



Anthrovision

Vaneasa Online Journal

3.2 | 2015

Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra

Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra

Enquête visuelle et pratiques filmiques idiomatiques

Jonathan Larcher et Noémie Oxley



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1582>

DOI : [10.4000/anthrovision.1582](https://doi.org/10.4000/anthrovision.1582)

ISSN : 2198-6754

Éditeur

VANEASA - Visual Anthropology Network of European Association of Social Anthropologists

Référence électronique

Jonathan Larcher et Noémie Oxley, « Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra », *Anthrovision* [En ligne], 3.2 | 2015, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anthrovision/1582> ; DOI : [10.4000/anthrovision.1582](https://doi.org/10.4000/anthrovision.1582)

Dilemmes actuels de l'ethnographe à la caméra

Enquête visuelle et pratiques filmiques idiomatiques

Jonathan Larche^r

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL)

larcherj@hotmail.fr

Noémie Oxley^y

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL)/Goldsmiths University^y

noemioxley@yahoo.com

fr

Les trois études de ce numéro présentent l'ethnographe à la caméra dans des situations inédites. Jusqu'alors exprimé par des cinéastes et des critiques politiques du film documentaire, le souhait d'une véritable parité est maintenant exigé par les personnes filmées. L'ethnographe à la caméra se retrouve sur le terrain dans une situation paradoxale : les pratiques de l'image sont répandues sans que la position de l'observateur ne soit forcément nécessaire ou évidente. Bien plus encore, la maîtrise des logiques de circulation des images par ses interlocuteurs entraîne de nouvelles négociations autour de l'activité du filmeur. Plus que des choix pragmatiques, ces transactions engagent des problématiques aux fondements de l'anthropologie filmée et d'une anthropologie du visuel.

The three studies of this issue present the ethnographer with the camera in new situations. Previously expressed by filmmakers and political critics of the documentary film, the desire for genuine parity is now demanded by the people who are filmed. The ethnographer with the camera finds him/herself in a paradoxical situation on the field. Image practices are prevalent, yet his/her position of observer is not necessarily evident. Moreover, as his/her interlocutors master the logics of circulation of images, new negotiations on the activity of the filmmaker arise. More than practical choices, such transactions engage with core issues in filmed and visual anthropology.

Los tres estudios que conforman este número presentan el etnógrafo o etnógrafa investigando con cámara delante de situaciones inéditas. El deseo de una auténtica paridad, hasta hace poco solo reclamado por cineastas y por la crítica política del cine documental, es ahora exigido por las personas filmadas. El etnógrafo o etnógrafa con cámara se encuentra en una situación paradójica : con la expansión de las prácticas relativas a la imagen parece que la posición del observador no es ni evidente ni tan siquiera necesaria. Es más, el dominio de la lógicas de circulación de las imágenes por parte de los interlocutores conlleva un conjunto de nuevas negociaciones alrededor de la actividad del cineasta. Más allá de las decisiones de carácter práctico, estas transacciones plantean nuevas problemáticas sobre los fundamentos mismos de la antropología fílmica y de la antropología de lo visual.

Ethnographie visuelle, film ethnographique, régime visuel, culture visuelle, media indigènes, anthropologie numérique

visual ethnography, ethnographic film, visual regime, visual culture, indigenous media, digital anthropology

Etnografía Visual, Cine Etnográfico, Régimen Visual, Cultura Visual, medios Indígenas, Antropología Digital

L'activité du preneur d'images, contrairement à celle de l'ethnographe, est immédiatement compréhensible pour les personnes qu'il rencontre (MacDougall, 1979). S'ils ne produisent pas des images eux-mêmes, ils savent très souvent à quelles fins les utiliser. Ce sont donc cette plus grande « descriptibilité » (Garfinkel, 2007) de l'activité du filmeur et l'expansion des usages des vidéos chez ses interlocuteurs qui provoquent des attentes normatives avec lesquelles il doit composer. Ces attentes portent sur ce qu'il faut filmer, de quelle manière, à partir de quelle place, ou bien pendant combien de temps. Ces attentes concernent aussi la forme des images que l'ethnographe doit donner aux personnes filmées ou faire circuler pour eux. Ces transactions lors de la prise de vue, du montage, de la restitution des images, et au quotidien de l'immersion de l'ethnographe à la caméra constituent ce que nous avons qualifié de « relation documentaire » lors de l'atelier organisé lors des premières Rencontres Annuelles d'Ethnographie de l'EHESS¹.

