L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

198-199 | 2011

De l'anthropologie visuelle

Le récit dans le film ethnographique

Paul Henley

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22726>

DOI : 10.4000/lhomme.22726

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 131-157

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Paul Henley, « Le récit dans le film ethnographique », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22726> ; DOI : 10.4000/lhomme.22726

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Le récit dans le film ethnographique

Paul Henley

NOTE DE L'AUTEUR

Ce texte est une version modifiée d'un article paru en anglais in Metje Postma & Peter Crawford, eds, *Reflecting Visual Ethnography. Using the Camera in Anthropological Research*, Leiden, CNWS Publications/Højbjerg, Intervention Press, 2006.

- 1 Les films consacrés aux rituels occupent une place prédominante dans l'histoire du cinéma ethnographique, et ce pour une raison évidente : combien d'ethnologues seraient capables d'évoquer par écrit la richesse et le caractère performatif d'un rituel, les couleurs, les sons, la musique, la théâtralité de cette « mise en scène sans auteur » dont parlait Jean Rouch (Rouch 1981), richesse que le film, lui, capture si facilement ? Mais les rituels constituent un sujet récurrent pour une autre raison, peut-être moins flagrante : ils possèdent en général une structure propre qui peut facilement être exploitée et fournir la base de la structure narrative du film.
- 2 Comme les anthropologues le savent depuis les travaux d'Arnold Van Gennep qui marquèrent les débuts de la discipline, les rituels sont habituellement de nature processuelle, avec un début et une conclusion clairs et, entre les deux, une progression nette de l'un à l'autre. De plus, au sein de cette structure globale, on trouve souvent des phases distinctes dotées chacune de leur propre structure narrative, avec un début, une progression bien marquée et une conclusion. Le réalisateur ethnographe n'a qu'à reprendre ce développement, en y ajoutant peut-être une séquence d'exposition et une séquence récapitulative, pour construire son documentaire. Si l'on prenait tous les films ethnographiques réalisés, on découvrirait, je crois, que l'écrasante majorité d'entre eux est consacrée à un rituel et que la plupart repose sur une structure narrative de ce type.
- 3 Il ne s'agit pas de dire que la réalisation d'un film portant sur un rituel ne présente aucune difficulté, toutefois, si la structure narrative du film reprend, en l'abrégant, celle de l'événement réel, alors la prétention du film à refléter le réel ne sera pas vraiment

problématique, du moins en ce qui concerne la chronologie. Mais l'ethnographe ne dispose pas toujours de cet atout. Pour un grand nombre de sujets, les réalisateurs estiment en effet nécessaire, ou du moins préférable, d'altérer fortement la séquence chronologique des événements réels afin d'obtenir un récit cohérent et efficace. *Quid* alors du statut épistémologique des films qui en résultent ?

Le secret invouable

- 4 Afin de donner un sens aux événements qu'ils relatent et d'intéresser les spectateurs, tous les films ethnographiques, comme les documentaires en général, doivent avoir une structure narrative que le public peut identifier rapidement et suivre du début à la fin. Si celle-ci n'existe pas ou si elle est difficilement repérable, le film risque d'être perçu comme une succession incompréhensible de tableaux, dont les spectateurs se désintéresseront. Mais, avant cela et ainsi qu'on a pu le montrer à de nombreuses reprises, les spectateurs tenteront d'élaborer un récit, même si le réalisateur n'en a pas proposé. Depuis les célèbres expériences de Poudovkine et Koulechov dans les années 1920¹, on sait qu'en général un spectateur établit un enchaînement narratif entre plusieurs images alors même qu'aucune narration n'a été voulue par le cinéaste. Toutefois, cette inventivité ne fonctionne qu'à l'intérieur de certaines limites et pour un temps restreint. De plus, le réalisateur ethnographe souhaite habituellement que l'histoire ne soit pas interprétée de façon hasardeuse, mais qu'elle corresponde au moins partiellement à celle qu'il avait lui-même à l'esprit.
- 5 Quand les théoriciens du cinéma de fiction parlent de « récit », ils entendent par là bien autre chose que la seule structure de l'œuvre. Il s'agit notamment du point de vue à partir duquel l'histoire est racontée (narration interne au film, portée par des personnages, ou bien extérieure et dite en voix *off*, par exemple), de la façon dont les personnages sont développés (bien campés et « connus » du spectateur ou archétypes anonymes), du mode d'évocation de l'univers dans lequel se déroule l'action par différents styles et stratégies (caméra à l'épaule ou recours au trépied, longs plans continus ou montage). Il s'agit aussi de questions plus profondes telles que l'allusion à des conventions narratives et le détournement de celles-ci au fil du temps (par exemple, la nature conçue comme une force hostile que l'homme devrait dompter, à l'époque de la réalisation de *Nanook* dans les années 1920, et à l'opposé, la figure actuelle de la nature comme force bienveillante avec laquelle tout groupe humain devrait s'efforcer de vivre en harmonie). Si ces différents aspects méritent aussi d'être abordés en ce qui concerne le cinéma ethnographique, je restreindrai cependant l'objet du présent article aux questions de structure narrative².
- 6 Depuis les années 1970, la théorie critique orthodoxe, en matière de littérature comme de cinéma, met l'accent sur le rôle du lecteur ou du spectateur dans l'élaboration du récit qui éclaire une représentation (Branigan 1992 : xi). Roland Barthes, on le sait, annonça même la « mort de l'Auteur ». Selon la version la plus extrême de cette approche, les intentions de l'auteur ne sont pas pertinentes pour déterminer le sens d'une œuvre ; de plus, le nombre d'interprétations est potentiellement infini puisque la lecture de chacun dépend d'un nombre incalculable de facteurs, dispositions subjectives mais aussi circonstances dans lesquelles s'effectue la découverte de l'œuvre. J'adopte toutefois ici le point de vue d'un auteur bien vivant qui aspire à être une personne agissante, communiquant à autrui des significations précises par le biais d'un récit. Je reconnais cependant que l'élimination complète des « lectures aberrantes » n'est ni possible ni même nécessairement

souhaitable puisqu'elles peuvent fournir un filon généreux de significations, dont l'auteur n'a pas conscience et qui n'apparaissent qu'avec l'interprétation du spectateur.

- 7 Tout réalisateur de films ethnographiques admettra que le récit occupe une place centrale dans son entreprise. Et peut-être conviendra-t-il avec moi que savoir définir, développer et affiner une structure narrative convaincante tout au long de la réalisation représente le savoir-faire le plus précieux et le plus difficile à acquérir parmi toutes les compétences indispensables à ce métier. Cependant, la constitution du récit pose un problème épistémologique de taille puisqu'elle implique généralement de remanier la chronologie des événements filmés dans le monde réel. Elle exige au minimum d'abrégé cette chronologie, mais bien souvent aussi de l'altérer, la succession des événements dans le film différant alors de l'enchaînement réel.
- 8 La question est particulièrement inquiétante pour les tenants du « cinéma d'observation », ou « cinéma direct », dont le travail se fonde principalement sur ce que l'on pourrait appeler une « rhétorique empirique », à savoir la présentation de preuves visuelles corroborant l'interprétation qu'ils donnent d'un phénomène social ou culturel. Les documentaires fondés sur une rhétorique plus discursive, sur des interviews prolongées et une voix *off*, s'appuient eux aussi sur une structure narrative, mais celle-ci est fournie par les étapes de l'argumentation verbale reliant les différents éléments du film entre eux, plutôt que par l'agencement des événements eux-mêmes. Ces derniers apparaîtront dans ce type de films comme une preuve complémentaire, généralement détachés de leur contexte d'origine, de sorte que le risque de dissonance entre la chronologie du film et celle des événements n'est pas aussi grand. Mais les réalisateurs, y compris un grand nombre de réalisateurs de films ethnographiques, dont le travail se fonde sur une rhétorique empirique, sont pris dans une contradiction : d'un côté, ils semblent présenter les images qu'ils ont tournées comme une preuve, de l'autre, ils manipulent ces images – au moins leur chronologie – pour les rendre cohérentes et compréhensibles.
- 9 Cette difficulté explique peut-être les nombreuses tentatives d'évitement face aux responsabilités d'auteur qui marquent l'histoire du film ethno-graphique. Les stratégies ont varié. L'une d'entre elles consiste à structurer le récit en suivant simplement l'enchaînement des faits réels, comme on le voit dans de nombreux films consacrés à des rituels, des procédés techniques ou des déplacements géographiques. Autre version plus lucide de la même volonté de contournement, c'est la méthode de réalisation de « séquences-événements » qui a été mise au point pour la première fois par John Marshall et Tim Asch au début des années 1960, pour les films de Marshall sur les Bochimans Ju'hoan. Le principe fondamental consistait, pour le réalisateur, à identifier des événements dans la vie quotidienne des sujets filmés, sur la base des catégories proposées par ces derniers, puis à filmer ces événements dans leur intégralité. Cette démarche permettait d'éliminer les redondances au montage, les films étant alors coupés plutôt que laissés comme des copies exactes de l'événement réel. Mais, si on pouvait tronquer la chronologie par ces interventions, on ne devrait pas l'altérer³.
- 10 La méthode de la « séquence-événement » pose plusieurs problèmes et, en pratique, elle n'a été appliquée qu'à des événements brefs et circonscrits, d'une portée limitée dans le cadre de la société où ils advenaient⁴. Son principal inconvénient, pour ce qui concerne notre réflexion, tient à ce que l'interprétation de l'événement doit généralement être placée hors du film, soit sous forme d'explication orale accolée à un montage de photographies servant de prologue, soit dans un document d'accompagnement.

