

Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012 Création et transmission en anthropologie visuelle

L'anthropologie visuelle, la « postazione per la memoria » et le haïku

Visual Anthropology, the « postazione per la memoria » and Haïkus

Thierry Roche



Édition électronique

URL: http://journals.openedition.org/jda/5214

DOI: 10.4000/jda.5214 ISSN: 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination: 357-374 ISBN: 979-10-90923-04-1

ISSN: 1156-0428

Référence électronique

Thierry Roche, « L'anthropologie visuelle, la « postazione per la memoria » et le haiku », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/jda/5214 ; DOI : 10.4000/jda.5214

Journal des anthropologues

L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE LA « POSTAZIONE PER LA MEMORIA » ET LE HAÏKU

Thierry ROCHE*

Une histoire du cinéma ethnographique

Le cours « théorique » propose une histoire de la discipline en s'appuyant sur des extraits de films regroupés au sein de thématiques spécifiques : le cinéma des premiers temps, le cinéma indigène, la question de la parole... Les films présentés appartiennent pour la plupart au « panthéon » construit au fil des ouvrages et des articles consacrés au genre : Nanook of the North de Flaherty, la série Yanomami de Chagnon/Ash, la trilogie Turkana de MacDougall, les films de Rouch, ceux réalisés par Marshall au Kalahari, jusqu'aux réalisations plus récentes de Breton par exemple. Cependant, d'autres auteurs sont inscrits au programme, qui le plus souvent n'entretiennent pas ou peu de relations avec l'anthropologie et dont les films pourtant nous intéressent au plus haut point: Vertov, Connolly/Anderson, Van der Keuken, Marker, de Seta... Rien de sacrilège dans ce panel, les films de ces réalisateurs figurent également en bonne place dans les ouvrages consacrés à l'anthropologie visuelle. Ils n'en posent pas moins question. Comment définir une discipline, même avec des frontières

Courriel: thierry.roche@wanadoo.fr

^{*} Université de Picardie Jules Verne, UFR sciences humaines, sociales et philosophie – Chemin du Thil, 80025 Amiens

floues, si certaines de ses réussites marquantes viennent d'autres horizons? Que peut bien être un savoir anthropologique (Bazin, 2008), non pas savoir si les anthropologues savent quelque chose plutôt que rien mais bien en quoi un savoir est anthropologique plutôt qu'autre chose, si l'art de la discipline est accessible à des réalisateurs produisant de l'anthropologie sans le savoir? Rien de ce qui arrive aux hommes, ici ou ailleurs ne relève en soi de l'anthropologie, arguer d'un vocabulaire spécifique et indissociablement lié à la discipline semble insuffisant pour résoudre la question, non plus affirmer qu'est anthropologique le savoir des anthropologues!

Pour Jean Bazin (ibid.), la connaissance en anthropologie est doublement articulée, d'une part à une approche pragmatique tendant à comprendre comment font les hommes pour vivre en société, c'est-à-dire de manière relativement accordée, une compréhension liée à une méthodologie particulière et, d'autre part, théorique, découvrir ce que sont les êtres humains en tentant des généralisations à partir d'approches comparatives. Mais nous pouvons aussi considérer que l'anthropologue est un passeur inscrit dans les interstices, les intervalles, qu'il travaille dans plutôt que (Laplantine, 2002:117). Selon François Laplantine, « l'anthropologue ne coïncide pas avec, il expérimente dans un mouvement de va et vient, de rapprochement, d'éloignement, d'écart ». L'ethnologie engage toujours, comme la littérature, la sensibilité et nous pourrions sans peine dire la même chose à propos du cinéma. En outre qu'est-ce que le travail de l'ethnologue sinon donner à voir autrement, construire par le regard un savoir avec ceux concernés par l'« enquête ». L'anthropologie est une « science » qui s'invente en la pratiquant, c'est donc dans l'expérience que nait la pensée ; fondée sur le regard, la connaissance anthropologique doit sans cesse remettre sur la table le questionnement sur ce que signifie regarder. La contradiction pointée concernant la possibilité pour des non anthropologues de produire un savoir fertile pour la discipline n'est donc qu'apparente, elle témoigne de l'extraordinaire latitude dont jouit l'anthropologie visuelle et de l'étendue de ses marges en termes d'objet et d'écriture. Seul importe le résultat à l'écran, toujours situé sur le versant du savoir-faire cinématographique.

D'où la nécessité d'introduire une formation à la réalisation dans le cadre de nos enseignements.

