

Religions de l'Afrique noire (ethnologie)

Mise en scène du rituel en cinéma anthropologique et documentaire

Juliette Courel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/1400>

DOI : 10.4000/asr.1400

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2016

Pagination : 1-7

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Juliette Courel, « Mise en scène du rituel en cinéma anthropologique et documentaire », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 08 juillet 2016, consulté le 19 juillet 2024. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1400>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Mise en scène du rituel en cinéma anthropologique et documentaire

Les conférences ont porté sur un exemple d'utilisation du film en anthropologie. L'enquête filmique considérée s'est déroulée à Ouagadougou en 2007 et porte sur la fabrication d'un balafon sénoufo (xylophone de l'ethnie Sénoufo du Burkina Faso). La séquence décrivant l'achèvement rituel de la fabrication de l'instrument, a fait l'objet d'une analyse portant sur les choix de mise en scène opérés par le cinéaste.

1. Pratiquer la description filmique pour appréhender son objet d'étude

Démarche exploratoire et improvisation

Observer avec une caméra consiste, pour le cinéaste, à filmer des processus qui existent indépendamment de lui. Il s'agit, en s'aidant d'une caméra, de décrire l'action au plus près de son déroulement habituel en adoptant les partis pris suivants :

- il n'y a pas d'enquête ni de recours à l'écrit préalables à la réalisation du film ;
- j'explore l'activité du facteur d'instrument en profondeur en détaillant ses moindres gestes et ne néglige aucune étape, même celles durant lesquelles il se repose ;
- je pars de la manière dont les personnes se présentent à moi pour fonder la mise en scène qui construit le film. Cette manière dont le processus observé se met lui-même en scène, cette « auto-mise en scène » est le point de départ permettant l'élaboration de la mise en scène du film.

Le cinéaste, même s'il entreprend de décrire l'action au plus près de son développement habituel dans l'espace et dans le temps, découpe un phénomène de la vie sociale pour en décrire le déroulement en choisissant ses postes d'observation, ses cadrages, ses angles de prise de vue, la durée des plans et leur succession. Il exprime sa manière de voir, tout en montrant ce qui se développe devant lui. Il ne peut uniquement montrer, en raison du pouvoir suggestif de l'image animée. L'enregistrement du son direct, le découpage dans l'espace par le cadrage et l'angle de vue, la succession des plans, impliquent un hors-champ non visible que le spectateur devine et rattache à ce qu'il voit ; le cinéaste suggère, quand

bien même il ne cherche pas à le faire. En adoptant un point de vue¹, en sélectionnant, le cinéaste focalise sur certains aspects de son objet.

Par la description la plus suivie², avec pour perspective d'être aussi précise que possible, je cherche à communiquer au spectateur une connaissance des autres, sans être soucieuse d'exprimer mes valeurs ou mes sentiments, qui transparaissent cependant dans les images.

Dans ce travail de recherche, le film est l'instrument de découverte privilégié et le principal moyen d'approfondir la connaissance du sensible. L'observation directe, les notes prises sur le terrain ou encore l'enquête orale, s'entremêlent tout au long de la recherche sans nécessairement guider le tournage. Ce sont les tournages et les visionnages qui orientent l'enquête.

Comme l'a souligné Claudine de France³, la première des contraintes à laquelle le cinéaste anthropologue est soumis consiste dans le fait que toute activité humaine, délimitée par l'image, se déploie simultanément sous un aspect corporel, matériel et rituel. Le cinéaste est confronté à une difficulté : il ne peut pas les séparer mais se trouve contraint de privilégier un aspect par rapport à un autre pour que sa description soit intelligible. Devant composer avec la loi de l'encombrement de l'image, le cinéaste organise ses points de vue pour tenter de souligner ce qui lui semble important, tout en estompant ce qui peut brouiller sa description. La question pour lui est de savoir quel fil conducteur guidera sa description filmique pour que celle-ci rende compte, clairement et le plus précisément possible, du processus qu'il observe et qui se déroule indépendamment de lui.

Si, comme je l'ai fait, le cinéaste prend le parti d'une démarche exploratoire et par là même, découvre son objet de proche en proche, il est forcé d'improviser sa mise en scène afin qu'elle s'adapte à ce qu'il découvre en filmant.

Ainsi, l'improvisation que je mets en œuvre au moment de filmer consiste concrètement à suivre le fil conducteur qui me semble le plus évident selon que l'activité observée se caractérise par une transformation matérielle (transformation de l'objet), par l'action d'un corps sur un autre (interaction des corps) ou encore par une ritualité avérée. En m'appuyant sur ces premiers choix j'en cherche d'autres plus adaptés à ce que je découvre au fur et à mesure de la description.

