

L'anthropologie visuelle : un modèle dialogique

Thierry Roche

Université d'Amiens

RÉSUMÉ. — Si, comme je le crois, comprendre la différence n'est possible qu'à partir d'un dialogue continu et sans cesse renouvelé entre soi et l'autre, si l'altérité n'est saisissable qu'à travers un ajustement répété et nécessairement inachevable des positions de chacun, il ne s'agira plus alors, pour l'anthropologue cinéaste, de décrire des faits et des objets mais de rendre pensable une relation et d'en suggérer des modalités pour son établissement et sa poursuite. Le dévoilement de l'autre ne s'opèrera qu'avec la mise au jour des conditions de la rencontre, des procédures d'élaboration et de constitution du savoir. Il conviendra par conséquent de traduire à *l'écran* la démarche mise en œuvre par l'ethnologue et de rendre visibles les étapes de son cheminement. Nous nous proposons de réfléchir au film, non plus comme support d'analyse des interactions observables sur le terrain mais comme lieu d'une relation dialogique nécessaire entre l'ethnologue cinéaste et ceux qu'il observe. Des exemples puisés dans l'histoire du cinéma ethnologique viendront éclairer la manière dont cette relation s'est donnée à lire à l'écran.

I

La caméra, par sa capacité à témoigner de l'altérité, à graver le moment où s'est jouée, parlée et négociée la rencontre avec l'autre est un instrument privilégié ¹ de l'ethnologie. Pour autant, ne nous trompons pas, l'image dont traite l'anthropologie visuelle « *ne répond pas à l'astreinte qu'initialement on la croyait susceptible d'assumer et qui était de produire une "réalité en miroir", dévoilement sans discours d'une vérité du monde dont il n'y aurait qu'une seule bonne façon de rendre compte* » (Piault, 1997 : 67). L'image n'est pas une preuve mais une trace, non pas un reflet mais la construc-

¹ Si l'on prend en considération les travaux de E. J. Marey relatifs à la mise au point du fusil photographique et les premiers travaux de terrain de F. Boas on peut, sans nul doute, dire que les naissances du cinéma et de l'anthropologie moderne sont concomitantes.

tion d'un objet particulier, distinct en nature et en signification de ce qu'il évoque. Ce constat nous incite à concentrer notre attention sur les conditions mêmes de production des images et « à privilégier la relation instaurée dans le cadre d'une situation anthropologique » (*ibid.*). L'objet n'est plus uniquement, dans cette perspective, ce que voit l'ethnologue, mais le compte-rendu des données de sa subjectivité relative et la mise au jour des modalités d'établissement de ses conclusions. L'enjeu est de rendre accessible et lisible le chemin parcouru avec l'autre pour produire une image, la procédure d'enregistrement devenant en elle-même démarche de connaissance. Dans ces conditions le savoir produit est une interprétation plausible des données de l'expérience.

II

Si aujourd'hui le modèle dialogique comme fondement d'une procédure "imagétique" semble aller de soi, cela n'a pas toujours été le cas, et pas nécessairement pour des raisons techniques. Deux films extraits de l'histoire du cinéma ethnologique ¹ vont nous aider à éclairer la manière dont la parole de l'autre a, jusqu'alors, été considérée.

Favorablement impressionnée par le résultat de ses travaux en Papouasie-Nouvelle-Guinée, l'Académie des sciences de Vienne confie en 1907 à Rudolph Pösch une recherche dans une autre colonie allemande, l'Afrique du Sud. Conseillé en la matière par A. C. Haddon, il se munit d'une caméra et d'un phonographe Edison ² afin d'enregistrer des chants, récits et pièces musicales des autochtones. Cette mission, fortement marquée par les problématiques "racologiques" de l'époque, constitue la première enquête de terrain chez les Buschmen. Son apport essentiel reste cependant d'avoir prouvé que le cinéma pouvait, dès cette époque, être "parlant".