Des exercices qui privilégient le regard

Ce cours, « Enquête de terrain par le film », a pour objectif, en fin de semestre, la réalisation de films d'une dizaine de minutes, sonores mais idéalement sans entretiens. L'idée est de privilégier le regard, d'apprendre à voir et à croire dans la capacité des images à nous restituer des fragments de réel susceptibles de nous éclairer sur les infimes variations de nos existences qui, pour une part, constituent l'objet de l'anthropologie. Comment des images prises dans une situation donnée deviennent, mises bout à bout, un film qui soit regardable, construit, intéressant et source de savoir du point de vue de l'anthropologie ? Notre intention n'est nullement de former des cinéastes (nous n'en avons pas la compétence). Il s'agit bien, à travers ces exercices, d'attirer l'attention des étudiants sur les questions posées par l'image, des questions qui, en réalité, concernent l'anthropologie plus généralement.

Les premières séances du cours alternent des extraits de films présentant des dispositifs singuliers ou réalisés dans des conditions comparables à « notre » commande, et des exercices caméra en main. Il s'agit de travailler la spatialisation, la variation d'échelle de plans, le cadre (ce que le plan intègre, ce qui l'excède, ce qu'il masque de fait...), la documentation d'un lieu. Chaque exercice se conclut par une projection à l'issue de laquelle, collectivement, nous tirons des enseignements des images visionnées. Rien de tout cela n'est très original, c'est ainsi que nous avons été nous-même formés, notamment à l'IMEREC, sous la direction de Pierre-Léonce Jordan, où nous avons suivi un stage d'initiation à la pratique vidéo. Deux options distinguent peut-être nos cours, la référence à la « postazione per la memoria » telle qu'enseignée à Ipotesi cinema et le recours aux haïkus.

Postazione per la memoria

Dans la deuxième moitié des années 1980, l'école de cinéma imaginée par Ermanno Olmi, Ipotesi cinema¹, développe un principe qui va devenir une sorte de pierre angulaire et qui continue aujourd'hui de fédérer les « élèves » au sein de l'école : la « postazione per la memoria ». Il s'agit d'un projet d'éducation au regard et à la connaissance basée sur l'observation de la réalité. Il y a dans notre environnement des petits faits sans importance, des moments en apparence sans aspérité particulière, des gestes répétés sans même y prêter attention, des instants fugaces qui n'ont d'autres incidences que de nous rappeler que nous appartenons au monde. C'est le quotidien, « cette région où il n'y a rien à connaître », « l'inqualifiable » mais toujours aussi « la vie dans sa dissimulation équivoque », pour reprendre les formulations de Blanchot (1969 : 357-364).

Ces moments, il faut apprendre à les saisir et pour cela, comme le dit E. Olmi, il faut un lieu où l'on s'arrête pour regarder et écouter. Le regard défendu par la « postazione » est un regard singulier, original, la quête de ces petits liens qui constituent le tissu de nos existences. Merleau Ponty rappelle que « la vision n'est rien sinon un certain usage du regard » (1945 : 258), l'œil est sans innocence écrit David Le Breton, il arrive devant les choses avec une histoire une culture, un inconscient, il est celui d'un sujet

¹ J'ai découvert Ipotesi cinema grâce à Raphaël Mazzei, un étudiant de l'université d'Amiens, qui m'avait sollicité pour suivre son travail de DEA (un film et un écrit). Ermanno Olmi, avec l'aide de Paolo Valmarena, un critique cinématographique qui occupait à l'époque un poste de responsabilité à la RAI Uno et quelques cinéastes, dont Mario Brenta, a créé un « lieu » de rencontre et de travail, doté d'une structure centrale qui assure le support organisationnel et la coordination des projets. L'idée qui préside à la « formation » n'est pas de transmettre un savoir mais d'avancer ensemble sur un projet. On vient à l'école avec l'idée d'un film et le projet est mis en discussion, de ses prémisses au visionnement du film, une fois achevé. Sans cesse les modalités de réalisation sont questionnées afin de s'assurer d'une réelle adéquation entre le projet et ce qu'il en advient. La formule est simple mais a fait ses preuves, on apprend en faisant et le plus souvent pour apprendre, il faut commencer par « désapprendre ».

(2006 : 82). Nos sens ne nous livrent jamais directement une image du monde mais la mettent à l'épreuve : ce que nous voyons nous le testons à l'aune de nos connaissances. Mais produire du savoir n'est pas la même chose que de reproduire des choses déjà sues. Il nous faut bien retrouver dans nos démarches méthodologiques une capacité d'émerveillement devant le monde.

