntica Editora.
- Comolli, A. (2003). Éléments de méthode an anthropologie filmique. In : Comolli, A.; France, C. (Ed.). *Travaux en anthropologie filmique*. Nanterre : Université Paris X-Formation de Recherches Cinématographiques.
- Corrêa, M. (2012). Vídeo das Aldeias. In : *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponible en [www.videonasaldeias.org.br](http://www.videonasaldeias.org.br)

- Corrêa, M. (2016). Depoimento. *In*: Araujo, D. C.; Morettin, E. V.; Reia-Baptista, V. (Org.). *Ditaduras revisitadas : cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro, Portugal : CIAC/Universidade do Algarve.
- France, C. (1989). *Cinéma et anthropologie*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Freire, M. (2009). Jean Rouch e a ética do encontro. *In* : *Devires*. Dossiê Jean Rouch II. Belo Horizonte, volume 6, número 2, julho/dezembro.
- Gervaiseau, H. (2009). Flaherty e Rouch: a invenção da tradição. *In* : *Devires*. Dossiê Jean Rouch I. Belo Horizonte, volume 6, número 1, janeiro/junho.
- Ginsburg, F. (1995). Mediating culture : indigenous media, ethnographic film and the production of identity. *In*: DEVEREAUX, L.; HILLMAN, R. (Ed.). *Fields of vision : essays in film studies, visual anthropology and photography*. Berkeley : University of California Press.
- Graham, Z. (2016). Makwayela et les ateliers de cinéma documentaire de Jean Rouch au Mozambique. *In* : Araújo, J.; Marie, M. (Ed.). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.
- Henley, P. (2009). *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago : The University of Chicago Press.
- Pinheiro, S. F. (2017). *A imagem como arma : a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás.
- Rouch, J. (1968). Le film ethnographique. *In* : POIRIER, Jean (Ed.). *Ethnologie générale*. Paris : NRF/Encyclopédie de la Pléiade.
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. *In* : France, C. (Ed.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York : Mouton Éditeur.
- Rouch, J. (2003). Ciné-anthropology – Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. *In* : Rouch, J. *Ciné-ethnography – Jean Rouch*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Scheinfeigel, M. (2008). *Jean Rouch*. Paris : CNRS Éditions.
- Silva, M. A. (2010) *Jean Rouch 2009 : retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte : Balafon.
- Van In, A. (2016). La longue aventure des Ateliers Varan depuis 1980 – Les ateliers en Bolivie, en Afrique du Sud, et au Viêtnam. *In* : Araújo, J. ; Marie, M. (Ed.). *Varan : un monde visible*. Belo Horizonte : Balafon.

## Filmographie

- Bataille sur le grand fleuve* (1950-1951), de Jean Rouch.
- Chronique d'un été* (1960), de Edgar Morin et Jean Rouch.
- Deux villages, un chemin* (2008), de Ariel Ortega, Jorge Morinico et Germano Beñites.
- Exode Guarani* (2011), de Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto Ignacio de Carvalho et Vincent Carelli.
- Filmer Khátpy* (2011), du Collectif Kisedje de Cinéma.

- Jaguar* (1954-1967), de Jean Rouch.  
*Je me suis transformé en image* (2008), de Zezinho Yube.  
*L'initiation du jeune Xavante* (1999), de Divino Tserewahú.  
*L'odeur du fruit du pequi* (2006), du Collectif Kuikuro de Cinéma.  
*L'usage de la caméra* (2007), du Collectif Kuikuro de Cinéma.  
*La cacahuète de l'agouti* (2005), de Komoi Panará et Paturi Panará.  
*La fête de la jeune fille* (1987), de Vincent Carelli.  
*La pyramide humaine* (1959-1960), de Jean Rouch.  
*Les bicyclettes de Nhanderu* (2010), de Ariel Ortega.  
*Les maîtres fous* (1954-1955), de Jean Rouch.  
*Moi, un noir* (1958-1959), de Jean Rouch.  
*Nanouk, l'esquimau* (1922), de Robert Flaherty.  
*Nouvelle époque* (2006), de Zezinho Yube.  
*Shomõtsi* (2001), de Valdete Pinhanta Ashaninka.