Dans l'un des films rapportés de cette expédition, nous voyons et entendons un Buschmen enregistrer un discours. L'homme est seul dans un espace désertique, il s'adresse au pavillon disproportionné du phono-

¹ Il n'existe pas de définition stable et satisfaisante de ce qu'est un film ethnologique... et nous n'en avons pas besoin. Les quelques lignes qui suivent montrent que la question est d'abord et toujours de définir le geste ethnologique.

² Lorsque T. Edison envisage d'associer à son phonographe un appareil capable d'enregistrer et de reproduire les images ce n'est nullement dans l'intention d'entendre parler les gens, à fortiori l'homme de la rue, mais afin que des opéras puissent être donnés au Metropolitan Opera de New York, avec des artistes et des musiciens disparus. Nous trouvons dans ce projet l'idée avancée, beaucoup plus tard, par J. Cocteau que la pratique cinématographique, c'est filmer la mort au travail.

graphe et accompagne ses mots d'une gestuelle élocutive¹. En elle-même la séquence n'est pas sans poser questions. Est-ce le discours de l'homme ou l'extraordinaire rencontre de la machine la plus perfectionnée avec l'homme le plus "primitif" qui retient l'attention de Pöch ? À qui s'adresse le Bushman, imagine-t-il que sa voix voyagera non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps ? Sa voix d'ailleurs, Pöch la lui a-t-il seulement donnée à entendre ? Au delà de ces questions, en filmant l'image de la parole, Pöch a démontré que la parole est toujours incarnée et qu'un discours, même prononcé à la seule destination d'un appareil, s'accompagne d'une gestuelle qui, tout autant que les mots prononcés, participe de l'énonciation². Cette expérience, fondamentale, révolutionnaire d'une certaine manière, restera pourtant sans suite et il faudra attendre de nombreuses années avant d'entendre à nouveau au cinéma la voix (la voie ?) des indigènes. Aussi, nous ne pouvons nous empêcher de penser que si l'on n'a pas, ensuite, systématiquement enregistré la parole de l'autre en même temps que l'on captait son image, c'est parce que l'on ne désirait pas l'entendre.

C. Bachman, J. Lindenfeld et J. Simonin³ positionnent l'année 1972 comme une date charnière pour l'écllosion de l'ethnographie de la parole avec notamment⁴ la publication de *Directions in Sociolinguistics, the Ethnography of Communication*⁵, un ouvrage co-dirigé par D. Hymes et J. Gumperz. Sensiblement à la même époque, D. MacDougall réalise chez les Jie, *To live with herds*⁶. Ce film est, à notre connaissance, l'un des

¹ Nous signifions à l'occasion que dès les premiers temps du cinéma un imposant dispositif technique ne gêne en rien les personnes filmées dès lors qu'elles acceptent le principe du tournage.

² Très rapidement les chercheurs vont comprendre à quel point la parole est l'un des traits essentiels du rituel, que l'on ne chante pas pour le plaisir mais pour atteindre un but fixé, que réciter le mythe est essentiel pour le rituel. La parole fonctionne comme acte créateur, elle ne se borne pas à dire, par exemple, que tel homme représente l'ancêtre Kangourou, elle crée entre eux une équivalence pragmatique (Hocart, 1978 : 120).

³ *Langage et communication sociale*, LAL CREDIF, Hatier, 1991.

⁴ Signalons également à cette période, l'organisation d'un congrès à l'Université du Texas (qui débouchera sur la publication d'un recueil collectif coordonné par Bauman et Sherzer) et l'année suivante celle de deux journées consacrées à l'ethnologie de la parole à l'occasion du congrès de l'*American Anthropological Association*.

⁵ Les travaux de Hymes remontent cela dit à bien avant et le premier ouvrage qu'il co-dirige avec Gumperz date de 1964.