L'utilisation de cette méthode par Asch chez les Yanomami, que l'on voit à l'œuvre dans son célèbre film *The Ax Fight* (1975), montrera cependant que, dès lors qu'une forme d'interprétation de l'événement est introduite dans le film même, on en vient à manipuler la chronologie propre des faits.

- 11 Jean Rouch a adopté une stratégie quelque peu différente avec le « plan-séquence », à savoir la prise continue d'un événement sur un temps aussi long que possible, jusqu'aux 11 minutes maximum disponibles dans un magasin de caméra 16 mm de 400 pieds. En d'autres termes, le cinéaste voulait conserver non seulement l'enchaînement des événements, mais aussi leur durée réelle. La réalisation n'était plus limitée par les caractéristiques narratives de l'événement lui-même, comme avec la méthode de la séquence-événements, mais par la longueur de la bobine. L'arbitraire de cette durée interroge la méthode même qui, de plus, s'avéra elle aussi incapable d'éviter l'ajout d'un récit à la séquence des images. On en a pour preuve le plus long plan-séquence réalisé par Rouch lui-même, qui occupe la quasi totalité d'une bobine et constitue l'essentiel du film de 1971, *Les Tambours d'avant/Tourou et Bitti*. Bien que spontané, ce tournage donne en fait naissance à une forme narrative classique : entrée dans le village caméra à l'épaule, découverte d'un manque (pas de possession au sein du groupe pratiquant le culte), résolution du manque (arrivée des esprits), final avec un grand angle sur le coucher de soleil et les enfants regardant métaphoriquement vers l'avenir⁵.

On en tirera la leçon suivante : un réalisateur ethnographe ne peut en aucun cas éviter d'être impliqué dans une démarche d'auteur qui consiste à reporter une structure narrative sur les événements filmés. La plupart des réalisateurs de films ethnographiques en sont sans doute persuadés, mais, s'ils consacrent beaucoup de réflexions à la structure narrative lorsqu'ils se trouvent en salle de montage, ils débattent rarement de ce processus, du moins en public. Admettre que nous remanions quotidiennement, volontairement et bien souvent radicalement la chronologie de nos matériaux bruts afin de créer des récits cohérents serait comme dévoiler un secret honteux qu'il vaudrait mieux taire.

Cette attitude est symptomatique, me semble-t-il, de la survivance du positivisme dans le cinéma ethnographique, en dépit du « tournant postmoderne » qu'a connu l'anthropologie en général. Tout écart par rapport à un compte rendu littéral de la réalité, à l'exception peut-être de l'élimination des répétitions, est perçu comme infondé. Mais il est temps de nous libérer de ce lointain héritage des sciences naturelles et d'admettre publiquement que, premièrement, tous les films ethnographiques sont des représentations et en tant que tels comportent nécessairement un récit, et, deuxièmement, l'élaboration d'un récit efficace et cohérent implique toujours d'intervenir sur la chronologie.

Plutôt que d'éluder la problématique de l'auteur avec la méthode de la séquence-événements, ou de voir le récit s'avancer masqué dans le plan-séquence rouchien, je suggère plus de franchise dans l'utilisation que nous faisons des structures narratives. L'échange d'idées et d'expériences nous apprendrait en outre à agencer le récit aussi efficacement que possible. Nous devrions faire un premier pas dans cette direction en examinant de façon systématique le rôle et les formes que nous lui donnons. C'est ce à quoi je consacre la suite de cet article.

Forme classique et récit propre à l'événement

- 12 En tant qu'objet de film ethnographique, le rituel a l'avantage, comme on l'a vu, de posséder une structure narrative propre qui peut servir de trame au film et qui, de plus, s'adapte assez facilement à ce que l'on pourrait appeler la formule classique pour donner naissance à un récit compréhensible et convaincant. Cette forme, que l'on fait remonter habituellement à l'Antiquité grecque, a souvent été décrite dans les textes théoriques, quoique sous des modalités très diverses, plus ou moins complexes et mettant l'accent sur des points différents. Dans sa version la plus banale, telle qu'on l'énonce dans le milieu des cinéastes professionnels, tout récit doit se composer de trois phases : le début, le milieu et la fin. Ou encore, dans une variante plus sophistiquée : une première étape d'exposition, avec présentation des personnages et du contexte ; une deuxième période inaugurée par un événement perturbateur suivi d'autres épisodes qui mènent à une crise, un point de tension culminant ; enfin, troisième et dernier volet, la résolution de la crise, le dénouement.
- 13 D'autres déclinaisons comportent cinq voire sept parties, mais conservent en fait le schéma tripartite de base dont elles donnent des subdivisions plus fines. Il existe toutefois un élément nouveau et intéressant dans certaines de ces versions, à savoir l'idée d'un cycle, la dernière phase du récit rejoignant le commencement. Ainsi la structure narrative suggérerait-elle une totalité et par conséquent une boucle⁶.
- 14 Les narratologues ont des conceptions radicalement opposées quant au statut épistémologique et ontologique de ces différentes versions de la formule classique. Certains, comme Edward Branigan, y voient rien moins que l'expression d'un schéma cognitif humain, tandis que d'autres, comme Bill Nichols, soutiennent qu'il s'agit d'une production culturelle occidentale servant le dessein hégémonique de distanciation entre le Moi, observateur puissant, et l'Autre, observé subalterne (Nichols 1992). Quoi qu'il en soit, les théoriciens s'accordent à penser que la forme classique s'avère très efficace pour produire des récits qu'un public de culture européenne trouvera intéressants et aisément compréhensibles.
- 15 On voit bien comment la structure narrative caractéristique des films consacrés aux rituels peut s'adapter au schéma classique. La séquence explicative préliminaire décrivant les personnages et la situation correspond à la phase d'exposition ; le début du rituel peut être assimilé à l'événement perturbateur qui lance l'action. La partie centrale se compose de la progression du rituel, le point de tension maximum de la narration étant atteint avec le point culminant du rituel, initiation de l'enfant, adieu à l'esprit du défunt, salut au Nouvel An, entre autres exemples. La dernière phase, la résolution de la tension, évoquera l'évolution psychologique, sociale ou symbolique des principaux participants, le départ des célébrants, une réflexion sur les événements qui viennent de se dérouler, les activités du lendemain, etc.
- 16 Sans être aussi performatifs ou théâtraux que les rituels, nombre d'événements intéressants les anthropologues possèdent également une structure narrative qui peut se glisser sans trop de difficultés dans le moule classique. On range parmi ceux-ci quantité de procédés techniques ainsi que l'élaboration d'œuvres d'art, la préparation des repas, les semis, la culture et la récolte. Pour tous ces processus, la préparation ou l'assemblage des matériaux de base et la présentation des personnes intervenant dans l'événement

constituent l'exposition, l'élaboration des matériaux fournit le développement central, tandis que l'apparition de l'objet fini, du banquet, de la moisson (etc.) correspond à l'entrée dans la phase de dénouement.

- 17 On peut analyser de la même façon les déplacements géographiques – pèlerinage, transhumance, commerce, chasse, pêche – ou même, les enquêtes scientifiques de nature anthropologique⁷. Ici, la préparation du voyage permet de présenter les voyageurs et leur objectif, le départ fonctionne comme l'événement perturbateur, le voyage lui-même fournit le développement, l'arrivée le point culminant de la tension narrative ; enfin, les transformations advenues dans l'état d'esprit ou la condition matérielle des voyageurs correspondent à la résolution du récit. Pour résumer, en tournant un film sur ce type d'événements, le réalisateur ethnographe peut tirer le meilleur parti du réel sans abuser de l'artifice et raconter une histoire intéressante tout en restant largement fidèle à la réalité profilmique.
- 18 Toutefois et quels qu'en soient les atouts, certains théoriciens formulent des objections quant à l'usage d'une forme classique de récit dans le domaine de l'ethnographie, soutenant avec Bill Nichols qu'il s'agit d'un concept européen qui déforme les réalités culturelles différentes et perpétue l'hégémonie culturelle européenne. Le réalisateur ethnographe devrait au contraire travailler en collaboration avec les sujets filmés pour élaborer des récits fondés sur leurs propres traditions culturelles.
- 19 Cet argument soulève de nombreuses questions sur les choix politiques et éthiques du cinéma ethnographique, trop complexes pour être traitées en détail ici. Mais je dirai toutefois qu'il est important d'établir une distinction entre le contenu et la forme d'un récit. En ce qui concerne le contenu, j'admets qu'il y a d'excellentes raisons pour que le réalisateur ethnographe travaille avec les sujets filmés pour définir ce que ces derniers considèrent comme important dans l'événement et la façon dont il faut le présenter et l'interpréter. La plupart des films ethnographiques actuels font appel à ce type de participation.
- 20 On peut aussi défendre, pour des raisons éthiques aussi bien que politiques, le choix d'une discussion collective portant sur des aspects stylistiques précis. Ainsi, pour certaines sociétés, un très gros plan sera considéré comme une forme d'empiètement sur l'espace personnel de l'individu. Un réalisateur conscient de cet enjeu éthique s'efforcera sans doute d'éviter cet effet de style. Ailleurs, il faudra prendre en compte des données politiques locales ainsi que le découvrirent Alessandro Cavadini et Carolyn Strachan en tournant *Two Laws* (1981) en Australie, dans la communauté aborigène de Borroloola : dans ce cas de figure, les sujets préféreraient un grand angle, non pour éviter une intrusion dans une sphère personnelle mais pour que les personnes situées près de l'orateur apparaissent à l'écran, lui conférant ainsi une plus grande autorité et confirmant tacitement ses dires⁸.