Se référer à la « postazione per la memoria » c'est considérer que la vie est riche partout, ici comme ailleurs et qu'elle mérite toujours notre attention, sous toutes ses formes. La mémoire dont il est question n'est pas la mémoire officielle des institutions, pas même la mémoire qu'il faudrait constituer pour le restant des jours, c'est la mémoire de l'instant pour les hommes d'aujourd'hui. L'important est de faire de soi-même une « postazione individuale », un emplacement d'où on puisse observer le réel, devenir une vigie attentive aux faits et gestes du quotidien pour organiser une résistance à la tentation d'abandon suggérée par le tout-venant audiovisuel: (re)apprendre à regarder le monde, nourrir nos images non plus des images des autres - j'ai à l'esprit tout un cinéma construit comme des citations/hommages à d'autres films ou séries TV - mais par notre propre regard. Un nouveau regard pour, non pas voir un nouveau monde, mais voir autrement le monde dans lequel nous vivons. Se déciller, se laver les yeux et découvrir l'infime de l'intime, sans cesse revenir aux leçons de Merleau Ponty et ne jamais oublier que « mon corps est la même chair que le monde » (1964: 153).

En cinéma documentaire, il faut croire que l'image filmée produit du cinéma, croire que, dans la durée sur la scène créée et délimitée par le cadre, va se jouer une scène totalement empruntée au réel et, en même temps, entièrement liée à la présence de la caméra : en documentaire la mise en scène, c'est donner à la scène délimitée par le cadre, le temps d'exister. C'est une affaire de croyance. Croire dans l'image. C'est la leçon d'Olmi que nous percevons comme un écho de l'idée avancée par Jean-Pierre Olivier de Sardan à propos du travail descriptif en anthropologie, l'observable, c'est du filmable : « une description est une forme de visualisation ; or ce qui est visualisable est filmable. À peu près tout

ce qui est observable par l'œil et l'oreille est également enregistrable en images et en sons, et vice versa » (Olivier de Sardan, 2003 : 22). Faire du cinéma c'est coudre des sons et des images, construire une réalité partielle et fragmentaire pour, dans et par le mouvement, saisir une vérité plus large. Le cinéaste doit modeler et moduler le sensible en portant une attention soigneuse au détail, c'est-à-dire à ce qui est minuscule, éphémère et extrêmement fragile (Boukala & Laplantine, 2006 : 91) et viser au cœur de ce qui sera partageable par le plus grand nombre. Tout cela suppose un regard singulier qui ne peut exister que sous-tendu par un point de vue.

Avoir un point de vue

Affirmer un point de vue est à la fois une opération nécessaire sans laquelle le film n'existe pas; c'est dans le même temps également prendre l'ascendant sur l'autre et lui assigner une place et un rôle. L'anthropologie par le film doit se défaire de cette double contrainte en laissant l'espace nécessaire au doute, à la contradiction, à l'incertitude. C'est dans ces interstices que se niche la relation dialogique indispensable au procès anthropologique. La notion de point de vue² est associée à celle d'endroit, celui où l'on se positionne pour voir mieux ou celui qui offre une vue pittoresque. Voir le mieux possible, c'est définir le centre et choisir ce qui à l'intérieur du plan sera gommé, soustrait, masqué. Il s'agit donc bien d'une intervention sur le réel. Dans le même ordre d'idée, voir mieux est indissociable d'une idéologie sous-jacente.

² À cet égard, la notion de site, qui permet d'intégrer l'observateur à ce qui est observé, d'être vu autant que regarder, semble plus pertinente. Le point de vue implique un observateur unique indépendant de ce qui est observé, un observateur en situation de toute puissance. Un site est un point à partir duquel on regarde tout autant que l'on est regardé et parce que nous nous trouvons chacun dans un site bien particulier nous ne pouvons voir ce qu'un autre voit : « Chaque geste comme chaque parole trouve son germe dans un site singulier, qui est le site d'un corps vivant, *qui habite*, qui habite ensemble, qui habite le monde. Mais chaque site est séparé, chaque site est en écart relativement à l'autre » (Desanti, 2003 : 21).