⁶ J. & D. MacDougall, 1972. *To live with herds*. N & B, 65 min. La lutte des Jie, éleveurs semi-nomades du nord-est de l'Ouganda pour conserver leur mode de vie traditionnel.

premiers ¹ à être structuré et organisé sur la circulation d'une parole du quotidien et à présenter le point de vue de l'autre de l'intérieur. Ainsi, tous les échanges des protagonistes présents à l'écran sont traduits et sous-titrés ². Il ne s'agit plus des bruissements de la langue laissés en arrière-plan des films documentaires réalisés jusqu'alors et dans lesquels la parole de l'autre n'avait d'autre fonction que de certifier l'authenticité du tournage. Nous sommes bien, en l'occurrence, en présence d'une parole originale, confrontés à la prosodie d'une langue inconnue ³ et tenus de la prendre en compte comme élément pivot de l'organisation du film. Dans cette perspective le sous-titrage devient central car il oblige le spectateur à considérer comme important ce qui se dit. Il ne s'agit plus d'entendre des gens parler ou chanter de manière exotique, mais de comprendre ce que les protagonistes disent. La démarche de MacDougall semble une réponse anticipée aux critiques que formulera J. Favret-Saada en 1977 à l'encontre de l'ethnologie et de ses méthodes :

« Comme science de la différence culturelle, l'ethnographie a légitimement constitué ses procédures de recherche et ses critères de validité autour de la notion d'objectivation. C'est bien en parlant de l'indigène comme d'un objet, comme d'un "autre", en le désignant comme sujet de l'énoncé ("il" pratique ceci ou dit cela) qu'est fondée la possibilité d'un discours sur une culture différente, sur un objet qui ne serait pas moi. (...) une autre particularité de la littérature ethnographique est que l'indigène, cet "il" dont on prédique ainsi à son aise, ne paraît pas jamais avoir été engagé dans un procès de parole en son nom propre. Les ouvrages scientifiques ne font pas référence à la situation d'énonciation première, sinon à titre d'illustration et pour expliquer un propos indigène en le référant à la position sociale du locuteur : "s'il parle ainsi", nous prévient-on, "c'est qu'il est guerrier", "aristocrate", ou "shaman" ; le discours qu'il a jadis tenu à l'ethnologue n'avait d'autre visée que de représenter les intérêts de sa faction. Autrement dit, une convention implicite du discours ethnographique veut qu'un "il" jamais ne puisse être un "je" et que la place du sujet de l'énonciation première soit ainsi toujours laissée vacante : au mieux, un groupe social vient parfois s'y nommer. (...) L'indigène apparaît alors comme une monstruosité conceptuelle : assurément comme un sujet parlant puisque l'ethnographie est faite de ses dires ; mais comme un parlant non humain puisqu'il est exclu qu'il occupe jamais la place du "je" dans quelque discours que ce soit. De son côté l'ethnologue se donne pour

¹ Parmi les films importants qui ont précédé *To leave with heards*, il faut citer *Pour la suite du monde* notamment. Cela étant, nous n'en connaissons pas qui aient fonctionné de cette manière dans les sociétés lointaines.

² Souvent dans les films réalisés jusqu'alors, la parole de l'autre, lorsqu'elle était présente, était soit doublée soit une voix *off* la couvrait.

³ La reconnaissance de la langue de l'autre, c'est aussi le signe de la reconnaissance de sa culture et donc l'amorce d'une appréhension de l'autre, qui ne serait plus un être naturel saisi dans une approche naturalisante mais bien un être culturel.

un être parlant mais qui serait dépourvu de nom propre puisqu'il se désigne par un pronom indéfini. Étrange dialogue que celui qui paraît se tenir entre ces êtres fantastiques... » (Favret-Saada, 77 : 54-57)

La question du sous-titrage des discussions est centrale. Le déroulement de l'action n'est pas conditionné par le seul geste du monteur mais d'abord par le flux des conversations. Les questions posées par MacDougall, que l'on entend dans *To Live with herds* sans jamais le voir physiquement à l'écran (donc hors champ), déterminent l'action au sens où elles induisent un comportement, une réaction de la part de ses interlocuteurs (autant d'éléments du champ). Elles sont le moteur du dispositif car à l'origine de la parole de l'autre. Si l'on entend les protagonistes c'est parce qu'une personne leur parle. Le regard caméra n'est pas dans ce cas à prendre comme un regard au spectateur, il est d'abord un regard au réalisateur, la trace de sa rencontre avec l'autre.

