

FILMS, TERRAINS ET ANTHROPOLOGIE: À PROPOS D'IMAGES ET D'ÉCRITS

CADERNOS AA

Fabienne Wateau¹

Cet article propose une réflexion sur la production, la diffusion et l'usage de films ethnographiques, à partir de mon propre parcours dans l'apprentissage de l'anthropologie visuelle. Afin de restituer l'archéologie et l'anatomie d'un processus filmique, il décrypte de façon réflexive et empirique les étapes de fabrication de trois de mes films, pour ensuite s'intéresser à un certain nombre de questions plus théoriques. Il s'agit ainsi de s'interroger sur la place du politique dans l'anthropologie visuelle, sur les principes idéologiques et méthodologiques qui président à la fabrication du film ethnographique, sur la nature des publics à qui il est destiné, sur les rapports entre l'écriture filmique et l'écriture académique, et enfin sur l'usage et la destination du film de terrain dans son articulation entre science, enseignement, art et politique.

Mots-clés: Vidéo; ethnographie; Portugal; publics; écriture filmique; écriture académique; art et science

À m'inviter pour commenter la place de l'image dans ma recherche anthropologique, deux références me viennent spontanément à l'esprit. La première est un article de Terence Turner, *Defiant Images: the Kayapo Appropriation of Video*, publié en 1992, qui porte sur l'usage de la caméra par une population indigène du Brésil. L'auteur y montre comment les Indiens Kayapo s'approprient assez vite la caméra et l'utilisent à des fins de médiation, pour se faire entendre et être reconnus à l'échelle internationale, comme pour gagner en prestige et représentation au sein de leur groupe. La vidéo est un objet politique qui invite à prendre position, un mode de médiation avec les Blancs, une promotion dans la carrière politique, une façon aussi d'aider leurs voisins les Indiens Cree dans leur lutte contre le barrage d'Altamira (Turner, 1992: 7). À utiliser les outils des Blancs, qui les filment en train de filmer, l'impact médiatique est assuré, le message politique transmis, la possibilité de faire connaître et de défendre leur

¹ CNRS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Paris, França. Contacto: fabienne.wateau [at] mae.u-paris10.fr

culture par leur propre voix également garantie. La tournée de leur chef Raoni avec la rock star Sting, au regard de la défense des limites de leur nouvelle réserve, conforte cette position: les Kayapo n'ont pas succombé passivement à l'irrésistible forme de représentation des Blancs, ils sont par l'image les sujets et les acteurs de leur propre histoire Kayapo (Turner, 1992: 11-13). La seconde référence est un film de Lina Fruzzetti, Ákos Östör et Aditi Nath Sarkar, édité en 2007 et intitulé *Singing Pictures – Women Painters of Naya*. Ce film de quarante minutes retrace l'histoire de quelques femmes du village de Naya au Bengale, en Inde, devenues peintres à l'initiative d'un „grand-père“ reconnu maître dans l'art des peintures chantées. De tradition ancienne, connues dès le v^e siècle en Asie du Sud, ces peintures chantées ou *pata* étaient jusqu'alors réalisées par les hommes et relataient essentiellement les récits mythologiques et fondateurs. Avec les femmes, organisées en associations, les peintures chantées accompagnent désormais les campagnes d'alphabétisation de l'État et portent sur des thèmes sociaux et sanitaires, comme l'hygiène, la prévention du sida, le contrôle de la natalité, l'infanticide des filles, le devoir de les éduquer. Ce film d'une grande beauté artistique et d'une remarquable sensibilité anthropologique est aussi politique. Il décrit le mode de vie de ces quelques artistes, dans leur expérience de peintre mais aussi dans leur quotidien, leur croyance et, peu à peu, leur prise de conscience d'un monde peut-être plus ouvert que celui qui leur est inculqué. Par l'acquisition de connaissances, leurs rencontres au sein de l'association, la diffusion et la vente de leurs œuvres sur les marchés de Calcutta, les femmes apprennent à réévaluer leur univers de relation et accèdent à une forme d'émancipation.

Pour atteindre des publics plus larges et plus diversifiés, sans doute l'une des places privilégiées de l'anthropologie visuelle pourrait-elle être un regard social et politique plus systématique sur le monde. De nombreux écrits ont déjà porté sur l'anthropologie visuelle, et ce depuis de longues années. En France, depuis les films de Jean Rouch dès les années 1950, puis l'école de Claudine de France² à l'université de Nanterre, ou à l'université de Jussieu les enseignements de Jean Arlaud³ dès les années 1970, quelle revue d'anthropologie n'a pas son numéro spécial consacré à l'image, à la photographie et/ou aux films? Combien de festivals de films ethnographiques existent aujourd'hui dans le monde? Combien d'interviews d'anthropologues cinéastes ou réalisateurs trouve-t-on parmi les journaux et écrits académiques? La question de l'articulation entre l'image et l'anthropologie revient régulièrement à l'analyse, dans leurs apports et intérêts mutuels, dans les spécificités ou limites de leur diffusion. À titre indicatif, citons la revue spécialisée en ligne *Visual Anthropology* ou encore le dernier volume de revue que j'ai feuilleté sur ce thème en 2013 "*Mondes contemporains – Terrains en anthropologie visuelle*", ainsi que l'article de 2013 d'Humberto Martins dans *Etnográfica*. Je dérogerai pourtant à l'exercice introductif d'un état de l'art sur la question, car je ne me positionne pas en cinéaste ou spécialiste de l'image, pour me concentrer plus spécifiquement sur la demande formulée dans l'argumentaire de ce numéro, à savoir présenter l'anatomie et l'archéologie d'un processus filmique.

2 Voir notamment son ouvrage *Cinéma et anthropologie* (1982).

3 Jean Arlaud, décédé en 2013, a enseigné l'anthropologie visuelle dès 1970 et crée en 1992 le Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporain puis, en 2001, Phanie - Centre de l'Ethnologie et de l'Image.

