Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses

Résumé des conférences et travaux

122 | 2015

Annuaire de l'EPHE, section des Sciences religieuses (2013-2014)

Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

Conférences de l'année 2013-2014

Annie Comolli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/1331>

DOI : 10.4000/asr.1331

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 381-386

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Annie Comolli, « Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 122 | 2015, mis en ligne le 08 septembre 2015, consulté le 10 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1331> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1331>

Tous droits réservés : EPHE

I. Apprentissage et réflexion sur le cinéma anthropologique (suite)

Réfléchir sur les apprentissages, comme sur le cinéma anthropologique, conduit à s'intéresser à la valeur heuristique de l'artifice.

Apprentissage et cinéma : un pas dans l'artifice

Observant des apprentissages, le cinéaste appréhende des situations dans lesquelles tout ou presque devient possible dans l'action. Le scénario habituel de la tâche maîtrisée est très fréquemment bouleversé par les maladroites, les erreurs, les transgressions et les innovations de l'apprenti. Il l'est tout autant par l'initiateur, qui n'hésite pas à le modifier sur un point ou un autre, comme le font les initiatrices aux danses de possession filmées par Jean Rouch au Niger. Les premières leçons de danse sont en effet données sur un rythme particulièrement lent, alors que les danses maîtrisées sont exécutées par les danseurs déjà initiés sur un rythme bien plus rapide (*Initiation à la danse des possédés*, 1949 ; *Horendi*, 1972). L'initiateur use également de l'erreur et de la caricature pour dévoiler à l'apprenti ce qu'il ne doit pas faire. Autrement dit, il emploie un artifice. Ainsi, l'initiatrice filmée dans *Gestes guides, gestes guidés* (1995) adopte une position erronée pour indiquer, par opposition, la position que l'apprentie doit adopter. N'attendant pas qu'une erreur se produise, elle en met une en scène, gestuellement et oralement, comme le ferait un metteur en scène de théâtre. On a donc bien affaire à une erreur artificielle, introduite par l'initiatrice pour sa valeur pédagogique. Par exemple, une main posée sur la main de l'apprentie qui tient le violon, l'initiatrice indique oralement à l'apprentie qu'elle ne doit pas appuyer trop fortement le menton sur la mentonnière de manière à ce que l'instrument de musique garde une position quasi parallèle au sol. Puis élevant la main de l'apprentie avec sa propre main, elle lui montre la position que le violon prend si l'instrumentiste appuie trop fortement son menton sur la mentonnière. Le violon n'est plus quasi parallèle au sol, position correcte, mais quasi perpendiculaire au sol, position incorrecte. Poussée à l'extrême, l'erreur devient caricaturale et la caricature frappe l'imagination de l'apprentie. L'erreur est ici « jouée », puisqu'elle ne s'est pas produite spontanément. C'est un pur procédé de fiction. Pourtant, elle est utile à l'apprentie, dont elle facilite l'acquisition.

L'initiateur n'hésite pas non plus à répéter et à faire répéter. Parfois, il entreprend même de provoquer des séances d'apprentissage se produisant en dehors du contexte dans lequel se développe la tâche maîtrisée. Tout est bon pour favoriser l'apprentissage, même le recours à l'artifice que constitue, par exemple, la tenue d'occurrences supplémentaires de la tâche sur laquelle portent la transmission et l'acquisition. Tel est le cas de l'apprentissage de paroles et de gestes relatifs aux rites du sabbat dans la classe du jardin d'enfants d'une école juive de Paris ou encore

