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

Résumé des conférences et travaux

118 | 2011

Annuaire de l'EPHE, section des Sciences religieuses
(2009-2010)

Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

Annie Comolli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/996>

DOI : 10.4000/asr.996

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 319-323

ISBN : 978-2-909036-38-0

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], 118 | 2011, mis en ligne le 12 septembre 2011, consulté le 11 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/996> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.996>

Tous droits réservés : EPHE

Cinématographie de l'apprentissage des rites religieux

I. Deux tendances du film documentaire : l'unification et l'éclatement

Les films anthropologiques et documentaires semblent se répartir selon deux tendances opposées : l'unification et l'éclatement. Les facteurs favorisant les uns l'unification, les autres l'éclatement, ont trait aussi bien au contenu filmé qu'à sa présentation sur le film. L'analyse d'exemples contrastés permet de montrer comment ces divers facteurs sont utilisés par les cinéastes lors de la réalisation d'un film à visée de connaissance.

II. Bilan des recherches et des cours

À partir des recherches menées sur les fils conducteurs de la description cinématographique (2007-2008) et sur la construction d'ensemble des films (2008-2009), deux tendances opposées des films documentaires ont été dégagées : l'unification et l'éclatement. Ces deux tendances sont présentes en tout film, mais l'une l'emporte sur l'autre. Aucun film à visée de connaissance ne présente ni une totale unification ni un total éclatement. L'unification n'est jamais totale en raison de la multiplicité du montré, laquelle renvoie à la loi d'encombrement¹. L'éclatement ne peut non plus être total, en raison de l'exigence de compréhension de ce même montré par le spectateur. Cela signifie que tout film recèle des facteurs d'unification et des facteurs d'éclatement, tantôt dominants, tantôt subordonnés.

1. Facteurs d'unification, facteurs d'éclatement

Les auto-mises en scène² et les mises en scène filmiques qui réduisent ou organisent la diversité favorisent l'unification. Lorsqu'elles l'accroissent ou tendent à ne pas l'organiser, elles favorisent l'éclatement.

1. « [...] avant d'être une option, l'encombrement est d'abord une contrainte absolue de toute mise en scène filmique, en un mot : une loi. Entrevue alors sous l'aspect de son application au film anthropologique, la loi d'encombrement a fait l'objet, en tant que telle d'une première formulation dans *Cinéma et anthropologie* (1982) : "montrer une chose c'est en montrer une autre simultanément. Son énoncé permettait d'éclairer le fait que le cinéaste anthropologue délimite constamment sur l'image le corps, la matière et le rite" » : C. de FRANCE, « La loi d'encombrement en cinématographie », dans A. COMOLLI et C. de FRANCE (dir.), *L'image documentaire : expériences et réflexions*, Nanterre, FRC-université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2007, p. 73-91, 138 p.
2. « Auto-mise en scène, notion essentielle en cinématographie documentaire, qui désigne les diverses manières dont le procès observé se présente de lui-même au cinéaste dans

Concourent à l'unification : une construction d'ensemble chronologique, mise en scène par le cinéaste de façon ostensible ; un fil conducteur unique ou principal, reposant sur un seul élément ou sur des éléments homogènes, très fréquemment soulignés sur le film ; un nombre restreint de fils conducteurs co-dominants, mis en valeur sur l'ensemble du film.

Concourent à l'éclatement : une construction d'ensemble a-chronologique, mise en scène sur le film de façon ostensible ; une multiplicité de fils conducteurs, répartis sur de nombreux éléments hétérogènes, dont le cinéaste ne souligne pas les relations.

2. Unification dominante

Au service de Dieu (Gerhard Schick, 2005) offre un cas particulièrement intéressant d'unification dominante. Le cinéaste suit quatre jeunes pasteurs au cours de la première année d'exercice de leur ministère. La construction du film épouse la chronologie des rencontres entre le cinéaste et les jeunes pasteurs, filmés seuls ou ensemble. Ainsi, l'examen terminal est-il présenté en début de film alors que le départ, en fin d'année, de l'un des pasteurs pour une nouvelle affectation apparaît lors des dernières séquences du film. L'unification comme tendance dominante du film est également due au choix d'un même fil conducteur principal – l'agent –, bien que celui-ci soit réparti sur quatre personnes. La pluralité des personnes, facteur d'éclatement, est compensée par le fait que ces dernières forment un même groupe. De plus, le cinéaste les montre de façon réitérée, mettant en valeur leurs gestes, leurs mimiques, leurs paroles, etc. Ainsi, l'unification domine en raison de l'auto-mise en scène rencontrée et des choix du cinéaste relatifs tant au scénario qu'à la mise en scène visuelle et sonore.