DE L'IMAGE SELON QUELS PRINCIPES?

Mes films n'offrent pas de dimension politique évidente. Pourtant, ils répondent à des principes très précis, à la fois idéologiques et méthodologiques, qui renvoient à ma façon de concevoir la discipline. Visuelle ou non, mon anthropologie entend tout d'abord laisser la parole aux gens, à la façon dont ils s'expriment, à leurs discours et à leurs dires, à l'enchaînement de leurs idées selon leurs propres logiques. Aussi, au tournage, ces principes se traduisent-ils par une intervention minimale de ma part, où j'essaie de filmer „long“. Les scènes sont prises sur le vif, sans répétition, il n'est pas question du fameux „on la refait“. Les gens répondent à la question que je leur ai posée en y ajoutant aussi ce qu'ils veulent, puis je les relance sur le fil de mon propos. Mais je n'arrive pas non plus la caméra à la main complètement néophyte: je connais mon sujet, parfois depuis de longues années, j'ai repéré les lieux, et les interlocuteurs savent qui je suis, parfois même très bien. C'est donc au regard d'une relation particulière et privilégiée que l'image peut se construire, dans la confiance et l'envie mutuelle de donner et d'échanger. Au montage, ces principes se traduisent par une absence idéale de recours à des processus discursifs autres, comme des pages de textes introductifs, des pages titres, l'usage de la voix off, ou pire encore la pratique du *voice over* qui, je l'avoue, m'exaspère au plus haut point. Les effets spéciaux sont évités et les animations non recherchées, tandis que la chronologie des événements est idéalement respectée. Bref, l'intervention sur les rushs est réduite au maximum. De surcroît, comme mon cinéma ethnographique privilégie les formats courts, car je le pense avant tout comme matériel à travailler avec les étudiants ou comme documents de restitution pour mes interlocuteurs - plutôt que destinées à des salles plus conventionnelles où il pourrait être projeté -, il n'a aucune chance de passer à la télévision. L'image n'est pas mon métier ni mon objectif premier, elle est devenue un de mes outils d'anthropologue.

J'ai été sensibilisée au film ethnographique à la fin des années 1990, au Portugal, alors que le Musée national d'ethnologie favorisait une réflexion sur l'image, inscrite dans la lignée de celle créée par l'équipe de Jorge Dias sur les photographies (celles de Benjamim Pereira sont connues) et les films (dont ceux réalisés par Margot Dias au Mozambique, ou en collaboration avec l'institut de films scientifiques de Göttingen⁴) et qui est à l'origine du fonds d'archives précieux sur le Portugal rural et les ex-colonies que possède aujourd'hui l'institution. Dès 1993, avec le nouveau directeur Joaquim Pais de Brito, également convaincu de l'importance de l'image⁵, des collectes d'illustrations et de films sont réalisées pour la future exposition sur le fado. Puis en 1996 sont lancés les premiers cours de formation à l'audiovisuel au Musée, coordonnés par Catarina Alves Costa, qui déboucheront dès 1998 sur des stages de formation à l'image, encadrés aussi un temps par Rogério Abreu. À partir de 2000, les films des stagiaires sont mêmes projetés au public, dans le cadre du séminaire *Video no Museu*⁶. Sur le terrain dans le Minho et en Alentejo, mais aussi en archives à Lisbonne entre 1997 et 1999, je bénéficie donc de cette synergie et Joaquim Pais de Brito finit par me convaincre d'acheter une petite caméra numérique. J'achète une caméra de poche (Sony mini DV) en septembre 2001, puis très vite un micro directionnel.

Dans le même temps ou presque, au sein du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative où je suis affectée, un jeune doctorant formé à l'image par Claudine de France à

4 Voir à ce propos la position critique de Benjamim Pereira in Wateau, 2000: 13-34.

5 Voir à ce propos le commentaire d'Humberto Martins sur l'usage de la photographie par Joaquim Pais de Brito (Martins, 2013: 401-402).

6 Joaquim Pais de Brito, communication personnelle nov. 2013.

Nanterre, Baptiste Buob, organise des stages de formation à l'image anthropologique. En 2001 et 2002, j'apprends donc „à ne rien dire quand on filme“ soit à hocher la tête plutôt qu'à ponctuer le discours de mon interlocuteur par des petits bruits impossibles ensuite à couper au montage ; „à compter et filmer au moins douze secondes“ avant de changer de plan, à „pousser la caméra devant soi“ quand on marche, ou encore à me rouler par terre tout en sachant me relever pour filmer les pieds hypothétiques d'un danseur en mouvement. Le *Cinéma des ethnologues* est créé en 2003, lequel dirigé par Baptiste Buob⁷, actuel directeur adjoint de notre laboratoire, continue de former nos doctorants à l'image. Les trois films dont je vais vous parler à présent s'inscrivent dans ce cadre historique, méthodologique et politique.

IDÉES, MONTAGES ET DESTINATIONS: TROIS FILMS

Il est en effet question de trois de mes films, choisis pour narrer les options anthropologiques et artistiques qui ont présidé à leur réalisation. Chacun d'eux a été visionné au moins une fois dans un festival. Le premier, *Ma parenté au village*, est celui retenu et montré au V^e Congrès de l'association portugaise d'anthropologie (APA), en 2013 à Vila Real, et à l'origine de cette commande d'article. Il est aussi le premier film que j'ai réalisé, en assurant moi-même les prises d'images et de sons, mais le dernier à avoir été monté. Le deuxième, *La pierre de partage de l'eau*, s'inscrit dans le cadre des formations à l'image du Musée national d'ethnologie. Coréalisé avec Ana Margarida Campos, qui tient la caméra, il a aussi été monté au Musée sur une table de mixage au *frame par frame*. Le troisième, *La canne à mesurer l'eau*, primé deux fois, a été réalisé dans le cadre d'une exposition du Musée sur les logiques et les systèmes de mesure, en collaboration avec mon laboratoire et la Fondation Fyssen ; un caméraman et un preneur de son professionnels m'ont accompagné sur le terrain.