des répétitions partielles du défilé du 14 juillet. Ces dernières ont lieu pendant les deux semaines précédant le défilé, dans un lieu que celui-ci n'empruntera pas. L'acte maîtrisé se forme grâce à des actes qui en sont des approximations, des tentatives inachevées, des ébauches. Ainsi, la situation d'apprentissage observée témoigne en elle-même d'apports artificiels, auxquels s'ajoutent ceux engendrés par la présence visible du cinéaste et de la caméra¹. Cette théâtralité des apprentissages, où le factice permet à l'action non factice d'émerger progressivement, rapproche apprentissage et cinéma documentaire. Celui-ci, par un effet d'illusion, suscite chez le spectateur l'impression qu'il partage le terrain même que foulent ensemble le cinéaste et les personnes filmées. Dans les deux cas – apprentissage et cinéma – une dose d'artifice joue un rôle dans la construction de la connaissance et prend une valeur heuristique. Par rapport à la maîtrise, l'apprentissage constitue un simulacre ; par rapport au spectateur, l'image filmique en est également un. Ainsi faut-il passer par l'ébauche pour construire la maîtrise, par le cinéaste pour construire le film et la découverte qu'il propose.

II. L'anthropologie filmique et la connaissance des cultures

Instrumentation audiovisuelle, méthodes d'enquête, formes de description, concourent à faire de l'anthropologie filmique une discipline au service de la connaissance des cultures.

1. Caractères du film de recherche favorisant la découverte des cultures

Située au carrefour de l'anthropologie et de la cinématographie, l'anthropologie filmique, on le sait, étudie l'homme en tant qu'être social et culturel à partir de la réalisation et de l'analyse de films. S'attachant à découvrir les manières de vivre et de penser des hommes en société, elle a également pour but de faire partager cette découverte aux futurs spectateurs des images. Il s'agit donc, grâce au film, de connaître et de faire connaître les autres hommes, proches ou lointains, géographiquement et/ou culturellement. Inscrits sur le film, les aspects sensibles des activités humaines, quotidiennes ou cérémonielles, sont conservés et leurs traces indéfiniment consultables. L'anthropologie filmique constitue ainsi, au fil des ans, un précieux patrimoine culturel, transmis aux contemporains, comme aux générations suivantes. Le film offre en effet un témoignage irremplaçable et durable sur des modes de vie disparus ou actuels, soumis à des évolutions parfois lentes, parfois rapides.

Le film à caractère anthropologique se prête tout particulièrement à la découverte des cultures dans la mesure où il repose sur une coopération étroite entre le chercheur cinéaste et les personnes filmées, donc sur une ouverture réciproque à l'autre. En effet, l'observation conduite par l'anthropologue-cinéaste nécessite une longue immersion sur le terrain de l'enquête. Elle requiert une insertion profonde auprès des futures personnes filmées, du groupe auquel elles appartiennent,

1. Il s'agit des comportements profilmiques suscités, chez la personne filmée, par la présence avouée du cinéaste et de la caméra, cf. C. DE FRANCE, *Cinéma et anthropologie*, Paris 1989 et « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire » dans A. COMOLLI, C. DE FRANCE, *Corps filmé, corps filmant*, Nanterre 2006.

comme une accoutumance à leur milieu de vie. Avant de filmer, le cinéaste a obtenu l'accord des futures personnes filmées pour participer aux différentes phases de l'enquête. Au cours de son insertion, il se présente, présente son projet, tente d'en faire ressortir l'intérêt, expose la façon dont il souhaite travailler. Simultanément, il vit au rythme des enquêtés, partage leur espace, leur nourriture, entre en proximité physique avec eux, respecte leurs croyances, leurs règles. En un mot, il se fait connaître d'eux et apprend à les connaître, à connaître leur entourage. De plus, lors du tournage, cinéaste et personnes filmées vivent la même situation, bien que leurs rôles y soient différents. Le succès de la recherche dépend donc, pour une part importante, de la qualité de la relation que le cinéaste tisse avec les personnes filmées. De leur côté, les futures personnes filmées acceptent la relation proposée par le cinéaste et, en apprenant à le connaître, découvrent certains aspects de sa culture. L'échange, sous la forme d'une sorte de don/contre-don culturel, témoigne de cette réciprocité. Le film, œuvre commune, repose sur la rencontre entre un filmant et un ou des filmés ; il est le produit de leur collaboration.

