Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

79 | 1999

Tour de Babel et tours d'ivoire des anthropologues et des médias

Son, image, imaginaire

Sound, Image and Imagination

Jean-Luc Chevanne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3103>

DOI : 10.4000/jda.3103

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1999

Pagination : 53-80

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Jean-Luc Chevanne, « Son, image, imaginaire », *Journal des anthropologues* [En ligne], 79 | 1999, mis en ligne le 01 décembre 2000, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3103> ; DOI : 10.4000/jda.3103

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Journal des anthropologues

Son, image, imaginaire

Sound, Image and Imagination

Jean-Luc Chevanne

- 1 La plupart des grands mythes font remonter à la vibration primordiale, à la syllabe sacrée, au Verbe, l'origine de toute chose. Quelle partition peut donc jouer le son dans la naissance de la vocation ethnographique ? Pour ma part, je dois cette vocation aux reportages radiophoniques de Samy-Simon¹.
- 2 Le son interpelle l'imaginaire et ma vocation pour l'ethnographie est née du son. Au début des années 1960 (j'avais alors douze ans), j'écoutais tous les soirs, sur un petit poste de radio de fabrication personnelle, les émissions diffusées sur petites ondes par la RTF, lorsque le journaliste de grand reportage Samy-Simon fit entrer l'Asie dans mon imaginaire. Dans une série d'émissions rétrospective de ses grands reportages intitulée *Ma mémoire est la vôtre*, il évoquait à l'antenne ses souvenirs de reportages dans ces pays lointains qui n'étaient alors accessibles qu'aux plus fortunés, illustrant ses récits d'enregistrements inédits effectués sur le terrain avec des moyens de moins en moins rudimentaires, à mesure que progressait la technologie des appareils de prise de sons².
- 3 C'était un soir d'automne ; le vent agitant les feuilles du noyer sous les fenêtres de ma chambre lorsque, du casque de mon petit récepteur à lampe dont le filament rougeoyait dans la pénombre comme une présence chaleureuse, est sorti l'appel de l'Asie : Samy-Simon évoquait ce soir-là ses voyages en Extrême-Orient en des termes que je ne devais jamais plus oublier :

Quand j'écoute chanter l'Asie dans ma mémoire, c'est une étrange symphonie que j'entends, où chaque instrument jouant sa partie me rappelle une étape de mon voyage. Tantôt c'est le vena, l'un des plus vieux instruments à corde du monde, fait de deux calebasses évidées reliées entre elles par une planche enduite de cire et, quelque part en Inde, une princesse de légende, drapée dans les plis d'un sari tissé de fils d'or, danse dans un rayon de lune sur les marches d'un temple dédié à Siva... Ou bien, c'est le son de la flûte et de l'antique mridenga, l'ancêtre de tous les tambours, et une procession s'avance sur une route poussiéreuse bordée d'immenses banians, derrière un char immense tiré par six bœufs sacrés, où trônent en majesté Lord Krisna et la bergère Rada... Ou bien c'est le son aigre d'une flûte de bambou, et un jeune berger fait boire son buffle noir dans le Gange, tandis que sur la berge, à

deux pas de lui, s'alignent les bûchers où les corps achèvent de se consumer... Ou encore éclate dans la nuit le son d'une cornemuse ; et me voici bien loin de là, dans les neiges de l'Himalaya, avec les soldats sikh de l'armée de l'Inde, ô Kipling, à une portée de fusil des Chinois à l'affût, tout en haut d'une crête qui découpe le ciel en dents de scie [...] Oui, tout cela que je brasse pêle-mêle dans ma mémoire, c'est l'Asie... L'Asie avec ses foules innombrables, sa foi millénaire, son puissant remugle, son odeur de musc et d'encens, d'eau fétide et de poisson frit, sa terre craquelée comme la peau d'un vieil éléphant, ses fleuves vastes comme des mers, son air moite, ses lianes étouffantes, l'Asie où tout est fluide, mouvant, précaire, incertain, où tout mijote, fermente, croupit, se décompose et recommence... Continent de la misère et de la multitude, formidable, inquiétant, inachevé, et qui n'en finit pas depuis six mille ans de se faire et de se défaire...³

- 4 Je n'avais alors aucune prédisposition ni pour l'ethnographie, ni pour l'Asie, envisageant plutôt une carrière de biologiste à laquelle je me croyais destiné par ma passion pour les sciences naturelles et par la perspective d'un baccalauréat en sciences expérimentales... Je n'en étais pas moins passionné par les récits de voyages et je ne rêvais alors que du Pérou, de la Bolivie et du Chili depuis la lecture des *Sept boules de cristal* et du *Temple du soleil* d'Hergé, et à ces fabuleuses civilisations précolombiennes avec lesquelles je me familiarisais au travers de lectures aussi disparates que les ouvrages de Jacques Soustelle, d'Alfred Métraux, de Thor Heyerdahl, de Bertrand Flornoy, de Francis Mazière, et des revues *Time Life* et *Le Courrier de l'UNESCO*.
- 5 Paraca Cavernas, Paraca Necropolis, Chavin, Mochica, Nazca, Chimu, Tiahuanaco, tant de civilisations inaccessibles d'un fabuleux passé, dont je me plaisais à réciter la chronologie, comme un spécialiste... Et toujours vivante dans mon esprit cette photographie sur un mur de ma chambre de ce petit berger quechua, pieds nus dans l'immensité désertique de l'altiplano, jouant de la *queña* derrière sa vigogne...
- 6 Mais il ne suffit pas de lire pour devenir ethnologue, et j'étais déjà conscient de la vacuité de ces connaissances de bibliothèque sans la rencontre de l'autre, et sans la pratique d'un terrain que mes moyens ne me permettraient sans doute jamais d'atteindre : à l'époque des quadrimoteurs long-courrier à hélices « Super-constellation », mes espoirs n'allaient pas au-delà du bout des pistes de l'aéroport du Bourget où venait souvent mourir l'ennui dominical, car un tel voyage eût représenté près d'un an du salaire de mon père.

Premier terrain

- 7 Ce ne fut pas le Pérou, mais l'Inde, dont je ne savais pratiquement rien, à destination de laquelle je m'embarquai vingt ans plus tard pour le tournage de mon film de thèse de troisième cycle d'études cinématographiques, sans savoir encore que j'allais désormais consacrer ma vie à l'ethnographie...
- 8 Je découvris, sans y être préparé, qu'une culture se mourait sur les hauts-plateaux du Ladakh. Mais comment s'affranchir de la facilité qui consiste à tourner ce déluge d'images de crasse, de misère et de stagnation qui tiennent malheureusement lieu d'archétypes dans la représentation médiatisée du Tiers-Monde ? Sans doute me revint-il des bribes de l'ultime paragraphe par lequel le professeur R.-A. Stein concluait son ouvrage *La Civilisation Tibétaine* (1962) :

Tel est, en quelques traits le portrait de l'homme tibétain... Il n'est pas moins attachant que la civilisation dont il est porteur. Dernier échantillon vivant et pas encore déformé, il peut nous rappeler et nous rendre plus proche l'homme qui a

incarné les grandes civilisations de l'Europe et de l'Extrême-Orient. Il n'est pas trop tard mais il est grand temps de se pencher sur lui pour recueillir son témoignage.