LE FILM DU FESTIVAL 2013: LA PARENTÉ COMME MOYEN

Ma parenté au village (ou *A minha família na Luz*) est un film de 18 minutes. Une jeune fille de quinze ans, Vânia, nous présente ses parents au sein du village. À chaque personne rencontrée, de porte en porte et de rue en rue, Vânia demande d'expliquer quel lien de parenté les unit. À l'époque, Vânia, alors adolescente et un peu oisive, accepte de se prêter au jeu quand je lui demande de m'aider. Je connais bien sa mère, la boulangère – nous avons le même âge et la boulangerie fut l'un des premiers lieux que j'ai fréquenté dans ce village –, et une relation simple et facile s'est établie entre nous. Ravie de voir sa fille occuper ses journées pendant les vacances, elle ne voit donc aucun inconvénient à ce que nous déambulions ensemble au village, bien au contraire. De son côté, la jeune Vânia est providentielle. Elle est calme et jolie, sa voix grave est facilement captée par le micro, et elle comprend immédiatement que je parle peu à cause de l'enregistrement, donc sans timidité elle s'occupe de tout: de choisir les lieux où nous allons, de poser les questions, de relancer ses parents, de faire les synthèses. Ce fut une chance de trouver Vânia, et un vrai plaisir que je sais partagé. L'année suivante je ferai un autre film avec elle, sur elle, alors qu'elle est devenue la Reine de la Pinha, une fête d'hiver très appréciée dans cette

7 Formé aussi bien à l'image qu'à l'anthropologie, Baptiste Buob combine et explique ces deux savoir-faire et savoirs techniques dans l'ouvrage issu de sa thèse de doctorat (Buob, 2009).

région de l'Alentejo⁸. Vânia est aujourd'hui mariée et mère d'une fillette de quatre ans, elle est militaire sur la base aérienne de Montijo, près de Lisbonne.

La parenté, pour relever d'un processus universel, m'intéresse comme mode d'accès aux populations. Ici, ce n'est pas tant le système de parenté en lui-même qui m'importe – ses logiques, ses principes, sa classification parmi les modèles attestés de parenté, ma possibilité de parler avec des spécialistes, etc. – que l'univers de relations qu'il ouvre et permet de pénétrer. En suivant Vânia de porte en porte au village, j'ai certes recueilli des matériaux qui me permettront un jour de rédiger un article de parenté, mais mon approximation dans ce cas de figure relève plus de la méthode. Comment connaître une population de l'intérieur, comment entrer dans les maisons, comment me faire reconnaître aussi moi-même quand je déambule au village? Car le contexte dans lequel se déroule ce film est très particulier, hors de l'ordinaire. Nous sommes en 2001 et depuis 1998, à trois kilomètres de là, un nouveau village est en train d'être construit pour remplacer celui où nous évoluons et qui sera finalement démoli puis ennoyé dans le cadre de la construction du barrage d'Alqueva. Le vieux village de Luz est donc à cette époque très fréquenté. On y trouve ses habitants bien sûr, mais aussi une population extraordinaire composée d'ouvriers du chantier voisin, d'entrepreneurs, de techniciens de l'entreprise constructrice (la EDIA), de journalistes, de photographes, de cinéastes, de badauds, d'étudiants et de chercheurs en tout genre, dont moi-même, anthropologue. Tous ne s'intéressent qu'à une chose: le barrage et le futur déplacement du village. À arpenter les lieux depuis fin 1998, je ne suis donc qu'une étrangère parmi d'autres dans ce village d'à peine quatre cents habitants. J'ai tout de même l'avantage d'habiter chez Dona Joaquina et Senhor João, mes amphitryons au village, avec qui je discute de tout et apprend déjà des noms, des familles, des mariages, des professions, des habitudes. Et dans la rue, quelques personnes commencent à me reconnaître et à me saluer. Une certaine endogamie villageoise semble manifeste, mais c'est à vérifier. Au milieu de cette préoccupation grandissante pour le barrage et le déménagement, je décide alors de parler avec les gens de ce qui est construit, de ce qui dure, ou encore de ce qui reste quand tout change – soit ce que Maurice Bloch appelle le principe même de culture (Bloch, 1995)⁹. Je commence donc à reconstituer quelques généalogies avec eux. Dans leurs maisons, ils me racontent leur généalogie mais aussi tout ce qui va avec: les drames tout d'abord (les accouchements dans les champs, les mortes en couches, les maris violents, la dureté de la vie dans le monde rural, le travail de journalier, le *o que caia*¹⁰) mais aussi la joie, les fêtes, les chants, les repas festifs, les taureaux, les processions, etc.

Quand je décide de prendre la caméra, j'ai donc déjà des informations générales sur les appellations, les filiations et les mariages. Dans un café, la mère de Vânia accepte de m'expliquer les termes à la fois vrais et classificatoires de „cousine“ et „tante“ (*prima/tia*)¹¹; puis Vânia m'offre la possibilité de visiter sa parentèle, où les alliances et ré-enchaînements d'alliances confortent en creux cette tendance à l'endogamie villageoise. À partir de cette visite accompagnée, tous savent désormais qui je suis, et l'on m'offre spontanément, au café ou dans la rue, d'autres informations

8 Voir Wateau, *A Festa da Pinha*, 2011b.

9 Voir aussi son interview très récente au sujet des „choses qui restent“, où il dit ne pas s'intéresser à l'étude du changement qui plaît tant aux anthropologues, mais à la culture, donc à ce qui se transmet (Bloch, 2013: 5). Mes films sur la parenté et la fête de la Pinha – ce dernier présenté en 2011 à un colloque sur la fête à Belo Horizonte, pour précisément perdurer par-delà l'implantation du barrage et du déménagement – s'inscrivent dans ce mode d'appréhension des sociétés.