1. « Le point de vue est le fruit de la combinaison des relations de distances (cadrage), d'orientation (angle de vue) et de déplacement (mobilité/fixité) qu'entretiennent dans l'espace le cinéaste et les êtres filmés. Il résulte donc de la double activité du cinéaste et des êtres filmés. De lui dépendent l'aspect et les parties sous lesquelles apparaît l'objet pris comme référence : l'aspect montré naît de l'orientation réciproque, les parties montrées, de la distance. », J. GUÉRONNET, *Le geste cinématographique*, Université Paris X-FRC, Paris 1987 (Cinéma et Sciences Humaines), p. 10-14.

2. « Les présentations fragmentaires, caractéristiques des amorces descriptives, s'opposent aux présentations suivies en ce qu'elle ne mettent en scène que des bribes d'activités. Le temps et l'espace y sont montrés de façon morcelée, schématique, ce qui conduit à donner sur le film une vision très dépouillée de l'observé. L'expression l'emporte sur la « monstration ». Le sensible est présenté pour ce à quoi il renvoie plutôt que pour lui-même. », A. COMOLLI, *Travaux en anthropologie*, Université Paris X-FRC, Paris 2003 (Cinéma et Sciences Humaines), p. 25.

3. C. DE FRANCE, *Cinéma et Anthropologie*, Maison des sciences de l'homme, Paris 1989.

Options de mise en scène

Affirmer sa présence d'observateur cinéaste sans interrompre l'action.

Pour observer une personne avec une caméra, il faut commencer par la convaincre de se soumettre au regard que l'on va porter sur elle. Rechercher des objectifs communs entre l'observateur et l'observé, tenter d'établir un lien de confiance avec la personne filmée nécessite de la part de l'observateur cinéaste la mobilisation de ressources psychologiques qu'il puise dans son expérience personnelle.

L'accord passé avec la personne filmée permet au cinéaste d'élaborer son film. Grâce à cette entente, il peut impliquer la personne dans un jeu de miroir, où celle-ci agit tout en assumant la présence de la caméra. Le spectateur a la possibilité de s'identifier à ce qu'il voit, bien qu'il sache qu'il le découvre par le biais du regard du cinéaste. En somme, l'insertion auprès des personnes que l'on souhaite filmer est facilitée par l'aptitude du cinéaste à assumer sa position d'observateur.

Utilisation d'une focale courte

Filmer, sans varier la focale de l'objectif pour se rapprocher de la personne, mais en se déplaçant vers elle, est selon moi d'une efficacité irremplaçable pour aller à sa rencontre en établissant avec elle, des distances concrètes, un contact direct. A juste titre, Michel Brault en fait une question d'éthique :

Pour aller filmer les gens, pour aller parmi eux, avec eux, ils doivent savoir que nous sommes là, ils doivent accepter les conséquences de la présence de la caméra et ça nécessite l'utilisation d'un grand angulaire. La seule démarche légitime est celle qui sous-tend une sorte de contrat tacite entre les gens filmés et ceux qui filment, c'est-à-dire une acceptation mutuelle de la présence de l'autre⁴.

L'utilisation de la courte focale permet aussi l'obtention d'une grande profondeur de champ et révèle l'arrière-plan de façon très nette. Les images sont alors d'une grande richesse car elles contiennent aussi ce qui échappe au regard du cinéaste au moment du tournage et qui apparaît souvent après plusieurs visionnages.

La caméra sans pied

En choisissant la courte focale, le cinéaste a la possibilité de se passer d'un trépied pour fixer sa caméra et peut ainsi changer très vite de poste d'observation, placer sa caméra au cœur de l'action. C'est une option particulièrement intéressante pour « filmer sur le vif ».

« Tourné monté » et « Plan séquence »

La décision de tourner en plan-séquence ou celle de pratiquer une coupe pour changer de poste d'observation se fait au fur et à mesure de l'action, selon le fil conducteur choisi. Les plans longs, filmés de façon continue, au cours desquels

4. L'homme à la caméra, entretien avec Michel Brault, Propos recueillis par Bruno Cornellier et Martin Frigon, Nouvelles vues sur le cinéma québécois, numéro un, hiver 2004, www.cinema-quebecois.net, site de réflexion sur les théories et les pratiques du cinéma québécois.

les postes d'observation varient au rythme des mouvements de caméra, préservent sur l'image la continuité des actions et mettent en valeur des échanges entre les personnes filmées (rapprochements, éloignements, dialogues, coopérations entre les personnes, etc.), ainsi que les moments aléatoires dévoilant le contexte, mais ne faisant pas partie l'action principale.

