Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

Apprentissage et réflexion sur le cinéma anthropologique (suite)

Conférences de l'année 2012-2013

Annie Comolli

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/asr/1285>

DOI: 10.4000/asr.1285

ISSN: 1969-6329

Publisher

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Printed version

Date of publication: 20 December 2014

Number of pages: 327-330

ISSN: 0183-7478

Electronic reference

Annie Comolli, "Apprentissage et réflexion sur le cinéma anthropologique (suite)", *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [Online], 121 | 2014, Online since 20 November 2014, connection on 10 July 2022. URL: <http://journals.openedition.org/asr/1285> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/asr.1285>

Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

M^{me} Annie Comolli

Directrice d'études

Apprentissage et réflexion sur le cinéma anthropologique (suite)

Filmer des situations d'apprentissage permet au chercheur cinéaste de mettre en évidence certaines caractéristiques du film anthropologique. Tel est le cas des rôles de découvreur et de passeur, remplis simultanément par le cinéaste et les protagonistes de l'apprentissage, ou de la coopération par le sensible, tissée entre filmeur et filmé(s) tout au long du tournage.

I. Le cinéaste, découvreur et passeur

En décrivant par l'image et le son des situations de transmission et d'acquisition du savoir, le cinéaste est conduit à prendre en compte un entrelacs de relations concrètes particulièrement difficiles à décrire en raison de leur simultanéité comme de leurs transformations fréquentes. Que l'apprenti écoute et regarde ou qu'il accomplisse la tâche sur laquelle porte l'apprentissage, ses actions et leurs résultats sont observés par l'initiateur, lequel en est, en plus de l'apprenti lui-même, le destinataire immédiat. Réciproquement, qu'il montre ou simplement surveille et juge, l'initiateur destine ses actions et leurs résultats en priorité à l'apprenti. Dès les premiers moments de son observation, le cinéaste est plongé au cœur d'un complexe relationnel regroupant destinateurs et destinataires autour du contenu acquis/transmis. Pour explorer cette relation ternaire et ses transformations, il ne suffit pas de décrire l'accomplissement ou l'évocation de la tâche par l'un des agents. Il convient d'insister sur le destinataire de cet accomplissement ou de cette évocation. En témoignent les images relatives à l'apprentissage du pétrissage de la pâte à pain dans une famille juive résidant en région parisienne (*Les Pains du sabbat*, Annie Comolli, 1980-1981). La présentation filmique de la mère – qui montre à sa fille comment pétrir la pâte –, de ses gestes de pétrissage et de la pâte elle-même ne permet pas, à elle seule, de décrire la situation d'apprentissage. Il faut en plus montrer que l'adolescente observe les gestes accomplis par sa mère. Trois pôles sont nécessairement pris en compte par le cinéaste des apprentissages : l'agent destinateur, la tâche (contenu acquis/transmis), le destinataire observateur, puisque l'apprentissage est d'emblée une situation d'observation et de communication réciproques. Lorsque l'apprenti découvre ou s'exerce hors de la présence d'un initiateur, le cinéaste – observateur effectif de l'action – est amené à insister, par sa mise en scène, sur l'absence de l'initiateur auprès de l'apprenti et à souligner, dans l'exprimé, le fait que l'apprenti destine son action et son résultat à un initiateur non présent à ses côtés, mais qu'il a intériorisé. Le cinéaste des apprentissages est ainsi particulièrement préparé à filmer toute action humaine, même effectuée solitairement, comme un spectacle social, c'est-à-dire un spectacle offert à un ou

des destinataires effectivement présents ou simplement présents par la pensée chez l'agent qui accomplit l'action filmée. Est alors soulignée l'une des bases sur lesquelles prend appui la mise en scène du film anthropologique, la communication à autrui. Plusieurs films ou extraits de films ont été étudiés afin de rechercher dans la mise en scène du film anthropologique des indices de cette relation de communication.