10 *Ce qui vient*, soit le travail qui se présente.

11 L'extrait filmé n'a pas pu être intégré dans le film, car l'image mais surtout le son était trop médiocres. En revanche, je peux m'en servir en cours avec les étudiants.

sur les surnoms, les familles ou les cousins éloignés, me permettant de poursuivre ma collecte, avec ou sans caméra, et de m'intégrer. Car c'est aussi à la suite de ce tournage qu'ils cessent de m'appeler madame ou docteur (docteur ne sera pourtant pas oublié quand il s'agira de me présenter aux gens extérieurs au village) ; on m'appellera désormais par mon simple prénom. On est alors en septembre 2001.

Un premier montage des deux films avec Vânia (le premier sur la parenté, le second sur la fête de la Pinha) a été effectué en 2007 avec un monteur du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), Marc-François Deligne, versions que j'ai remises à Vânia pour la remercier la même année. Puis le montage a été repris et peaufiné en 2011, dans le cadre de mon ouvrage sur le barrage d'Alqueva dans lequel je voulais intégrer un DVD. Il a dès lors été diffusé en plusieurs endroits, au *Cinéma des ethnologues* à Nanterre bien sûr, ou au Congrès de l'APA de 2013. Il est aussi utilisé depuis 2 ans dans le cours de Master de parenté dispensé par Frédérique Fogel à Nanterre. Il constitue ma première expérience individuelle de tournage. C'est ici que j'ai appris à être attentive à tout: cadrage, exposition, son, contexte, etc.

LE FILM DE L'APPRENTISSAGE: MONTAGE AU FRAME AU MUSÉE NATIONAL D'ETHNOLOGIE

La pierre de partage de l'eau (ou *O marco da água*) est un film de 11 minutes. Il porte sur le partage de l'eau d'irrigation dans une paroisse du Minho, appelée Penso, effectué à partir d'un type de cadran solaire placé au milieu des champs. Au fil de la journée, l'ombre portée de la pierre indique des espaces-temps précis gravés sur le sol qui permettent aux irrigants de savoir à quel moment l'eau de la rigole leur revient. „Ici les eaux sont compliquées“ dit Rosa. Alice, Domingos et Rosa me connaissent depuis près d'une dizaine d'années, car mon terrain de thèse de doctorat s'est déroulé dans cette vallée du Rio Minho, entre 1990 et 1996. Nous sommes alors en juin 2001, ils savent qui je suis, et pour ma part je connais très bien la complexité de leur système d'irrigation pour l'avoir déjà observé, questionné et écrit (Wateau, 2000a).

Le film s'inscrit dans le cadre des stages de formation à l'image du Musée national d'ethnologie. Je travaille alors avec Ana Margarida Campos qui a déjà été formée au maniement de la caméra et à la prise de son ; de mon côté, je connais les lieux et le sujet et j'obtiens quelques financements auprès de mon laboratoire et de l'université. Nous partons donc ensemble pour une semaine, sur mon terrain minhote du canton de Melgaço. Il s'agit de filmer le tirage au sort des tours d'eau, soit l'opération qui décide de l'ouverture de la période estivale d'irrigation et instaure un ordre de passage précis entre les ayants droit. La scène se déroule sur la paroisse de Paradela. J'ai contacté mes interlocuteurs par téléphone et ils nous attendent, contents qu'un film soit fait sur eux. J'oriente Ana Margarida vers ce qu'il faudrait filmer et lui rappelle la prudence à avoir en termes de relations sociales dans cet espace particulièrement agonistique. Contacts, repérage, tournage... tout se passe *a priori* très bien, l'ensemble des étapes à filmer est enregistré, le tirage au sort avec les petits papiers pliés sur lesquels se trouvent le „nom de l'eau“ est aussi noté dans mon cahier. Comme il nous reste un jour ou deux, j'emmène aussi Ana Margarida à Penso, chez Alice et Domingos, pour qu'ils nous accompagnent à la pierre de partage et nous expliquent comment elle fonctionne. Ravis aussi de nous aider – et sachant déjà que nous avons filmé dans la paroisse voisine –, nous les suivons jusqu'à la pierre. Mais en raison de leurs doutes, ils préfèrent nous guider chez le vieux Firmino, puis c'est Rosa qui prend les choses en main et nous explique comment procéder dans le partage de l'eau à l'aide du *Releixo*,

le nom local donnée à la pierre. Ana Margarida filme tout, les rencontres, les déplacements, les doutes, les interactions, les discours. Forte de cette bonne relation entre nous et avec les interlocuteurs, je pose l'ensemble des questions nécessaires à l'obtention d'une explication la plus complète possible. Et nous recueillons sur la pierre de partage de Penso quarante-cinq minutes de rush – qui s'ajoutent aux quatre heures filmées sur le tirage au sort des tours d'eau à Paradela.