Les pratiques de la vidéo au sein d'une enquête ethnographique présentées ici par Frédérique Leresche, Marcos Garcia de Teresa et Perrine Poupin partagent une même qualité. Elles mettent en exergue l'état actuel des conditions qui prévalent à la réalisation d'images sur un terrain d'enquête, tout en révélant de nouvelles manières de considérer les productions et les pratiques visuelles idiomatiques qui cohabitent avec celles de l'ethnographe. Ces ethnographies attestent des deux changements majeurs : celle d'une production abondante d'images à l'aide de petites caméras numériques, et leur rapide diffusion par le biais des réseaux sociaux et autres dispositifs socio-techniques. Ces vidéos et photographies connectées généralisent « les formes d'auto-représentations innovantes, non-conventionnelles de ceux qui étaient traditionnellement les objets (et les angles morts) de l'étude anthropologique : les femmes/autochtones/autres² » (Nichols, 1994 :60). Ces images ne sont plus seulement celles produites par des activistes politiques et culturels, diffusées par le biais des *indigenous media* (Ginsburg, 1994 ; Ginsburg, 2011), ou celles de cinéastes issus de ces groupes, mais des images amateurs qui obéissent à des logiques qui relèvent de la société civile, de tactiques singulières et non plus systématiquement de discours politiquement établis (Blondeau & Allard, 2007 ; Christen, 2005 ; Ginsburg, 2012 ; Gunthert, 2014). De manière distincte dans chacun des cas présentés ici, ces pratiques nous semblent symptomatiques d'un moment de l'anthropologie visuelle où l'ethnographe cinéaste se confronte dans des nouveaux termes aux dilemmes de l'observateur, soulevant la question de la paternité de l'œuvre (et du regard), celle des attentes des personnes filmées, et celle de la diffusion d'images amateurs relevant de cultures visuelles locales.

1. Le terrain en ethnographie visuelle : quelles formes de négociations ?

Dans son travail filmique et son analyse de l'observation filmée des interactions sociales, Christian Lallier montre comment les personnes participantes à la situation attribuent des droits et des devoirs qui ne sont pas directement imputables au contexte social, culturel,

¹ Ce dossier est l'aboutissement d'une première discussion engagée lors des premières Rencontres Annuelles d'Ethnographie de l'EHESS qui ont eu lieu du 5 au 7 novembre 2014. Cette conférence pluridisciplinaire réunissait douze panels autour des différentes pratiques et thématiques de l'ethnographie.

² « The ground-breaking, conventions-altering, forms of self-representation by those who have traditionally been objects (and blind spots) of anthropological study: women/natives/others » (Nichols, 1994, 60). Traduction des auteurs.

juridique de la situation de prise de vue mais aux inférences induites par la relation « filmant »/« filmé ». Les participants aux situations filmées attribuent ainsi des droits et devoirs à chacune des catégories de cette paire relationnelle. Christian Lallier montre que celle du *filmant* est proche d'une posture de « petit » qui, « placé en retrait du monde qu'il représente » (Lallier, 2009 : 128), veut rendre compte de ce qui se joue dans une interaction :

« Le cinéaste est un “petit” au sens où il n'appartient pas au “monde” des rapports sociaux qu'il observe : il ne peut servir la relation sociale, participer à la réussite de l'action en cours et n'intervient qu'au bénéfice de sa seule satisfaction personnelle, de sorte que sa présence n'est pas prise au sérieux par les participants et ne produit qu'un effet divertissant » (Lallier, 2009 : 127).

Ce statut de « petit » fait de l'« observateur filmant » (Lallier, 2009) une personne qui ne menace pas les conventions sociales de l'activité en cours, sans être, pour autant, une ressource pour ses interlocuteurs. Les travaux de Frédérique Leresche, Marcos Garcia de Teresa et Perrine Poupin, révèlent au contraire les dilemmes de l'ethnographe à la caméra immergé au sein du groupe qu'il observe et filme. Il éprouve des difficultés à être maître de son cadre (auteur légitime de son regard) comme à se faire serviteur de la relation, bien souvent proposée par les personnes filmées. Les trois auteurs réagissent différemment à ces injonctions ambiguës qui les poussent à répondre aux adresses ou sollicitations des personnes filmées comme à affirmer la singularité de leur regard. Nous avons donc demandé à Christian Lallier de répondre et de réagir aux propositions avancées par Frédérique Leresche, Marcos Garcia de Teresa et Perrine Poupin.

1.1. L'ethnographe à la caméra : une menace ou une ressource pour les personnes filmées ?

Les productions visuelles des trois auteurs semblent indiquer une évolution importante de la relation entre le filmeur/vidéaste et les personnes filmées dans la longue histoire du cinéma ethnographique. Les limites qui nous sont imparties ne nous permettent pas de reprendre l'ensemble de cette histoire par ailleurs bien documentée (Nichols, 1994 ; Banks, Ruby, 2011 ; MacDonald, 2013). Bien qu'elle ne porte pas directement sur les pratiques documentaires en ethnographie, la présentation par Nicole Brenez du cycle sur Clarisse Hahn, lors des séances d'avant-garde à la Cinémathèque française en 2014, relève bien les enjeux de cette évolution des relations entre personnes filmantes et personnes filmées dont les contributions de ce numéro d'*Anthrovision* présentent les symptômes.