Mais lorsqu'il filme des apprentissages, le cinéaste est confronté à une expérience troublante : l'analogie qu'il constate entre son travail et le travail tantôt de l'apprenti, tantôt de l'initiateur. En filmant, il découvre visuellement et sonorement la tâche sur laquelle porte l'apprentissage. Comme l'apprenti, il tente d'en mettre à jour les rouages, même s'il ne passe pas à l'effectuation et se contente d'un rôle d'observateur. Cependant, son travail de découvreur déborde celui de l'apprenti. Outre le contenu acquis/transmis, il s'attache en effet à déceler et à comprendre le fonctionnement des couples apprenti/initiateur, acquisition/transmission, contenu acquis/contenu transmis, comme les enjeux qu'implique la formation de l'homme. Il ne peut uniquement se conduire en apprenti-observateur pour une autre raison encore. Si en filmant, il découvre l'apprentissage qui se développe devant lui, il met également en œuvre, et d'un même mouvement, des formes de présentation cinématographiques qui lui permettent de faire partager sa découverte au futur spectateur des images. Son rôle se rapproche alors de celui de l'initiateur. Comme ce dernier vis-à-vis de l'apprenti, il est engagé, vis-à-vis du spectateur du film, dans une relation de transmission, de communication, occupant la fonction de délivreur. Et l'information délivrée concerne non seulement le contenu acquis/transmis, mais l'ensemble des éléments sensibles et non sensibles qui constituent une séance d'apprentissage.

Découvreur et passeur, ces deux rôles exercés simultanément, rapprochent le cinéaste des protagonistes de l'apprentissage. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le cinéaste des apprentissages éprouve certaines facilités à s'intégrer dans la situation qu'il observe. Réunis dans sa personne, un apprenti-observateur et un initiateur-montreur viennent se glisser auprès de l'apprenti et de l'initiateur effectifs, sans se confondre avec eux. En effet, le cinéaste-anthropologue, dans le rôle même qui est le sien, n'a pas pour but d'apprendre à accomplir l'action sur laquelle porte l'apprentissage ou de permettre au spectateur du film de l'accomplir. Sa tâche consiste à observer et à décrire, du mieux possible, la situation qui se développe au cours du tournage. Ainsi, le cinéaste des apprentissages expérimente le fait qu'il est, malgré les fortes analogies existant entre lui et, d'une part l'apprenti, d'autre part l'initiateur, simplement un agent de la situation d'observation, créée par le filmage.

Le maintien des différences, en dépit des analogies, rappelle que tout cinéaste-anthropologue est un observateur et un transmetteur de son observation. Lorsqu'en dehors des tournages, il aide les personnes filmées à accomplir leurs activités, quelles qu'elles soient, il demeure un observateur-cinéaste potentiel. S'il interrompt l'enregistrement et les aide en cours de tournage, il passe d'observateur effectif à observateur potentiel. Enfin, lorsqu'il décide de les aider tout en filmant caméra à la

main ou posée sur un support¹, il continue à assumer le rôle d'observateur-cinéaste effectif. À partir d'une gamme réduite d'options scéniques, il détermine le point de vue qu'il offrira aux futurs spectateurs des images, personnes filmées et autres. Ainsi, la réflexion que le cinéaste des apprentissages est nécessairement conduit à mener sur son rôle permet d'éclairer la démarche de l'anthropologue filmant.

II. La coopération par le sensible

Décrivant une ou des séances d'apprentissage, le cinéaste met l'accent sur une forme fondamentale du social : la coopération entre les hommes qui, ici, s'incarne dans ce qui lie apprenti et initiateur. Or la coopération d'apprentissage a pour avantage de se manifester notamment par le biais de relations concrètes, spatiales et temporelles, gestuelles et verbales, se développant entre des agents différents au sein de divers groupes sociaux. Ainsi, les apprentissages permettent de souligner un social élémentaire, directement accessible au film. En témoigne de façon magistrale le film *Karba's first years* (1936-1939), réalisé, à Bali, par Gregory Bateson et Margaret Mead. On y voit, par exemple, un père de famille balinais occupé à guider de ses mains les mains de son tout jeune fils (12 mois) qui, à l'aide de baguettes, frappe sur les lames d'un balafon afin de produire un son musical. Grâce à la transmission familiale et intergénérationnelle, les cinéastes font ressortir le caractère social de la formation de l'homme. Les films *Learning to Dance in Bali* (Margaret Mead et Gregory Bateson, 1936-1939) et *Les Veilleuses du sabbat I* (Annie Comolli, 1980) offrent des exemples analogues. En décrivant la façon dont un maître de danse balinais guide, de ses mains, les mains de son élève pour lui enseigner un mouvement de danse, ou bien dont, à Paris, une mère de famille juive apprend à sa plus jeune fille à réciter les paroles accompagnant l'allumage des lumières sabbatiques, les cinéastes soulignent la coopération entre générations, entre maîtres et élèves, parents et enfants. Ils mettent en évidence une forme de socialité qui s'inscrit directement dans le sensible.