Toutefois, pour ce qui est de la forme du récit, j'estime que le premier objectif du réalisateur doit être de présenter au public destinataire du film un récit qu'il comprendra et appréciera. Si ce public a une culture occidentale, je ne vois pas d'inconvénient à se servir de conventions relevant de cette culture pour structurer le récit. En effet, je ne suis pas persuadé que l'adoption d'une forme classique contribue à perpétuer l'hégémonie culturelle européenne, ainsi que le soutient Nichols, de même que je ne vois pas en quoi le fait de rompre avec ces conventions permettrait de subvertir les relations de pouvoir entre le réalisateur et les sujets filmés⁹.

À l'inverse, je suis convaincu que l'application mécanique du schéma classique de récit a toutes les chances de produire des résultats très ennuyeux. Lorsqu'un film se transforme en simple déambulation d'une scène à l'autre pour retracer un rituel, un procédé technique ou un voyage, le public sera vite excédé quelle que soit la conformité du récit à la formule classique. Pour éviter l'ennui, il faut bien souvent donner au matériel de départ plus de signification et plus d'intérêt par la surimpression d'un récit conçu par le réalisateur et qui est, dans une certaine mesure, extrinsèque aux événements représentés.

Histoires et intrigues

- 21 L'une des méthodes les plus efficaces pour rendre un film passionnant aux yeux des spectateurs consiste à renforcer les liens entre les différents composants de l'œuvre. Il faut parler ici d'un concept très présent dans les textes de narratologie, à savoir la distinction entre l'histoire et l'intrigue. Cette différence est aujourd'hui analysée de plusieurs façons, mais la théorie la plus communément admise pose que l'histoire décrit ce qui s'est passé tandis que l'intrigue décrit comment cela s'est passé. Ainsi, alors qu'une histoire détaille une série d'épisodes ou d'événements, l'intrigue postule entre eux un lien de cause à effet qui donne de l'intérêt à leur enchaînement. L'affaire sera d'autant plus passionnante que l'intrigue est complexe, avec revers de fortune ou fausses pistes qui créent la tension dramatique et le suspense¹⁰. Pour cette raison, le film de fiction occidental suit une progression narrative qui comporte quantité de rebondissements, tout en suivant une trajectoire classique jusqu'au point de tension maximum suivi de sa résolution, peu avant la fin de l'œuvre.
- 22 Les films ethnographiques, en revanche, penchent plus du côté de l'histoire, avec une succession simple d'épisodes reliés dans le temps et l'espace, aboutissant à une conclusion. Certains parmi les plus remarquables ne dédaignent pourtant pas la mise en intrigue, comme en témoigne *The Wedding Camels* (1977), film magnifique de David et Judith MacDougall qui raconte un mariage chez les Turkana, un peuple d'éleveurs d'Afrique de l'Est. L'intrigue est formée par les disputes concernant le nombre de bêtes que la famille du fiancé doit donner à celle de la future épouse amenant une série de rebondissements qui mènent jusqu'au mariage, finalement conclu au prix de quelques incertitudes. L'intrigue maintient en éveil l'intérêt du spectateur tout au long du documentaire qui dure presque deux heures. Le divertissement du public n'est pas le seul intérêt de ce dispositif ; en effet, les tensions et les discussions nous apprennent bien des choses sur les relations entre hommes et femmes, entre vieux et jeunes, entre belles-familles. Autant d'informations qui ne seraient sans doute pas venues au jour sans les disputes à propos du bétail. À plusieurs reprises, ces litiges deviennent si graves qu'ils paraissent remettre le mariage en cause : le suspense et la tension dramatique qui en découlent retiennent l'intérêt du spectateur.
- 23 Quand l'action d'un documentaire ne fournit pas matière à une intrigue basée sur des manœuvres et des incertitudes, il demeure possible d'intéresser le public en introduisant une interrogation au début du film, à laquelle ce dernier donnera progressivement une réponse, si possible en pimentant la quête de quelques fausses pistes. Voilà qui peut servir de levier pour soutenir la progression chronologique du film. C'est ce que j'ai tenté de faire au milieu des années 1980, pendant le montage des films que j'ai tournés à Cuyagua,

sur la côte caribéenne du Venezuela, lorsque j'ai débuté comme réalisateur. Mon premier film dans ce cadre, *Devil Dancers*, montrait un culte au cours duquel de jeunes hommes habillés en diables exécutent une danse votive, le jour de la Fête-Dieu. Au plus fort de la cérémonie, alors que le prêtre sortait de l'église en portant la croix, un homme bondit hors de la foule et l'agressa. Les diables entreprirent alors de le fouetter et une rixe s'ensuivit sur les marches de l'église. Encore inexpérimenté, je cessai de tourner, pensant qu'il s'agissait d'un incident imprévu et que les habitants du village auraient honte que l'on en garde trace. Il fallut qu'un de mes amis de l'endroit m'encourageât à reprendre le tournage pour que je réalise que l'incident confirmait en fait la croyance locale selon laquelle le diable lui-même était attiré par la musique de la danse. Loin d'être ivre comme je l'avais cru, l'assaillant était, aux dires des habitants, un *endiablado*, possédé par le démon. Quand j'ai visionné les *rushes* synchrones, j'ai compris que tous les témoins de la scène me disaient eux aussi de tourner mais que, sous le coup de l'émotion, je ne les avais pas entendus. Plutôt que de voir dans cet éclat une irrégularité qu'il ne fallait pas enregistrer, j'aurais dû comprendre qu'il s'agissait de l'acmé de la cérémonie vers lequel convergeaient plusieurs croyances locales.

Par la suite, après avoir compris comment les gens de l'endroit interprétaient cet événement, je filmai des personnes relatant des légendes sur l'apparition du diable lors des cérémonies de la Fête-Dieu. En plaçant ces histoires avant la danse dans la version montée du film, je pus établir un crescendo jusqu'à l'événement perturbateur qui devint de ce fait le point culminant du film. Avec une plus grande expérience du montage, je me dis aujourd'hui que j'aurais dû en faire encore plus pour captiver le public dès le début en annonçant l'apparition éventuelle du diable dans le film mais en laissant planer le doute quant à la forme qu'il prendrait.

L'accroche et le *flash-forward*

- 24 Les cinéastes ethnographes utilisent désormais très fréquemment une séquence placée avant ou pendant le défilement du générique de début, généralement appelée « accroche ». Ce procédé viendrait de la télévision où il fut mis au point pour retenir les spectateurs une fois terminée l'émission qu'ils venaient de suivre. Comme son nom le suggère, cette séquence doit contenir des images particulièrement spectaculaires afin de captiver un public non motivé, susceptible de changer de chaîne d'une simple pression sur la télécommande.
- 25 Quelle que soit son origine précise, l'accroche sert désormais différents desseins dans le cinéma ethnographique, bien que les films de ce genre soient faits pour être vus dans des salles, des centres culturels et d'autres lieux dont le public ne s'échappe pas si facilement. Ainsi Robert Gardner, qui n'a jamais tourné pour la télévision, a placé une accroche très efficace au début de *Dead Birds* (1963), son documentaire sur une guerre interethnique chez les Dani, une tribu papoue vivant dans les montagnes de Nouvelle-Guinée occidentale. On y voit un faucon survolant un village dani tandis que le réalisateur relate en voix *off* une légende locale selon laquelle, aux temps mythologiques, l'Oiseau perdit une course contre le Serpent et fut condamné à mourir. De façon spectaculaire, le plan suivant montre un Dani tué, placé sur un bûcher funéraire, établissant de la sorte un lien symbolique entre l'homme, l'oiseau et la mort. Cette relation est soulignée par l'apparition du titre, inversé, avec « BIRDS » sur la fin du plan du vol du faucon, et « DEAD »

sur le début du plan consacré au défunt. Après cette séquence d'ouverture, le film change brutalement de ton et passe à la phase d'exposition, avec la présentation des principaux personnages, Wewak et Pua.