« On pourrait tracer un historique du documentaire contemporain à partir de trois plans et trois interpellations. En 1971, celui de la Palestinienne déplacée dans un camp libanais expliquant aux membres du California Newsreel, « Je ne veux pas que vous preniez mon image ici – attendez que je retourne sur ma terre, alors vous pourrez prendre mon image » (*We Are the Palestinian People*). En 1985, celle de l'Indienne démunie qui survit sur un trottoir de Bombay avec ses enfants et interpelle le cinéaste, Anand Patwardhan, en lui reprochant que ses images lui serviront à lui mais en rien à elle ni à sa famille (*Bombay Our City*). En 2012, dans les archives de 2000 montées par Clarisse Hahn, celui de la militante communiste kurde emprisonnée en Turquie hurlant à son ennemi, « Filme, bâtard, filme, montre ça au peuple ! Si tu me filmes pas, je t'explose la cervelle ! » (*Prisons – Notre corps est une arme*). Dans ces injonctions venues du fin fond de l'oppression, se révèle à quel point les opprimés et les combattants maîtrisent le travail des images. » (Brenez, 2014).

La transformation progressive de la négociation, qui porte d'abord sur la représentation - les personnes filmées souhaitent être représentées- et ensuite sur la maîtrise du cadre et du regard du filmeur par les personnes à l'image, est un défi lancé au cinéma ethnographique contemporain, mais également à l'ensemble de la discipline anthropologique. « À l'évidence, se pose une difficulté à filmer l'autre dès lors que le filmant ne se reconnaît plus dans une position de « sachant » : la ré-appropriation du regard-caméra par le filmé deviendrait alors la

seule justification de la place du filmant³». L'attestation d'une semblable historicité dans le cinéma ethnographique contemporain est une entreprise qui dépasse ce numéro. Ces contributions esquissent toutefois quelques pistes en montrant combien l'ethnographe à la caméra devient une ressource ou une menace pour les personnes filmées et exposent les négociations (ou les ruses) nécessaires pour « désamorcer » les situations filmées.

Frédérique Leresche travaille sur les à-côtés de l'activité musicale. Sa connaissance intime des groupes de musiciens suisses, qu'elle a côtoyés pendant de nombreuses années comme comédienne et chanteuse, l'a conduite à décentrer son regard de la représentation ordinaire de l'activité musicale, réduite au « moment artistique » de la performance sur scène ou de l'enregistrement. En plaçant les proches et l'intimité familiale au centre des carrières artistiques, Frédérique Leresche a choisi d'observer puis de filmer ces activités à la « frontière de la pratique ». Elle découvre alors que l'ethnographe à la caméra n'a plus le monopole du savoir technique sur l'outil qu'il tient entre ses mains. Alors que les conversations autour du dispositif technique font de celui-ci un « vecteur relationnel », lui permettant de trouver « sa place » dans certaines situations comme les répétitions, elle rencontre au contraire des difficultés à accéder à la sphère familiale. Les négociations, à travers de nombreux échanges et entretiens, semblent se prolonger au fur et à mesure qu'elle s'éloigne du « moment artistique ». Elle se voit opposer des refus catégoriques lors de ces tentatives de filmer ces moments de l'intimité familiale ; si elle peut observer ces situations, elle ne peut les filmer.

Marcos Garcia de Teresa réalise des enquêtes ethnographiques dans la Sierra Mazateca, au Mexique. Ses recherches portent sur l'intrication entre les conjonctures politiques et les pratiques marchandes dans le commerce de champignons hallucinogènes et les courses de chevaux. Ce terrain, fréquenté par des anthropologues, des réalisateurs de documentaires et des touristes depuis plus de cinquante ans, fut le lieu de production de nombreuses images. Lors de son arrivée sur place, Marcos Garcia de Teresa est tout de suite sollicité pour filmer ses hôtes. La famille de chamanes qui l'accueille voit en lui une ressource symbolique et matérielle pour attirer une clientèle touristique à la recherche de chamanes authentiques, conformes aux images des premiers anthropologues. De ressource, l'ethnographe à la caméra devient menace lorsqu'il se retrouve pris dans des logiques de fortes concurrences entre chamanes, car ses images risquent d'être utilisées pour discréditer ses interlocuteurs. Mais, toujours en raison de ce statut de ressource symbolique et économique, il est sollicité par les personnes sur place pour filmer les courses de chevaux, une pratique courante avant son arrivée sur le terrain.

Perrine Poupin étudie les situations de rassemblement et de rencontre dans les actions de rue à Moscou. Elle prend le parti méthodologique de filmer pour observer – et ce, dès le début de son travail de terrain – et de se concentrer sur les moments de mobilisation et non les activités des militants qui les entourent. L'ensemble des participants aux rassemblements accueillent favorablement sa présence avec une caméra sans lui imposer de conditions ou de limites. En effet, son activité s'inscrit parfaitement dans les logiques des situations filmées où la pratique de prise de vue est généralisée : « de nombreux manifestants, les journalistes et les policiers filment les rassemblements revendicatifs ». Elle se retrouve ainsi dans une économie visuelle où sa présence et son activité participent à la constitution de l'évènement, au fait qu'« être filmé renforce chez les manifestants le sentiment d'appartenance au rassemblement et à un groupe visible et reconnu ». Bien qu'elle ne l'exprime pas comme tel, son engagement dans les situations filmées constitue une ressource et un appareil symbolique pour ses interlocuteurs.