Parfois, comme dans les films des frères Lumière, le mieux est synonyme du plus : le plus de monde possible sur l'écran pour convaincre des acheteurs potentiels. En outre, le choix du point de vue est souvent lié à l'idée de propriétaire de ce qui est filmé (mon usine, ma famille, mes voyages...); il s'agit d'embrasser au maximum à partir de mon regard. Le point de vue signifie par conséquent autant un rapport quantitatif (voir grand) qu'esthétique (voir beau) et suppose un rapport de domination sur le monde (voir de haut). Nous pourrions ensuite prendre les autres acceptions de l'expression: avoir un point de vue, c'est avoir une opinion, considérer la manière particulière dont une question peut être posée. Ces dimensions politiques, éthiques, psychologiques sont bien le cœur de notre problématique. L'objectivité consiste-t-elle à « gommer » l'action énonciative de l'observateur (la caméra), en d'autres termes faire comme si les choses se montraient d'elles-mêmes à l'écran, « comme elles sont », comme si elles n'étaient pas filmées ? Cette idée de la caméra « objective » est en réalité dangereuse. Cette focalisation zéro note François Niney, cette « capacité de la caméra à tout filmer "sans y être apparemment pour rien" (panoptique neutre), est en fiction, la base de l'illusion consentie, en documentaire, une illusion dangereuse. C'est la figure préférée de toutes les propagandes, qui par définition prétendent que leur point de vue n'en est pas un mais que c'est l'évidence objective » (2009 : 82). Les journalistes couvrent des sujets tandis que les documentaristes les pénètrent, les premiers font des films sur des « sujets », les seconds avec leurs « sujets ». Évidemment, on admet généralement qu'il existe une ligne de partage entre ce qui relève de l'objectif et du subjectif. À ce sujet, Adorno observe une grande confusion, voire carrément une inversion: « Ce qu'ils appellent objectif, c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés: en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment subjectif, c'est ce qui déjoue les apparences, s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de

ceux qui ne regardent même pas et *a fortiori* ne pensent pas ledit objet : en somme l'objectif » (2003 : 93).

Il semble à maints égards préférable, caméra au poing, d'adopter une posture par laquelle le « filmeur » adresse explicitement ses images au spectateur : « Tu vois je te montre que... » : « Cette modalité (souvent accompagnée d'une prise de parole du cinéaste hors champ ou *off*) ne recherche pas l'identification du spectateur, son absorption dans le champ, mais au contraire le vise dans son altérité, dans un échange de regards conscients et un va-et-vient critique entre moi qui filme et toi qui regarde » (Niney, *op. cit.* : 86).

Le point de vue définit le cadre, c'est-à-dire la distance d'où je regarde³, ce que j'inscris à l'intérieur et par conséquent ce que j'en exclus et, incidemment, la durée du plan. Une organisation de la vision précède donc l'affirmation du point de vue. Cette interrogation est, concernant l'anthropologie, cruciale. Dans cette perspective l'affirmation du point de vue ne serait plus le frein à la scientificité de la démarche mais au contraire le gage d'information systématiquement donné au spectateur afin qu'il puisse à son tour trouver sa place dans le raisonnement, la démonstration ou, plus précisément, la « monstration » suggérée par le réalisateur. En filigrane se pose toujours la question de la bonne distance.

La bonne distance

Quelle est la bonne distance pour un anthropologue ? Il serait plus juste d'ailleurs de parler de distances au pluriel tant cette question intervient à plusieurs moments clés du travail. Sur le terrain d'abord, lorsqu'il s'agit d'être simultanément en situation de comprendre et participer, donc de pratiquer un travail, réel ou

³ Les nouvelles caméras dotées d'un écran modifient cette articulation entre cadre et vision. De fait, ces nouvelles technologies n'obligent plus à cadrer à partir d'un œilleton mais permettent de détacher la caméra de l'œil et de cadrer à partir de l'écran non plus ce que l'on voit mais ce qui figure dans le cadre. Dans ces conditions, le corps devient un élément aussi important que l'œil.

imagé, de et sur la focale. Elle se joue également lorsque, loin du terrain, nous organisons nos notes pour produire un texte qui restitue le fruit de l'observation avec tout ce qu'implique une relecture. Le paradoxe de l'anthropologue est sans doute de devoir suffisamment réduire la distance à l'autre et de constater qu'on ne s'approche pas tellement des hommes en s'approchant de leurs coutumes. Ils restent, après comme avant l'enquête, obstinément fermés (Leiris, 1988 : 260). Pour comprendre, nous devons prendre du recul, nous mettre à distance de cet autre auprès duquel nous nous imposons d'être pour partager son existence. Mais n'est-ce pas cette distance irréductible qui donne sa raison d'être à l'anthropologie ? Son existence est le gage d'un dialogue possible. La maintenir est la garantie du respect de l'autre, autrement il n'y aurait d'anthropologie que de soi-même par soi-même. La question de la bonne distance en ethnologie⁴ qui recoupe en partie celle de point de vue, se pose doublement lorsque l'étude s'opère caméra au poing. En effet, on parle d'une distance à l'autre pour évaluer la nature d'une relation (qui n'a pas obligatoirement d'incidence sur les choix de réalisation : on peut très bien filmer en gros plan des personnes avec lesquelles on n'entretient aucune relation et filmer en plan d'ensemble des personnes dont nous sommes très proches) mais la distance est aussi mesurable physiquement, c'est celle qui sépare l'objectif de la personne filmée⁵. Le regard caméra est, à bien des égards, un très bel évaluateur de la « bonne » distance. Il nous renseigne directement sur la relation entretenue par l'auteur avec la personne filmée.

