L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

198-199 | 2011

De l'anthropologie visuelle

Présentation

Jean-Paul Colleyn

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22658>

DOI : 10.4000/lhomme.22658

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 7-11

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « Présentation », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22658> ; DOI : 10.4000/lhomme.22658

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Présentation

Jean-Paul Colleyn

- 1 *Ce numéro spécial de L'Homme évoque le champ de l'anthropologie visuelle, il ne l'épuise pas, et il serait d'ailleurs vain d'y prétendre. Ce champ est en effet très vaste, comprenant aussi bien l'analyse de la photographie, des émissions télévisées, des représentations numériques, des œuvres d'art et de tous les aspects visibles des activités humaines. Il dépasse largement le film ethnographique conçu comme la description filmée ou photographiée d'une culture spécifique. L'anthropologie contemporaine, en effet, s'est éloignée de l'étude de cultures comprises comme des systèmes empiriques clos et seulement définissables dans leurs termes propres, même si les médias véhiculent encore massivement cette conception liée à l'époque des « découvertes »*. Les articles rassemblés ici portent plutôt sur tout ce qui, dans la pratique des images par les anthropologues, est impliqué par la notion de représentation. Une telle perspective invite à franchir les frontières disciplinaires car la photographie, le cinéma et l'anthropologie elle-même sont devenus des objets d'études pour les spécialistes d'autres disciplines : littérature, philosophie, histoire et sociologie. À défaut de pouvoir clôturer un carrefour disciplinaire qui se caractériserait par un trafic particulièrement intense, l'éventail des contributions réunies ici montre la parenté des réflexions, au-delà de la diversité des objets d'études envisagés.*
- 2 *C'est avec un texte à la première personne que s'ouvre cette livraison. Son auteur, Manthia Diawara, est cinéaste, écrivain, critique et professeur de littérature comparée à l'Université de New York. Il est d'autant plus bienvenu ici que, depuis la fin des années 1980, les études littéraires américaines s'intéressent de très près aux sciences humaines et, plus particulièrement, à l'anthropologie dont elles ont contribué à renouveler l'écriture. Par ce texte, construit comme un double récit, une méditation sur le cinéma à la faveur d'un voyage au Nigeria, Diawara essaie de nous faire comprendre de manière quasi sensorielle, la signification de Nollywood. Ce label désignant les vidéos domestiques nigérianes façonnées à partir de l'exemple indien de Bollywood, lui-même dérivé de Hollywood, constitue une véritable révolution dans l'art de raconter des histoires en Afrique. Vouée aux gémonies par les esthètes – progressistes, mais élitistes –, la vidéo populaire nigériane est parvenue à créer un genre original et autonome, entièrement indépendant des parrainages postcoloniaux. Sur ce phénomène de grande ampleur – car le modèle nigérian s'exporte dans d'autres pays africains –, le lecteur aura droit à un regard croisé, car c'est parallèlement à Manthia Diawara, et à peu près au même moment, que je me suis, moi-même,*

intéressé à Nollywood, notamment lorsque nous nous sommes retrouvés ensemble à Accra avec le cinéaste sénégalais Ben Diogaye Bèye. C'était un bon poste d'observation car la capitale du Ghana, pays voisin du Nigeria, est particulièrement friande de ces vidéos. On observera que, si le surnaturel abonde dans les productions de Nollywood, il est encore bien plus abondant dans les productions hollywoodiennes, ce qui incite à recevoir avec prudence les surinterprétations culturalistes. En outre, même si les vidéos nigérianes visent avant tout à « faire de l'argent », elles se montrent extrêmement réactives par rapport à l'actualité et aux préoccupations quotidiennes des spectateurs.