³ Christian Lallier. Mails aux auteurs, 13 novembre 2014.

1.2. Tactiques du filmeur

De manière inédite, les contributions à ce numéro nous montrent un ethnographe à la caméra face aux exigences des personnes filmées, mais aussi, plus généralement, à l'instrumentalisation de sa présence par ses interlocuteurs. Chacun des auteurs tente alors de conjuguer ses attentes avec une idée précise de son objet d'étude et une responsabilité déontologique propre à l'ethnographe. Les stratégies du chercheur deviennent tactiques du filmeur/vidéaste sur le terrain de l'autre, misant « sur une habile *utilisation du temps* [et] des occasions qu'il présente », « un art du faible » (de Certeau, 2005 : 63, 61) en somme.

Frédérique Leresche déploie des tactiques d'évitement de la gêne : sa propre gêne, d'abord, lorsqu'à certaines occasions elle filme les répétitions et la pratique musicale pour trouver une contenance. La gêne de ses interlocuteurs, ensuite : elle utilise son smartphone plutôt que sa caméra HD lorsqu'elle se retrouve dans l'intimité domestique, jouant sur la représentation plus familière du dispositif technique (Lallier, 2009 : 42). Alors que sa proximité avec certaines personnes filmées, en raison de son expérience de comédienne et chanteuse, rend sa position d'observatrice plus embarrassante à ses yeux, « l'outil caméra » lui permet dans certaines situations de rendre cette distance plus acceptable, quitte à ne pas savoir exactement quoi filmer. Par l'usage de la caméra, elle transcende sa condition de genre sur ce terrain où existe une importante hiérarchie sexuelle du travail. Face à « une bande de mecs qui font des blagues de mecs en se comparant à leurs instruments », la possession d'un outil technique propre lui permet de devenir une interlocutrice à part entière (Leresche, 2014 : 155-156). Dans la prise de distance à l'égard de ces rapports de domination masculine, dont elle a fait l'intime expérience au cours de sa carrière artistique, Frédérique Leresche utilise ainsi une « gamme variée d'opérations par lesquelles l'intelligence, pour entrer en contact avec son objet, se pose en face de lui dans un rapport de rivalité, fait à la fois de connivence, et d'opposition » (Détienne & Vernant, 1974 : 12). Son combat contre l'intériorisation de ces clivages de genre et de statut professionnel prévalant sur son terrain d'enquête révèle la difficulté pour l'ethnographe à la caméra de se tenir dans une position de « petit » dans des situations qui la renvoient à son statut de « dominée » dans les situations observées.

Marcos Garcia de Teresa accepte les commandes qu'il reçoit sans demander de contrepartie financière - comme le veulent les pratiques marchandes de la production d'images amateurs - pour s'acquitter de sa dette auprès de ses hôtes tout en gagnant une plus grande liberté de mouvement. Il s'intègre plus facilement dans la vie villageoise et se distingue d'une position de touriste pour obtenir, au terme de différentes négociations, une position proche de celle d'un observateur. Tout en réalisant des images pour ses interlocuteurs, il observe des dimensions de la vie sociale qui l'intéressent – conformément à son projet de recherche – et découvre, par les discussions autour de ses images, de nouveaux champs d'observation.

Pour Perrine Poupin, la négociation ne se fait pas en fonction de ce qu'elle voudrait filmer car ses interlocuteurs lui donnent toute latitude. Ces négociations, faites « de connivence, et d'opposition » portent sur la diffusion des images : elle refuse ainsi de filmer les réunions des militants pour éviter qu'ils soient identifiés par les autorités ou les groupes ultras. Ces tactiques témoignent de sa prudence à l'égard de l'État Russe, qui cherche à cartographier l'opposition. Sa volonté de ne pas tout montrer contraste avec l'usage des images par les militants.

La caméra est donc une ressource pour l'ethnographe (Leresche, Garcia de Teresa), ou pour ses interlocuteurs (Garcia de Teresa, Poupin). L'attention de Perrine Poupin quant aux potentielles réappropriations de ses images par les autorités, ainsi que celle de Marcos Garcia de Teresa confronté à l'utilisation possible de ses images de courses de chevaux dans des pratiques de sorcellerie, révèlent combien les images de l'ethnographe à la caméra ne sont pas

une menace pour les conventions sociales des situations observées (Lallier, 2009) mais pour les personnes filmées.