Mettre en images des haïkus

Au milieu du semestre nous proposons aux étudiants de mettre en image des haïkus. Souvent ils ne connaissent pas cette forme littéraire mais, en réalité, là n'est pas l'enjeu. En effet, il nous a semblé, au fur et à mesure des années, que les problèmes que nous rencontrions pouvaient trouver à s'éclairer par la mise en image de ces textes courts : travailler à une consécution qui ne

⁴ Sur ces questions voir Bensa (1995).

⁵ L'utilisation du zoom complique sensiblement ce calcul.

relève pas du narratif au sens strict, apprendre à regarder, capter des micro-événements apparentés à une anthropologie du sensible, penser des associations d'images susceptibles d'énoncer une pensée, imaginer des objets qui sont construits de telle manière que l'énonciation de la problématique contiennent en elle-même la réponse à la question posée, penser le monde à partir du *et* plutôt que sur un principe d'exclusion.

L'haïku renvoie à une philosophie de l'instant, « la notation spontanée d'un instant d'élite » pour reprendre la formule de Barthes, il s'agit toujours et d'abord d'une image associée à une émotion, une relation sensible au monde. Dix sept syllabes pour exprimer un ressenti, aller au plus profond de l'être en restant à fleur de peau. S'abandonner dans le regard et restituer de manière fugitive un fragment de vie, suggérer sans imposer, figer les choses en laissant l'air circuler, saisir l'impermanence, autant de perspectives qu'offrent les haïkus et qui, selon nous, participent de l'anthropologie et relèvent pleinement de la pratique cinématographique. Bien évidemment l'idée n'est pas d'initier les étudiants aux vertus du zen, rien dans nos séances ne renvoie à la culture japonaise, il s'agit simplement de s'appuyer sur une forme poétique pour déconstruire par l'image un rapport au monde, trop souvent sous-tendu par des modes canoniques de présentation.

Plonger dans l'univers des haïkus revient à s'immerger dans un univers de sens, volatile, déroutant, souvent teinté d'ironie et conduisant à l'incertitude voire à l'insensé : « Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'eux d'autre part semblent diviser, classer à l'infini le monde, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer » (Barthes, 2005 : 105). Parfois nous proposons aux étudiants d'écrire eux-mêmes leurs haïkus⁶. Dans ce cas de figure, l'exercice est plus formateur encore

⁶ Après tout, « le haïku a cette propriété quelque peu fantasmagorique que l'on s'imagine toujours pouvoir en faire soi-même rapidement » (Barthes, 2005 : 93).

puisqu'il s'agit réellement de se mettre en situation de saisir par le regard et la pensée un instant de vie, de l'organiser, de le mettre en mots puis en images. L'ensemble du processus caractérise le travail de l'artiste comme celui de l'anthropologue sur le terrain. Dans tous les cas, il s'agit de réaliser des plans (le plus souvent trois, mais des variantes peuvent exister – montage dans le plan par exemple – et chaque fois la question de leur durée est posée) se suivant de telle sorte que l'on soit pris par un sens qui ne soit pas de l'ordre de la consécution narrative mais l'expression d'un ressenti.

L'exercice a ses limites et il n'est pas question d'assimiler cette pratique à ce que doit ou peut être une anthropologie par le film. Cependant, de manière évidente cela libère la caméra d'un rapport au monde à hauteur d'homme (tous les éléments concourant à notre existence peuvent être convoqués et figurer dans les images) et invite à réfléchir le montage sur d'autres bases. Cette intrusion dans le monde de la poésie n'est qu'une parenthèse dans le semestre. Notre espoir est qu'en s'attachant aux détails, en restant à l'écoute des bruissements du monde (idéalement l'oreille doit également rester en alerte), les étudiants soient le mieux possible en situation de pratiquer une anthropologie située autrement dans le champ des disciplines, une anthropologie fédératrice susceptible de réunir dans ses filets les mondes si loin/si proche de la société et de la nature.