Rentrées à Lisbonne, nous commençons le dérushage et j'apprends avec Ana Margarida à noter les plans avec leurs „time-codes“, à identifier les problèmes éventuels de son ou d'image dans une scène, à souligner les extraits de qualité et les moments-clés – soit la rigueur préliminaire et nécessaire au montage (à l'époque j'ai trouvé cela fastidieux mais j'ai compris très vite son intérêt quand je me suis mise moi-même à filmer ; apprentissage que je mettrais donc à profit dès mes premières images tournées sur la parenté en septembre 2001, soit à peine trois mois plus tard). Puis nous nous rendons compte que nous avons tout, sauf le plan principal du tirage au sort. À ne pas vouloir déranger les gens qui procédaient à l'opération, nous n'avons pas osé les interrompre, alors qu'un rapprochement de la caméra, par exemple en plongée, s'imposait. Nous n'avions pas suffisamment repéré les lieux et anticipé la situation. C'est le problème du film ethnographique tel que posé dans les conditions idéales de tournage que j'ai énoncé plus haut. Nous avons bien essayé de trouver une solution au montage, d'intégrer à la place l'annotation des tours d'eau que j'avais recueillie, d'essayer d'évoquer le résultat par une image figée, mais Joaquim Pais de Brito fut intransigeant et refusa: c'était le principe et l'intérêt de la formation. C'est donc le second filmage que nous avons finalement pu monter, où toutes les deux étions aussi plus à l'aise au bout de quelques jours de tournage ensemble, moi-même dans ma relation à la caméra que je trouvais dérangeante et intrusive au début, et Ana Margarida sur le terrain dans sa découverte progressive des gens et des façons de faire dans ce lieu.

Le montage s'est déroulé durant l'année 2002 au Musée, avec Ana Margarida et Alexandre Raposo à la table de montage. Le matériel de l'époque obligeait à monter les plans les uns derrière les autres, frame par frame, et à tout recommencer si l'idée de revoir le début s'imposait. Puis le film a été repris avec final Cut par le monteur du CNRS en 2004, dans l'unique objectif de lui rajouter une page titre avec le logo du CNRS et de l'inscrire à la vidéothèque de mon institution. Ce film a été visionné en plusieurs endroits, dans le cadre du séminaire *Video no Museu* bien sûr, au *Cinéma des ethnologues*, mais aussi à d'autres séminaires de recherche en France et au Portugal. Il a été sélectionné au 8ème festival du film de chercheur à Nancy en 2003.

LE FILM D'UNE EXPOSITION: MESURES, OBJET ET COGNITION

La canne à mesurer l'eau (ou *A cana de medir a água*) est un court métrage de 28 minutes. À l'instar du précédent, il porte sur le partage de l'eau d'irrigation dans une paroisse du Minho, ici à Chaviães, où l'eau est retenue dans un bassin réservoir de flancs de coteaux appelés *poça* et partagée à l'aide d'une canne de roseau appelée *cana*. Les interlocuteurs principaux du film sont de vieux amis, Zé Pinto et son épouse Flora, une des premières personnes que j'ai rencontrées sur le terrain en 1990 ou 1991 et avec qui j'ai maintenu de bonnes relations, leur rendant visite à chacune de mes venues. Aussi, quand j'arrive en 2005 pour filmer la *Poça das Quintas* et le partage avec la canne, ils se rendent immédiatement disponibles, heureux de m'aider. Entre-temps aguerrie aux tournages et confirmée dans la réalisation, je suis accompagnée pour ce film de Maya Rosa et de Zoltán Hauville, deux réalisateurs de documentaires et de films

ethnographiques professionnels, que je peux rémunérer grâce à un financement de la Fondation Fyssen.

Ce film s'inscrit en effet dans un programme de recherche collectif sur les systèmes de mesures métriques et non métriques en Péninsule Ibérique, en collaboration avec mon laboratoire, le Musée et la Fondation Fyssen. Il vise à appréhender des modes de représentation, de partage et de calcul ainsi qu'à recueillir des objets et des logiques. Notre équipe comprenant une dizaine de personnes collectera plus de 300 objets. Ma recherche personnelle vient donc s'enrichir par ce programme, permettant de réaliser un troisième film sur les instruments de mesure de l'eau d'irrigation¹², articulé cette fois autour de la fabrication et de l'utilisation d'une canne de roseau. Ce système de mesure est non métrique: la logique repose sur un principe de roulement et d'équité très précis, au sein d'un consensus de fonctionnement collectif minutieux. Le film est destiné à l'exposition – lui non plus n'a pas été pensé pour des salles de projection. Nous restons une semaine sur le terrain, à l'affût dès 6 heures du matin au pied du bassin réservoir, à attendre les ayants droit jusque 9 heures ; puis à partir de 18 heures, pour le partage de la bassinée de l'après-midi. Je demande à Judith de bien vouloir nous fabriquer une canne ; Zé et Flora acceptent de nous expliquer les règles du partage. Les autres interactions sont saisies sur le vif, au pied du bassin. Le résultat est excellent en termes d'images et de son, grâce au professionnalisme de mes collaborateurs. Nous recueillons huit heures de rush, une heure par jour plus une cassette de plan de coupe et de contexte géographique.

N'ayant pas suffisamment de financement pour confier le montage à mes collègues de tournage, le film est finalisé par le monteur du cnrs avec qui j'ai pris l'habitude de travailler. Pourtant, au fil des images, mes collègues de tournage s'étaient aussi construits une idée du film à réaliser, un autre film que le mien. Et ils se fâcheront avec moi à la présentation du résultat, considérant que leur travail a été „abimé“ au montage. Pourtant le film, focalisant sur le seul instrument de mesure – tel que je le souhaitais –, est bien reçu des spécialistes et du grand public. Il recevra deux prix¹³. Dès lors, il va courir les festivals et je l'accompagnerai parfois à des congrès sur l'environnement ou le développement durable, à des fêtes de la science, dans des écoles, dans des universités d'été, des séminaires, des expositions sur l'eau, etc. C'est la vidéothèque du cnrs qui avait pris l'initiative de sa diffusion ; je n'avais pas anticipé un tel intérêt pour ce sujet si pointu et spécialisé, venant de publics si divers.