2. Des images de l'ethnographe aux usages des images : une mutation de l'anthropologie visuelle ?

Dans son étude des *indigenous media*, Faye Ginsburg observe « la parallaxe » entre les points de vue des films ethnographiques et des productions visuelles des *first people* (Ginsburg, 1994 : 158). Les contributions de ce numéro se placent au-delà de cette distinction, en s'intéressant tout d'abord à d'autres types de production : Marcos Garcia de Teresa étudie les pratiques amateurs de communautés indigènes plutôt que des activités d'expression politiques portées par des militants et des activistes, Perrine Poupin observe quant à elle des pratiques de militants hors du contexte autochtone. De plus, les productions de l'ethnographe cohabitaient jusqu'alors avec des productions plus ou moins professionnelles réalisées par ses interlocuteurs. Or, ces trois auteurs révèlent la manière dont leurs images et celles des personnes filmées s'imbriquent, au travers d'usages, de formes et de logiques de circulation relativement similaires. Instruites par les pratiques locales et idiomatiques de l'image (Poupin, Garcia de Teresa), ou par les négociations sur leur pratique visuelle sur le terrain (Leresche), leurs images donnent accès de manière inédite aux dimensions qui constituent les régimes visuels propres à un groupe social. Car contrairement à ce que notait Bill Nichols sur le fait qu'« être “sur la scène” » permettait aux anthropologues « d'identifier ultérieurement des distorsions dans les représentations de l'autre⁴ » (Nichols, 1994 : 64), les auteurs ne mobilisent pas l'autorité du film ethnographique pour critiquer des images inexacts, inauthentiques, incorrectes. Cette pratique de légitimisation de ses propres images réalisées sur le terrain par la décredibilisation de toute autre représentation est encore courante en anthropologie visuelle. L'agencement des images télévisuelles dans *Leviathan*, de Lucien Castaing-Taylor et Véréna Paravel, en est probablement le dernier avatar (Pavsek, 2015).

2.1. La circulation des images numériques : nouveaux dilemmes de l'ethnographe visuel

Dans l'histoire du cinéma ethnographique, le chercheur fait le plus souvent de la réalisation d'un film « le champ d'une enquête » (MacDougall, 1979). Il problématise notamment son activité dans les termes de l'ethnographie en analysant de manière réflexive la place de l'observateur, la relation avec les personnes filmées, la réception de ses images par ses interlocuteurs. Les contributions montrent au contraire combien l'engagement de l'ethnographe à la caméra implique de considérer des cultures visuelles locales (Garcia de Teresa, Poupin), et des « conditions de visibilité » (Deleuze, 1986 : 66) construites socialement par une communauté, déterminant non seulement l'accès à des lieux de la vie sociale mais aussi à la possibilité de les filmer (Leresche).

Frédérique Leresche, au lieu de se concentrer lors de la prise de vue sur le « moment artistique » des corps des musiciens et leur instruments durant la performance – ce qu'on attendrait d'un documentaire qui les prend pour sujet – observe l'écoute, les activités des enfants qui jouent, le regard de ceux qui dirigent ou enseignent. Sans qu'il ne soit besoin de négocier longuement, les musiciens acceptent d'être filmés lors des répétitions, des enregistrements et des concerts. Ces accords mettent en exergue les conditions de visibilité construites socialement par le groupe, qui souhaite ne montrer que le « meilleur morceau », la

⁴ « Being “on the scene” also allows anthropologists to identify subsequent distorsions in the representations of others » (Nichols, 1994, 64). Traduction des auteurs.

« partie supérieure de son activité⁵ ». C'est en vertu de ce principe que Frédérique Leresche se heurte à des refus lorsqu'elle souhaite filmer des situations à la « frontière de la pratique ».

Pour la diffusion, Perrine Poupin adapte son format à celui utilisé par ses interlocuteurs – des courtes séquences filmées de l'intérieur des mobilisations et diffusées sur Internet. En revanche, elle se distingue de ces productions militantes en préférant le plan séquence plutôt que le montage d'images avec de nombreuses coupes, et s'intéresse dans sa réalisation à la morphologie des meetings et au travail de négociation constant au sein de ces manifestations.

Au fil de leurs discussions et en observant leurs images, elle constate le manque de « sensibilité didactique » des militants qui filment plutôt pour « l'entre-soi » et destinent leurs productions à « ceux qui connaissent l'histoire de la mobilisation et du mouvement⁶ ». Ses images circulent au même titre que les autres sur des plateformes numériques utilisées par les militants sans obéir à une stratégie de diffusion concertée.

Marcos Garcia de Teresa reprend dans ses vidéos l'esthétique des productions locales de courses de chevaux en utilisant le ralenti, la répétition de certains moments clefs de la course comme l'arrivée, et la musique traditionnelle choisie par ses commanditaires. Ses images s'intègrent dans la culture visuelle de ses interlocuteurs, notamment constituées d'imageries produites par les industries culturelles mexicaines. À la différence des *indigenous media*, il n'y a pas ici de discours revendicatifs ou de stratégie concertée quant à la diffusion. Ce sont vraisemblablement « des étudiants ou des instituteurs qui vont aux cafés internet, ou utilisent le matériel informatique des écoles qui publient les vidéos sur internet⁷ ». Ces logiques de circulation relèvent donc de la société civile et d'intérêts particuliers, ce qui rend possible la réappropriation de ces images au sein de pratiques de sorcellerie ou de conjonctures politiques.