Lorsque les étudiants entrent concrètement dans la réalisation de leurs films, ils se heurtent à nombre de questions qui les éloignent provisoirement de cette parenthèse poétique. Il faut, pour qu'un film existe, une organisation qui le sous-tende en tant que projet filmique, un fil invisible qui relie les séquences entre elles et les cimente. Au montage, une fois éliminées les images floues, celles trop sombres, les redites, les plans trop larges où l'on ne distingue rien et les gros plans indécidables, il ne reste parfois pas grand-chose pour faire un film, cela indépendamment de la richesse et l'intérêt de la matière première. Cette question de la continuité est centrale dans notre enseignement : devons-nous nécessairement avoir recours au narratif pour restituer une enquête par le film ? Si l'absence de dialogue permet au spectateur d'exister pleinement

dans le film, le laisser ainsi s'autodéterminer n'est-ce pas d'emblée dessaisir le réalisateur de son autorité d'anthropologue ?⁷

De la narration

Tout dans notre société est soumis à la nécessité narrative, chaque moment de nos existences est pris dans un tissu d'histoires que l'on voudrait exemplaires, le story telling a gagné toutes les strates de notre vie. Il nous semble urgent de s'en défaire. Nos existences sont aussi faites de béances, de retournements qui ne sont pas « scénarisables », d'incomplétudes et d'impermanence. Zavattini insistait sur l'urgence à filmer la réalité comme une histoire plutôt que d'imaginer des histoires imitant la réalité. Il n'avait pas intégré la possibilité de filmer le monde sans se préoccuper de le construire sous forme d'histoire. Certes, Ricoeur met en avant l'idée que les récits et les récits seuls, avec leur capacité à « refigurer » le temps, sont en mesure, justement, d'éclairer notre expérience du temps. Cela le conduit à réfléchir à la ligne, mince nécessairement, séparant le récit historique de la fiction. Pour l'anthropologie le problème se pose en d'autres termes.

Certes, les anthropologues sont contraints d'attester de leur présence sur le terrain et, très souvent, ils utilisent à cette fin une forme d'écriture narrative faisant entrer la question de la fiction dans le débat (Geertz, Clifford...)⁸, et sans nul doute François Laplantine a raison de dire que le récit « permet de réintroduire le temps dans la pensée anthropologique. Parce que le récit avance, recule, fait des bonds en avant, il ne tient pas en place. Il interrompt ce qui dans la logique de l'explication provoque de la stabilisation » (2002 : 135). Mais le rôle du cinéma n'est pas de dire mais bien de

⁷ Posée de cette manière la question est forcément provocatrice car fort heureusement le spectateur comme le lecteur jouit de son libre-arbitre.

⁸ Il nous semble, cela étant, que traquer les indices fictionnels dans les travaux des anthropologues est un mauvais procès tant, de manière évidente, le réel est sans cesse traversé par des flèches appartenant en propre à la fiction.

montrer. Montrer ou raconter ce n'est pas la même chose. Ne pas savoir à l'avance ce qui va advenir est le moteur du cinéma direct et crée de fait un suspense, pour autant rien n'oblige à surdramatiser le réel et moins encore à rechercher l'effet dramatique. De fait le problème s'articule autour de deux questions, l'une prévalant sur l'autre. Le cinéma est-il toujours et par définition récit ? Certains estiment en effet que toute action filmée est l'ébauche d'un récit, il n'y aurait par conséquent pas de cinéma sans récit. Mais dans le cas contraire, s'il était possible de restituer le réel sans s'appuyer sur une trame narrative, devrions-nous néanmoins, dans le cadre d'une anthropologie, « inventer » une histoire pour donner à comprendre comment vivent les hommes ?

Filmer la vie, s'approcher filmiquement au plus près du réel, ce que tente peu ou prou l'ethnologue cinéaste, reviendrait donc à s'absoudre de la contrainte narrative. Or, l'organisation d'un discours et la présence d'un grand imagier9, nous renvoient aux caractéristiques du récit. La contradiction n'est pas qu'apparente, nous sommes bien devant une impossibilité : puisque la vie réelle¹⁰ par définition s'oppose au récit, il nous faudrait, pour la restituer dans toute sa crudité, réaliser des films sans réalisateur, sans montage et sans finitude. Quels films ont ces caractéristiques ? Une bande vidéo de télésurveillance? De manière évidente, il ne s'agit pas là de cinéma et moins encore d'anthropologie. Il n'existe donc pas d'issue en dehors du récit. Par conséquent, puisque la perception du récit irréalise la chose racontée (Gaudreault, 1988) et que le réel, parce qu'il n'est proféré par personne, ne raconte a fortiori pas d'histoire, nous devons accepter le principe qu'une saisie du réel par l'image sera nécessairement soumise aux règles de la narration. Les choses ne répondent pas cependant à cette seule logique, notamment parce que l'image, comme le note François Jost (1979), ne dit pas mais montre. Tandis que le mot sélectionne,

⁹ Pour reprendre la formule de Laffay.