Il est évident que le développement des caméras légères avec son synchrone a été déterminant dans l'éclosion de cette nouvelle manière de procéder. De même que le développement d'appareils d'enregistrement sonore portables a favorisé l'essor de l'ethnographie de la parole (il devenait possible, dès lors, de travailler chez soi, de manière précise, sur des conversations enregistrées ailleurs), les progrès technologiques concernant les caméras (à l'initiative de cinéastes le plus souvent, Brault, Rouch) ont permis une nouvelle manière de penser le tournage. En libérant le son de l'image (micro HF), en rendant plus légères les caméras, en augmentant progressivement les *carters* de chargement de pellicule, le cinéma documentaire a retrouvé la souplesse du cinéma muet, le son en plus : possibilité de suivre une personne ou un groupe dans ses déplacements, d'enregistrer une conversation à distance etc. Pour autant ce n'était pas, comme le note M. Piault, ressenti par tous comme une nécessité :

« L'équipement de la caméra avec le son synchrone autorise cette démarche, cependant (...) il ne l'entraîne pas nécessairement puisqu'il s'agit avant tout de l'établissement d'une relation orientée théoriquement et idéologiquement. (...) en l'absence d'un asservissement effectif du magnétophone à la caméra, le principe de la synchronisation pouvait être mis en œuvre comme expression de la nécessité ressentie d'exprimer la voix (et la voie) de l'autre. Ce qui est en question est bien le statut d'expression de cette voix, c'est-à-dire le statut propre de l'autre et de sa participation à la constitution d'un savoir commun d'un éventuel nous. » (M. Piault, 1999)

Offrir à la parole une libre circulation ne va pas sans poser de nombreuses questions : selon quels modes et pour quelle finalité restituer la parole, en fonction de quelles attentes, partagées ou contradictoires, de l'ethnologue et de l'intéressé lui-même ? Laisser la parole de l'autre s'exprimer signifie-t-il nécessairement le mutisme de l'ethnologue et, dans le cas contraire, comment ajuster les tours de paroles et selon quel(s) dispositif(s) ? Dès la fin des années 1970, D. MacDougall présente

l'évidente continuation de son travail dans la nécessité de rendre visible la rencontre avec l'autre. Il écrivait alors :

« Ce qui, en définitive, est décevant dans la tendance à filmer comme si la caméra était absente, ne tient pas au fait que l'observation en elle-même y soit peu importante, mais plutôt à ce que, en tant que méthode, cette tendance se révèle bien moins intéressante que d'explorer la situation qui existe réellement. La caméra est bien là, tenue par le représentant d'une culture qui rencontre celui d'une autre culture. Si l'on prend en considération l'importance de cet événement, la recherche du "quant à soi" et de l'invisibilité paraît une ambition hors de propos. Aucun film ethnographique ne peut être un simple document sur une autre société. C'est toujours le récit d'une rencontre entre un cinéaste et une société. Si les films ethnographiques doivent briser les limites inhérentes à leur ambition actuelle, ils doivent tenir compte de cette rencontre. » (MacDougall, 1979 : 99)

III

Dans la plupart des cas, outre sa propre compétence, ce qui permet à l'ethnologue – dans l'absolu et historiquement – de certifier son discours, au cinéma comme à l'écrit, c'est la construction de l'autre comme expert de ses propres pratiques, l'idée qu'il possède une connaissance profonde de l'ensemble des significations symboliques et sociales des actions en cours. Les "informateurs" sont choisis en fonction de « leurs caractéristiques saillantes » (Evans-Pritchard, 1969 :106), de leur capacité à représenter tout le groupe, un groupe que l'on suppose, pour les besoins de la démonstration, un et indivisible¹. Nous devons néanmoins nous garder, même et surtout afin de corriger un excès inverse, de survaloriser la parole de l'autre. Il n'est pas concevable, sous prétexte que sa parole a été durant de – trop – longues années confisquée, qu'un mouvement de balancier inverse s'opère et que cette parole devienne à son tour omnipotente². C'est infondé intellectuellement et pervers au sens où le contrôle reste le plus souvent, fondamentalement, du côté de ceux qui tiennent l'appareillage technique, le