2.2. Une ethnographie par l'image des régimes visuels

Les ethnographies visuelles de Marcos Garcia de Teresa, de Frédérique Leresche et Perrine Poupin documentent plus que des situations sociales, elles explorent différentes dimensions constitutives des régimes visuels employés par leurs interlocuteurs dans leurs productions amateurs. Leurs travaux permettent de reconsidérer à nouveau frais deux pans des nombreuses traditions de l'anthropologie visuelle. Tout d'abord, une ethnographie filmique qui fait de la réalisation d'image par le chercheur le principal corpus de données de la recherche, dont une partie permet la production d'un film documentaire sur une situation sociale et une expérience vécue. Enfin, une anthropologie du visuel qui prend pour objet d'étude les imageries et les productions matérielles d'une culture, d'une situation politique ou d'une conjoncture donnée dont le sens est produit et réactivé au fil des relations sociales. Au carrefour de ces différentes approches constitutives de l'anthropologie visuelle, les rencontres sont toutefois relativement rares (Colleyn, 2012). Les auteurs de ce numéro proposent par leur travail des images une passerelle entre l'étude des conditions de visibilité d'un groupe et les imageries qu'il remploie et produit. Leurs pistes esquissées sont également à replacer dans la conjoncture actuelle des sciences humaines et sociales qui connaissent des mutations, de leur objet d'étude et de leur grille de lecture, suites au *pictorial turn* (Mitchell, 1994) et au *material turn*. Ces changements concernent au plus haut point l'anthropologie visuelle. Depuis plus d'une décennie, de nombreux historiens et historiens d'art replacent leur corpus et documentations historiques dans une perspective anthropologique. C'est le cas des chercheurs qui travaillent sur la constitution de régimes visuels, que ce soit dans la formation de l'art occidental moderne (Stoichiță, 2014), l'apparition du « moment égyptien dans la culture de

⁵ Frédérique Leresche. Entretien avec les auteurs, 21 mars 2015

⁶ Perrine Poupin. Entretien avec les auteurs, 10 mars 2015.

⁷ Marcos Garcia de Teresa. Mail aux auteurs, 21 mars 2015.

cour du XVIème au XVIIIème siècle en France » (Asséo, 2009), ou l'émergence de bio-images dans le contexte de la « guerre contre la terreur » et des développements de l'ingénierie génétique au lendemain du 11 Septembre 2001 (Mitchell, 2011).

Les contributions des trois auteurs ne se limitent pas à une analyse d'une situation sociale à l'aune de leur expérience vécue. Elles montrent comment les changements du terrain de l'ethnographe visuel sont induits par les « révolutions des images numériques » des années 2000 et rendent accessible par l'usage de la caméra les régimes visuels et discursifs produits par ses interlocuteurs. Ces transformations du terrain de l'ethnographe affectent ses images dans leurs relations aux nouvelles conditions de visibilité induites par les révolutions numériques, aux cultures visuelles locales, et aux logiques vernaculaires d'usage des images.

Un premier changement majeur du terrain de l'ethnographe concerne le dispositif de prise de vue. L'utilisation de caméras légères (Poupin), et de téléphones portables (Garcia de Teresa) s'est généralisée dans certaines situations où la réalisation d'images est devenue ordinaire et la présence de la caméra est acceptée beaucoup plus facilement. Cela semble corroborer un mouvement de « libération des subjectivités » (Cardon, 2010 : 40) observé par ailleurs sur Internet. Pour autant, si les discours sur la fin de la vie privée sur internet font croire que tout est maintenant exposé et que la frontière entre espace public et privé a disparu, les usagers des réseaux sociaux numériques négocient continuellement la délimitation de cette frontière (Casilli, 2013). Dans le champ de l'ethnographie visuelle, ce contrepoint est ici mis en avant par les oppositions que rencontre Frédérique Leresche lorsqu'elle souhaite filmer l'intimité de la vie des musiciens. La plus grande disponibilité de ces outils numériques pour filmer, photographier et aussi les diffuser sur internet n'a pas un effet univoque laissant croire que le filmeur peut tout filmer. Il semble au contraire exister une plus grande opposition à la présence de l'ethnographe à la caméra dans des situations où elle pouvait être encore récemment plus facilement acceptée.