LA QUESTION DES PUBLICS

La question des publics est importante à poser. Pour qui réalisons-nous des films, pour quels types de publics, à quelles fins? Il me semble avoir montré par les exemples ci-dessus que mes films ne sont pas pensés à des fins artistiques ou commerciales, ni destinés à des spécialistes de l'image. Sans prétention, humblement, ils montrent des instants de la vie quotidienne, se révélant être pour moi des matériaux de terrain organisés, des objets de restitution pour mes interlocuteurs, des supports de discussion pour l'enseignement et les étudiants, et un creuset

12 Un deuxième film de cette série a été réalisé en 2004, sur une conque à sonner les tours d'eau en Galice, une reconstitution sur le terrain et un montage rapide pour un colloque de la SIEF à Marseille en 2004 (cf. la vidéothèque du CNRS).

13 Prix spécial du jury en 2007 au 26^e Festival international Jean Rouch à Paris et au 9^e Festival du film de chercheur à Nancy en 2008.

d'émotions et de souvenirs que j'aime à retrouver en les visionnant. Zé continue de mémoriser, à la fin de *La canne à mesurer l'eau*, le calme et la profondeur dans ses yeux clairs, il avance, en balançant doucement sa tête „qu'en principe, le futur sera toujours le même, sauf qu'un jour plus personne ne travaillera la terre et que ces bassins d'eau n'auront plus raison d'être“. Sa conviction est telle, sa force et son intensité si profondes qu'elles ne peuvent cesser de me toucher, pour ce qu'il me donne aussi à l'écran, en s'adressant à moi. Dans *La pierre de partage de l'eau*, Rosa est un personnage tout à fait intéressant, bien campée sur ses jambes et dans ses savoirs, maîtrisant les connaissances relatives au travail de la terre et de l'eau, et en mesure de les appliquer et de les expliquer, malgré leur extrême difficulté. S'exprimant avec clarté, simplement, pour révéler des procédés pourtant extrêmement compliqués à comprendre et à expliquer, elle montre combien son activité est centrale et constitutive. Aucune des scènes filmées, je le répète, n'a été répétée. Enfin Vânia, dans *Ma parenté au village*, ravit le public par son aisance et son efficacité tout à la fois. Son plaisir est visible et cette promenade dans sa parentèle se révèle instructive pour elle aussi, on voit qu'elle s'interroge, qu'elle cherche à savoir. Or elle n'a pas accepté de participer à ce film pour devenir une vedette ou pour se démarquer du groupe des adolescents du village – pour répondre à une question de cette nature qui, il me semble, m'a été posée au Congrès de Vila Real. Elle l'a fait de bonne grâce, d'autant qu'elle s'ennuyait.

Revenons donc aux publics. À Vila Real, dans la salle, il y avait au moins deux sortes de public: des anthropologues intéressés par le thème de la parenté ; et des anthropologues (ou non) initiés (ou non) à l'image ou intéressés par l'image. Les anthropologues seulement intéressés par la parenté sont généralement déçus de ne pas trouver „toute“ l'information sur le système de parenté. Je l'avais déjà constaté à Nanterre, quand en montrant le film à une de mes collègues et amies, spécialiste de parenté, celle-ci me réclamait un discours plus explicatif (des schémas de parenté ou les images de la mère de Vânia au café que je lui avais montré, très explicatives, mais impossibles à intégrer au regard de leur mauvaise qualité sonore et visuelle – ce qui elle ne la dérangeait pas). Pour ces premiers, le film doit être „complet“, comprenons par-là: rigoureux scientifiquement, sans erreur, rassasiant, pédagogiquement efficace. Pour les seconds, prêts à se laisser porter quelques instants par une histoire, le film est avant tout une immersion, un moment, une surprise, et ceux-là acceptent plus volontiers de sourire ou rire, faisant place aux autres sens et émotions qu'un film peut convoquer. Le public portugais de Vila Real a ri quand l'épouse du *Grilo* dit qu'elle était parfois appelée *Grila* ; le public français de Nanterre a ri quand Horácio dit que ce ne pas de sa faute s'il est parent de Vânia, que „c'est à cause des autres avant lui“. Ces rires et ces sourires sont pour moi précieux, j'aime regarder le public pendant la projection pour voir ses réactions. Carmen Rial dans la salle, anthropologue et cinéaste, avançait quant à elle que ce film fonctionne précisément „car ses protagonistes nous donnent envie à tous de faire de la parenté“. Et ici dans *Ma parenté au village* comme dans *la pierre de partage de l'eau*, il importe moins d'avoir „tout compris“ que de percevoir que pour les gens filmés cet univers est habituel, commun, partagé. Rien n'empêche pourtant de décrypter les informations du film si on le souhaite, image par image, comme le font les étudiants de Nanterre. D'autant qu'à y regarder de plus près, ce n'est pas seulement de parenté dont il est question, mais de relations, de vitesse dans la description du lien, de mode d'appellation, soit d'une mémoire active des inscriptions qui nous dépasse et nous fait nous interroger sur le pourquoi de cette connaissance. Sans doute écrirai-je bientôt un article de parenté pur et dur sur mon interprétation scientifique des liens observés à Aldeia da Luz. Mais en soi, *Ma parenté au village* fonctionne tout seul, sans article pour l'accompagner. Et c'est le principe même du film. Comme le soulignait Humberto Martins, cette dichotomie, ou pour le moins cette difficulté

à articuler image et science, ou encore anthropologue de l'image et anthropologue tout court, continue d'être manifeste (Martins, 2013).