¹ Les ethnologues, conscients des limites de ce dialogue restreint, élargissent généralement le champ de leur réseau informatif en mettant en perspective différents discours qui viennent confirmer ou infirmer la possibilité d'une position commune.

² On rencontre ce problème assez fréquemment dans la production documentaire contemporaine où l'objectif est de faire que la parole de l'autre s'exprime et que cette seule directive sert de raison d'être aux films. Or une voix n'a de sens qu'au sein d'une interaction et que le réalisateur ne peut pas, en tout cas pas sans se poser un certain nombre de questions, n'être qu'un passeur.

magnétophone et la caméra ¹. Privilégier la parole de l'autre revient, le plus souvent, à travers l'organisation de son discours et, lorsqu'il y en a, dans les plans d'insert utilisés, à valoriser notre propre discours ². L'ethnologue comme le cinéaste reste seul maître à bord.

En outre, mais c'est un truisme, l'extériorité de l'ethnologue lui permet de voir ce que "l'observé" ne peut pas, ou n'a pas idée de soumettre à l'observation et à la compréhension. Appartenir à une communauté ne fait pas de l'individu un exégète de cette communauté ³, même si, nous ne devons pas non plus en faire abstraction, il sait sur lui-même et la communauté dans laquelle il vit des choses difficilement accessibles à quelqu'un d'extérieur. En ce sens Geertz a raison de dire que « *l'ethnologue ne perçoit pas et, dans une large mesure ne peut pas percevoir, ce que ses informateurs perçoivent* » (Geertz, 1986 : 60).

En résumé, autant l'ethnologue a besoin de l'autre pour étayer son savoir, autant l'autre ne peut plus aujourd'hui se construire en dehors d'un échange, conflictuel ou reposant sur une co-construction, avec le reste du monde. L'ethnologue est l'un de ceux qui par son statut "border line" est le plus à même de servir de lien. Mais cela, nous le savons, comme le rappelle J. Clifford, depuis les travaux de M. Leiris et de quelques autres :

« Ni l'expérience ni l'interprétation ethnographique ne peuvent plus prétendre à l'innocence. Il devient nécessaire de concevoir l'ethnographie non comme l'expérience et l'interprétation d'une "autre" réalité circonscrite mais comme une négociation constructive impliquant au minimum deux sujets conscients,

¹ Par exemple, dans le film de B. Tavernier consacré aux problèmes des quartiers sensibles, *Au-delà du périph*, la parole des habitants de la cité des Pêcheurs nous semble dans la plupart des cas prétexte à valoriser la parole du commanditaire du film, le Maire de la ville, et surtout celle de B. Tavernier lui-même.

² Ce travers est aisément repérable dans une certaine production documentaire et moins sans doute dans le milieu des anthropologues.

³ En même temps cette appartenance relève forcément d'une situation spécifique qu'il convient dans tous les cas de prendre en considération. Par exemple pour écrire la trame narrative de *Moana*, Flaherty, c'est lui qui l'indique, s'adresse aux chefs du village et aux anciens. C'est une pratique courante de l'ethnologie, pénétrer une société suppose, pour utiliser un jargon peu heureux de l'ethnologie, de s'appuyer sur un informateur. Mais Flaherty fait l'économie de questionner les propos que lui tiennent ses informateurs. À quel imaginaire se réfèrent-ils, quelle est cette société d'avant qu'ils véhiculent ? Quels types de pouvoirs sont en jeu dans la manière dont ils restituent le passé ? Flaherty ne retient-il que ce qui correspond à sa propre vision ou obéit-il aveuglément aux propos qui lui sont délivrés ? Quelle que soit la réponse il s'agit d'une ethnologie pour le moins curieuse. Une ethnologie que Flaherty ne revendique pas directement dont on voit bien là quelles sont les limites.