- 26 Vingt ans plus tard, Gardner recourait toujours à l'accroche pour *Forest of Bliss* (1986), son portrait controversé de Bénarès, structuré comme une journée dans la ville sainte de l'hindouisme. Ici, l'accroche se compose de onze plans qui présentent, sans commentaire, des éléments symboliques très présents dans le film : chiens, oiseaux, bateaux sur la rivière, cloches carillonnantes, cadavre, flamme brûlant dans un foyer sacré, soleil levant, etc. Comme pour *Dead Birds*, le ton change après le titre et le spectateur découvre les principaux protagonistes du documentaire qui vont se livrer à leurs ablutions matinales sur les rives du Gange. Mais, à la différence de l'accroche de *Dead Birds*, qui est en dehors de la chronologie du film, celle de *Forest of Bliss* semble y participer puisque tous les plans, très peu éclairés, laissent imaginer qu'ils se situent à l'aube, juste avant le départ des protagonistes vers la rivière.
- 27 Dans *Tempus de Baristas* (1993), documentaire sur la vie de chevriers dans un village sarde, David MacDougall utilise différemment l'accroche précédant le titre. Elle s'insère dans la chronologie du film, monté par Dai Vaughan, puisqu'elle montre un vieux sonneur de cloches qui se lève, chausse ses bottes et grimpe en haut du clocher pour appeler les fidèles à la prière. Toutefois, la vue depuis le sommet de la tour fournit le point de départ d'une série de plans décrivant le village autour duquel se déroulera l'action. Suivent le titre et le nom du réalisateur, puis le film revient au petit matin et présente les principaux sujets filmés qui se préparent à partir pour leur journée de travail. De la sorte, MacDougall imagine une accroche double et « mord deux fois dans la pomme », selon ses propres termes¹¹.
- 28 Dans mon propre travail, j'ai utilisé l'accroche de plusieurs manières. Dans *Devil Dancers*, j'adopte une solution proche de celle de *Dead Birds*, de Gardner : je présente en voix *off* le thème central du film, à savoir l'hybridation culturelle, afin que le public dispose d'une clé de lecture. Mais je donne aussi, dans l'accroche, un avant-goût des danses de démons que le spectateur découvrira plus tard. En effet, dans les films consacrés à des rituels, il existe toujours un risque que le public s'ennuie pendant les scènes d'exposition qui mènent à l'événement, quelle que soit leur importance sociologique. L'utilisation judicieuse de l'accroche permet de donner aux spectateurs la perspective d'images extraordinaires qui les tiendront en haleine.

L'accroche sous forme de *flash-forward* s'avère inestimable pour contrer la monotonie d'une longue succession d'événements présentés sans ordre chronologique, véritable malédiction du documentaire historique ou biographique. Nous y avons recouru dans ce dessein pour *We are Born to Survive* (1995), un film de Paul Okojie dont j'étais le producteur. Ce documentaire relate la vie de Kath Locke, une habitante de Manchester, militante politique disparue en 1992. Il fut tourné pour marquer le cinquantième anniversaire du cinquième congrès panafricain qui s'était tenu en 1945 à Manchester et avait joué, après la Seconde Guerre mondiale, un rôle important de coordination des luttes contre le colonialisme européen en Afrique. Le film commence avec l'accroche, à savoir une scène où un chœur de femmes noires de Manchester, Abasindi, habillées dans le style africain et éclairées de façon minimale pour emphatiser leur négritude, entame la chanson entonnée lors des funérailles de Kath Locke, *Nkosi sikeleli Afrika*, hymne de l'ANC à l'époque, devenue depuis hymne national de l'Afrique du Sud. Les images sont

entrecoupées d'intertitres donnant les raisons qui ont présidé à la réalisation du film. Le récit revient ensuite, par le biais d'images d'archives des années 1930 et d'une musique évocatrice, à une interview de Kath Locke qui parle de son enfance à Blackpool. Puis, il relate la vie de la militante en respectant plus ou moins la chronologie des faits, montrant que sa découverte du panafricanisme au congrès de 1945 permit à cette toute jeune femme de comprendre ce qu'elle-même avait connu plus tard en tant que Noire vivant en Angleterre. L'œuvre se clôt par un retour à la scène du chœur Abasindi, mais cette fois, le spectateur sait désormais pourquoi elles chantent l'hymne de l'ANC pour symboliser la mort de Kath Locke.

Chronologies fictives

- 29 Ces différents procédés destinés à rendre les spectateurs plus attentifs peuvent se combiner avec un récit qui demeure étroitement lié à la structure narrative propre de l'événement même. Cependant, tous les sujets ou les thèmes ethnographiques ne possèdent pas une structure qui se prête à une transposition dans un récit filmé, comme c'est le cas avec les rituels, les procédés technologiques ou les voyages. Du point de vue de la narration, le réalisateur se heurte à une difficulté plus grande lorsqu'il entreprend de représenter un ensemble complexe de faits, telle par exemple une période dans la vie d'un groupe avec des événements de durée et de nature variables. À moins d'enchaîner les *rushes* en une sorte de journal, ce qui risque fort de ne pas donner un récit cohérent et d'ennuyer le public, il faudra presque inévitablement recourir à une réorganisation du matériel filmé qui ne correspondra pas à l'ordre du tournage. Les films de ce type sont structurés sur une base thématique, les plans tournés en différents lieux et à différents moments étant juxtaposés pour mettre en évidence ce qui les lie. Bien souvent, le cinéaste réagencera ce premier montage pour suivre une trame que l'on pourrait qualifier de « chronologie fictive », une invention du réalisateur modelée sur la chronologie naturelle. Et, dans une certaine mesure, il donnera à cette chronologie fictive une forme narrative classique.
- 30 Le cinéaste pourra de la sorte conserver ce que chaque procédé offre de meilleur. Il confèrera une cohérence thématique au récit tout en captivant les spectateurs par le biais d'une chronologie fictive qui assure le récit en structurant et en faisant progresser l'action. La réorganisation de la chronologie peut être plus ou moins importante, de l'ajustement subtil de séquences réelles à la création de chronologies sans rapport aucun avec l'enchaînement des événements réels. Les films de ce dernier type soulèvent bien sûr des problèmes épistémologiques plus complexes que le simple élagage de la structure narrative propre à l'événement. Nous reviendrons sur cette question plus loin, après avoir examiné quelques cas concrets.
- 31 L'histoire du cinéma ethnographique regorge de chronologies fictives mais, pour des raisons de place, nous n'aborderons ici que quelques films emblématiques. Commençons par l'œuvre fondatrice du cinéma ethnographique, ou du moins généralement considérée comme telle, *Nanook of the North* sorti en 1922. Le film débute par une longue séquence présentant l'environnement hostile et les sujets, plus particulièrement Nanook, que le générique déroulant représente comme un Esquimau *happy-go-lucky*, c'est-à-dire insouciant mais aussi comme un kayakiste émérite, un pêcheur et un courageux chasseur de morses. Ainsi que le souligne Brian Winston, les scènes d'exposition préliminaires du film ne suivent pas de logique autre que purement « itérative », décrivant le personnage

principal et sa vie dans l'Arctique sous leur aspect normal, quotidien. Puis un intertitre annonce soudain l'« Hiver » et le film passe sur le mode de la chronologie fictive. Toutes les scènes à partir de ce moment sont liées en ce qu'elles sont supposées s'enchaîner chronologiquement au cours du même voyage. De façon classique, le film atteint un point de tension maximum quand, surpris loin du campement, Nanook et sa famille trouvent refuge pour la nuit dans un igloo abandonné. Le film prend fin sur l'image de Nanook qui paraît ronfler paisiblement¹².