Le film *Dead Birds* (Robert Gardner, 1963), qui décrit la vie quotidienne des Dani de Nouvelle-Guinée et les relations conflictuelles que le groupe observé entretient avec ses voisins, relève également de la tendance à l'unification. Il est en effet fondé sur une construction chronologique affirmée, le cycle de la vengeance. De plus, le cinéaste sélectionne trois agents : un homme – tout à la fois agriculteur et guerrier –, un enfant – gardien de porcs – et une femme, que l'on voit notamment travailler dans les jardins. Il les montre alternativement dans des activités journalières, accomplies individuellement, et les met en valeur. Le soulignement de seulement trois agents, saisis dans un petit nombre d'activités répétitives, permet au cinéaste d'éviter l'éparpillement qu'aurait entraîné le suivi d'un plus grand nombre de membres du groupe, appréhendés dans leurs activités individuelles. En revenant sur les mêmes agents accomplissant souvent les mêmes activités, le cinéaste renforce la tendance à l'unification. Mais son projet consistant à présenter l'ensemble du groupe, il ne peut s'en tenir aux

l'espace et dans le temps. Cette mise en scène propre, autonome, en vertu de laquelle les personnes filmées montrent de façon plus ou moins ostensible ou dissimulent à autrui, leurs actes et les choses qui les entourent, au cours des activités corporelles, matérielles et rituelles, est toutefois partiellement dépendante de la présence du cinéaste » : C. de FRANCE, *Cinéma et anthropologie*, Paris, MSH, 1989², p. 367-368.

trois agents mis en valeur. Aussi consacre-t-il une partie de la description aux activités collectives du groupe. La guerre récurrente avec les ennemis et ses conséquences (la mort et les rites qu'elle entraîne) rythmant le temps collectif, le cinéaste montre des scènes de bataille, un rituel funéraire survenant lors de la mort d'un enfant tué par les ennemis, des danses de réjouissance observées après la mort d'un ennemi. Une plus grande diversité d'agents et d'activités, nécessitée par le sujet, est ainsi introduite. Toutefois, la double présentation alternée : homme/enfant/femme d'une part, groupe/individus d'autre part, permet de resserrer la description et d'organiser la diversité, réduisant ainsi l'éclatement. Le commentaire produit le même effet. Il assure le passage d'un agent à un autre, d'un agent au groupe, d'une activité individuelle à une activité collective, tout en donnant des indications sur la manière dont les Dani se représentent la vie et la mort. L'unification domine là où, en raison du sujet traité – les manières de vivre et de penser des Dani –, l'éclatement pouvait aisément l'emporter.

La tendance dominante du film dépend, pour une part importante, des soulignements opérés par le cinéaste. *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann, 1927) en est une illustration. L'unification y domine en dépit de la présence de facteurs d'éclatement non négligeables. Le film comporte en effet plusieurs fils conducteurs visuels non hiérarchisés (agents, activités, lieux). De plus, la multiplicité et la diversité des activités, comme la pluralité des agents, engendrent un relatif éparpillement dans la mesure où le cinéaste ne s'attache pas aux mêmes agents et revient rarement sur les mêmes activités. Cependant une construction d'ensemble chronologique ordonne cette double diversité. Les passages de l'aube au jour et du jour à la nuit, comme l'horloge indiquant les principaux moments de la journée, ont pour effet de réduire l'éclatement en organisant la diversité. Celle-ci est par ailleurs diminuée en raison de la description récurrente de l'espace public et des déplacements des agents. Ainsi l'unification s'installe-t-elle comme tendance dominante du film.

3. Éclatement dominant

La comparaison entre *Dead Birds* et *Bougainville* (Patrick O'Reilly, tournage 1934-1935) s'avère ici particulièrement éclairante. Relevant du même thème, le portrait d'un groupe humain, les deux films appartiennent, chacun, à une tendance opposée : unification pour *Dead Birds*, éclatement pour *Bougainville*. Ce dernier film repose en effet sur une construction d'ensemble a-chronologique. De plus, Patrick O'Reilly, le cinéaste, présente de nombreux agents accomplissant des activités très variées. Or construction d'ensemble a-chronologique, pluralité et diversité des agents et des activités filmées, quasi-absence de présentation réitérée ou longue des mêmes agents ou des mêmes activités, simplement juxtaposés sur l'image, conduisent dans *Bougainville* à un éclatement dominant, bien que le même village rassemble agents et activités.