Confronté à la coopération propre aux apprentissages, le cinéaste prend la mesure des pouvoirs de l'image animée-sonore. Celle-ci constitue le moyen le plus efficace pour décrire en détail les relations sociales élémentaires qui forment la trame de la vie des hommes.

Mais la coopération tissée entre l'apprenti et l'initiateur amène également le cinéaste à accorder une importance particulière au dialogue entre les corps qui se développe devant lui. Marcel Mauss écrivait en 1936 : « Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme. Ou plus exactement, sans parler d'instrument, le premier et le plus naturel objet technique et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps »². Or les apprentissages mettent en valeur le corps comme moyen essentiel de l'action et de la communication, que l'initiation porte sur

1. Danielle Davie étudie, dans sa thèse de doctorat intitulée « L'habitation d'une famille bédouine en Syrie. Une étude d'anthropologie filmique », les questions méthodologiques et scéniques relatives à l'aide apportée par le cinéaste aux personnes filmées en cours d'enregistrement (Université Paris Ouest, 2010).

2. Cf. M. MAUSS, « Les techniques du corps », dans Id., *Sociologie et anthropologie*, Paris 1968, p. 372.

des techniques à dominante corporelle, matérielle ou rituelle³. Le corps constitue en effet le support sensible servant de véhicule, chez l'apprenti, à l'acquisition, chez l'initiateur, à la transmission, comme aux fonctions qui leur sont liées⁴. C'est la raison pour laquelle le cinéaste des apprentissages insiste tout autant sur les comportements corporels, par le biais desquels transite la formation de l'homme, que sur le contenu acquis/transmis. *Horendi* (1972), que Jean Rouch a consacré à l'initiation de femmes songhay (Niger) aux danses de possession, en témoigne avec éclat. Mains dans les mains, pied contre pied, l'initiatrice enseigne à l'apprentie les premiers mouvements de la danse. Il en va de même de l'initiatrice filmée dans *Gestes guides, gestes guidés* (Annie Comolli, 1995). Afin d'enseigner à son élève, une apprentie violoniste, la manière de tenir l'archet, le professeur pose sa main sur celle de l'élève et conduit le mouvement par lequel cette dernière dirige l'archet. Contact entre les mains, proximité des corps, regards et paroles font ressortir le rôle majeur de cette chorégraphie des corps que le cinéaste des apprentissages décrit en montrant le passage de la transmission à l'acquisition et l'influence, en retour, de l'acquisition sur la transmission. Or cette chorégraphie, dont les agents sont les protagonistes filmés, s'insère dans une chorégraphie plus vaste. En effet, le corps filmant du cinéaste entre en relation avec le corps de l'apprenti et celui de l'initiateur. Il crée avec eux une chorégraphie nouvelle, celle du film, qui n'est pas la juxtaposition de deux chorégraphies indépendantes. Pendant le tournage, le cinéaste fait lui-même partie de la scène, qui se joue non plus à deux mais à trois. Ainsi le corps filmant, généralement absent de l'image, laisse deviner ses interactions avec les corps filmés, grâce aux indices qui, tels les cadrages, les angles de vue, la mobilité ou la fixité du champ, révèlent à chaque instant la place occupée par le cinéaste dans la chorégraphie du tournage. L'analyse de quelques séquences filmiques a permis de dégager les places respectives du cinéaste filmeur et des personnes filmées sur la scène des tournages.

D'autres caractéristiques du film anthropologique que l'exploration des apprentissages fait particulièrement ressortir seront étudiées en 2013-2014.

3. Cf. Cl. de France, *Cinéma et anthropologie*, Paris 1989.

4. Surveillance, sanction, etc., cf. A. Comolli, *Cinématographie des apprentissages. Fondements et stratégies*, Paris 1995.