L'observation filmique étant une observation outillée, le chercheur cinéaste met en œuvre des moyens matériels d'enregistrement, de visionnement et de montage. Homme de terrain, filmant en caméra avouée, il privilégie une instrumentation matérielle légère, utilisable en toutes circonstances. Or depuis le milieu des années 1980, les appareils d'enregistrement sont devenus plus légers, plus maniables et plus discrets. Moins impressionnants pour les personnes filmées, ils favorisent la coopération filmant/filmé(s). Ils rendent également possible une exploration à la fois plus approfondie et plus vaste des activités observées. Le chercheur peut filmer lui-même, capter aussi bien les gestes effectués par les personnes filmées que les paroles qu'elles prononcent, appréhender les ambiances dans lesquelles se développent leurs activités.

Mais en devenant cinéaste, le chercheur soit place la caméra sur un trépied, soit la porte lui-même, c'est-à-dire filme à la main, comme le préconisait Jean Rouch. Seule cette pratique lui permet de s'immerger véritablement dans le milieu filmé, en entrant en proximité physique avec les enquêtés, en réagissant immédiatement aux modifications de leurs comportements. Ainsi le cinéaste établit-il, avec les personnes filmées, un véritable dialogue des corps, propice lui aussi à un renforcement des liens filmant/filmés. Se trouvant aux côtés des personnes filmées, il se laisse imprégner par l'atmosphère dans laquelle elles baignent, s'adapte au rythme de leurs actions, appréhende leurs sentiments comme leurs émotions. À l'opposé, le tournage à l'aide d'un trépied éloigne le cinéaste des personnes filmées et rend plus difficile l'instauration d'une proximité physique, psychologique et émotionnelle entre filmeur et filmés. Avec le tournage à la main, l'instrumentation matérielle tend à s'effacer au profit de la personne du cinéaste : la caméra devient un simple prolongement de son corps, ce qui facilite les échanges filmant/filmés au moment même du tournage.

Pour progresser dans la découverte des cultures, le cinéaste a besoin de s'appuyer sur une description filmique suivie. Celle-ci consiste, lors du tournage, dans l'exploration minutieuse des actions des hommes en société, qu'il s'agit de présenter de manière détaillée. Par ailleurs, le moindre coût de la vidéographie

amateur ou semi-professionnelle, d'abord analogique puis numérique, entraîne un allongement de la durée des plans, comme de celle des tournages, favorisant ainsi la description filmique suivie. Les données recueillies sont donc plus nombreuses et plus variées. Le chercheur filme abondamment, suit les personnes filmées dans de multiples activités, renouvelle les tournages. À la fin de l'enquête, il dispose d'une série de longs enregistrements se complétant les uns les autres. Par sa précision et son ampleur, la description filmique suivie permet ainsi de rendre compte de l'intrication des activités humaines, comme de la part d'imprévu que ces dernières comportent. Elle prend davantage en compte l'éphémère, le singulier, l'instable, le complexe. Devient alors possible l'analyse, non seulement des modifications ostensibles, mais aussi des changements ténus.

La Chasse au lion à l'arc (1957-1965) présente un remarquable exemple de description suivie. Jean Rouch, le cinéaste, explore en profondeur un processus complexe, s'attachant étroitement aux agents, aux comportements, aux dispositifs d'action, au milieu, etc. Filmant les chasseurs Gao, qui vivent aux confins du Niger et du Mali, il centre son attention sur les divers aspects de la chasse, n'en négligeant aucun. Il détaille les multiples préparatifs matériels, corporels et rituels, se déplace jusqu'au Ghana pour y filmer la confection de pièges, accompagne les chasseurs à 500 kilomètres de leur village pour montrer l'arbre dont sont issues les graines qui serviront à fabriquer le poison. De même, il n'hésite pas à enregistrer plusieurs campagnes de chasse afin d'en décrire les multiples péripéties (rencontres avec des bergers, recherche des lions, installation de pièges, accidents de chasse, mort des lions, dépeçage et retour au village). Jean Rouch ne se contente pas de survoler ces différents moments, il les présente minutieusement et les commente.