Les publics d'enfants sont intéressants. Ils réagissent à la beauté des images, à la façon de s'exprimer, et quand des lusophones sont dans la salle, honteux, aux gros mots que j'ai parfois laissés dans le film. *La canne à mesure l'eau* a beaucoup voyagé dans les écoles. C'est le lien à la nature et la protection de l'environnement qui est alors travaillé avec les professeurs, à travers la présentation des modes de partage traditionnels et non polluants de l'eau. À l'université d'été d'agroécologie de Saint Jacques de Compostelle, les ingénieurs en agronomie y ont vu „l'instauration de la démocratie“, „les principes mêmes du développement durable“, „un bon exemple d'agroécologie“. Ces remarques surprennent, car quelques années plus tôt le film aurait pu être qualifié d'„ethnologie d'urgence“ ou de „survivance“. Pour le grand public des salles de cinéma municipales, ou des maisons de quartier, on regrette souvent qu'il n'y ait que des personnes âgées dans le film, signe que la pratique va disparaître. J'aime alors expliquer qu'il s'agit d'un effet de „profilmie“: Irène n'a pas voulu rater l'occasion de „passer à la télévision“ alors que c'est son fils de 25 ans qui s'occupe aujourd'hui de l'irrigation. Irène, appliquée à fabriquer la canne, a donc ravie la place à son fils qui m'aurait pourtant permis de montrer par l'image, plutôt que par des mots, que les jeunes aussi utilisent la canne à mesurer l'eau.

Enfin le dernier type de public à évoquer est celui des intéressés, celui des lieux de tourisme, interlocuteurs filmés ou non sur le terrain. À Aldeia da Luz, j'ai organisé plusieurs sessions collectives à la mairie, où les gens sont venus nombreux et curieux voir qui j'avais filmé. La première observation générale est que mes films sont trop courts à leurs yeux. Car à la façon dont on utilise le caméscope chez soi, avec la famille, les enfants, les amis, tout est bon à garder pour les gens du village, tout est bon à voir. Certains ont considéré que j'aurai du intégrer les autres informations qu'ils m'avaient données sur les surnoms, pour se voir eux aussi à l'écran. Ils ont aimé le film *Frères d'eau* sur le jumelage avec le village des Salles-sur-Verdon en France, où tous n'avaient pas pu se rendre ; ils se sont reconnus dans le film *La fête de la Pinha*, moment apprécié et fédérateur au village. Enfin, ce public commente les gestes, la façon de danser, un détail vestimentaire, un comportement jugé non approprié, etc., renseignant encore sur le mode de vie et les valeurs du groupe. Une situation gênante s'est produite à Melgaço. Quand Zé et Flora ont vu *La canne à mesurer l'eau*, il ont été satisfaits et m'ont immédiatement invité à le proposer à la télévision portugaise pour une émission sur les régions qui passent à l'heure du déjeuner – me donnant les noms du programme et du présentateur. Or dans le film une scène s'est révélée compromettante: quand Zé et Flora voient António fermer le bassin, alors qu'il reste de l'eau, ce dernier est qualifié de voleur. Nous avons pris du retard avec la fabrication de la canne par Irène, et quand l'irrigant suivant est venu fermer le bassin, pour qu'il se remplisse et soit utilisé dans l'après-midi, il était déjà plus de 9 heures. Je lui ai donc dit de faire ce qu'il avait l'habitude de faire et de nous excuser de ce retard. Mais pour Zé et Flora, il n'a pas attendu son tour et cette situation est grave, malgré mon explication. Je n'ai plus projeté le film à Melgaço, ni même osé l'envoyer à la télévision portugaise.

IMAGES ET ÉCRITS: CONCLUSION

„Quand on fait un film, on entre dans l'écriture“ disait Jean Arlaud. „C'est un regard qu'on porte sur la réalité [...] un point de vue, où l'on construit l'image“¹⁴. Aussi l'image *est* écriture? Ou bien l'image *et* l'écriture? C'est sur ce dernier volet que j'aimerais terminer. Le film relève de l'écriture, car il régit les mêmes principes qui président à la forme, l'intention et la destination de l'écrit, filmique ou non. Pour le moins mes films sont, dans la mesure du possible, aussi épurés que mes textes. Plutôt courts, ils laissent une place à l'ethnographie, aux gestes, aux pratiques, comme aux discours et aux logiques. Néanmoins mes films disent des choses que je ne sais pas écrire avec des mots. Des corps en mouvement, des petits gestes de sympathie ou d'animosité, des regards, des sourires, de la sueur, de la fatigue sur le visage, une humidité des lèvres ou des mains, soit un univers du sensoriel fort difficile à restituer de façon non filmique. Et sans doute est-ce un film de Joana Cartaxo sur le pétrissage du pain qui me fascine le plus à ce propos (Cartaxo, 2004). On y voit de dos le corps généreux d'une femme qui pétrit la masse, d'abord doucement, puis de façon plus soutenue, physique, le corps ondulant au gré de ses mains travaillant, le poids de la pâte se faisant plus lourd et plus exigeant, la sueur, l'endurance et la fatigue se transmettant jusqu'à nous, qui ressortons épuisés mais satisfaits et déjà presque repus quand le pain cuit sort du four. Un film réalisé par une ex-stagiaire du Musée, un très beau film sur ce qu'apporte en plus, précisément, le film ethnographique. L'image montre aussi ce qui n'a pas besoin d'être dit mais qui pourtant a du sens. Je pense ici aux petits trous dans les tee-shirt de mes interlocuteurs, dans le dos en haut et à droite, qui dans *La canne à mesurer l'eau* indiquent, en creux, l'endroit où repose la tête de la houe pour aller irriguer. Tous ont ces petits trous au même endroit. Un détail sans importance, peut-être.