- 3 L'enquête menée par Élodie Perreau auprès des scénaristes et des réalisateurs des telenovelas de la chaîne Globo au Brésil s'écarte également de quelques idées reçues. Bien que travaillant pour une chaîne commerciale à vocation hégémonique qui a grandi sous l'ombre suspecte du régime militaire, les concepteurs de telenovelas investissent leur travail de valeurs éthiques, politiques et esthétiques. Pour une ethnologue de terrain qui étudie ces feuilletons populaires au niveau de la production, les telenovelas constituent un « site privilégié d'observation des rapports sociaux et du changement culturel ». Cette étude nuance le verdict souvent posé par les commentateurs des médias qui, dès qu'il s'agit de séries télévisées, parlent de la disparition du créateur au profit d'une industrie culturelle sans état d'âme. Quoiqu'il en soit des nombreuses déterminations qui s'exercent sur les auteurs et qu'il serait absurde d'ignorer, ils ont beau jeu de dénier cette prétendue dépersonnalisation et de défendre leur relation dialogique avec le public. Les débats créés autour des rendez-vous télévisés que constituent les telenovelas, sont, en effet, au centre de l'espace public.
- 4 Sylvain Maresca s'intéresse avec minutie aux finalités, très souvent ambiguës, des portraits photographiques, depuis les origines. Dès 1860, des savants voulurent utiliser la photographie pour mettre en évidence différents types de populations humaines. Rétrospectivement, cette volonté de classer les groupes humains sur le modèle des sciences naturelles apparaît comme une véritable obsession. À partir de deux exemples, Roland Bonaparte et Alphonse Bertillon, puis de bien d'autres (allant jusqu'au photojournalisme actuel), Sylvain Maresca révèle l'ambiguïté fondamentale d'une tradition du portrait photographique qui a le plus souvent été utilisée par leurs auteurs pour confirmer leurs propres parti pris. Toutefois, contre la vogue actuelle de l'ultrarelativisme, il montre que l'ambition des auteurs d'imposer des démonstrations au moyen de photographies bute toujours sur la résistance de leurs propres images.
- 5 En historien spécialiste de la mémoire, Bogumil Jewsiewicki étudie depuis de longues années les œuvres des artistes africains (peintres, plasticiens, photographes) du point de vue de ce que l'on pourrait appeler les « régimes de visibilité ». Il s'intéresse particulièrement aux processus de figuration et de production du regard qui se déploient dans le temps, contribuant ainsi, grâce à de nombreuses enquêtes de terrain, à une histoire culturelle de l'Afrique centrale. S'attachant ici à l'œuvre originale d'un jeune photographe congolais qu'il a d'ailleurs fortement aidé à faire connaître, il en dégage la signification, tant à l'échelle locale qu'à celle du global. Dans ces photo-montages particulièrement créatifs, la modernité paraît trahie, épuisée : les effigies des héros fondateurs d'une Afrique indépendante ont disparu au profit d'êtres ordinaires, anonymes, parfois numérotés. Mais le vide et l'absence s'inscrivent dans une mémoire culturelle et proposent leur dépassement.
- 6 Christian Lallier, anthropologue et réalisateur, est passé maître dans l'art de filmer les interactions sociales, notamment dans des situations de travail. Sa démarche se distingue par une éthique documentariste, qui produit des effets de savoirs spécifiques, impossibles, sans doute, à restituer entièrement par l'écrit. C'est en s'appuyant sur sa propre expérience, qu'il étudie ici les implications du rapport – toujours ambigu – entre « filmant » et « filmé(s) ». En définitive, l'art du

documentariste apparaît bien comme la quintessence de l'expérience anthropologique, car il repose entièrement sur sa capacité à faire partie intégrante du groupe social qu'il observe. Sans doute poursuit-il un but différent de celui de tous les acteurs présents, mais ces derniers sont souvent là, à des titres divers eux aussi, et effectuent, chacun pour son propre compte, un certain travail d'objectivation. Dans une telle situation d'échange, s'il ne cède ni à l'esthétisme ni à l'exotisme, et s'il n'est pas dupe du caractère éminemment construit d'un film documentaire, l'anthropologue-cinéaste peut difficilement faire l'économie d'un effort de réflexivité soutenu.