¹⁰ Comment ne pas signaler dans le même mouvement que ce que nous savons de la vie, la manière dont nous nous construisons est le fruit des récits que nous réactualisons sans cesse.

que le verbe signifie, l'image montre et livre d'emblée une foule d'informations qui sont certes potentiellement des récits mais n'en sont pas dans les faits. Nous pourrions tout au plus parler d'ébauches de récit. Devant un film documentaire, nous ne nous trouvons pas face à un récit mais à un enchevêtrement complexe de lignes plus ou moins discursives, plus ou moins riches d'effets de réel, qui intègrent et croisent à l'intérieur d'un tissu composite les récits proférés par les protagonistes du film, celui induit par le montage, celui intrinsèque à chaque plan et arrière-plan, celui enfin reconstruit par chacun des spectateurs qui effectue à son tour un tri dans l'ensemble proposé et, au-delà des récits avérés, amorcés ou simplement potentiels, dans une somme d'indices renvoyant explicitement au monde tel qu'il s'offre au regard. Filmer le réel serait de fait, non pas se soustraire au principe du récit mais intégrer la somme des récits possibles et pensables qui sont à l'œuvre dès que l'on regarde le monde.

La question de l'auteur

James Clifford présente le problème en ces termes : « Comment une expérience indocile se transforme-t-elle en un compte rendu qui fait autorité ? Plus précisément, 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 par un seul auteur ? » (1996 : 32). La réponse de Clifford pose que l'ethnographie est prise du début à la fin, au piège de l'écriture : « Cette écriture comprend au minimum la traduction de l'expérience sous forme de texte. L'intervention de multiples subjectivités et de contraintes politiques qui échappent au contrôle de l'auteur, compliquent le processus pour répondre à ces forces, l'écriture ethnographique met en place une stratégie d'autorité » (ibid.). Cette autorité distinguera le travail de l'anthropologue de celui du voyageur ou du missionnaire.

Clifford pointe différentes approches ethnographiques, celles reposant sur la seule expérience, l'approche interprétative qui contribue à une plus grande transparence des processus créatifs par lesquels les « objets » culturels sont inventés et traités comme significatifs¹¹, l'approche dialogique et polyphonique. Toutes ces postures tentent simultanément d'affirmer la présence de l'ethnologue sur le terrain, condition préalable à l'énonciation de son texte et de proposer une description, lecture, interprétation d'un objet qu'il aura entièrement construit. Bien évidemment, quelle que soit l'approche, on en perçoit immédiatement les limites au sens où l'objet construit n'est qu'un fragment d'une réalité plus vaste. L'ethnographie est vivante, elle s'intéresse au vivant et l'image qu'elle « fixe » peut glisser comme la peinture sur une plaque de verre, s'évanouir comme le paysage dans la brume. L'ethnographie peut être définie comme l'édification d'un monde commun, significatif, s'appuyant sur des styles intuitifs d'impression, de perception et de conjoncture. Cette activité se sert d'indices, de traces, de gestes, et de bribes de sens avant d'élaborer des interprétations solides. Le sens est friable, il apparaît puis disparaît, il fonctionne souvent, comme le note Laplantine (2005 : 80-84), à la manière du hors champ au cinéma, il existe mais pour autant n'est pas visible, accessible à l'œil.

Loin de nos préoccupations en apparence, ces considérations sont au contraire au centre de notre réflexion car le cinéma propose simultanément ces approches. Il repose nécessairement sur l'expérience (comment filmer sans être là ?\frac{12}{2}), interprète en permanence la réalité vécue à partir des processus d'isolement dans la construction des plans, enregistre les discours qui sont pris comme tels par la bande cinématographique, propose souvent une relation dialogique en face-à-face et le plus souvent polyphonique au sens où les voix s'entrecroisent. En d'autres termes, ce qui peut apparaître à l'écrit comme des postures est inhérent à l'acte cinématographique.

L'interprétation n'est pas interlocution, ce qui est interprété ce n'est pas un discours (qui suppose d'être présent en présence du sujet discourant), mais un corpus constitué en texte (un discours devenu autonome).

¹² Nous excluons de notre propos le principe de vidéo-surveillance.