politiquement significatifs. Les paradigmes de l'expérience et de l'interprétation cèdent devant les paradigmes discursifs du dialogue et de la polyphonie » (Clifford, 1996 : 48)

C'est bien le dialogue instauré entre l'ethnologue et la communauté étudiée qui contribue à la constitution du savoir, l'exploration patiente d'un nouvel espace de parole négocié sur la base d'une équité minimale : je te dis qui je suis, tu me dis qui tu es. C'est très précisément ce qui se joue dans certaines séquences des films de Melissa Llewelyn Davies lorsqu'elle se trouve à son tour soumise au flot de questions des femmes Massaï, avec lesquelles elle travaille. L'acte cinématographique pose comme préalable, pour être réussi, que l'autre nous fasse don de lui-même et de son image – l'une devant traduire l'autre –, il n'est pas aberrant qu'un principe de contre don s'instaure et qu'en retour nous lui offrions une part équivalente de nous mêmes.

IV

En même temps qu'il donne à voir la rencontre constitutive du savoir de l'ethnologue, le cinéma apporte un élément de réponse aux questions posées par J. Clifford (1996 : 32) qui se demande comment « *une expérience indocile se transforme en un compte rendu qui fait autorité? (...) comment une rencontre interculturelle, à la fois bavarde et surdéterminée, imprégnée de relations de pouvoir et de divers intérêts personnels est-elle circonscrite comme la version acceptable d'un "autre monde" plus ou moins discret composé d'un seul auteur?* » Le cinéma ne nous dit pas tout de la rencontre, il nous livre simplement à travers quelques indices parfois imperceptibles, un geste, un regard, une position du corps, la trame de cette rencontre. Nous devons, en tant que spectateur, traquer ces indices et lire une forme de résistance, un abandon fugitif, un seuil d'agacement... Cela n'induit pas une classification des films – encore que – mais nous renseigne sur ce qui s'est joué durant le travail de terrain et durant le tournage. Un réalisateur pourra toujours négocier sa présence dans un lieu donné pour mettre en image un moment de la vie de ses hôtes, il n'en reste pas moins que certaines choses ne pourront se négocier.

Dans le documentaire, en tout cas la catégorie de films qui nous intéresse ici même ¹, le cinéaste n'a pas la maîtrise absolue de son cadre. Le film enregistre en plus de ce que souhaite le réalisateur, ce qui relève de l'indicible, de l'entre deux choses, de l'au-delà des choses (une lumière,

¹ Cela n'a pas été précisé, mais l'ensemble du raisonnement concerne un certain type de film, celui qui tente de saisir la vie que ce soit à l'improviste ou sur la base d'une négociation préalable.

un silence, un geste...). C'est le troisième sens ¹ dont parle R. Barthes, « évident, erratique et têtue » (Barthes, 1982) :

« Ce sens ne se réduit pas au fait que quelque chose est là, sur la scène, et ne se confond pas non plus avec les éléments dramatiques de l'épisode raconté ; c'est plutôt quelque chose de l'ordre de l'indication d'une présence, et c'est en même temps au-delà du récit. C'est pourquoi, contrairement au sens symbolique que l'on pourrait qualifier d'évident (étymologiquement : "ce qui vient à ma rencontre"), on peut dire ce troisième sens obtus, que ce soit parce qu'il est plus large que les autres (comme l'angle obtus par rapport à l'angle droit) ou parce qu'il est au-delà du sensé et du mesurable (comme un individu obtus par rapport à ceux qui ont un comportement approprié). En somme, ce sens est quelque chose de hors norme : quelque chose d'excessif ou d'excédent. » (Caseti, 1999 : 232)