- 9 Telle fut ma découverte, sous forme d'une prise de conscience sans doute trop romantique, mais dont l'évidence ne m'a pourtant jamais quitté depuis : je me sentais enfin membre à part entière de cette grande famille humaine dont le souvenir même est effacé dans la plupart des cultures occidentales, près d'*Apa-La* et d'*Ama-La*, que je surnommais affectueusement « grand-père » et « grand-mère », avec qui je partageais le thé et la *tsampa* dans ce qui aurait pu n'être qu'un taudis sordide, mais que leur présence transformait en un foyer chaleureux tandis, que dehors, devant la maison voisine, Karma Tsandu, la jeune épileptique acceptée et aimée de tous, souriait à ce qui lui restait de vie, l'écume aux lèvres, ou qu'une très vieille tibétaine, récemment arrivée du Jhanthang, préférait mourir sous sa tente nomade d'été, plantée au milieu du camp, fidèle à son mode de vie ancestral, plutôt que d'accepter l'hospitalité de son neveu sédentarisé dans une maison en dur. J'avais le sentiment de ne plus faire qu'un avec cette population, et je réalisai que ces derniers vieillards qui tournaient leurs moulins à prières en psalmodiant le *mantra* de Chenrezing étaient les derniers dépositaires d'une culture sur le point de s'éteindre, sinon dans le domaine des grands courants de la pensée religieuse et philosophique, du moins au niveau plus modeste, mais combien plus attachant, du savoir, du savoir-faire, des coutumes et traditions, de ces mille et une petites choses banales du quotidien.

Premier traitement médiatique des données

- 10 Avec la complicité de mon ami Jean-Paul Herbert, ingénieur du son à Radio France, France Culture m'offrit l'opportunité de présenter les éléments sonores recueillis à l'occasion de cette première mission dans le cadre d'une série d'émissions quotidiennes, *Les Matinales* de Claude Dupont et Jacques Fayet.
- 11 Le jour de l'enregistrement, Jacques Fayet avait inscrit au planning du Studio 357 un technicien que je ne connaissais pas, et j'avais le trac sans la présence chaleureuse de mon ami de l'autre côté de la glace. Je savais, pour y avoir été tant de fois, que dans la cabine technique résident nos premiers juges, techniciens, assistante et réalisateur, qui sont non seulement nos premiers auditeurs, mais également les seuls auxquels il soit possible de donner un visage. De leurs marques d'intérêt dépend donc en grande partie le moral de celui qui se retrouve pour la première fois devant le micro, et qui guette le moindre signe d'approbation de leur part.
- 12 Mais comment espérer que ces gens de radio, rompus à l'écoute des discours les plus variés et les plus spécialisés, allant du cours de langues pour Radio France Internationale au plateau de membres éminents du Collège de France, puissent éprouver le moindre intérêt à mes propos, à mes sons ? Je me rappelle notamment certaine soirée d'enregistrement passée à la technique, alors qu'un professeur de l'université de Louvain exposait son savoir : les calembours fusaient comme toujours de sa bouche, mais Jean-Paul écoutait, relevait des aiguës ici, remontait le niveau d'un micro, atténuait des basses ailleurs, lançant négligemment les bobineaux des éléments sonores d'accompagnement au moment exact sur les magnétophones Schlumberger en de savants enchaînements qui les synchronisaient parfaitement au phrasé de l'orateur, l'œil toujours attentif au contrôle des vumètres de la régie....

- 13 Le trac... et l'idée fixe de vouloir être bon, de contrôler parfaitement son élocution, d'employer le mot juste, de ne pas se faire piéger par les « euh... », et de trouver toujours le juste milieu entre le parler populaire et le discours des dîners d'ambassade, entre : « alors, je lui dis que... » et « donc, disais-je, j'entamais la conversation avec l'intéressé... ». Obsession de vouloir parler comme un livre... Il est plus facile pour un preneur de son d'être derrière que devant le micro ! Mais, en fait, ce n'est qu'une question de rythme qu'il convient de maîtriser : le cerveau travaille toujours plus vite que l'appareil vocal, et les phonèmes ne se bousculent que lorsque la pensée n'est pas suffisamment décantée. Qu'importent donc les tics verbaux lorsqu'ils ne parasitent pas le signifié... Les politiciens cultivent même certaines de ces manies plutôt que de les corriger, qui deviennent leur signature verbale populaire, dont s'emparent leurs bouffons, et le syndrome Pathé Marconi « la voix de son maître » est fréquemment observable au sein des partis et des multinationales...
- 14 Outre la forme, le fond n'est pas non plus dépourvu d'intérêt critique. Certes, je n'étais pas encore ethnologue, et encore moins familier des cultures himalayennes, n'ayant d'autre prétention que de rapporter des images et des sons au service d'une cause, mais je comprends mieux aujourd'hui le courroux de Claude Lévi-Strauss lorsqu'il évoque dans *Tristes Tropiques* ces banalités et ces lieux communs qui dorment dans les livres depuis des décennies, mais qui se trouvent brusquement transmutés en révélations devant un public esbaudi, au seul motif que leur auteur les a sanctifiés par un voyage très lointain.
- 15 Non, je ne suis pas fier de cette prestation, de cette première initiation aux rites du studio d'enregistrement qui me révéla surtout la vacuité de mes connaissances du sujet traité. Jacques Fayet attendait un discours d'étudiant en ethnologie, mais je n'avais à lui offrir qu'un vécu et un senti. Même le but escompté de cette série d'émissions ne fut pas atteint : le Français qui se rase le matin en écoutant *Les Matinales* de France Culture n'avait que faire de la préservation de l'identité culturelle des Tibétains, comme le prouvèrent le silence des critiques et l'indigence du courrier des auditeurs...
- 16 Mais tout le monde n'est pas Samy-Simon, et la galaxie des médias si chère à Marshall Mac-Luhan, en pleine expansion, tend désormais à sacrifier le dit au profit du vu, et à ne puiser dans le son que pour nourrir l'image.

Son, imaginaire et subjectivité

- 17 Je devais rencontrer Samy-Simon en 1982 pour l'interviewer sur son métier. C'était alors ma première année d'activité en qualité d'enseignant vacataire au département cinéma de l'université de Vincennes, et je souhaitais lui faire raconter pour mes étudiants les débuts du reportage radiophonique, dont il était l'un des pionniers. Dans cette discussion très cordiale – je le revois encore, avec ses amples pantalons de golf à la « Tintin » et sa veste de tweed assortie à gros carreaux –, vint cette phrase :
- Je ne trouve plus aujourd'hui dans ce que m'apportent les médias cette faculté, ce don du rêve que vous, homme de radio, m'apportiez lorsque j'avais dix ans...
 - Là, répondit-il, vous posez un problème... C'est un problème, je dirais presque psychique, un problème qui relève de l'imaginaire [...] C'est qu'à partir du moment où tous les moyens nous sont donnés pour conjuguer à tout instant, visuellement et de façon sonore, le monde dans sa totalité, la part du rêve qui était faite d'inconnu et de désir s'amointrissait de jour en jour. Et lorsque la télévision n'existait pas encore ou était balbutiante, la radio était vraiment le seul moyen universel de communiquer. Je suis contemporain de la naissance de la radio et elle laissait une