En tant que tendance dominante du film, l'éclatement caractérise également *La Comédie-Française ou l'Amour joué* (Frederick Wiseman, 1996). Le cinéaste opte pour une construction a-chronologique affirmée, tout en présentant de multiples agents et des activités très différentes les unes des autres. De plus, il

utilise des amorces descriptives pour montrer agents et activités, sans souligner les liens existant entre ces dernières. L'éclatement est accentué par la multiplicité et la dispersion des lieux filmés : théâtre de la Place de la Comédie Française, théâtre du Vieux Colombier, atelier de fabrication des décors, maison de retraite en banlieue, etc. La diversité des espaces rassemblés en un même lieu concourt également à l'éclatement : salle de spectacle, studios de répétition, loges des artistes, atelier de fabrication des costumes, salles de réunion, bureaux, standard, billetterie, etc. De son côté, l'absence de commentaire susceptible de mettre en évidence les liens entre agents/activités/lieux/institution renforce l'éclatement. Quelques facteurs d'unification sont néanmoins présents. Par exemple, deux répétitions du même passage d'une pièce de théâtre – l'une sans costume et hors de la scène, l'autre en costume et sur la scène – sont présentées dans cet ordre sur le film. Par ailleurs, les agents et les lieux montrés sont tous liés à la Comédie Française.

L'éclatement constitue également la tendance dominante du film *Laveuses*, que Claudine de France a consacré, en 1971, à l'entretien du linge par quatre femmes résidant dans un village du Châtillonnais. Le film est fondé sur une construction d'ensemble a-chronologique, scéniquement affirmée. En effet, la présentation des phases relatives à l'entretien du linge ne suit pas l'ordre existant, dans l'observé, entre les phases d'un même cycle. La cinéaste décrit successivement le ramassage, l'étendage, le repassage et, enfin, le lavage de différentes pièces de linge. De plus, elle filme non pas une mais quatre laveuses, dont aucune n'effectue sur l'image la totalité des opérations relatives à l'entretien du linge. La présentation des phases de l'entretien du linge à partir de quatre processus différents installe, comme la construction d'ensemble, l'éclatement en tendance dominante du film. Pourtant, celui-ci recèle plusieurs facteurs d'unification. Les phases présentées de façon a-chronologique relèvent, toutes, de l'entretien du linge et les quatre laveuses sont uniquement filmées dans des actions liées à leur fonction. Par ailleurs, la cinéaste présente trois des quatre laveuses dans au moins deux phases du travail, et trois laveuses partagent le lavoir du village lors de la dernière séquence du film. Bien qu'ils ne dominent pas, les facteurs d'unification présents dans le film permettent de contenir l'éclatement en deçà de certaines limites.

L'examen des rapports entre fils conducteurs de la description, construction des films et tendances des films documentaires montre que le cinéaste dispose d'une marge de liberté importante pour réaliser son film, même lorsqu'il met au premier plan de ses préoccupations une démarche de connaissance.

Textes cités

FRANCE, Claudine de, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1989 (1982¹), 400 p. « La loi d'encombrement en cinématographie » (p. 73-91) dans A. COMOLLI et C. de FRANCE, *L'image documentaire expériences et réflexions*, Nanterre, FRC-université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2007 ("Cinéma et sciences humaines" 14), 138 p.

Films cités

- FRANCE, Claudine de, *Laveuses*, 16 mm. couleur, 1971,
GARDNER, Robert, *Dead Birds*, 16 mm, couleur, 1963, 83 mn.
O'REILLY, Patrick, *Bougainville*, 35 mm, noir et blanc, tournage 1934-1935, 38 mn.
RUTTMANN, Walter, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 35 mm, noir et blanc,
1927, 50 mn.
SCHICK, Gerhard, *Au service de Dieu*, couleur, 2005, cinq épisodes de 26 mn.
chacun.
WIESMAN, Frederick, *La Comédie-Française ou l'Amour joué*, 1996, 223 mn.