Le sens obtus se caractérise par sa capacité d'indiquer quelque chose qui implique, qui touche, qui sensibilise. Le sens obtus a à voir avec l'émotion, une « émotion-valeur, une évaluation » pour reprendre les termes de Barthes (Barthes, 1982). Le sens obtus ne renvoie pas au langage articulé mais à l'interlocution : il implique le rapport qui s'instaure entre l'image et l'observateur « par-dessus l'épaule » ou sur « le dos du langage articulé » (*ibid.*). Le sens obtus est un supplément qui est indifférent à l'histoire racontée et à ses signifiés. Il ne donne pas d'indication, c'est un moment anti-narratif par excellence. Le sens obtus opère en dehors de toute finalité, de toute économie, il ne sert ni à rendre ni à capitaliser quelque chose

V

Si l'on considère qu'il n'existe pas de garantie de réalité, de stabilité, d'unité, de l'univocité et de l'extériorité d'un sens déjà là, alors nous considérerons que c'est bien le langage qui contribue à donner du sens. L'objet de notre réflexion doit par conséquent porter autant sur la manière dont nous construisons nos objets que sur les objets eux-mêmes.

¹ J.-L. Godard parle également d'un troisième sens, mais, selon lui, il naît du collage de deux images. C'est le sens qui provient du montage.

« À cette conception de la plénitude ontologique qui tend à dissoudre la différence et ne permet pas de rendre compte de l'altérité s'oppose ce que Gadamer appelle une confrontation dialogique, c'est à dire une confrontation entre des points de vue différents. Si l'ethnologie est la compréhension (et non l'explication) des autres, alors la relation ethnologique et tout particulièrement ethnographique peut être qualifiée de relation herméneutique, c'est-à-dire provoquant une pluralité d'interprétations, une multitude de lectures possibles. » (Laplantine, 1996 : 104)

La rencontre, l'histoire que le réalisateur ¹ noue avec ses interlocuteurs est constitutive de la démarche ethnologique. L'implication du réalisateur est par conséquent déterminante et le film, dont le déroulement est en partie liée à sa présence en tant que personne particulière et non pas celle de la caméra comme regard neutre ou simple présence étrangère, doit rendre compte de son appartenance à la situation ² :

« L'exigence d'une procédure "imagétique" serait de poursuivre et de reconnaître avant tout que la réalité pensable se constitue dans la possibilité sans cesse reconduite de rencontres, d'échanges, de rapports dialogiques, de "conversations". Le passage à l'image suppose un accès à cette image comme composition sinon résultante d'une négociation, d'une transaction entre les agents de sa fabrication et de sa diffusion, donc de son usage. » (Piault, 1997 : 66)

La notion de "conversation" est à entendre au sens où en parle Richard Rorty qui conclut *L'homme spéculaire* en considérant que le propre de la philosophie est non pas de découvrir des vérités objectives mais de poursuivre la conversation (Rorty, 1990, 414) :

« En considérant comme un but suffisant pour la philosophie de ne pas laisser retomber la conversation, et en définissant la sagesse comme la capacité de soutenir une conversation, on interprète les êtres humains comme source de nouvelles descriptions et non comme des êtres qu'on aimerait pouvoir décrire avec exactitude. Faire de la vérité – celle des termes qui fournissent la commensuration ultime de toutes les recherches et activités humaines – le but de la philosophie, c'est considérer les êtres humains comme des objets plutôt que comme des sujets, comme existant en-soi et non comme existant pour-soi et en soi, à la fois comme objets décrits et sujets décrivant. » (Rorty, 1990 : 415)

La notion de conversation suppose une discussion avec l'autre concernant la nature de la relation en train de se nouer et sur les éventuels écarts existant entre des vues différentes, elle inclut également un

¹ Nous partons de l'hypothèse que l'ethnologue réalise ses propres films. Dans le cas où il s'adjoint la participation d'un réalisateur l'histoire se joue au *pro rata* du nombre de personnes engagées.

² Le chercheur est et ne peut être autre chose qu'un élément du dispositif mis en place, « tout observateur d'une situation est dans la situation » (Althabe, 1998 : 10).