marge immense au rêve parce que, précisément, chacun pouvait y apporter sa propre vision de l'expression sonore, y ajouter sa propre vision [...] Quand j'évoquais par exemple mes voyages à travers une Asie qui, à 99%, était totalement inconnue, sauf des privilégiés qui pouvaient s'offrir le luxe de voyager à travers le monde, pour l'immense majorité des gens, c'était un monde nouveau qu'ils découvraient, à travers une évocation que j'en faisais à l'aide de mes pauvres mots, mais ces mots, j'essayais de les ajuster pour leur donner une espèce de potentialité virtuelle qui suppléait à cette infirmité, et qui de ce fait n'en était plus une, parce que tout le rêve s'accrochait à ces mots... Tandis que maintenant, les mots sont réduits à ce qu'ils sont, et très pauvres la plupart du temps, et c'est l'image qui est venue les supplanter, qui est venue remplacer ce que le son exprimait, cette part de rêve précisément qui était le non vu, et qui était dit. Le son, l'évocation par le son et aussi par la traduction de celui qui le véhicule, et qui traduit ses propres impressions, ses sensations, tout cela créait un monde à la fois à cheval sur le réel et sur l'imaginaire, et ça laissait toute une marge à l'invention de tout un chacun. Au lieu que, maintenant, on est mis en face de choses qui, bien qu'elles soient toujours incomplètes, parce qu'aucun reportage de télévision ne pourra rendre compte en profondeur de ce qu'il y avait derrière, dans la coulisse, et qui, peut-être, justifie l'image sans qu'on le voit, parce qu'on ne peut pas le voir, mais qui justifie l'événement tel qu'on le projette pendant quelques minutes, mais qui a demandé quelques fois des mois ou des années de couvaïson. Si bien que, là aussi, il y a une grande infirmité. Mais toujours celui qui regarde, et qui se satisfait de plus en plus maintenant de l'image et de son appendice sonore, a une vision du monde qui, peu ou prou, le satisfait dans l'immédiat. Alors, il n'y a que les rêveurs, les poètes, dont vous êtes, qui ressentent cette nostalgie de l'époque où le son se substituait à l'image, où le poète se substituait au comptable...

- 18 Certaines réflexions de ce grand journaliste de la radio et de la télévision se rapportent également à notre discipline en ce qui concerne la collecte de données sur le terrain. Mais qu'en est-il des relations entre l'ethnographie et l'imaginaire ? En d'autres termes, ce vécu et ce senti précédemment évoqués sont-ils scientifiques ? Samy-Simon devait confirmer leur importance par référence à sa profession dans la suite de notre entretien plus spécifiquement consacrée aux questions d'éthique :

S'il s'agit d'un documentaire, qui mérite une étude en profondeur d'une ethnie, d'un pays, d'un style de vie, je demanderais (à un étudiant) d'avoir d'abord étudié le contexte, de s'être nourri de la culture profonde du lieu et des personnes qu'il va voir, et de ne pas faire du folklore pour le folklore. Alors, à ce moment-là, la qualité que je lui demanderais, c'est de s'imprégner d'abord de la matière première, de l'étudier [...] Chaque fois que j'ai eu à faire des documentaires, je ne voulais pas montrer les images d'un touriste qui s'en va découvrir Katmandu ou le Temple du Ciel à Pékin, mais j'essayais de faire vivre les gens tels qu'ils sont, et non pas seulement tels que je les voyais, en occidental. Ce n'était pas de l'exotisme.

- 19 Mais ces propos s'adressaient à des étudiants en journalisme, non à de futurs ethnologues.
- 20 Pour Georges Devereux, l'anthropologie est une forme d'autobiographie :
- L'homme étudiant l'homme, ce n'était pas là quelque chose d'aussi simple que le laissaient croire les apparences. Car lui aussi occupe un espace psychologique dans un univers relativiste (1980).
- 21 De l'interaction du transfert et du contre-transfert, résulte la subjectivité de la représentation descriptive ou picturale de l'autre dès lors que les individus interviennent avec le bagage culturel, psychologique et comportemental des protagonistes :

La perception d'une situation est influencée de façon radicale par la personnalité du sujet percevant. Souvent, le sujet d'expérience change la réalité, par soustraction,

par addition ou par remaniement de celle-ci en fonction de ses dispositions personnelles, de ses besoins et de ses conflits – pour une grande part inconscients (Blacke & Ramsay, cités par Devereux, *ibid.*).

- 22 Au même titre que le biologiste à son microscope ou l'astronome à son télescope, l'ethnologue ne voit que ce qu'il est conceptuellement préparé à voir. L'interprétation des faits relève, dans tous les cas, de l'interaction entre les données de l'observation et les paradigmes de la raison logique. Pendant longtemps, la mauvaise qualité optique des objectifs du microscope ou de la lunette astronomique ont parasité l'observation par des artefacts susceptibles d'être interprétés comme des images du réel. Par contre, si nous considérons que l'ethnologue sur le terrain est à la fois observateur et outil d'observation *via* les données que lui délivrent ses sens, il n'existe dans ce contexte d'autre artefact que sa propre subjectivité.
- 23 D'où l'origine de ces conceptions de la distance et du point de vue de Sirius imposées à notre profession jusqu'à l'introduction du concept d'anthropologie participative. Mais poursuivons le raisonnement : alors que tous les microscopes – qui ne sont que des outils inertes – fournissent une identité d'images de l'objet de la recherche en biologie, il n'en est pas de même de l'ethnologue qui n'est ni un outil, ni une machine, mais avant tout un sujet qui, face aux images et sensations perçues, éprouve des sentiments, des émotions. Collin Turnbull aurait-il pu rester indifférent à la décomposition des valeurs fondamentales de la vie en société chez les Iks ? Certains ethnologues préfèrent manier l'ironie mordante sur cette question qui les embarrasse :
- Se croire appelé, se croire élu : cette foi en une mission qui est impartie à un individu ici-bas et que nul autre ne saurait accomplir à sa place, voilà proprement le mythe de la bourgeoisie (Panoff, 1977).
- 24 Reconnaissons toutefois à Michel Panoff le mérite d'avoir dépassé la satire dans son analyse de l'ambiguïté d'une anthropologie militante⁴.

Signifiant, signifié, référent, référé

- 25 L'image tend à prendre une place sans cesse plus importante dans l'ensemble des systèmes de signes qui véhiculent la pensée, lesquels se sont créés au fur et à mesure de l'évolution des rapports sociaux : entre le système symbolique, discursif et conceptuel de l'écriture réservée à une minorité alphabétisée, et la télévision en direct, qui permet une perception instantanée de l'événement, le cheminement est continu vers une plus grande convivialité. Mais l'image (surtout lorsqu'elle est médiatisée) n'est qu'un simulacre, une représentation du réel plus ou moins aseptisée, c'est-à-dire coupée de la réalité.
- 26 En effet, la réalisation d'un film n'est pas une fin en soi, et les messages audiovisuels s'inscrivent toujours dans une logique de communication, c'est-à-dire dans un processus dynamique d'échanges entre les individus et les groupes humains. De la multitude d'images diversifiées et souvent opposées dont dispose le cinéaste naît la nécessité d'une codification préalable qui en permettra le montage, qui leur donnera du sens, mais dont dépend également la fonction spectaculaire de l'image.
- 27 Pour Edgar Morin (1965), l'image cinématographique est simultanément l'exacte réplique de la réalité et ce qui nous projette dans le rêve : les premiers spectateurs du cinématographe ne venaient pas selon lui au Café de Paris regarder la réalité d'un train qui entre en gare, mais l'image de cette réalité, c'est-à-dire le double du réel ; or, ce

double a toujours exercé un pouvoir fascinateur sur les hommes depuis les ombres de la caverne de Platon, car il permet entre autre de focaliser le désir.