Les interruptions de l'enregistrement dues à l'usage de plans courts ne sont pas seulement instinctives, elles dépendent aussi de l'expérience et sont pratiquées en prenant garde à ne jamais couper au milieu d'un changement d'action, mais plutôt au moment d'un geste répétitif que l'on peut immédiatement décrire sous un autre angle. Elles sont effectuées quand la composition du cadre n'est plus satisfaisante et qu'un meilleur poste d'observation est pressenti. Elles permettent de changer de poste d'observation en préservant sur l'image une continuité artificielle de l'action. Notons que ce choix, d'arrêter l'enregistrement quelques secondes pour changer de poste d'observation ou de filmer en plan-séquence, est pratiqué pour rendre la continuité du processus filmé avec le moins d'ambiguïté possible. Il dépend du fil conducteur choisi pour mettre en valeur un aspect particulier du processus qui a lieu au moment où l'on filme. Cette continuité de l'action sur l'image est aussi précieuse pour l'analyse du contenu filmé.

Laisser libre court à la parole

La mise en scène adoptée au tournage est opérée dans la perspective de rendre le film directement compréhensible par l'image et le son direct. Envers les paroles échangées par les personnes filmées, l'attitude non interventionniste adoptée au tournage est la même que celle prise envers les gestes effectués. Comme pour leur image, les personnes sont maîtresses de leur parole.

2. Visionner les images pour en tirer ce que le film donne à voir des textures, rythmes, codes et gestes : Visionnage du film *M'bi bâlan blana*. Un maître balafoniste et son apprenti fabriquent un balafon et le présentent aux ancêtres afin qu'il devienne le fétiche de son détenteur musicien

Observation du comportement de circonstance adopté par les personnes filmées, lié à la présence de la caméra

La caractéristique de l'auto mise en scène conditionne et influence la manière de filmer et le fait de filmer influence l'auto mise en scène. La présence avouée du cinéaste induit un comportement de circonstance plus ou moins conscient de la part des personnes filmées que l'on nomme comportement profilmique. Il peut être paroxysmique lorsque l'insertion de l'observateur cinéaste dans son milieu est superficielle (regard caméra, la personne est troublée et n'arrive pas à faire abstraction de la caméra pour se concentrer sur ce qu'elle fait). Le comportement profilmique peut aussi être très discret voire invisible lorsque la personne aménage son dispositif pour le cinéaste sans qu'il le sache.

L'image est issue d'une situation d'observation et laisser apparaître des comportements profilmiques dans le montage final permet de révéler la relation d'observation.

Dans le film étudié, Konomba l'artisan adopte un comportement de circonstance très visible : il se sert de son apprenti en faisant comme s'il s'adressait à lui pour énoncer, de façon très didactique, des principes que l'image ne peut pas montrer et qu'il juge nécessaire d'exprimer. Son apprenti joue le jeu et le spectateur sent immédiatement que les deux personnes n'ont pas ce type d'échange quand il n'y a pas de caméra. En effet, Konomba s'adresse souvent à la caméra au beau milieu de ses développements didactiques alors qu'il est censé s'adresser à son fils. En revanche, à travers leurs gestes et leurs échanges on repère très vite lorsqu'ils sont dans une relation d'apprentissage quotidienne qui a lieu depuis des années en dehors de toute observation. Dans chaque séquence un glissement s'opère où Konomba passe d'un comportement profilmique quand il veut commenter ses actions à un comportement où il ne se soucie plus de la caméra mais de la fabrication de l'instrument que son apprenti devra maîtriser parfaitement. La présence de la caméra a créé une situation nouvelle d'apprentissage. Les deux protagonistes jouent le jeu de l'apprentissage, mais ils se laissent très rapidement emporter par leur propre mécanisme de collaboration de maître et d'apprenti.

Émergence d'un sujet secondaire

Konomba se préparait très minutieusement avant de commencer et il sollicitait beaucoup son apprenti pour le rassemblement de tous les objets et outils nécessaires à la fabrication. Un certain type de transmission s'exprimait dans ces moments, par l'exigence de Konomba qui attendait une forte réactivité de la part de son fils, contraint de rester attentif au moindre geste de son père, afin d'anticiper ses éventuels besoins.

Il me paraissait capital de filmer cette coopération habituelle entre les deux personnes, qui avait lieu en dehors de ma présence. En revanche, je ne pouvais pas prévoir comment s'exprimerait cette coopération lors de chaque tournage et je préférerais me laisser guider par la transformation de l'objet en ayant soin d'intégrer ces situations au moment où elles surgissaient. Ce procédé a permis, au montage, de concentrer la description sur le processus de fabrication, tout en parvenant à traiter la transmission comme processus secondaire.

