

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

203-204 | 2012

Anthropologie début de siècle

Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle

The Optical Field of Visual Anthropology

Jean-Paul Colleyn



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23256>

DOI : 10.4000/lhomme.23256

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2012

Pagination : 457-480

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Paul Colleyn, « Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23256> ; DOI : 10.4000/lhomme.23256

Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle

Jean-Paul Colleyn

LES TECHNIQUES photographiques, filmographiques et vidéographiques ont joué un rôle crucial dans le développement de la culture scientifique et de l'imaginaire modernes et postmodernes¹. Il sera surtout question ici d'anthropologie, mais la problématique concerne l'ensemble des sciences sociales. Non seulement, il y a aujourd'hui autant d'anthropologies qu'il y a d'objets d'études (anthropologie de l'art, de la musique, de la religion, de la santé ou de la perception), mais encore l'approche anthropologique est-elle revendiquée par de nombreux historiens. Lorsque Louis Marin analyse la façon dont le portrait de Louis XIV a été utilisé dans la France du XVII^e siècle, fait-il de l'histoire, de l'anthropologie historique ou de l'anthropologie visuelle ? (Marin 1981). *Pour une anthropologie des images* de Hans Belting, est-il un livre d'histoire de l'art ou d'anthropologie ? Quand Carlo Ginzburg s'interroge sur les homologues entre les images de cire employées lors des funérailles des empereurs romains au II^e et au III^e siècle et les images de cire, de bois ou de cuir des rois français et anglais exhibées dans des circonstances analogues quelque mille ans plus tard, n'adopte-t-il pas une démarche d'anthropologue ?

L'anthropologie visuelle telle qu'elle s'est fait connaître au travers de ses institutions et de ses revues, n'est ni une discipline au sens strict ni un champ disciplinaire, mais un carrefour où se croisent l'anthropologie, l'histoire de l'art, l'iconologie, les études cinématographiques et photographiques, la sociolinguistique, la psychologie et la sociologie. La dénomination « anthropologie visuelle » est trompeuse car elle suggère l'isolement,

1. Hayden White (1988) a proposé le terme d'*historiophoty* pour analyser différentes formes de représentations qui échappent à l'historiographie classique : images, œuvres d'art, photographies, films, transcriptions numériques.

illusoire, d'un domaine purement visuel et une hiérarchie entre les différentes facultés sensorielles. Les informations qui nous parviennent passent par tous nos sens. La vue et l'ouïe jouent certainement un rôle prééminent, mais ces deux facultés convoquent aussi l'odorat, le goût et le toucher². En ce sens, toute ethnographie, en tant que science de l'observation, est par elle-même audiovisuelle (voir à ce sujet Taylor 1998 : 534). Et sans doute vaudrait-il mieux parler d'anthropologie *audiovisuelle*³. Le son intervient nécessairement dans toute discussion du pacte documentaire⁴. Un des principes élémentaires du montage consiste à ajouter à l'image une valeur sonore expressive et informative – Michel Chion parle de « valeur ajoutée » – dans l'intention de créer, chez le spectateur, l'impression désirée. Très tôt les documentaristes ont pratiqué un recours imaginatif au montage sonore. On pense à l'image de fermiers travaillant au son du bruit de bottes des soldats dans *The Plough that Broke the Plains* de Pare Lorentz, à tous les films produits par John Grierson avec les bandes sonores sophistiquées d'Alberto Cavalcanti, ou encore à un film comme *Aubervilliers* (1945) d'Éli Lotar, avec un commentaire et des chansons de Jacques Prévert, et une musique de Joseph Kosma⁵. La sobriété du son « authentique » est une conquête documentaire – d'ailleurs assez vite abandonnée – des années 1960, même si aujourd'hui, lorsque l'on regarde un documentaire, il importe de savoir s'il s'agit d'un son direct et synchrone, capté sur le terrain, ou d'un son fabriqué en studio à partir de *samplings*.