- 32 La structure narrative de ce film comporte l'idée d'un cycle, obtenu, pourrait-on dire, par un « procédé d'encadrement »¹³. On sait que Flaherty avait fait construire un igloo plus grand que la normale et ouvert sur un côté afin de disposer d'assez de recul et de lumière pour filmer Nanook et sa famille à l'intérieur de l'habitation. On sait moins qu'il utilisa ces prises pour donner plus de force à la chronologie fictive du récit. Les *rushes* originaux montraient le coucher de la famille, s'installant sous une pile de fourrures, puis le lever. Ces actions furent bien évidemment effectuées dans cet ordre (se lever sans s'être couché n'étant guère possible...). Flaherty coupa cette séquence en deux, utilisant la première partie à la fin du film, quand les protagonistes sont supposés se coucher dans l'igloo, tandis qu'il plaçait la première partie vers le début du récit, juste avant le départ pour l'expédition qui forme l'essentiel du film. Si un examen attentif révèle que l'expédition dure deux jours, le lever au début de la narration et le coucher à la fin constitue un procédé d'encadrement qui introduit le principe du cycle et par conséquent d'un aboutissement.
- 33 La chronologie fictive comme base du récit constitue depuis ce temps le fonds de commerce du réalisateur ethnographe. Les procédés employés par John Marshall pour *The Hunters* sont bien connus. Le film relate la poursuite d'une girafe menée par des chasseurs ju'hoan pendant plusieurs jours. Au cours de cette chasse, ils souffrent de la faim et de la soif mais, alors qu'ils sont prêts à abandonner, ils réussissent péniblement à tuer l'animal avec leurs lances empoisonnées. En réalité, le tournage s'est fait avec plusieurs girafes, une petite équipe de chasseurs, une Jeep, des provisions et de l'eau bien fraîche. Les gros plans en contrechamp des chasseurs jetant leurs lances sur la girafe au moment de la mise à mort ont été tournés presque deux ans après le plan en grand angle de l'animal touché par les armes. La girafe finit effectivement par s'effondrer sous les coups, mais elle avait été préalablement touchée par un coup de fusil tiré depuis le véhicule en marche où se trouvait John Marshall (1993 : 35-36).
- 34 L'ensemble de cette chronologie fictive est, de plus, structuré par un récit très proche de la forme classique. À l'image de *Nanook*, elle comporte une phase d'exposition préliminaire au cours de laquelle sont présentés les quatre chasseurs et où se succèdent diverses scènes de la vie quotidienne des Ju'hoansi. Avec le départ des chasseurs, le film passe à la chronologie fictive. La chasse elle-même est l'occasion d'une importante mise en intrigue, les chasseurs connaissant des revers variés qui tous rendent le film d'autant plus captivant, avant de parvenir à leurs fins. Ce point culminant du récit est ensuite suivi par la phase de résolution avec le retour des hommes au camp où ils fêtent leur succès et relatent la chasse. L'utilisation talentueuse de ces procédés narratifs éprouvés valut à *The Hunters* un large succès, puisqu'il devint pendant de longues années l'un des films ethnographiques les plus souvent projetés dans les universités américaines. Toutefois, assagi sans doute par les nombreuses critiques dont il fut l'objet pour avoir ainsi remanié les prises de vues originales, John Marshall se tourna ensuite vers la méthode de la séquence-événement décrite plus haut, jugée à l'abri de l'intervention de l'auteur.

- 35 Autre exemple de chronologie fictive datant de la même époque et tout aussi marquant pour l'histoire du cinéma ethnographique quoique pour des raisons bien différentes, *Chronique d'un été*, réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin, suit un groupe de jeunes Parisiens au cours de l'été 1960. Sa structure tripartite est très proche de la forme classique : les protagonistes nous sont d'abord présentés dans la ville, en train d'exposer leurs réflexions sur leur travail, leurs relations entre eux et les guerres coloniales en cours ; puis, on les suit en vacances dans le sud de la France et ailleurs ; enfin, on les voit réunis à nouveau à Paris, sous la pluie d'automne, pour le point culminant du récit¹⁴. Cette dernière phase débute avec la projection houleuse du montage provisoire du film, l'occasion pour certains protagonistes de dénoncer la représentation fausse qui est donnée d'eux-mêmes. Dans la scène suivante, pendant qu'ils déambulent dans les salles du Musée de l'Homme, les réalisateurs tentent de dénouer la crise en méditant sur la nature de la vérité cinématographique : les sujets filmés ont dénoncé la fausseté de l'œuvre mais peut-être cette dernière révèle-t-elle une vérité plus profonde ? En conclusion, Rouch et Morin se séparent sur le pavé mouillé des Champs-Élysées.
- 36 Le texte spirituel qu'écrivit Edgar Morin peu après la sortie du film laisse comprendre que cette séquence finale fut tournée plusieurs semaines avant celle du musée mais, l'adieu se prêtant mieux à la conclusion du film, elle fut placée à la fin de la version définitive. Cette altération demeure assez mineure comparée à la franche manipulation de la chronologie d'ensemble. Morin révèle en effet qu'un certain nombre de scènes censées se dérouler avant les vacances ont en fait été tournées après. En particulier la scène où Nadine et Marceline, deux des principaux sujets féminins, marchent dans les rues de Paris en demandant aux passants : « Êtes-vous heureux ? » Morin raconte que la scène date de la fin du tournage mais, qu'avec Jean Rouch, ils décidèrent de la placer en ouverture car ils estimèrent, à juste titre, qu'elle introduisait efficacement le thème de l'aliénation au travail, très présent dans la première partie du film, avant le départ en vacances (Morin 1962).
- 37 Chose intéressante, les voix de Nadine et de Marceline entendues dans la séquence d'ouverture, ainsi que la musique mélodieuse produite par un instrument mécanique appartenant au couple d'artistes que les réalisateurs interrogent, servent d'accompagnement au départ d'Edgar Morin sur les Champs-Élysées, dans le dernier plan, avant le début du générique de fin. Ce procédé d'encadrement sonore, de retour de la fin vers le début, clôt le film de façon très claire, avec le renfort d'Edgar Morin tournant le dos à la caméra (procédé lui-même bien établi et auquel Charlie Chaplin, entre autres, recourut de nombreuses fois). Cette clôture du récit obtenue grâce à une combinaison de techniques narratives est esthétiquement très satisfaisante et permet ainsi de dissiper d'éventuels sentiments négatifs dans le public, suscités par le pessimisme des sujets filmés qui ont déclaré ne pas aimer leur vie, et par le questionnement demeuré sans réponse sur la capacité du film à apporter sa part de vérité.

Les manipulations opérées dans *Chronique d'un été* ne sont rien comparées à celles que l'on trouve dans *Forest of Bliss*, sorti quelque vingt-cinq ans plus tard. Robert Gardner a tourné pendant dix semaines, mais a monté le film comme si le récit se déroulait sur 24 heures. Faisant écho aux « symphonies urbaines » des années 1920, l'action débute à l'aube et progresse au fil de la journée. On peut imaginer sans risque d'erreur que certaines séquences tournées dans l'après-midi sont présentées comme s'il s'agissait du matin et inversement. De même pour l'aube et le crépuscule. Ce cadre temporel remplit la fonction

de base de toute structure narrative, en portant le public vers l'avant grâce à des indices presque imperceptibles de l'écoulement de la journée. Le retour à l'aube, le second jour, donne sa clôture au récit mais, dans ce cas, représente aussi le principe des renaissances cycliques qui sous-tend l'eschatologie hindouiste.

Après la séquence qui précède le générique de début, décrite plus haut, le film commence de façon classique par une phase d'exposition au cours de laquelle sont présentés les trois protagonistes. Il n'existe pas d'événement perturbateur en tant que tel, mais le début de la phase de développement de l'action est marqué par un brusque passage à un cadre campagnard. À partir de là, tous les éléments nécessaires à la crémation sont progressivement réunis (fleurs, bois, litière, puis défunt), tandis que le film nous rapproche du lieu de la crémation. Finalement, au « crépuscule », le récit atteint son point culminant, aux deux tiers du film, avec de brefs plans d'une crémation. Puis, de façon inhabituelle, le moment de tension se prolonge par une longue séquence nocturne, une « nuit de l'esprit », qui aurait pu être abrégée à mon avis, dominée par la présence d'un guérisseur dans un état proche de la folie qui psalmodie à la lueur du brasier. La résolution vient avec le retour de l'aube et le chant d'un prêtre hindou réaffirmant la nature cyclique de la vie que la structure narrative elle-même sous-entend¹⁵.

Gardner n'a jamais dit qu'il voulait reproduire à la lettre les rythmes temporels du monde qu'il représente, et sa stratégie narrative n'a rien pour nous surprendre. On trouve cependant des remaniements chronologiques chez les plus scrupuleux des cinéastes d'observation qui, eux, se soucient davantage de ces questions. En témoigne le récent film de David MacDougall, *The New Boys*, sorti en 2003, qui fait partie de sa série consacrée à la Doon School, une école privée indienne de haut niveau. Le remaniement de la chronologie reste très discret et n'atteint pas les proportions des exemples donnés plus haut, mais on soupçonne qu'il existe bel et bien car le développement thématique du récit est un peu trop systématique et cohérent pour que les événements aient réellement eut lieu dans cet ordre.

Le film relate la vie des pensionnaires d'une des maisons de l'école, Foot House, au cours du premier semestre, par le biais de cinq ou six journées à peu près structurées. Plus remarquable, il suit également un développement thématique classique. Il débute avec un dortoir vide que l'on prépare pour la venue des garçons ; un homme lave une vitre. Après la séquence d'arrivée, un certain nombre de scènes sont consacrées à la vie quotidienne (leçons, jeu de dame, coupe des cheveux, etc.), jusqu'au déséquilibre introduit, d'abord, par la nostalgie de la famille, puis par une bagarre entre deux garçons. Le responsable de Foot House résout patiemment les problèmes et quelques scènes d'apaisement suivent, où l'on voit les garçons s'amuser, cuisiner, manger et discuter gastronomie, nager, prévoir leurs vacances. La gouvernante fait une remarque résumant la situation, remarque conclusive et annonciatrice à la fois : les pensionnaires sont des individualités et pas encore des garçons de Foot House, ce qu'ils deviendront à leur retour de vacances, après avoir regretté l'absence de leurs amis. Le film arrive doucement à sa conclusion par une série de scènes finales, soirée dansante dans le dortoir, départ en car le lendemain matin. Dernière touche qui ramène le spectateur au début du cycle, on retrouve l'homme de ménage défaisant les lits dans le dortoir désert.