Un second changement tient au fait que les auteurs, de par leurs productions, dialoguent avec des cultures visuelles idiomatiques. Dans ses réalisations destinées à ses interlocuteurs, Marcos Garcia de Teresa emprunte des formes aux cultures visuelles des personnes filmées. Il découvre ainsi les pratiques vernaculaires de détournement d'une imagerie de l'idéologie nationaliste incarnée par cette figure du *charro* qui promeut au sein des industries culturelles « un modèle de masculinité basé sur le travail dans les champs, l'élevage de chevaux et la participation à des jeux de hasard » (Garcia de Teresa). Par son engagement d'ethnographe à la caméra, Perrine Poupin s'intègre dans le « micro-climat culturel connecté et "branché" qui accorde une place de premier plan aux formes de publicisation digitales » bien que ces productions visuelles contrastent sur le plan formel (montage, valeur d'échelle et durée des plans) avec celles des militants (Poupin). Cela lui permet de porter un regard critique sur ces images, les jugeant à l'aune de la « stratégie médiatique » héritée de l'URSS et d'une conception de l'impact de l'image sur les « masses ».

Par les négociations dans les situations filmées et dans un contexte ultra-connecté, les ethnographes à la caméra ont ainsi accès aux conditions de visibilité construites par le groupe social observé. Les traces de ces conditions de visibilité sont aussi présentes dans les images écartées par l'ethnographe à la caméra, avec parfois presque une auto-censure du filmeur, comme le suggère Frédérique Leresche : « il y a des choses que je dis par écrit que je n'ai pas envie de dire par l'image⁸ ». Pour les mêmes raisons, les ethnographes à la caméra ont aussi accès aux modalités de circulation des images de leurs interlocuteurs et aux régimes discursifs qui accompagnent leur réception (Poupin). Des usages qui n'obéissent pas uniquement à des logiques univoques, de type *indigenous media*, mais relèvent de stratégies

⁸ Frédérique Leresche. Entretien avec les auteurs, 21 mars 2015.

singulières – oscillant entre recherche de prestige, diffamations et sorcellerie – en fonction desquelles l'ethnographe adapte son propre dispositif de représentation (Garcia de Teresa).

Conclusion

Au-delà de la documentation de l'expérience vécue et des phénomènes sociaux filmés, les auteurs esquissent des situations, jusqu'à présent relativement inédites en anthropologie visuelle, qui vont probablement devenir communes pour un ethnographe à la caméra et qui affecteront fortement sa production d'images. Les contributions font un pas de côté par rapport à une conception collaborative et partagée du travail de l'ethnographie visuelle. Elles montrent comment les personnes à l'image négocient de plus en plus avec le filmeur leur représentation et la maîtrise du cadre. Face aux attentes ainsi formulées, le filmeur est parfois contraint de répondre par des tactiques et des ruses, pour affirmer la singularité de son regard. Le travail de Marcos Garcia de Teresa et de Perrine Poupin montre par ailleurs l'augmentation du nombre d'images produites par les interlocuteurs sur les terrains de l'ethnographe et publiées sur les réseaux sociaux et les plateformes numériques. Il devient impossible de considérer l'image de l'ethnographe visuel sans une étude approfondie des cultures visuelles et numériques vernaculaires et sans rendre compte de l'agencement entre la forte publicisation de certaines situations sociales et les difficultés d'accès à l'intimité des personnes filmées. Sur ce point, la contribution de Frédérique Leresche soulève l'hypothèse d'une plus grande difficulté d'accès à certains domaines de la vie sociale, dès lors que l'ethnographe à la caméra n'impose pas son regard comme celui d'un auteur ou d'un cinéaste.

Son auto-ethnographie et les observations de Marcos Garcia de Teresa et de Perrine Poupin attestent des contraintes spécifiques qui pèsent sur la relation documentaire, et des changements dans la manière dont elle est aujourd'hui instrumentalisée par les enquêtés. Le rapport de force entre l'ethnographe à la caméra et les personnes filmées s'est à la fois complexifié et étendu. Il s'est complexifié car il peut parfois se renverser totalement, comme dans le cas de Frédérique Leresche qui ne parvient pas à dépasser la position de dominée assignée par son terrain, rendant toute prise de vues extrêmement compliquée. Il s'est étendu car pour en rendre compte, il est nécessaire d'observer comment l'ethnographe à la caméra peut devenir une menace pour les personnes filmées, en raison de la possible circulation de ses images sur internet. Les usages des images connectées déterminent en partie le rapport établi entre les personnes filmées et l'ethnographe à la caméra. Les contributions s'arrêtent donc sur le seuil d'un champ, celui de l'étude des sociabilités et des usages des images en ligne. La rencontre entre l'ethnographie visuelle, l'anthropologie des médias (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002 ; Postill, Peterson, 2009 ; Peterson, 2003) et l'anthropologie numérique (Casilli, 2010 ; Peterson, 2011 ; Horst, Miller, 2012), des champs de recherche jusqu'à maintenant séparés, semble de ce point de vue inévitable.

Asséo, Henriette, 2009. Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne. *Les Dossiers du Grihl*, n° 2, <http://dossiersgrihl.revues.org/3680> [page visited : 26.6.2016].