Appréhender la transformation de l'objet, tout en saisissant la relation d'apprentissage, oblige le cinéaste à trouver des délimitations temporelles et spatiales communes aux deux activités qui s'entremêlent, pour rendre compte de leur intrication. En effet le temps et l'espace filmique dans lesquels se déploient les deux activités ne sont pas les mêmes. Par exemple les relations d'apprentissage ne peuvent pas être décrites en opérant de nombreuses coupes comme pour les opérations répétitives de fabrication.

3. Analyse de la séquence décrivant la sacralisation de l'instrument

Nous avons cherché en quoi les choix de mises en scène opérés pour filmer un rite se distinguent de celles utilisées pour filmer une activité de fabrication. Dans un deuxième temps nous avons confronté ce que nous observions sur les images à un entretien filmé avec le maître balafoniste sur sa propre activité.

Un troisième fil conducteur est utilisé dans la dernière scène du film car la finalité de l'action décrite n'est plus la transformation physique de l'objet mais le rite de sacralisation de l'instrument.

Dans le cas de la fabrication du balafon, l'activité corporelle et les manifestations de ritualité sont soumises au programme contraignant de la transformation matérielle du produit. L'activité matérielle joue de ce fait le rôle dominant. Dans le cas du rite, le trait principal de l'activité est de se donner en spectacle. Elle est organisée pour être observée, mémorisée, sanctionnée. Le rite se déploie dans un espace plus étendu dans lequel évoluent les personnes destinataires du rite, visibles ou invisibles vers qui les activités sont orientées.

La délimitation (angle de prise de vue et cadrage) du cinéaste doit inclure non seulement le périmètre d'action comprenant le présentateur du rite et son dispositif mais aussi les destinataires. Pour décrire l'interaction entre présentateur et destinataire du rite il peut adopter plusieurs types de mise en scène :

Soit il occupe tour à tour le point de vue du présentateur et du destinataire, soit, selon le programme ou l'espace du rite, il peut préférer le plan séquence reliant le présentateur et le destinataire vu d'un angle qui n'appartient ni au point de vue de l'un ni à celui de l'autre.

Pendant la période spectaculaire du rite, au cours de laquelle il s'intéresse à la relation présentateur / destinataire, le cinéaste est amené à enregistrer en continuité manipulations, prières, morceaux de balafon, etc., offerts en spectacle. Il ne peut plus filmer de façon intermittente comme il pouvait le faire dans le cas d'une technique matérielle.

Saisir la relation d'apprentissage qui surgit dans l'activité à dominante rituelle s'avère plus aisé pour le cinéaste, car les deux fils conducteur sont compatibles. L'espace filmique de la relation d'apprentissage est souvent inclus dans celui du rite et le temps d'enregistrement continu convient à l'appréhension des relations de distances dans la relations maître / apprenti.

À l'aide de tableaux d'analyse comparée, de l'auto mise en scène de l'activité et de la présentation filmique, dans leur composition, leur ordre et leur articulation spatio-temporelle, nous avons mis en lumière certains aspects ambigus de la présentation filmique. Nous avons soulevé des questions concrètes et formulé des hypothèses quant à la fonction des objets du dispositif rituel et quant au rôle des personnes présentes dans le rite. En effet, les images et les sons directs ne livrent pas la dimension symbolique qui constitue la partie invisible du rite. Il nous fallait donc une autre source d'informations pour saisir cette dimension.

Après avoir visionné l'entretien avec Konomba Traoré, nous avons à nouveau projeté la séquence mais, cette fois ci, en connaissant les destinataires invisibles, les symboles auxquels renvoyaient chaque objet du dispositif, en comprenant la

disposition rituelle des éléments, le rôle des personnes et l'enchaînement des actions. Si des questions sont restées en suspens, une grande partie de nos interrogations ont été comblées grâce aux propos recueillis auprès de la personne filmée. Ce que livrait l'entretien allait parfois au delà de notre questionnement et offrait de nouvelles pistes à la recherche.

L'utilisation du film comme support de l'observation par l'ethnologue cinéaste présente un double avantage, s'agissant d'appréhender ce qui n'attire pas l'attention immédiatement. Par les choix de mise en scène effectués au moment même du tournage, il peut souligner les gestes les plus anodins en désencombrant l'image et, ainsi, rendre visible au spectateur ce qui ne se remarque pas. Les choix de ses cadrages, angles de vue, durée des plans et de l'enregistrement s'organisent grâce au fil conducteur qu'il privilégie pour décrire l'action. En observant minutieusement les informations foisonnantes contenues dans les images très encombrées, le cinéaste peut découvrir ce que lui-même n'a pas perçu de prime abord et qui lui apparaît après de multiples visionnages. Cette observation à partir de l'image donne beaucoup d'informations sur les comportements les plus anodins et les mécanismes qui les sous-tendent.