Épisodes, thèmes et variations

- 38 Tous les exemples de chronologies fictives évoqués sont structurés de façon très linéaire quoique certains adoptent également une forme cyclique avec un retour au commencement par le récit lui-même ou par un procédé d'encadrement.
- 39 Toutefois, le documentaire peut se passer d'une structure strictement linéaire, ainsi que l'a montré Toni de Bromhead dans sa monographie sur la question¹⁶. Ce texte oppose les films à structure très linéaire, comme *The Wedding Camels*, à ceux dotés d'une structure à épisodes. L'auteure cite entre autres, pour illustrer ce deuxième style, *Hospital* (1969) de Fred Wiseman, qui, comme bon nombre de films de ce réalisateur, se compose d'une suite d'épisodes agencés comme autant de variations autour d'un thème, sans continuité chronologique entre eux. Entre ces pôles, elle identifie deux autres catégories, le *road-movie* et le journal. Il s'agit, dit-elle, de catégories hybrides : elles sont constituées d'épisodes mais ces derniers sont cependant ordonnés suivant un principe linéaire, spatial et temporel dans le premier cas, exclusivement temporel dans le second.
- 40 Ces formes à épisodes mériteraient plus d'attention de la part des réalisateurs de films ethnographiques. Les variations autour d'un thème conviennent particulièrement bien quand les *rushes* ne font pas ressortir un sujet filmé ou un événement qui, combiné à d'autres ou seul, puisse fournir le squelette d'une structure narrative. Idéalement, le tournage d'un film de cette forme devrait être réalisé avec une idée claire du thème central et des variations. Toutefois, on peut aussi y recourir quand on s'aperçoit que les *rushes* ne se prêtent pas à un traitement linéaire. Le *road-movie*, simple variante du film de voyage décrit plus haut, fait bien sûr partie des principes de base du cinéma ethnographique. Le journal filmé est sans doute moins fréquent malgré des exemples éminents comme *Diary of a Maasai Village* (1984) de Melissa Llewelyn-Davies, qui intègre au récit la visite de la réalisatrice. Je n'ai pas en tête un exemple de film ethnographique basé sur le journal d'un protagoniste plutôt que sur la trame du réalisateur. J'imagine qu'il y en a d'excellents mais je trouve que cette forme devrait elle aussi servir plus souvent aux cinéastes¹⁷.
- 41 Un film composé d'épisodes requiert lui aussi un développement narratif pour donner un sens à la suite d'événements et retenir l'intérêt du public. En fait, la différence posée par Toni de Bromhead entre formes à épisodes et formes linéaires est une question de degré et non de nature. Elle cite *Nanook* comme une forme à épisodes alors que, je l'ai dit, ce documentaire a une structure à épisodes dans sa première partie puis adopte une forme linéaire pour sa partie la plus longue. Même dans *Hospital*, on peut voir une certaine linéarité car, selon les mots de Brian Winston, les séquences semblent suivre une « courbe ascendante » culminant avec un décès, un épilogue dans la chapelle de l'hôpital et les automobiles indifférentes qui passent dehors (1995 : 156-157). Ainsi que le souligne Toni de Bromhead, le bruit des véhicules roulant sur une bouche d'égout dans ce plan final fait écho à celui d'une pompe cardiaque dans la première séquence, constituant ainsi une boucle sonore qui ramène le spectateur au début du film, selon un procédé bien établi (1996 : 77). Fred Wiseman n'était peut-être pas conscient de cette boucle, ce que semble penser Winston, mais cela prouve, en tout état de cause, la force de cette structure linéaire classique qui exerce son influence sur Wiseman à son insu, ou qui oriente la lecture de Winston et d'autres¹⁸.

- 42 D'où que vienne la linéarité de *Hospital*, il faut avant tout souligner qu'elle est thématique et non pas chronologique (que la chronologie soit celle des événements ou celle voulue par le réalisateur). Si le cinéaste suit une thématique sans dévier, il peut parfaitement adopter au montage une structure narrative compréhensible et intéressante même s'il ne se conforme pas à la classique progression de la chronologie naturelle.

Un réalisateur expérimenté peut s'appuyer sur une linéarité thématique pour manier les séquences chronologiques et circuler entre elles d'avant en arrière et inversement. C'est la stratégie adoptée par Paul Watson pour son célèbre documentaire diffusé par la télévision britannique, *The Fishing Party* (1985). Le film ouvre sur une séquence montrant quatre pêcheurs amateurs en mer, le long de la côte écossaise. Puis, reculant dans le temps, il révèle qu'il s'agit de personnes extrêmement aisées impliquées de près ou de loin dans la sphère financière de la City. Après avoir fait leur portrait en partisans du gouvernement Thatcher et en hommes d'affaires impitoyables, le récit revient à la partie de pêche. Le spectateur découvre alors que les protagonistes, las de pêcher, se divertissent en tirant sur des mouettes. Chaque partie du film offre ainsi un commentaire sur les autres. S'il ne s'agit pas vraiment d'un film ethnographique malgré des traits communs, la forme pourrait convenir à un réalisateur ethnographe.

En bref, si la chronologie, propre à l'événement ou créée par le réalisateur, constitue une manière possible d'agencer le récit d'un documentaire ethnographique, une structure thématique linéaire permet quant à elle de rompre avec les règles normales de la chronologie, tout en produisant un récit compréhensible et intéressant. Ainsi donc, même dans le cadre du cinéma ethnographique et en particulier pour ce qui concerne les récits à structure thématique, il faut saluer la justesse de la boutade attribuée à Jean-Luc Godard, selon laquelle tous les bons films ont un début, un milieu et une fin... mais pas forcément dans cet ordre.

Le récit et la synthèse d'un monde idéal

- 43 Les manipulations chronologiques omniprésentes dans le cinéma ethnographique ne doivent susciter ni rumeurs ni indignation. Elles nous rappellent simplement que la réalisation d'un film ethnographique ne consiste pas à tendre un miroir au monde mais à en donner une représentation. Cette dernière ne peut en aucun cas fournir une reproduction littérale du monde et sera toujours partielle et partiale. En tant que représentation et afin que le public comprenne le sens du film, une œuvre ethnographique requiert toujours une forme d'organisation narrative qui, à son tour, comporte toujours une intervention sur la chronologie des événements réels.
- 44 Rappelons-nous aussi que, si les films ethnographiques sont structurés par une forme narrative classique, ce simple fait ne porte pas atteinte à la représentation qu'ils donnent du monde. Après tout, dans nombre de disciplines universitaires qui prétendent refléter le réel, les conventions narratives sont reconnues depuis longtemps comme partie intégrante et nécessaire de la représentation. Les historiographes, en particulier, ont beaucoup réfléchi au rôle du récit dans l'élaboration des chroniques historiques¹⁹. Le récit est également un procédé de représentation majeur pour différentes sciences sociales, de la paléontologie à la sociologie²⁰. Plus près de nous, le récit est considéré depuis

longtemps comme un aspect important de la représentation dans le cadre de l'ethnographie textuelle²¹.

- 45 Cette reconnaissance plaide en faveur de la légitimité de la manipulation narrative opérée par les films ethnographiques. Comme l'a souligné Peter Loizos, la littérature ethnographique est très rarement un compte rendu exact présentant en temps réel et sans interruption une succession d'événements. Une monographie ethnographique sera généralement le produit « distillé » d'une période de travail sur le terrain, synthèse de centaines ou de milliers de rencontres, d'événements et de conversations condensés en un résumé cohérent. L'ethnographie écrite doit être synthétique et composite : elle transpose, décontextualise et réagrange. Sans quoi une monographie serait une série de notes de terrain mises bout à bout et agrémentées d'un « commentaire ». Même cette pierre angulaire de la littérature anthropologique qu'est l'ouvrage de Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique occidental*, relève d'un tel processus, nous rappelle Loizos. L'auteur lui-même n'a jamais participé à une expédition liée au *kula* mais l'a décrite comme s'il y était, mêlant ses observations directes aux récits fournis par ses informateurs (1995 : 313).
- 46 Pour résumer, il ne faut pas voir la représentation du monde donnée par un film ethnographique comme une copie de mauvaise qualité, mais plutôt comme un compte rendu nécessairement idéalisé, à l'image des descriptions écrites analysées par Loizos. Un film ethnographique constitue lui aussi un « distillat » de l'expérience de terrain. Et pour faire comprendre la nature et le sens de cette expérience, on assemble en une représentation cohérente quelques fragments d'enregistrements, un nombre très réduit d'images et de sons tirés de l'ensemble des *rushes*²². 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. Il faut s'en réjouir plutôt que de le déplorer puisque dans ce processus, c'est toute sa connaissance du sujet qui intervient et, indirectement peut-être, sa connaissance de cas similaires ainsi que ses réflexions théoriques.