- 7 Le thème du regard est également central dans le culte vénézuélien dédié à la déesse María Lionza, qu'étudie l'anthropologue catalan Roger Canals i Vilageliu. Les yeux et la vision ont une grande importance dans les mythes et légendes portant sur l'origine de cette divinité, dans les représentations religieuses et artistiques qui s'en inspirent, ainsi que dans les rituels de possession qui lui sont consacrés. Canals analyse aussi les connexions entre les sphères littéraire, religieuse et artistique, ainsi que l'étroite relation qui s'instaure, à l'intérieur de cette croyance, entre le regard, l'au-delà et la notion de personne. Mais il ne s'agit pas d'une théorie fixe : grâce aux nombreuses possibilités de faire varier le regard, le sujet (l'adepte, le fidèle, mais aussi l'artiste) peut avoir accès à différents domaines de la réalité et de l'imaginaire.
- 8 Paul Henley s'intéresse au récit dans le film ethnographique. Quand les théoriciens du cinéma parlent de « récit », ils entendent évidemment bien autre chose que la seule structure de l'œuvre. Il s'agit du point de vue à partir duquel l'histoire est racontée, de la façon dont les personnages sont campés, d'une description de l'univers dans lequel se déroule l'action, de la manière dont l'espace est construit. Il s'agit aussi de toutes les conventions narratives et tous les motifs figuratifs très souvent symptomatiques d'un lieu et d'une époque. Les anthropologues, qui réalisent des documentaires ethnographiques, semblent tous éprouver quelques problèmes avec la notion de récit, longtemps forclosée dans le genre documentaire. Ils sont, en effet, pris dans une contradiction : d'un côté, ils semblent présenter les images qu'ils ont tournées comme preuves d'une vérité empirique, de l'autre, ils manipulent ces images pour les rendre cohérentes et leur faire raconter une histoire. Face à ces injonctions contradictoires, la plupart des documentaristes-anthropologues préfèrent taire le fait, voire refusent d'admettre, qu'ils remanient leurs matériaux bruts afin d'aboutir à un récit cohérent. Pour Paul Henley, lui-même anthropologue et cinéaste, cette attitude est une survivance du positivisme dont il serait temps de nous libérer. Tous les films ethnographiques sont des représentations, qui, en tant que telles, comportent nécessairement un récit. Il ne faut pas voir la représentation du monde donnée par un film ethnographique comme une copie imparfaite, mais plutôt comme un compte rendu nécessairement idéalisé. Pour bâtir cet assemblage, le réalisateur s'appuie bien évidemment sur son jugement afin de décider ce qu'il garde et la façon dont il le présente : c'est ce qui fait de lui un auteur, à l'instar de ses collègues de l'écrit.
- 9 Dans le même ordre d'idée, Marc Henri Piault souligne qu'il n'y a pas d'image sans mise en scène et que la fabrication d'images procède d'une disposition du regard pour un certain type de connaissance. Comme l'écriture, cette élaboration passe par des choix et une mise en forme qui peuvent et doivent être explicités. Prolongeant ce raisonnement, il montre qu'une œuvre fictionnelle peut aider à mettre en évidence les réalités sociales dont l'anthropologie fait son propos. On ne peut qu'approuver la démonstration menée ici, qui éclaire la nature discursive de la réalisation de films documentaires. Penser que le bout à bout de morceaux de réalité enregistrés, liés par une apparente continuité ou disjoints pour provoquer le spectateur, puisse donner à voir la réalité reviendrait à considérer que le cinéaste ne pense pas, n'a pas d'inconscient et ne choisit rien. Mais Marc Henri Piault pousse la critique plus loin que ne le font Paul Henley (voir supra) ou

Daniel Dayan (voir *infra*) en parlant de l'« illusion vériste » du documentaire et du « réalisme documenté » d'un imaginaire fictionnel auquel on n'échapperait pas.

- 10 La notion de récit retient également l'attention de Daniel Dayan, qui reconnaît que l'histoire est un art du récit, mais qu'il ne semble pas prêt pour autant à l'assimiler à la littérature. L'horizon des sciences humaines demeure l'établissement d'une différence entre les récits qui revendiquent une véridicité, qui se réfèrent à une factualité, et ceux qui ne le font pas. Dayan s'intéresse à ce qu'il appelle les dramaturgies auxquelles les acteurs réfèrent leurs actes. Dès qu'il s'agit du domaine de l'information, le professionnel comme le spectateur ou l'auditeur doivent être mis en garde contre des types de récits si convenus qu'on ne s'aperçoit plus qu'ils sont historiquement construits. Cette exigence amène Daniel Dayan à analyser différents types d'événements couverts par les médias, mais qui n'ont pas tous le même degré de réalité, ce qui invite le spectateur à plus de vigilance lorsqu'il fait, précisément, son « travail de spectateur ». Dans le même esprit, il faut réfléchir au statut de la fiction, ou plutôt, des différents types de fiction. L'opposition vérité/fiction est, en effet, communément admise, or « vérité » n'est pas le contraire de fiction, mais de mensonge.
-

NOTES

*. Un décalage pernicieux, si l'on considère que la majorité des gens se fait aujourd'hui une idée d'une discipline ou d'une science à travers l'image qu'en donnent les médias.