- 28 Le film cinématographique permet au spectateur de projeter son *ego* sur une image qui lui est extérieure, qui dédouble et pérennise la vie, canalise l'irrationnel et le concentre sur un simulacre de réalité ; mais cette même image ne fait que confronter l'affectivité à un leurre :

L'image cinématographique rassemble les principes d'une vision magique du monde qui met en mouvement les forces de l'imaginaire. Nous donnons vie à ce qui n'est pas, à des jeux d'ombre et de lumière, à des simulacres de réalité projetés sur une toile blanche (Morin, 1965).

- 29 L'image cinématographique n'est autre qu'un creuset dans lequel se métamorphosent le temps et l'espace : le temps se rythme, s'ordonne, se comprime, se dilate, s'engluie ou se liquéfie, tandis que l'espace se déforme, se plie, se ferme ou s'entrouvre au contraire sur de vertigineuses abîmes non-euclydiennes, dont le spectateur subit le pouvoir alchimique dans la salle obscure. Cette mise en condition en fait un résonateur et, dans une monstrueuse généralisation des premières expériences de Pavlov, des centaines de sujets éprouvent simultanément les mêmes émotions programmées par le film, que déclenche un simple pinceau de lumière dans les ténèbres.
- 30 Cette identité de perception et de sensation n'est toutefois permise que dans la mesure où la communication s'inscrit dans le cadre d'une dynamique socioculturelle dont le cycle, défini par Abraham Moles (1967) résulte d'un processus d'interaction entre les différents types de culture (individuelle, de masse, vivante, ou acquise) et les milieux sociaux (macromilieu, et micromilieus individuels ou de groupes), qui peut se résumer comme suit : le créateur puise ses idées et ses informations dans la culture de masse ou « macromilieu » qui rassemble tous les éléments de pensée communs à la collectivité, et traite ces matériaux d'une manière originale, afin d'émettre des messages qui seront ensuite analysés et filtrés par les spécialistes du savoir du « micromilieu », avant d'être triés, classés et stockés dans un cadre socioculturel où ils se mêleront aux événements du quotidien pour former la matière première informationnelle. S'ils correspondent à des besoins précis, ces matériaux de base feront l'objet d'un dernier traitement par les médias qui les transformeront en produits de grande consommation, lesquels viendront fermer le cycle en alimentant à leur tour la culture de masse.
- 31 Un tel système ne peut fonctionner que par rapport à un référent unique, dont le message est à la fois émanation et aliment ; la chose pensée ne saurait en effet être identique à la chose en soi que dans un contexte socioculturel commun qui seul permettrait de lier les concepts de signifiant et de signifié en une représentation abstraite unique.
- 32 Le film cinématographique est donc à la fois support et sémantique, mot et chose, chose pensée et chose en soi, en un glissement permanent du signifiant au signifié, mais il ne saurait entraîner un consensus que dans la mesure où la représentation intègre la pratique esthétique et l'idéologie en tant qu'émanations de la culture de masse à laquelle il est destiné. Ainsi la pratique esthétique permettra-t-elle de rendre le spectacle perceptible dans un contexte socioculturel déterminé en le faisant répondre à un besoin de consommation, et devra dans ces conditions puiser sa grammaire et sa sémantique aux sources de la culture de masse, tandis que la pratique idéologique s'efforcera de rendre compte de la vision que le cinéaste a de son sujet, tout en présupposant une adhésion du spectateur aux idées ainsi exposées.

- 33 Toutefois, lorsque ce schéma est appliqué à la structure de production du film ethnographique, où le macromilieu est constitué par la communauté scientifique des anthropologues et le micromilieu par les ethnologues spécialistes d'une ethnie déterminée, le référent du message est ambigu, puisqu'il est à la fois culture ethnique et culture ethnologique, c'est-à-dire culture en soi et perception de cette culture déformée par celle du narrateur. Or, cette dernière n'est pas universelle, puisque modulée par les différentes idéologies des écoles de pensée. De ce constat naît donc l'impossibilité d'une lecture du film ethnographique en termes identiques, puisqu'un film entièrement conçu et réalisé conformément à la méthodologie d'une école répondra à l'attente de ses seuls membres.
- 34 Le film ethnographique idéal, c'est-à-dire conçu et réalisé dans l'intérêt supérieur des sciences de l'homme ne saurait donc exister, du fait que, même s'il parvient à évacuer les errements précédemment évoqués au stade du « voir » et du « regarder », il n'en reproduit pas moins au stade de l'« être vu » les *a priori* méthodologiques de l'école à laquelle il se rattache.
- 35 Tel qu'il est actuellement conçu, le film ethnographique ne peut prétendre à la rigueur, du fait que son contenu documentaire est déterminé par des préconçus didactiques. Aussi ne constitue-t-il plus, du fait de cette idéologie sous-jacente, qu'une vision tronquée du réel observable, la principale motivation du cinéaste ethnographe étant de recueillir les seuls éléments significatifs de la thèse qu'il développe.

Voir, regarder, être vu

- 36 Lorsqu'en 1940 André Leroi-Gourhan écrit l'un des premiers essais sur l'anthropologie visuelle sous le titre *Le film ethnographique existe-t-il ?* (1948), il note que la démarche scientifique et la démarche cinématographique passent par trois moments essentiels qu'il s'efforce de rapprocher : d'un côté chercher, comprendre, réagir, et de l'autre voir, regarder, être vu. Au stade du « voir », l'anthropologue cinéaste doit effectuer une synthèse permanente de ce qu'il observe s'il veut, dans un découpage spontané, recueillir des éléments documentaires qui pourraient être ultérieurement montrés ; au stade du « regarder », c'est-à-dire au moment du visionnage et du montage, il a près de lui son premier spectateur, le monteur, dont le rôle est de donner du sens au document par rapport à la technique d'expression dont il a la maîtrise, et dont la compréhension du sujet ne dépend que de ce qui lui est donné à voir sur l'écran de la table de montage ; au stade de l'« être vu », le verdict instantané est déclenché par la réaction collective brutale des spectateurs. Aussi le film ethnographique doit-il s'inscrire à la fois dans un procès d'énonciation et dans un procès de communication.
- 37 Ici apparaît clairement la faiblesse méthodologique de ce média qui se trouve entaché de subjectivité cumulée à chacun de ces trois stades : sélection des signifiants au stade du « voir », adaptation sémantique du signifié au stade du « regarder » et enfin interprétation du signifié par rapport au référent au stade de l'« être vu ». Aussi Louis Marcorelles (1970) préfère-t-il définir sous le nom générique « esthétique du réel » tout cinéma ayant pour objet explicite d'évoquer des rapports sociaux ou des comportements à l'échelle d'un groupe ou d'une société.
- 38 Dans cette définition, « réel » renvoie à ce qui est filmable, événementiel, c'est-à-dire à tout ce qui se déroule même en l'absence de la caméra, et « esthétique » à ce qui est filmé,

c'est-à-dire à l'énonciation du réel. Cette approche met clairement en évidence les deux grandes faiblesses méthodologiques du film ethnographique : sa subjectivité au stade du « voir » et du « regarder » (c'est-à-dire du « chercher » et du « comprendre »), et sa folklorisation au stade de l'« être vu », l'acteur lui-même n'étant plus neutre, mais confronté à un outil étranger qui fausse son environnement naturel. D'où la remarque de David McDougall :

Aucun film ethnographique ne peut être un simple document sur une autre société ;
c'est toujours une rencontre entre un cinéaste et une société (McDougall, 1973).