L'anthropologie audiovisuelle s'appuie sur la photo et le film ethnographiques, mais elle les déborde largement. Elle embrasse aussi l'étude des différentes démarches proposées pour comprendre les arrangements d'images et de sons, qu'il s'agisse d'analyses internes – elles envisagent alors une œuvre dans sa singularité, sans prendre en compte les paramètres extérieurs – ou d'analyses qui mettent l'œuvre et ses interprétations en relation avec le contexte historique. En même temps que les images comme objets concrets et comme représentations, on étudie ainsi les conditions sociales (économiques, politiques, idéologiques) de leur production.

2. La perception implique une expérience sensorielle complexe. La vue joue un rôle prééminent, mais les images suggèrent immédiatement des sensations liées aux autres sens : l'image d'une fleur est parfumée, il y a des couleurs chaudes ou froides, criardes ou sobres, des surfaces rugueuses, moelleuses ou lisses, des substances nauséabondes, etc. De même, les sons évoquent des images, des odeurs, des goûts. Cette interdépendance sensorielle compte pour beaucoup dans la dimension figurale du langage.

3. Plusieurs auteurs ont attiré l'attention sur l'expérience auditive et sur une épistémologie du son, cf. notamment : Feld (1982) ; Casati & Dokic (1994) ; Chion (2005).

4. Pour la notion de pacte documentaire, provenant des théories de la réception, cf. Niney (2000 : 11).

5. Le film, rarement diffusé en salle, figure dans le DVD *Mon frère Jacques*, par Pierre Prévert et ses amis.

Bien qu'il soit très hétéroclite, le milieu officiel de l'« anthropologie visuelle » se comporte un peu comme une discipline « à part », sans doute parce qu'il s'intéresse à un type d'objets qui, eux, posent des problèmes spécifiques, mobilisent un vocabulaire spécialisé et recourent à une technologie particulière. Cette relative fermeture lui a permis de se doter de structures institutionnelles, d'obtenir quelques crédits, d'organiser des festivals et des colloques, mais elle lui fait courir le risque de saper son caractère interdisciplinaire et donc relativement indiscipliné, au sens positif du terme (Ginsburg 1998). L'image ou le message audiovisuel ne sont ni séparés des autres médias ni en lutte contre eux pour une quelconque suprématie : tous les médias propres à une époque sont étroitement mêlés et c'est de leur combinaison complexe que procède la culture de cette époque.

Certains objets de l'anthropologie constituent en eux-mêmes des *systèmes visuels*. C'est le cas du rite, même s'il n'est pas que cela. L'étude de la technologie, de l'art – y compris les arts du spectacle –, les « mises en scène de la vie quotidienne et des interactions » (Goffman 1974), ne sauraient se priver des ressources, des techniques et des concepts de l'anthropologie visuelle. Comme toute source, l'image et le son doivent être analysés en tant que produits historiques, en tant que constructions consciemment ou inconsciemment élaborées selon les théories et les idéologies en vigueur. C'est donc la critique des sources qui fonde la qualité première d'une anthropologie audiovisuelle digne de ce nom. En outre, toute la vérité ne se trouve pas dans une image ou un son. Souvenons-nous de la leçon de Bertolt Brecht lorsqu'il faisait remarquer qu'une photographie d'une usine Krupp n'expliquait rien de la réalité de l'entreprise, de son recours au travail forcé, de ses marges de profit et de ses liens avec le régime nazi (cité in Nichols 1991 : 143). Les images livrent peu d'informations ou des informations trompeuses si elles ne sont pas elles-mêmes documentées, contextualisées et analysées. C'est pourquoi John Collier avait mis au point une technique de *photo elicitation*, qui consiste à recueillir sur le terrain les significations prêtées à ses propres photos ou à d'autres documents par les personnages qu'elles concernent ; technique féconde que nombre d'entre nous continuent d'employer aujourd'hui (Collier 1986 [1967] : 101-109). Remarquons qu'à l'inverse, les transcriptions textuelles de paroles enregistrées sans l'image sont également appauvries : la suppression du rythme de la parole, du ton, des hésitations, des gestes, des mimiques, risque d'altérer considérablement le sens des dires (Ducrot 1972). L'image peut réserver quelques surprises, en ne se conformant pas à l'imagerie ; après tout, comme le disait Philippe Labarthe : « Il est rare qu'un nuage prenne la forme d'un nuage ». Bien sûr, toutes les cultures ont leurs images et leurs symboles visibles, mais ceux-ci renvoient souvent à une autre scène moins visible ou invisible. Chez les