Conclusion

S'être, l'espace de quelques séances, confrontés à la « postazione per la memoria », s'être plongés dans l'univers des haïkus, permet ponctuellement aux étudiants de résoudre un écheveau de questions. Le haïku saisit la chose comme événement et non comme substance. N'est-ce pas aussi ce que réalise l'acte cinématographique qui, immanquablement, au moment de la projection, sera aussi au futur antérieur? Le travail de l'ethnologue consiste à figer les « pratiques »13 sociales d'une population, un enchaînement d'événements, des comportements singuliers afin de les inscrire dans un cadre d'intelligibilité. Est-ce imaginable de s'atteler à cette tâche en décontingentant l'anthropologie visuelle de la contrainte narrative et que la force de l'image réside dans sa capacité à saisir l'impermanence des choses? Dans cette perspective, le haïku ne représente-t-il pas, non pas en lui-même mais par ce qu'il inaugure, une autre voie possible et pensable ? Ce qui n'est qu'un exercice ludique dans le cadre d'une formation à la pratique audiovisuelle deviendrait alors une clé pour entrouvrir de nouvelles pistes à explorer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADORNO T. W., 2003. Minima Moralia. Paris, Payot.

BARTHES R., 2005. L'empire des signes. Paris, Seuil.

BAZIN J., 2008. « Sciences des mœurs et description de l'action », in BAZIN J., Des clous dans la Joconde, l'anthropologie autrement. Toulouse, Anacharsis: 347-380.

BENSA A., 1995. « De la relation ethnographique », Enquêtes, 1 (Les terrains de l'enquête). Marseille, Éditions Parenthèses : 131-140.

¹³ Laplantine remarque à juste titre que tout aujourd'hui est devenu « pratiques » (2005 : 76). Il s'agit effectivement d'un de ces mots faciles d'utilisation qui finit par ne plus vouloir dire grand-chose et que l'on oublie de requestionner.

BLANCHOT M., 1969. L'Entretien infini. Paris, Gallimard.

BOUKALA M., LAPLANTINE F., 2006. « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma mésestimé », *Anthropologie et Sociétés*, 30(2).

CLIFFORD J., 1996. Malaise dans la culture. Paris, ENSB-A.

DESANTI J.-T., 2003. L'Exception. Paris, Gallimard.

GAUDREAULT A., 1988. Du littéraire au filmique. Paris, Méridiens-Klincksieck.

JOST F., CHATEAU D., 1979. Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Paris, UGE.

LAPLANTINE F., 2002. Anthropologie latérales. Montréal, Liber.

LAPLANTINE F., 2005. Le social et le sensible. Paris, Téraèdre.

LE BRETON D., 2006. La saveur du monde, Une anthropologie des sens. Paris, Métailié.

LEIRIS M., 1988. L'Afrique fantôme. Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY M., 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY M., 1964. L'œil et l'esprit. Paris, Gallimard.

NINEY F., 2009. Le documentaire et ses faux-semblants. Paris, Klincksieck.

OLIVIER DE SARDAN J.-P., 2003. « Observation et description en socio-anthropologie », *in* BLUNDO G., OLIVIER DE SARDAN J.-P., *Pratique de la description*. Paris, EHESS, enquête, 3:13-40

Résumé

Depuis plus de dix ans, le département sociologie/ethnologie/démographie de l'UFR Philo/SHS de l'université Picardie Jules Verne propose un enseignement en anthropologie visuelle. L'objectif est double, présenter une histoire du cinéma ethnographique et initier les étudiants à la pratique cinématographique dans la perspective d'attirer leur attention sur un certain nombre de questions importantes communes à l'ethnographe et aux réalisateurs de films : où se placer pour filmer/observer, à quelle distance du sujet, quelle durée donner à un plan et pour donner à voir quoi/combien de temps observer, la place et le rôle du détail, comment organiser le montage/l'écriture... Deux options caractérisent sans doute ces cours, la

référence à la « postazione per la memoria » telle qu'enseignée à Ipotesi cinema et le recours aux haïkus.

Mots-clefs: anthropologie visuelle, Ipotesi cinema, haïkus, formation, narration, « postazione per la memoria », point de vue.

Summary

Visual Anthropology, the «postazione per la memoria» and Haïkus

For more than ten years, the department of sociology social anthropology and demography of the Université de Picardie Jules Verne (Amiens, France) has offered courses in visual anthropology. The purpose of this curriculum is twofold. One goal is to introduce students to the history of ethnographic filmmaking. The other is to call attention to issues shared by both filmmakers and ethnographers: from where and at what distance to film and/or make observations of a scene or event, how long to film it, what to display/show and how, with how much detail, and finally how to conceive film editing and/or ethnographic writing. Two fondamental directions characterize this curriculum, one is the reference to the approach of « postazione per la memoria » as taught at Ipotesi cinema, and the other is to haïkus.

Key-words: visual anthropology, Ipotesi cinema, Haïkus, training, narrative, « postazione per la memoria », point of view.

* * *