- 39 Comment dans ces conditions rendre compte du sujet sans y introduire une part de trans-subjectivité ? Sous le titre « A Program for Cinema », John McCarrol (1977) a tenté de répondre à cette question en établissant le schéma de base d'une grammaire du cinéma qui, à partir d'un élément conçu dans le cadre exclusif d'un cinéma narratif, permettrait de prédire l'organisation interne minimale du document, indépendamment de toute intervention du narrateur.
- 40 Cette méthode est séduisante en première lecture, puisqu'elle est susceptible d'affranchir le document filmé de la subjectivité du cinéaste et de celle du spectateur en tentant de les replacer dans le contexte d'observation des sciences exactes ; mais la théorie de Carrol, qui propose une méthodologie au-dessus de toute culture, n'en contient pas moins sa propre négation : comment en effet espérer obtenir une représentation événementielle objective à l'aide d'une méthode de travail relative ? Les images ainsi obtenues ne feraient au mieux que traduire les *a priori* méthodologiques adoptés à la prise de vues, et seuls les initiés disposeraient alors de la clé nécessaire au décryptage d'un tel document.
- 41 Margaret Mead (1973) propose une approche radicalement différente : elle suggère d'intégrer l'activité créatrice des gens filmés en les associant à la conception, à la réalisation et au montage, afin de limiter l'ethnocentrisme du cinéaste qui filme par rapport à son propre référent culturel, et celui du spectateur qui interprète l'image filmée. L'équilibre idéal semble toutefois pratiquement impossible : une telle production ne saurait dans le meilleur des cas aboutir qu'à un compromis, du fait que les ethnocentrismes des différents protagonistes se cumulent alors qu'ils devraient au contraire se neutraliser.
- 42 Une dernière méthode a été employée avec un succès variable par John Adair et Sol Worth :
Notre hypothèse dans cette recherche était qu'un film conçu, tourné et construit par une population telle les Navajo devait révéler des codes, des modes de pensée et un système de valeurs normalement inhibés et difficilement observables ou analysables lorsque l'investigation dépend entièrement de la communication verbale et, plus particulièrement, lorsqu'une telle recherche s'effectue dans la langue du chercheur (1972).

Voir : premières théorisations

- 43 Le savoir, qui fait l'objet d'écrits, peut toujours être retrouvé, tandis que les coutumes et les traditions populaires se dégradent et s'éteignent dès qu'elles ne sont plus transmises. Or leur transmission est d'autant plus problématique que leur acquisition demande du temps et qu'elle dépend de la stabilité de l'environnement physique, social et politique. L'absence de culture populaire écrite et la mort imminente des derniers détenteurs des coutumes et traditions rend un tel programme de préservation d'autant plus urgent. Mais

n'est-ce pas un rêve un peu fou que de vouloir mettre à tout prix en conserves des cultures en voie de disparition ? Les cultures vivent et meurent avec l'histoire et, après leur disparition, seul subsiste le souvenir de leur source, mais le chemin qui y mène est à jamais perdu. Et dans les pays en voie de développement, ces cultures sont d'autant plus menacées que les pressions économiques et politiques des pays industrialisés sont fortes, et que l'acculturation s'effectue à un rythme rapide avec l'introduction des techniques modernes de productivité qui bouleversent en une génération l'équilibre ancestral des communautés.

- 44 Lors du tournage en 1981 au Ladakh de mon film de thèse de troisième cycle d'études cinématographiques *Rangzen* (Liberté en tibétain), je me suis efforcé d'expérimenter avec des moyens très modestes (la recherche et le film étant autofinancés) les théories de Margaret Mead, de John Adair et de Sol Worth.
- 45 Cette problématique générale dépassait toutefois les préoccupations purement scientifiques puisque, empreinte d'idéologie, elle débouchait sur le concept d'une anthropologie d'intervention qui, dépassant le discours, s'intégrait dans une pratique : l'aide au développement et à la communication entre les peuples de cultures différentes. Il s'agissait de donner directement la parole à ces populations réfugiées de la haute vallée de l'Indus, tout en sensibilisant les institutions à l'urgence d'un programme de préservation par le film des coutumes et traditions populaires tibétaines, dont les derniers vieillards exilés étaient les ultimes détenteurs.
- 46 Plus de quinze jours furent consacrés, en collaboration étroite avec mes amis tibétains Tubten-La et Losang-Sopa-La, à l'élaboration du découpage et du plan de tournage à partir de repérages et de prises de contact répétées avec les populations des camps. Je m'engageais également à respecter scrupuleusement le découpage convenu au moment du montage, lequel ne pouvait être supervisé en France par les intéressés, et à leur faire parvenir une copie sonore du film monté suivant ce protocole, par respect des droits légitimes des personnes filmées sur leurs images et sur leurs sons. Les personnes filmées s'expriment donc en langue vernaculaire ; la traduction simultanée en anglais est assurée hors champ par Losang-Sopa-La.

Regarder : questions ethnologiques, éthiques et politiques

- 47 Parallèlement à cette expérimentation de méthodes de conception et de réalisation d'un film ethnographique – notamment susceptibles de limiter l'ethnocentrisme esthétisant du cinéaste et cette impression de choc des cultures inhérente aux films du genre – je me suis efforcé d'intégrer l'anthropologie visuelle dans la problématique de l'aide au développement.
- 48 Il s'agissait en fait surtout de mettre fin aux relations impersonnelles de l'ethnologue et de son objet, qui sont avant tout celles du scientifique vis-à-vis d'un champ d'expérimentation. Dans cet état d'esprit, je m'interrogeais sur les moyens les plus efficaces susceptibles d'être mis en œuvre pour sauvegarder des cultures en voie d'extinction, et je conçus un programme expérimental de préservation par le film des coutumes et traditions populaires tibétaines, dont le film *Rangzen* constituait les prolégomènes.