Dans la mesure où c'est de l'emploi du film, principalement, que dépend la découverte des activités humaines, on comprend aisément que le film devienne le terrain privilégié de l'enquête et constitue le nerf de la recherche au bénéfice de la connaissance des autres et de la découverte de leurs cultures.

L'usage du film a également modifié l'enquête orale. En effet, l'analyse du contenu enregistré en compagnie des personnes filmées et des informateurs amène les uns et les autres à délivrer leurs commentaires et à répondre aux questions précises que pose le cinéaste. Germaine Dieterlen, spécialiste des Dogon, parle du film comme d'un « guide d'entretien ». Chercheur et enquêtés parviennent ainsi à proposer une analyse fine du processus étudié, qui témoigne également de leur collaboration. Outil principal du recueil et de l'analyse des données, le film occupe une place centrale dans la recherche, comme l'a montré Claudine de France (*Cinéma et anthropologie*, 2^e éd. 1989).

Le retour des images vers les enquêtés (*feed-back*) est extrêmement important pour un autre de ses aspects. En présentant les enregistrements aux enquêtés, le chercheur cinéaste donne à voir sa manière de décrire, de comprendre d'autres hommes. En un mot, il se donne à voir dans sa façon même d'observer. Avec le film, l'enquêté sait à quoi s'en tenir concernant le cinéaste et peut, en toute connaissance de cause, donner son accord pour poursuivre la recherche sur le même sujet ou un autre.

L'alliance entre vidéographie et informatique entraîne, quant à elle, une grande souplesse dans la consultation et le traitement des documents filmiques. Mais le

passage au numérique et l'introduction des appareils audiovisuels d'enregistrement et de montage relativement peu coûteux ont un autre effet, particulièrement important. Ils incitent les enquêtés à prendre eux-mêmes la caméra en main et à devenir les propres cinéastes de leur culture. Une nouvelle phase de l'anthropologie filmique commence : celle de la comparaison, sur un même fait social, des documents filmiques produits, les uns par des cinéastes issus de la culture étudiée, les autres par des cinéastes issus d'autres cultures. Ces deux sortes de documents constitueront certainement un élément déterminant dans l'approfondissement de la connaissance des cultures et dans la transmission de cette connaissance, les objets audiovisuels numériques circulant facilement d'une région à une autre, d'un continent à un autre.

2. *Quelques aspects de la culture mis en valeur par le film*

En décrivant de façon détaillée un processus précis, le cinéaste permet l'étude des rapports entre les divers espaces dans lesquels il se développe (cf. C. de France, *Cinéma et anthropologie*). L'« espace efficient », indispensable au déploiement de l'activité étudiée, apparaît sur l'image à certains moments entouré de son « espace marginal ». Or ce dernier révèle maints aspects du contexte dans lequel se développe l'activité observée ; il s'avère particulièrement riche d'informations sur le mode de vie, familial, professionnel, villageois, urbain, etc., de l'individu ou du groupe filmé. En offre un exemple *Le Temps du pain partagé* (1997), réalisé par Caroline Lardy dans un Carmel de France. Lors de la confection des hosties, dont la vente constitue la principale ressource du monastère, les six moniales chargées de la fabrication utilisent sept salles de travail et un fond de couloir servant de lieu de stockage. Deux salles sont contiguës pour les besoins de la confection. Les autres salles sont dispersées dans le Carmel et ne sont pas toutes situées au même étage. Cette dispersion spatiale ne correspond à aucune contrainte matérielle. Ainsi, en filmant les déplacements de certaines moniales d'une salle à une autre, la cinéaste met l'accent sur l'éclatement de l'espace de travail et invite le spectateur à en demander les raisons. Si plusieurs moniales travaillaient dans la même salle à des opérations différentes du processus, ce qui serait possible pour certaines opérations, elles pourraient être tentées de transgresser la règle du silence qui s'applique dans le Carmel. Aussi est-ce notamment pour éviter de possibles transgressions que la plupart des salles de travail sont séparées les unes des autres.