Banks, Marcus and Jay Ruby, 2011. Introduction : Made to Be Seen. *Made to be Seen : Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago/London : The University of Chicago Press, pp. 1-18.

Blondeau, Olivier, Allard Laurence, 2009. *Devenir Média. L'activisme sur internet entre défection et expérimentation*. Paris : Éditions Amsterdam.

Brenez, Nicole, 2014. Clarisse Hahn ou "Si tu me filmes pas, je t'explode la cervelle". *Présentation du Cycle Clarisse Hahn, Séances d'avant-garde à la Cinémathèque Française*. <http://jousseart.com/wp-content/uploads/2014/03/01-Clarisse-Hahn-Cin%C3%A9math%C3%A8que-fran%C3%A7aise-ILL-2-2.pdf> [page visited : 26.6.2016].

- Cardon, Dominique, 2010. *La Démocratie Internet. Promesses et limites*. Paris : Seuil, coll. La République des Idées.
- Casilli, Antonio A., 2010. *Les Liaisons numériques. Vers de nouvelles sociabilités ?*. Paris : Seuil.
- Casilli, Antonio A., 2013. Contre l'hypothèse de la « fin de la vie privée ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 3, <http://rfsic.revues.org/630> [page visited : 26.6.2016].
- Christen, Kimberly, 2005. Gone digital : Aboriginal remix and the cultural commons. *International Journal of Cultural Property*, 12, pp. 315-45.
- Colleyn, Jean-Paul, 2012. Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*. vol. 3, n° 203-204, pp. 457-480.
- de Certeau, Michel, 2005 (1990). *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, folio.
- Deleuze, Gilles, 1986. *Foucault*. Paris : Éd. de Minuit.
- Détienne, Marcel, Vernant Jean-Pierre, 1974. *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*. Paris : Flammarion.
- Garfinkel, Harold, 2007 (1967). *Recherches en ethnométhodologie*. Paris : PUF.
- Ginsburg, Faye, 1994. Embedded aesthetics : Creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, vol. 9 n° 2, pp. 365–382.
- Ginsburg, Faye, 2011. Native Intelligence. A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. Banks M., Ruby J., (ed), *Made to be seen. Historical Perspectives on Visual Anthropology*, Chicago/London, The University of Chicago Press, pp. 234-255.
- Ginsburg, Faye, 2012. Disability in the Digital Age. Horst Heather A., Miler Daniel (ed.), 2012. *Digital Anthropology*. London/New York : Berg, pp. 101-126.
- Ginsburg, Faye, Abu-Lughod Lila, Larkin Brian (eds), 2002. *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*, Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press.
- Gunthert, André, 2014. L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique. *Études photographiques*. n° 31, pp. 54-71.
- Horst Heather A., Miler Daniel (ed.), 2012. *Digital Anthropology*. London/New York : Berg
- Lallier, Christian, 2009, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris : Archives contemporaines.
- Leresche, Frédérique. 2014. La caméra comme vecteur relationnel. *Tessituras*. vol. 2, n° 2, pp. 152-161.
- MacDonald, Scott, 2013. *American Ethnographic Film and Personal Documentary. The Cambridge Turn*. Los Angeles/London : University of California Press.
- MacDougall, David, 1979 (1975). Au-delà du cinéma d'observation. de France C., *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York : Mouton éditeur/Cahiers de l'Homme, pp. 89-104.
- Mitchell, William J. Thomas, 1994. The Pictorial Turn. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University Chicago Press, pp. 11-34.
- Mitchell, William J. Thomas, 2011. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago/London : The University of Chicago Press.
- Nichols, Bill, 1994 (1992). The Ethnographer's Tale. Taylor, Lucien, *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. New York/London : Routledge, pp. 60-83.
- Pavsek, Christopher, 2015. *Leviathan and the Experience of Sensory Ethnography*. *Visual Anthropology Review*, vol. 31, n° 1, pp. 4-11.
- Peterson, Mark Allen, 2003. *Anthropology and Mass Communication. Media and Myth in the New Millennium*. New York/Oxford : Berghahn Books.

Peterson, Mark Allen, 2011. Toward an Anthropology of Connections. *Connected in Cairo. Growing up Cosmopolitan in the Modern Middle East*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University press, pp. 1-27.

Postill, John and Mark Allen Peterson, 2009. What is the point of media anthropology ? *Social Anthropology* 17(3), pp. 334-344.

Stoichiță, Victor I., 2014. *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs et Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*. Paris : Éditions Hazan, Louvre Éditions, La Chaire du Louvre.

Watson, Rod, 1994. Catégories, séquentialité et ordre social. Un nouveau regard sur l'œuvre de Sacks. Fradin, Bernard, Quéré, Lous, Widmer, Jean, (dir.), *L'Enquête sur les catégories. De Durkheim à Sacks*. Paris : Éd. de l'EHESS, pp. 151-184.