- 49 Ce programme s'efforçait d'apporter des solutions aux problèmes suivants : d'une part, recueillir et préserver le plus rapidement possible, dans des milieux en cours de mutation ou d'acculturation rapides, le maximum d'éléments visuels et sonores sur la culture populaire ; d'autre part, constituer des banques de données sur les techniques autonomes mises en œuvre depuis les temps les plus reculés par certains groupes humains en vue de satisfaire tel ou tel besoin de production ou de consommation domestique, qui seraient susceptibles d'être diffusées auprès d'autres ethnies confrontées aux mêmes problèmes ; garantir enfin la ré-appropriation des droits légitimes des personnes filmées sur leurs images et sur leurs sons en leur accordant un droit de regard sur tout ce qui a pu être dit et montré les concernant, et en leur permettant de développer leurs propres industries culturelles.
- 50 Trop souvent en effet les cinéastes et les ethnologues filment les populations sans les rétribuer, enregistrent des chants et des musiques sans prendre les coordonnées des auteurs et des interprètes, et s'approprient abusivement des droits sur tous ces documents. A cette fin, ils utilisent du matériel produit et commercialisé en Occident, les prestations des laboratoires et des chaînes de télévision occidentales. Dans de telles conditions, le profit est nul pour les pays qui font l'objet de nos recherches, et maximum pour les pays riches auxquels nous appartenons et qui s'en réapproprient toute la plus-value ⁵.
- 51 Dans cette perspective, j'échangeais pendant plus d'un an une correspondance suivie avec Tenzing Gueshe Tethong, membre du Kashag⁶, qui avait lui-même envisagé depuis de nombreuses années de réaliser un film sur les actions poursuivies en ce sens par les Tibétains en exil ; il se montra enchanté de ma proposition de collaboration à un programme cinématographique de préservation du patrimoine culturel. Mais il s'intéressait peu à cette mémoire populaire que les derniers vieillards venus du Jhanthang évoquaient encore sur la terrasse de l'hospice des camps de réfugiés de Choglamsar. Pour lui, cinq objectifs étaient plus particulièrement ciblés : informer les Tibétains en exil, les sympathisants, les médias, fournir aux organisations militantes un support d'intervention adapté et être en mesure de montrer aux Tibétains restés au pays ce que leurs frères avaient réalisé pendant l'exil. Le film qu'il envisageait devait donc être avant tout un outil de propagande au service d'un pouvoir politique.
- 52 En fait, mes relations avec le gouvernement tibétain en exil furent loin d'être claires dès le début du tournage de *Rangzen* : en 1980, mes amis tibétains Tubten-La et Losang-Sopa-La avaient insisté afin que je diffère mon départ pour le sud de l'Inde où m'attendait un autre terrain⁷, au motif de l'imminence de la visite du dalaï-lama auquel ils me demandaient de consacrer un complément de film et une interview. Ce dernier arriva finalement le 15 novembre 1980 pour l'inauguration officielle du SOS Tibetan Children's Villagede Choglamsar et je me rappellerai toujours de son énorme éclat de rire lorsqu'il me vit en *chuba* tibétaine, caméra au poing !
- 53 Alors que je filmais, un jeune Tibétain noblement vêtu me demanda brusquement : « Tu filmes en 16 millimètres ? J'en veux une copie ! ». Un peu désarmé par ce ton péremptoire, j'expliquai que j'étais un étudiant en études cinématographiques invité par la direction du village, et que mes moyens ne me permettaient pas d'accéder à sa demande. Contrarié, il revint me trouver quelques minutes plus tard : « J'ai appris que tu as demandé un entretien à mon frère, mais il ne pourra pas te l'accorder... »

- 54 Je me rendis alors compte que j'étais en présence de Tubten Norbu, jeune frère du dalaï-lama, qui cumulait au sein du gouvernement en exil les fonctions de ministre des Affaires étrangères et de ministre des Affaires culturelles, entre autres... La répartition était claire : pas de copie, pas d'entretien. De toutes façons, cela m'importait peu : en dehors de l'honneur de rencontrer un dieu vivant, la marge d'initiative d'un entretien programmé était des plus limitées : seules m'étaient permises des questions banales préalablement soumises par écrit, concernant des sujets d'ordre religieux ou philosophique, sur lesquels je n'avais aucune compétence à cette époque.
- 55 L'entêtement amical de Tubten-La et de Losang-Sopa-La permit toutefois de venir à bout des résistances de Tubten Norbu, et je me retrouvai un matin devant le dalaï-lama, magnétophone à l'épaule. Tout d'abord frappé par son extrême cordialité débonnaire, j'eus rapidement la sensation qu'il était coupé de tout contact avec son peuple par deux cercles concentriques d'intimes : celui de sa famille, dont la plupart des membres exercent de hautes fonctions politiques, et celui de l'ancienne noblesse et du haut clergé. Debout et manifestement contrarié par ma présence, Tubten Norbu supervisa tout l'entretien, auquel la sonnerie de sa nouvelle montre à quartz mit un terme.

Etre vu ou donner à voir ?

- 56 La tentation est forte d'essayer de rentabiliser un tournage pour financer une nouvelle mission. Mais le principal succès d'un film est qu'il corresponde à l'attente du plus grand nombre, d'où ces deux grands maux du film documentaire que constituent l'abus des lieux communs et le goût des scènes à sensation. Le cinéaste Jacques Dupont dénonçait lucidement le fossé qui sépare le film ethnographique des exigences du grand public :
- Tant de peines et tant d'efforts pour filmer la vie fort simple de primitifs assez peu farouches et pas du tout anthropophages, qui ne prennent dans leurs filets de chasse que la gazelle et l'antilope, voilà qui peut paraître décevant pour le grand public qui va au cinéma comme il irait au cirque, pour voir manger le dompteur (cité par Leprohon, 1960 : 26).
- 57 L'extrême développement des médias dans les années 1950 créa un marché potentiel énorme pour la diffusion des films dits « exotiques ». Aussi était-il tentant pour de nombreux ethnologues de s'improviser cinéastes afin de financer partiellement leurs travaux de recherche par la commercialisation de cet exotisme qui provoque le courroux de Claude Lévi-Strauss. Dans sa célèbre introduction de *Tristes Tropiques*, il démarque les professions d'ethnologue et d'explorateur (1955 : 44) :
- C'est un métier maintenant que d'être explorateur ; métier qui consiste non pas, comme on pourrait le croire, à découvrir au terme d'années studieuses des faits restés inconnus, mais à parcourir un nombre élevé de kilomètres et à rassembler des projections fixes ou animées, de préférence en couleurs, grâce à quoi on remplira une salle plusieurs jours de suite d'une foule d'auditeurs pour qui des platitudes et des banalités sembleront miraculeusement transmutes en révélation pour la seule raison qu'au lieu de les démarquer sur place, leur auteur les aura sanctifiées par un parcours de vingt mille kilomètres.
- 58 Nous trouvons effectivement dans ces films la plupart des lieux communs dénoncés dans *Tristes tropiques* comme les scories de toute recherche : détail des caisses et du matériel emporté (qui n'est en fait qu'une publicité gratuite pour les firmes ayant accepté de prêter leur concours à l'expédition), les inévitables « méfaits du petit chien du bord et,

mélangées aux anecdotes, des bribes d'informations délavées traînant depuis un demi-siècle dans tous les manuels » (*ibid.* : 13).

- 59 Pourtant, pour être commercialisables, donc rentables, de tels films doivent être attractifs, et un aride exposé scientifique ne saurait à lui seul séduire un auditoire populaire. Nier cette réalité reviendrait, comme le note Pierre Leprohon (1960) à refuser de reconnaître que les noms les plus prestigieux ont figuré au programme de *Connaissance du Monde* en une époque où les films qui y étaient diffusés dénotaient encore une certaine rigueur : le Professeur Auguste Piccard, Alain Bombard, Roger Frison-Roche, Maurice Herzog, Bertrand Flornoy, André-Franck Liotard, Paul-Emile Victor, Aroun Tazief et beaucoup d'autres.

- 60 Le cinéaste Samivel explique l'engouement du public pour ce genre :

Il faut comprendre que, chez l'immense majorité des individus actuellement submergés par les contraintes sociales, enchaînés à leurs téléphones, leur métro ou leur machine, il subsiste un éternel Robinson amoureux d'espaces déserts, de vent primordial et de plages intactes. On perçoit dès lors l'importance sociale de l'acte d'exploration. Il est de nature compensatoire. L'explorateur n'est plus qu'un délégué, un ambassadeur d'énergie et de découverte. Il devient l'oreille, l'intelligence et le cœur d'une multitude moins chanceuse. Son expérience est collective et son activité libératrice⁸.

- 61 Toutefois le souci de ne pas rebuter le public exige une mise en scène, une recherche du pittoresque ou des exhibitions personnelles souvent incompatibles avec le caractère même d'un scientifique :

Montrer en premier plan un sauvage coupeur de têtes surveillant l'arrivée des Blancs, implique forcément que l'individu n'est pas un sauvage puisqu'il n'a pas coupé la tête de l'opérateur (Bazin, 1961, I).