La description filmique détaillée et l'analyse des images en compagnie des personnes filmées permettent aussi de dégager l'organisation temporelle précise des actions humaines, l'imbrication des différents temps les constituant. Une telle imbrication est particulièrement bien mise en valeur dans *Fils de jambe tordu* (1993), film consacré à la vinification traditionnelle dans l'une des îles Éoliennes. Au cours de la séquence relative au foulage du raisin, Silvia Paggi, la cinéaste, présente à plusieurs reprises le paysage extérieur, différemment éclairé, de manière à indiquer la longue durée de l'activité. Elle insiste sur les temps faibles, ces moments où, en début de processus, postures et pas des fouteurs se répètent sans transformation manifeste. La cadence du foulage comme les pas se modifient vers la fin de l'opération lorsque la quantité de raisin restant au fond du pressoir a nettement

diminué. Outre les fouteurs, la cinéaste filme une femme âgée et une fillette, agents périphériques, qui viennent, regardent, repartent, apportent du café. La pénibilité du travail de foulage, la maîtrise ou la maladresse des fouteurs apparaissent au fur et à mesure de la description suivie. La coopération familiale, les relations entre les hommes et les femmes, entre le maître qui dirige le travail et les fouteurs qui l'exécutent, entre les fouteurs aguerris et les débutants, émergent progressivement grâce à l'insistance de la cinéaste.

Depuis l'invention du cinématographe par les Frères Lumière (1895), les chercheurs en sciences humaines et sociales n'ont cessé d'explorer, à l'aide de la caméra, ce que Marcel Mauss nomme, en 1934, les « techniques du corps », c'est-à-dire « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps ». Les techniques du corps recouvrent ces diverses manières dont les hommes utilisent leur corps dans la vie sociale pour façonner la matière, pour agir sur d'autres hommes ou sur eux-mêmes, pour communiquer avec les puissances naturelles ou surnaturelles, avec la ou les divinités.

Parce qu'il est à la fois art de l'espace et art du temps, le cinéma constitue un outil privilégié pour analyser les techniques du corps. Il permet en effet d'étudier à la fois leur déploiement dans l'espace et leur développement dans le temps. Est ainsi favorisée la découverte de la forme des gestes et des postures, de leur orientation, de leur amplitude, de leur jonction ou de leur séparation. Peuvent aussi être étudiés le rythme des mouvements, le passage d'une posture à une autre, la transformation d'un geste en un autre. Le chercheur est invité à entrer dans le détail du comportement corporel et du dialogue entre les hommes par le biais du dialogue entre les corps. De plus, en devenant sonore, l'image animée conduit le cinéaste à analyser les rapports entre gestes d'un côté, paroles, bruits et musiques, de l'autre.

Quant aux effets spéciaux, ils offrent au chercheur la possibilité d'accéder à des niveaux d'analyse jusque-là hors de portée. C'est le cas, par exemple, du ralenti à l'écran pour l'étude détaillée des mouvements, des relations de coordination entre divers mouvements, entre geste et posture, etc. Il suffit de mentionner les découvertes marquantes dues à l'application de ce procédé à l'étude des techniques sportives. Pour ce qui est du ralenti synchrone, mis au point par Gilbert Rouget, il s'avère particulièrement adapté à la découverte des chorégraphies, des pratiques musicales et des relations entre les unes et les autres (cf. *Le Dama d'Ambara*, 1974).

La comparaison bénéficie également de l'usage de la description filmique suivie. En l'employant, le chercheur cinéaste parvient à analyser de façon à la fois rigoureuse et détaillée des activités analogues, filmées dans des sociétés et des cultures différentes, à faire ressortir caractères communs et caractères distinctifs.

Mais il ne suffit pas de filmer, il faut aussi montrer les images des uns aux autres et réciproquement. C'est ainsi qu'a lieu un véritable partage de la connaissance, lui-même favorable à l'établissement d'une meilleure compréhension entre les hommes.