Mais si l'image dit des choses que je n'écris pas, ma plume écrit pourtant ce que l'image n'a pu que suggérer ou évoquer. L'image *et* l'écriture: ma production scientifique s'articule donc aussi suivant cet axe, laissant à chacun de mes produits, textes ou films, leur autonomie propre tout en leur permettant de se lire avec complémentarité. Une façon de renforcer l'authenticité ethnographique des films aurait avancé Loizos (Loizos cité par Alves Costa, 1998). Ainsi *La canne à mesurer l'eau* et *La pierre de partage de l'eau* comptent-ils chacun plusieurs articles très complets qui peuvent se lire séparément (Wateau 2001 ; 2005 ; 2006), à l'instar de mes autres écrits sur mes autres films. Dans ce type d'écrits académiques, l'ensemble du contexte est restitué, la théorie introduite et l'analyse anthropologique menée jusqu'au bout du raisonnement. Que cette contribution écrite sur l'anatomie et l'archéologie de plusieurs processus filmiques, de façon réflexive et empirique, et où j'ai volontairement pris l'option de ne pas introduire d'extraits de films, soit donc sans contradiction une contribution à l'image et à l'anthropologie visuelle.

Enfin j'aimerais rappeler combien mon approche relève moins de l'artistique que du politique, même si l'un n'empêche pas l'autre, bien évidemment. Ne me considérant pas cinéaste mais réalisatrice, en mesure d'organiser des rushes et d'écrire de façon filmique une histoire, une situation en train de se vivre, un contexte particulier, ma réflexion sur l'image s'inscrit dans une démarche à des fins scientifiques, de complémentarité et de combinaison des écritures, où l'art sans doute et l'esthétisme n'occupent pas la place privilégiée. Pourtant, à l'instar du film *Singing Pictures – Women Painters of Naya*, que déjà je citais en introduction, cette articulation possible entre art, science et politique montre bien qu'une production qui combine ces différentes

14 Commentaire apporté à la journée d'étude sur le cinéma que la revue *Recherches en Anthropologie au Portugal* avait aussi organisé en 2004 (non publiée).

composantes profite à une meilleure diffusion de nos recherches et de nos propos. Sans doute se souciera-t-on de la beauté de l'image pour atteindre les publics et les diffuseurs ; sans doute et néanmoins, concernant le cinéma qualifié d'ethnographique, continuera-t-on dans certains festivals, comme le Festival Jean Rouch par exemple, d'apprécier des films parfois moins bien peaufinés en termes d'esthétique. Questions de goûts, de choix, d'émotions et de sensibilités, art, science et images n'ont pas cessé de nous ravir, et de se construire, sans conflit, conjointement ou séparément.

BIBLIOGRAPHIE

- Alves Costa, Catarina. 1998. "O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos". 6p (<http://bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.html>).
- Bloch, Maurice. 1995. "Le cognitif et l'ethnographique". *Gradhiva* 17: 45-54.
- _____. 2013. "An extraordinary fact". *Anthropology of this Century*, 8, on line.
- Buob, Baptiste. 2009. *La dinanderie de Fès, un artisanat traditionnel dans les temps modernes. Une anthropologie des techniques par le film et le texte*. Paris: Ibis Press/Éd. MSH.
- Cartaxo, Joana. 2004. *O pão de Montinho do Cravo*. Filme ethnográfico. 16'40". Tavira/Lisboa: Museu da Terra/Museu Nacional de Etnologia.
- France, Claudine de. (1982) 1989. *Cinéma et anthropologie*, Paris: Éd. MSH.
- Fruzetti, Lina, Östör, Ákos & Nath Sarkar, Aditi. 2009. *Singing Pictures – Women Painters of Naya*, 40'25".
- Martins, Humberto. 2013. "Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo". *Etnográfica* 17 (2): 395-419.
- Mondes contemporains. Revue d'anthropologie sociale et culturelle*. 2013. "Terrains en anthropologie visuelle", 3.
- Turner, Terence. 1992. "Defiant Images: the Kayapo Appropriation of Vidéo". *Anthropology Today* 8 (6): 5-16.
- Wateau, Fabienne. 2000a. *Conflitos e água de rega. Organização social no vale de Melgaço*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. 2000b. "Un entretien avec Benjamin Pereira". *Recherches en anthropologie au Portugal* 6: 13-34.
- _____. 2001. "Objet et Ordre Social. D'une canne de roseau à mesurer l'eau aux principes de fonctionnement d'une société rurale". *Terrain* 37: 153-161.
- _____. & Campos, Ana Margarida. 2002. *La pierre de partage de l'eau*, film ethnographique, 10'. Lisboa/Paris: Lesc & Mne Eds (<http://videotheque.cnrs.fr/doc=1808>).
- _____. 2005. "L'ombre apprivoisée". *Sigila* 16: 163-170.
- _____. 2006. "La pierre de partage de l'eau. Apprentissage, logique, mesure". *Annales de la Fyssen* 21: 75-89.
- _____. 2006. *La canne à mesurer l'eau*. 28', cellule audiovisuelle CETSAN CNRS. Paris (<http://videotheque.cnrs.fr/doc=1809>).
- _____. 2011. *Ma parenté au village*, 18', cellule audiovisuelle CEM/IIAC-CNRS, Paris. (<http://videotheque.cnrs.fr/doc=2919>).
- _____. 2011b. *La fête de la Pinha 2002*, cellule audiovisuelle CEM/IIAC-CNRS, Paris (disponible en ligne sur le site de la vidéothèque du CNRS).

VIDEO, FIELDWORK AND ANTHROPOLOGY: ABOUT FILMING AND WRITING

This article proposes a reflection on the production, diffusion and use of ethnographic films, based on the author's personal trajectory within the field of visual anthropology. In order to develop an archeology and an anatomy of filmic processes, it discusses the production of three of the author's films. Furthermore, the article discusses theoretical issues related to the politics of visual anthropology, the ideological and methodological principles behind the production of ethnographic films, the nature of the audience of ethnographic films; the relations between filmic and academic writing, and finally the use of anthropological film and its articulation between science, teaching, art and politics.

Keywords: video; ethnography; Portugal; film audiences; filmic writing; academic writing; art and science

Recebido em: 2013-11-28

Aceito em: 2014-03-07