- 62 Jean Rouch confirme le fait et dénonce ces tromperies :

Ce manque de loyauté, ce goût du truquage sont si bien ancrés que même des cinéastes de grande valeur ne peuvent s'empêcher de déformer la réalité, soit systématiquement pendant le tournage, soit plus encore en faussant le sens du film par une publicité outrancière, en déclarant par exemple que certaines scènes sont exceptionnelles ou prises au péril de la vie des explorateurs, alors que ces scènes ont été en fait tournées dans des conditions difficiles mais rarement dangereuses, et que la plupart des scènes prétendues secrètes étaient organisées par les cinéastes eux-mêmes (1973).

- 63 L'opposition est donc ici clairement définie entre les finalités du cinéaste documentariste et celles de l'ethnologue, desquelles devaient naître deux genres différents, qui représentent respectivement l'exotisme ludique et le didactisme scientifique.

- 64 Guy Debord (1967) et les situationnistes nous apprennent par ailleurs que dans une société qui contrôle les médias – directement ou par l'audimat –, le ludisme peut également procéder d'une volonté de représentation dialectique du meilleur des mondes. Ce ludisme est alors négatif : je ne vis pas dans ces autres groupes humains ou systèmes politiques que l'on me donne à voir.

- 65 L'image véhiculée de l'autre doit dans ces conditions être un cauchemar et non une machine à rêver : la directrice des programmes d'une chaîne nationale à qui j'avais proposé la diffusion de *Rangzen* m'écrivit qu'elle avait beaucoup aimé ce beau film bien fait et ces petits enfants bien propres qui allaient à l'école et apprenaient l'anglais comme les siens, mais qu'un tel film ne trouverait pas sa place dans les grilles des programmes. Un tel film avait en effet le double défaut de ne pas relever de l'actualité la plus brûlante,

et de ne contenir aucune image violente. Il n'offrait pas non plus l'habituel déluge d'images de crasse, de misère et de stagnation qui s'attache traditionnellement à la représentation médiatisée du tiers monde, puisqu'il s'efforçait au contraire de respecter la dignité et le mode de pensée des gens filmés.

- 66 Même si je ne partageais pas totalement la soumission résignée de la plupart des réfugiés, il m'était impossible de faire un film violent sur un peuple se réclamant de la non-violence sans trahir l'idéologie du projet, et il n'était pas non plus question d'étaler avec complaisance les stigmates de la misère et de la déchéance. Les petits enfants si chers à cette directrice des programmes avaient les oreilles et le crâne couverts de plaies suppurantes, et plus de la moitié d'entre eux étaient touchés par les premières atteintes de la lèpre, mais je n'avais pas à le montrer, par respect pour leur dignité et pour respecter la confiance de mes amis tibétains qui m'avaient demandé de ne pas le faire. Seul en effet le voyeurisme sordide de certaines équipes de reportage qui donnent dans le sensationnalisme relègue la misère au rang des maladies honteuses.

Culture ethnographique et audimat

- 67 Le président du service de recherche de la Radio Diffusion Française, Pierre Schaeffer, était conscient des exigences de l'audimat dès 1960 :

Il n'est pas douteux qu'un établissement public, en l'espèce la RTF, se doive de suivre le flot d'une part, sous peine de perdre ses « chers auditeurs », et de le remonter d'autre part, sous peine de perdre la face. Il est bon que sa main droite et sa main gauche parfois s'ignorent...

- 68 En effet, pour la majorité du public qui détermine le taux d'écoute, comme pour un certain nombre de puissances politiques ou financières, la radio et la télévision ne sont que des moyens privilégiés de diffusion d'une forme de culture dominante. En mars 1979, le Fonds de Création Audiovisuelle fut institué en ces termes :

Il est précisément un domaine où la spécificité de la télévision peut s'imposer en faisant appel à de nombreux créateurs, au besoin venus du cinéma ou d'ailleurs (musique, littérature, arts plastiques), le documentaire. Ce genre est parfois tenu pour mineur parce que le didactisme, le pédagogisme et la paresse intellectuelle ou imaginative y ont longtemps sévi. Pourtant, l'histoire du cinéma le prouve : le court métrage, le documentaire sont des genres où le talent, la sensibilité et l'originalité peuvent se révéler et s'épanouir. [...] Il n'y a pas que les long métrages de fiction qui peuvent être qualifiés de « films d'auteur ». Le documentaire peut aussi porter un style personnel et le ministère de la Culture et de la Communication entend promouvoir ce type de création. Dans ce but, il a été créé un fonds de création audiovisuelle qui doit être une structure d'accueil, de concertation et d'initiation⁹.

- 69 Les résultats significatifs de la politique des sondages pour la détermination des taux d'écoute des programmes et des indices de satisfaction n'expriment que trop clairement le niveau culturel de la demande d'une majorité de spectateurs pour que le moindre doute ait pu subsister quant à l'avenir d'une telle fondation...

L'UNESCO et la préservation des cultures : mythes et réalités

- 70 Dès 1980, je décidai d'élaborer un programme de préservation par le film des coutumes et traditions populaires tibétaines, qui fut soumis au Fonds international pour la promotion

de la culture de l'UNESCO. Son directeur me convoqua le 23 novembre 1981 et se montra particulièrement intéressé par les volets « formation » et « développement d'une industrie culturelle » ; il émit par contre des réserves sur les mots « réfugiés » et « Tibétains » qu'il me conseilla de proscrire du rapport, afin de ne pas contrarier la délégation chinoise.

- 71 Malgré de fréquentes citations des articles 19 et 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme adoptée et proclamée le 10 décembre 1948 par l'Assemblée générale des Nations Unies, l'UNESCO est toujours beaucoup plus soucieuse de préserver les pierres que les hommes, et l'ethnologue Jean-Dominique Lajoux notait en 1970 dans les pages de *La Recherche* :

Un organisme comme l'UNESCO, qui a investi des sommes colossales pour sauvegarder les temples d'Abou-Simbel, vestiges d'une civilisation ancienne, n'a pas été capable, sinon de préserver, du moins de sauver par toutes les méthodes d'enregistrement possibles, une culture spécifique qui a été détruite sous nos yeux. Les photographes et les cinéastes se sont succédé par centaines pour voir et photographier les immenses travaux de découpage et de reconstitution des temples. Aucun d'eux n'a jeté un regard sur le paysan nubien qui attendait sur la berge le bateau de déménagement. Aucun crédit n'a été affecté à l'étude ethnographique des habitants de ce pays, ne fut-ce que par intérêt pour leur architecture. De tous les merveilleux villages nubiens qui bordaient le Nil en amont d'Assouan jusqu'à la frontière soudanaise, il ne reste aujourd'hui qu'une nappe de boue au fond du lac de barrage (1970).