Le monde représenté dans un film ethnographique est, je crois, une sorte d'idéal-type apparenté au monde représenté par le « présent ethnographique » dans les textes anthropologiques. Les séquences d'un film restituent des moments spécifiques qui ont bien eu lieu dans la réalité mais, de façon implicite, elles valent pour toute une catégorie d'actions similaires qui auraient pu advenir, avant ou après le tournage. Assemblées en un récit, ces scènes ne figurent pas la réalité mais une synthèse de la réalité. Peu importe donc que la chronologie des événements dans le film diffère de celle du réel. Qu'importe par exemple que la scène de *Chronique d'un été* où Nadine et Marceline demandent à des passants surpris s'ils sont heureux ait été tournée après certaines séquences qui sont postérieures dans le film... L'inversion serait grave si le réalisateur affirmait que l'enquête menée par les deux jeunes femmes a provoqué un événement présenté plus tard dans le film, ou s'il se servait de cette scène pour expliquer l'enchaînement des événements. En l'occurrence, ce sondage aurait pu se dérouler à tout moment durant l'été et l'automne où le film a été tourné ; le fait qu'il soit montré comme ayant eu lieu avant les vacances, par souci d'effet narratif et de cohérence thématique, est sans importance.

En pratique, dans la majorité des cas, le public admet que l'idéal-type dont le réalisateur a fait la synthèse procède d'une démarche légitime. Mais s'il s'avère qu'un spectateur connaît la situation et estime que l'écart est trop grand entre la représentation et l'original, ou s'il détecte des incohérences, ou s'il estime les interprétations faussées ou

erronées, il a alors le droit de critiquer l'œuvre. Personne n'est cependant autorisé à critiquer un film ethnographique au motif qu'il ne serait pas la copie conforme du monde, pour la chronologie et pour toute autre chose. Ce serait ne pas comprendre la nature du cinéma ethnographique.

À suivre...

- 47 De nombreux auteurs de textes ethnographiques, voire la majorité, admettent sans doute aujourd'hui que leurs publications sont des œuvres « littéraires » et se conforment, en tant que telles, à certaines conventions narratives. Il est grand temps que nous aussi, réalisateurs ethnographes, reconnaissons que notre travail est gouverné par certaines conventions narratives. Nous leur consacrons généralement peu de réflexions, alors même que nous les manions en pratique lors de chaque film. Et ce n'est pas en les ignorant que nous parviendrons à un degré supérieur de vérité.
- 48 Avant de devenir romancier, Dai Vaughan, que je cite en exergue, fut un monteur de documentaires chevronné qui observa de près les réalisateurs ethnographes puisqu'il travailla sur *Diary of a Maasai Village*, *Tempus de Baristas* et plusieurs autres films célèbres. Évoquant ces collaborations, il s'étonne que les « ciné-anthropologues » aient tenté de compenser – ou peut-être d'expier, écrit-il – les choix inévitables du tournage en limitant le recours à une structure dans le montage : comme si une structure réduite au minimum était garante d'une vérité maximum... « L'antithèse de la structure n'est pas la vérité ni l'objectivité mais tout simplement le hasard », dit-il avec justesse (Vaughan 1992 : 100). Les conventions narratives sont peut-être arbitraires, peut-être spécifiques à une culture, mais sans aucun doute nécessaires. Nous devons apprendre à les utiliser avec plus de détermination.
- 49 Traduit de l'anglais par Corinne Hewlett

BIBLIOGRAPHIE

- Asch, Timothy, 1971 « Ethnographic Film Production », *Film Comment* 26 : 40-42.
- Asch, Timothy, John Marshall & Peter Spier, 1973 « Ethnographic Film : Structure and Function », *Annual Review of Anthropology* 2 : 179-187.
- Barbash, Ilisa & Lucien Taylor, 1997 *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley, University of California Press.
- Berger, Arthur Asa, 1997 *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- Bordwell, David, 1985 « Classical Hollywood Cinema : Narrational Principles and Procedures », in Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York, Columbia University Press : 17-34.
- Bordwell, David & Kristin Thompson, 1997 *Film Art. An Introduction*. New York, McGraw-Hill.

- Branigan, Edward, 1992 *Narrative Comprehension and Film*. London-New York, Routledge.
- Bromhead, Toni de, 1996 *Looking Two Ways. Documentary Film's Relationship With Reality and Cinema*. Højbjerg, Intervention Press.
- Bruner, Edward M., 1986 « Ethnography as narrative », in Victor W. Turner & Edward M. Bruner, eds, *The Anthropology of Experience*. Urbana-Chicago, University of Illinois Press : 139-155.
- Colleyn, Jean-Paul, 1992 « Jean Rouch, 54 ans sans trépied », *CinémAction* 64 : 40-50.
- Crawford, Peter, 1992 « Grass : The Visual Narrativity of Pastoral Nomadism », in Peter Crawford & Jan Ketil Simonsen, eds, *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus, Intervention Press : 121-138.
- Fulchignoni, Enrico, 1981 « Entretien de Jean Rouch », in *Jean Rouch : une rétrospective*. Paris, Ministère des relations extérieures-CNRS Audiovisuel : 7-29.
- Gardner, Robert & Ákos Östör, 2001 *Making Forest of Bliss. Intention, Circumstance and Chance in Nonfiction Film. A Conversation Between Robert Gardner & Ákos Östör*. Harvard, Film Archive-Harvard University Press.
- Geertz, Clifford, 1988 *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford, Stanford University Press.
- Hammersley, Martyn & Paul Atkinson, 2007 *Ethnography. Principles in Practice*. London-New York, Routledge.
- Henley, Paul, 2007 « Beyond the Burden of the Real : Anthropological Reflections on the Technique of "a masterful cutter" », in Ilisa Barbash & Lucien Taylor, eds, *The Cinema of Robert Gardner*. Oxford, Berg : 33-57.
- Henley, Paul, 2009 *The Adventure of the Rea. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Landau, Misia, 1993 *Narratives of Human Evolution*. New Haven-London, Yale University Press.
- Loizos, Peter, 1993 *Innovation in Ethnographic Film. From Innocence to Self-Consciousness 1955-1985*. Manchester, Manchester University Press.
- Loizos, Peter, 1995 « Robert Gardner's Rivers of Sand : Toward a Reappraisal », in Leslie Devereaux & Roger Hillman, eds, *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, University of California Press : 311-325.
- MacBean, James Roy, 1983 « The Theory and Practice of Ethnographic Film », *Film Quarterly*, Spring 1983.
- MacDougall, David, 1992 « Complicities of Style », in Peter Crawford & David Turton, eds, *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press : 90-98.
- Marcus, George E. & Dick Cushman, 1982 « Ethnographies as Texts », *Annual Review of Anthropology* 11 : 25-69.
- Marshall, John, 1993 « Filming and Learning », in Jay Ruby, ed., *The Cinema of John Marshall*. Philadelphia, Harwood Academic : 1-133.
- Morin, Edgar, 1962 *Chronique d'un été*. Paris, Interspectacles.
- Nichols, Bill, 1992 « The Ethnographer's Tale », in Peter Crawford & Jan Ketil Simonsen, eds, *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus, Intervention Press : 43-74.

- Rouch, Jean, 1981 « La mise en scène de la réalité et le point de vue documentaire sur l'imaginaire » in *Jean Rouch, une rétrospective*. Paris, Ministère des relations extérieures-CNRS Audiovisuel : 31-32.
- Van Maanen, John, 1988 *Tales of the Field. On Writing Ethnography*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Vaughan, Dai, 1992 « The Aesthetics of Ambiguity », in Peter Crawford & David Turton, eds, *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press : 99-115.
- Vaughan, Dai, 1999 « The Space Between Shots », in *For Documentary. Twelve Essays*. Berkeley, University of California Press : 9-28.
- White, Hayden, 1973 *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore-London, Johns Hopkins University Press.
- Winston, Brian, 1995 *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London, British Film Institute.

NOTES

1. La plus connue de ces expériences consistait à juxtaposer un plan d'un acteur à l'expression impassible avec trois plans représentant un bol de soupe, une femme dans un cercueil et une fillette jouant avec un ours en peluche. Poudovkine et Koulechov découvrirent que les spectateurs supposaient non seulement que l'acteur regardait les objets ou les personnages des plans voisins, mais qu'en outre ils attribuaient au comédien le grand talent de savoir adapter son expression à chacun des trois sujets (cf. Barbash & Taylor 1997 : 372-373).
2. David Bordwell (1985), Brian Winston (1995), David Bordwell & Kristin Thompson (1997) abordent différents aspects du « récit » au sens large.
3. Voir Asch (1971) et Asch, Marshall & Spier (1973), Marshall (1993). Il n'est pas certain que les tenants de ce principe l'aient toujours religieusement observé.
4. Voir Loizos (1993 : 17-20), pour une analyse plus détaillée de cette méthode.
5. Voir Henley (2009 : 270-274) pour un exposé plus détaillé de la structure narrative des *Tambours d'avant*. Si Jean Rouch était enthousiasmé par le plan-séquence à l'époque du tournage, il admit dans une interview donnée une vingtaine d'années plus tard que la méthode était précieuse pour donner le sens de l'événement en temps réel mais qu'elle s'apparentait à un « exercice de style » qu'il serait « assez bête » de vouloir reproduire en toute circonstance (Colley 1992 : 42).
6. Le schéma proposé par le narratologue Tzvetan Todorov comporte cinq phases : équilibre, perturbation, prise en compte de la perturbation, action pour mettre fin à la perturbation, retour à l'équilibre. La troisième phase peut constituer une inversion de la première et de la cinquième, et la quatrième phase une inversion de la deuxième. On peut aussi y voir l'idée implicite d'un cycle, la dernière phase consistant en un retour à la première. Branigan propose pour sa part un schéma en sept phases : 1) présentation du cadre et des personnages ; 2) exposition de la situation ; 3) événement déclencheur ; 4) réaction affective du personnage principal ou formulation par lui d'un objectif ; 5) actions et complications ; 6) résolution ; 7) réactions à l'issue de l'intrigue (1992 : 4-5, 14).