échange sur la procédure cinématographique elle-même et sur l'ajustement nécessaire pour voir ensemble. Il ne s'agit pas simplement de restituer à l'autre l'image que l'on en a pris – pas uniquement – mais d'imaginer un dialogue qui serait en lui-même un processus sans fin. Qu'importe l'incomplétude, l'inachèvement, le caractère transitoire d'une telle démarche, l'image dans ce type de projet n'est pas destinée à une large diffusion mais à nourrir le travail de recherche.

Ainsi, si l'on accepte l'idée qu'il n'y a pas d'autre vérité que celle de la démarche engagée pour la trouver, le véritable objet-sujet de la recherche sera l'ensemble des procédures mis en œuvre pour l'élaboration filmique, de la décision de réaliser le film à sa présentation. Ce dévoilement progressif de l'intentionnalité anthropologique, cette mise à nu des négociations habituellement tues, l'indispensable retour sur la perception du film par les personnes concernées, revient à positionner comme central ce qui est habituellement hors cadre et opérer un décadrage pour tendre, non plus vers la réalisation d'une image qui serait anthropologique en elle-même, mais éclairer la démarche anthropologique qui préside à sa réalisation. (Piault, 1997 : 64-69).

Trop longtemps l'image a été soumise à la seule logique de sa représentation et réduite à une simple méthode de recueil de données alors qu'elle est une réalité qui n'est pas la réalité saisie du document brut. Le travail du film n'est pas la simple mise en conserve de la vie et de son mouvement et dès lors qu'elle échappe au carcan dans lequel elle est généralement cantonnée l'image devient "créatrice" d'un objet en soi, d'un objet autonome. C'est en ce sens que nous poserons l'idée qu'elle pense ¹.

La caméra ne peut aujourd'hui avoir pour seule vocation de dévoiler une vérité ontologique mais se doit d'éclairer un itinéraire ² et contribuer au passage d'une anthropologie où l'on parle *de* l'autre à une anthropologie où l'on parle *à* l'autre. Ce qui est en jeu c'est le « *pacte ethnographique* » ³ noué entre le chercheur et la personne filmée. La mise en image de ce cheminement ⁴ nous semble à même de produire du sens et susceptible d'œuvrer à une véritable co-construction du savoir, une anthropologie partagée, souvent revendiquée et rarement mise en pratique.

¹ Cette idée est empruntée à J. Aumont et à son ouvrage de 1996, *À quoi pensent les films*. Segquier.

² Pas dans une perspective autocentrée ce qui reviendrait à construire l'ethnologue comme objet central de sa recherche et qui n'a pas de sens du point de vue de la discipline.

³ Nous empruntons cette formulation à J. P. O. de Sardan.

⁴ L'itinéraire de l'ethnologue, ses doutes et ses remises en question, donne à lire ce qui en définitive pourra faire l'objet d'une réelle évaluation, le chemin parcouru.

Bibliographie

- Barthes R., 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris : Seuil.
- Clifford J., 1996. *Malaise dans la culture*. Paris : École Supérieure des Beaux-Arts.
- Evans-Pritchard E., 1969. *Anthropologie sociale*. Paris : Payot
- Favret-Saada J., 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard.
- Geertz C., 1986. *Savoir local, savoir global*. Paris : PUF.
- Laplantine F. *La description ethnographique*. Paris : Nathan.
- MacDougall D. « Au-delà du cinéma d'observation ». In C. de France. *Pour une anthropologie visuelle*, pp. 99-104. Paris : Mouton Éditeur.
- Piault M. H., 1997. « Une expérience d'anthropologie "active" et les circonstances, modalités et questions relatives à un passage à l'image ». *Martor* (Bucarest). N° 2, pp. 58-69.
- Piault M. H., 1999. *Anthropologie et cinéma*. Paris : Nathan.
- Rorty R., 1990. *L'homme spéculaire*. Paris : Seuil.