- 72 Vingt ans plus tard, l'UNESCO n'a pas jugé utile d'associer les ethnologues au tournage des films de commande réalisés à grand frais par la NHK japonaise, par la TV coréenne et par la BBC anglaise à l'occasion des voyages de prestige qu'elle a organisés et financés dans le cadre des « Routes de la soie UNESCO ». Au terme du visionnage de plus de vingt heures de rushes¹⁰ je n'ai relevé qu'une dizaine de minutes d'images dont le contenu était susceptible d'intéresser notre discipline, souvent amputées de leur continuité lorsqu'il s'agissait de gestuelle technique. A l'exception de certains tournages de la NHK qui trahissaient l'individualisme de l'opérateur de prise de vues au travers d'images d'un esthétisme glacé, toutes les prises étaient stéréotypées, ce qui est normal puisque les trois équipes travaillaient le plus souvent de concert, filmant les mêmes choses au même moment. Ainsi se succèdent d'interminables prises de vues d'excursions en autocar à air conditionné au travers du désert du Taklamakan ou en tout-terrain de luxe dans les steppes mongoles, de réceptions somptueuses, de visites de musées et de colloques en Chine. Un touriste de « Nouvelles Frontières » ou de « Terres d'Aventures » aurait sans aucun doute fait preuve d'une plus grande curiosité ethnographique en braquant l'objectif de son caméscope amateur...

On coupe !

- 73 Ne devaient rapidement subsister de mes recherches de troisième cycle que quelques rapports jaunis, un ou deux exemplaires d'un mémoire de thèse relégués à la bibliothèque universitaire que personne ne lira sans doute jamais, une vieille copie aux couleurs passées du film *Rangzen* dans lequel j'avais mis tant d'espoir, et beaucoup d'amertume. J'avais trente-trois ans, l'ethnocide tibétain se poursuivait dans l'indifférence générale, et je n'étais toujours pas chercheur ...

La commission du CNRS a écouté avec beaucoup d'intérêt le compte rendu que j'ai fait sur vos préoccupations idéologiques fort louables, mais a jugé qu'elles n'avaient que peu de rapport avec ce qui fait la spécificité de notre profession : l'ethnographie... (avait déclaré 1^e rapporteur de mon ultime candidature à un poste de chargé de recherche).

- 74 Aujourd'hui, nos films dorment dans leurs boîtes rongées par la rouille, tandis que virent irrémédiablement au vert les couleurs pourtant si vives des rêves de jeunesse. Que faire en effet de films dont personne n'a jamais passé commande et qui ne répondent ni aux exigences de l'actualité, ni à celles de l'audimat ? Antenne2 fut la dernière chaîne à laquelle je proposai un film ethnographique. Convoqué pour retirer ma copie, je fus introduit dans un bureau désert où une vingtaine de bobines attendaient leurs auteurs : « Votre film est sur la table ! servez-vous ! » Navrant de mépris... Depuis ce jour, la table de montage, les machines de transfert et les magnétophones de mixage rouillent dans la cave, vestiges d'un rêve trop fou.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAIR J. & WORTH S., 1972. *Through Navajo Eyes : an Exploration in Film Communication and Anthropology*. Indiana, Bloomington University Press.
- BAZIN A., 1961. *Qu'est-ce que le cinéma ?* T. 1. Paris, Editions du Cerf.
- CHEVANNE J.-L., 1986. « Le réel et le filmé », *Geste et Image*, 6/7, revue de l'UPR 35 CNRS.
- CHEVANNE J.-L., 1994. « Pictures and Sounds ; Cultures and Identifications : a Research in Visual Anthropology », communication au World Archaeological and Anthropological Congress 3, New-Delhi.
- DEBORD G., 1967. *La société du spectacle*. Paris, Buchet-Chastel.
- DE FRANCE C., 1979. « Pour une anthropologie visuelle. Recueil d'articles publiés sous la direction de Claudine De France », *Cahiers de l'Homme nouvelle série*, XIX. Paris, Mouton.
- DEVEREUX G., 1980. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris, Aubier.
- LAJOUXJ.-D., 1970. « l'Ethnologue et la caméra », *La Recherche*, 4.
- LEPROHON P., 1960. *Chasseurs d'images*. Paris, André Bonne.
- LEROI-GOURHAN A., 1948. « Cinéma et sciences humaines : le film ethnographique existe-t-il ? », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, III : 42-51.
- LEVI-STRAUSS C., 1955. *Tristes tropiques*. Paris, Plon.
- MARCORELLES L., 1970. *Eléments pour un nouveau cinéma*. Paris, UNESCO.
- MCCARROLL J., 1977. « A Program for Cinema », *Journal of Aesthetics and Criticism (USA)*, XXXV, 3 : 331-337.
- McDOUGALL D., 1973. « Au-delà du cinéma d'observation », in « Pour une anthropologie visuelle », *Cahiers de l'Homme nouvelle série*, XIX. Paris, Mouton.

- MEAD M., 1973. « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », in « Pour une anthropologie visuelle », *Cahiers de l'Homme nouvelle série*, XIX. Paris, Mouton.
- MOLES A., 1967. *Sociodynamique de la culture*. Paris, Mouton.
- MORIN E., 1965. *Le cinéma et l'homme imaginaire*. Paris, Ed. de Minuit.
- PANOFF M., 1977. *Le deuxième souffle*. Paris, Payot.
- ROUCH J., 1973. « La Caméra et les Hommes », in « Pour une anthropologie visuelle », *Cahiers de l'Homme nouvelle série*, XIX. Paris, Mouton.
- STEIN R.- A., 1962. *La Civilisation tibétaine*. Paris, Dunod (rééd. L'Asiathèque, 1981).

NOTES

1. Radio-reporter à Radio Paris, puis à Radio Luxembourg, à France II et à France I grandes ondes (aujourd'hui à France Inter). Réalisateur de télévision à la RTF.
2. Curieuse histoire que celle de cet enregistrement dont je devais retrouver fortuitement une copie dans un vieux stock de bandes de montage dont se débarrassa la Maison de la Radio quelque huit ans plus tard...
3. Samy-Simon, *Ma mémoire est la vôtre*, RTF (1961).
4. Voir notamment Panoff, *op. cit.* : 175-176.
5. Depuis cette première expérience, j'envoie systématiquement une copie de chacun de mes tournages aux personnes concernées.
6. Cabinet du gouvernement tibétain en exil à Dharamsala (Himachal Pradesh, Inde).
7. Celui des pêcheurs Paratavar sur *kattumaram* de Kanyakumari.
8. Samivel : pseudonyme de Paul Gayet-Tancrède, écrivain et cinéaste. Participe en 1948 à la première expédition de Paul-Emile Victor. Cité par Pierre Leprohon, *op. cit.* : 71.
9. Revue du ministère de la Culture et de la Communication, mars 1979.
10. Images brutes de tournage.

RÉSUMÉS

La subjectivité de la représentation descriptive ou picturale de l'autre résulte de relations multiples entre signifiant et signifié, image et chose, réel et virtuel, champ et hors-champ... Mais elle résulte également de l'interaction du transfert et du contre-transfert induits par la médiatisation de l'image. Comment dans ces conditions est-il possible de rendre compte d'une réalité non subjectivée par l'observateur, afin de restituer son objectivité scientifique au film ethnographique ? Nous tenterons ici de cerner la problématique des relations de l'homme à son image et à l'imaginaire.

The subjectivity of the descriptive or pictorial representation of the other is the result of multiple relationships between signifiant and signified, image and thing, real and virtual, in shot and off-screen... But subjectivity also results from the interaction of the transfer and counter-transfer induced by the mediation of images. How, in these conditions, is it possible to give an

account of a reality non-subjectivized by the observer in order to reconstitute scientific objectivity to the ethnographic film? In this article we shall attempt to define the problem of Man's relations with his image and his imagination.

AUTEUR

JEAN-LUC CHEVANNE

Paris VIII – ISCI

Laboratoire Images et Sons - Cultures et Identifications