7. Voir Crawford (1992 : 130-131) pour une analyse narratologique du célèbre *Grass* (1925), film sur une migration qui se conforme très étroitement au schéma classique du récit.
8. Voir l'analyse de *Two Laws* dans MacBean (1983). Voir aussi le débat sur ces questions dans MacDougall (1992).
9. Bill Nichols est un grand admirateur du travail de Trinh T. Min Ha, dont les films rompent systématiquement avec les conventions du documentaire, au nombre desquelles la structure narrative classique. Parmi les œuvres de cette réalisatrice que l'on pourrait dire « ethnographiques » au sens large, la plus connue est probablement *Reassemblage* (1982). Ce film est tout à fait intéressant par sa dénonciation de certains codes documentaires, mais il dit fort peu de choses sur la vie des Sénégalais dont il traite. À cet égard, je suis d'accord avec Peter Crawford lorsqu'il estime que les sujets filmés font office d'« otages symboliques » de la critique formulée par Trinh sur ce qu'elle considère comme le caractère colonialiste des représentations documentaires occidentales (1992 : 125). Que ce type de cinéma volontairement transgressif change quoi que ce soit dans l'univers des sujets filmés, en bien ou en mal, me paraît improbable.
10. Afin d'illustrer la différence entre les deux types de narration, le romancier britannique E. M. Forster juxtapose, dans son célèbre texte *Aspects du roman*, les deux énoncés suivants : « Le roi meurt et la reine meurt » et « Le roi meurt puis la reine meurt de chagrin ». Le premier énoncé n'est qu'une histoire tandis que le second constitue une intrigue. Aristote, selon Arthur Asa Berger, critiquait les histoires dont les épisodes se succédaient sans ordre plausible ou nécessaire et faisait la différence entre les intrigues simples et complexes, les dernières étant d'une nature supérieure et comportant des revers de fortune reconnus comme tels par les personnages qui tentaient de réagir face aux événements (Berger 1997 : 22).
11. Communication personnelle, 2005. Le réalisateur fait référence à ce jeu d'enfants traditionnel qui consiste à attraper, avec les dents et sans l'aide des mains, une pomme flottant dans une baignoire d'eau.
12. Brian Winston attribue une signification particulière dans l'histoire du documentaire à la structure narrative de *Nanook*. Que l'on adopte la perspective de Todorov (le récit comme processus de transformation où la perturbation de l'hiver est suivie par le rétablissement de l'équilibre qui a lieu lorsque Nanook trouve un refuge), de Barthes (le récit fournit des réponses à des questions) ou de Metz (le récit comme chaîne syntagmatique), c'est la vie quotidienne qui pour la première fois est représentée comme un récit dans un film (Winston 1995 : 101-102).
13. Les monteurs appellent parfois cela un serre-livres, objet double qui encadre les deux extrémités d'une rangée de livres.
14. Il faut souligner que ce plan en trois parties, dans la ville/hors la ville/dans la ville, structurait déjà un précédent film de Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, bien que l'importance relative des trois parties, en temps et par le thème, soit très différente. Voir Henley (2009 : 145-175), pour une analyse beaucoup plus détaillée de *Chronique d'un été*.
15. Voir Gardner & Östör (2001), et Henley (2007) pour l'analyse détaillée de ce film.
16. Voir de Bromhead (1996). Cette analyse fort utile constitue une exception à la règle qui veut que les réalisateurs ethnographes débattent rarement des questions de structure narrative, ce que l'auteur souligne elle-même à propos des documentaristes en général (p. 117). Si l'ouvrage traite de tous les types de documentaires, Toni de Bromhead a quant à

elle un doctorat en anthropologie sociale et bon nombre des exemples qu'elle cite proviennent du fonds ethnographique.

17. Le format du « vidéo journal », un temps très à la mode sur les chaînes de télévision anglaises, pourrait fort bien s'appliquer à des sujets ethnographiques. Il s'agit de donner aux protagonistes des petites caméras vidéo qu'ils utilisent pour enregistrer des aspects de leur vie qu'ils estiment importants ainsi que des entretiens dans lesquels ils sont partie prenante. En 2000, le réalisateur britannique Michael Yorke, anthropologue de formation, avait proposé à la BBC un projet utilisant le journal vidéo pour réaliser un film sur le grand pèlerinage hindou, le Kumbh Mela. Il aurait fallu pour cela fournir des caméras à des pèlerins de différents horizons afin qu'ils enregistrent leur vécu de ce moment, puis monter l'ensemble afin de fournir une image globale de cet immense rassemblement. Finalement, Yorke décida de travailler avec Channel 4 qui lui commanda un reportage de magazine. Mais l'idée reste séduisante.

18. Melissa Llewelyn-Davies (communication personnelle) raconte qu'elle a conçu *Diary of a Maasai Village* comme une forme à épisodes au sens où le lien entre les différentes parties était, dans son esprit, exclusivement temporel. Elle a ensuite découvert que de nombreux spectateurs voyaient avant tout dans ce film un procédé pour suivre, de façon parfaitement linéaire, un procès dans lequel étaient impliqués plusieurs des sujets filmés.

19. Voir par exemple White (1973).

20. Voir Landau (1993) à propos de la paléontologie, et Van Maanen (1988) à propos de la sociologie.

21. Voir, parmi de nombreuses références, Marcus & Cushman (1982), Bruner (1986), Geertz (1988), Hammersley & Atkinson (2007).

22. Les personnes qui ne connaissent pas les coulisses de la réalisation sont souvent surprises lorsqu'elles découvrent la proportion de *rushes* qui sont coupés au montage. À l'époque du 16 mm, quand la pellicule coûtait cher, certains réalisateurs ethnographes éliminaient 50% du matériel, utilisant deux heures de *rushes* pour monter une heure de film. Mais dès ce temps-là, d'autres cinéastes coupaient beaucoup plus. Un rapport de 6 à 1 me paraît avoir été la norme, ce qui revenait à éliminer plus de 80% du matériel recueilli. Aujourd'hui, avec les capacités de stockage informatique, de nombreux réalisateurs ethnographes coupent plus encore dans les *rushes*, un rapport de 30 à 1 étant désormais courant, ce qui signifie l'élimination de 97% du matériel filmé.

RÉSUMÉS

Résumé

Dans cet article, on propose que les anthropologues cinéastes ont généralement été réticents à discuter les stratégies narratives qu'ils ont utilisées pour structurer leurs films. Il est suggéré que cela peut être dû au fait que de reconnaître que leur textes filmiques ont été manipulés à des fins narratives servirait à miner la « rhétorique empirique » qui continue à soutenir la réalisation de films ethnographiques, même si celle-ci peut être une relique de l'origine positiviste de

l'utilisation du cinéma à des fins ethnographiques. Dans le corps principal de l'article, les dispositifs narratifs différents utilisés par des cinéastes ethnographiques très connus ainsi que par l'auteur dans ses propres films sont identifiés et ses implications épistémologiques sont alors considérées. L'article conclut par un appel à une utilisation plus ouverte et réflexive des dispositifs narratifs dans le film ethnographique.

Abstract

In this article, it is argued that anthropologist film-makers have generally been reluctant to discuss the narrative strategies that they have used to structure their films. It is suggested that this may be due to the fact that to acknowledge that their filmic texts have been manipulated for narrative purposes would serve to undermine the « empirical rhetoric » which continues to underpin much ethnographic film-making even though it may be a relic of the positivistic origins of the use of film for ethnographic purposes. In the main body of the article, various narrative devices used by leading ethnographic film-makers as well as by the author in his own films are identified and the epistemological implications of these are then considered. The article concludes with a call for a more open and reflexive use of narrative devices in ethnographic film.

INDEX

Keywords : Ethnographic Film, Mise En Scène, Récit, Flash-Forward, Chronology, Editing, Road-Movie

Mots-clés : film ethnographique, mise en scène, récit, flash-forward, chronologie, montage, road-movie

AUTEUR

PAUL HENLEY

The University of Manchester, School of Social Sciences, Granada Centre, Manchester
Paul.Henley@manchester.ac.uk