Bamana du Mali, le personnage masqué du Komo cache le dieu plutôt qu'il ne le montre, comme on pourrait le croire naïvement, car il échappe au regard du plus grand nombre et ne se produit que dans l'obscurité, devant les seuls initiés. Dans la même culture, un *boli*, objet réputé puissant, n'est que l'aspect visible – et d'ailleurs souvent caché lui aussi – d'un réseau serré de significations secrètes (Colleyn 2009b). Des phénomènes comme les cultes de possession, pour spectaculaires qu'ils soient, sont totalement incompréhensibles sans texte explicatif, oral ou écrit et c'est également le cas des films qui en rendent compte. Un visionnage sans le commentaire des *Maîtres fous* (Rouch 1955), des *Illuminations de Madame de Nerval* (Najman 1999) ou des *Chemins de Nya* (Colleyn 1983) ne permettrait pas de comprendre ce qu'il se passe. L'anthropologie audiovisuelle aborde le « terrain » par les images et les sons, elle étudie les œuvres audiovisuelles, mais elle se doit aussi de prendre en compte les illusions créées par les images, les trompe-l'œil, les non-dits, les ambiguïtés, les apparences trompeuses.

De nombreux théoriciens de l'image ne sont nullement praticiens et c'est parfaitement leur droit. Néanmoins, photographier, filmer et pratiquer le montage permet de mettre les théories à l'épreuve et de les garder hors du vertige des abstractions. Filmer force à envisager les avantages et les écueils de la démarche inductive : les images des films ethnographiques sont souvent trop spécifiques pour être employées comme des signes ayant une certaine portée générale. Comme Pasolini le faisait remarquer, dans la réalité, l'arbre n'existe pas : c'est le poirier, le pommier, le sureau... qui existent (1976 : 207). Le cinéma ne peut décrire un « arbre » : il reproduit l'image d'un poirier, d'un pommier ou d'un sureau. Du temps des grandes théories englobantes, le côté particulariste du film apparaissait comme un obstacle, mais ce défaut s'est progressivement changé en qualité à l'heure où les extrapolations conceptuelles sont passées au crible sans merci de la critique. Les photographies et les films nous font vivre leur appartenance historique particulière et c'est précisément en cela qu'ils atteignent à l'universel. Ils expriment à la fois la liberté d'un auteur et les déterminismes qui s'exercent sur lui-même comme sur l'objet.

Les productions de l'anthropologie visuelle mobilisent un type d'écriture dont les unités constitutives ne sont pas des signes abstraits mais des morceaux de réalité enregistrés. Le « visuel » ne constitue donc pas un domaine isolé, indépendant des autres sources ni des autres médias et des types de raisonnement qu'ils favorisent. Néanmoins, il est curieux de constater que la remarque, faite il y a près de vingt ans pour l'enseignement de l'histoire par Tom O'Regan (1987 : 2), reste d'actualité pour l'ensemble des sciences sociales : « Dans un monde de plus en plus saturé visuellement et auditivement, les historiens sont sans cesse appelés à inter-

prêter des images – photographiques, filmiques, artistiques et architecturales. Il est donc nécessaire de s'intéresser au film et à la représentation visuelle dans les cursus d'histoire, à la fois dans l'enseignement secondaire et dans le supérieur ». Céder aux effets de mode en déplorant l'envahissement des images ou en en jouissant ne présente aucun intérêt pour la recherche scientifique ; en revanche, il faut constater que celle-ci se modifie rapidement avec l'histoire des techniques. Si la photographie a révolutionné l'histoire de l'art, la vidéo a révolutionné les études cinématographiques, car « Les conditions matérielles de visionnage du film (support, fréquence, temps, possibilité d'arrêt du défilement, d'arrêt sur image, de retour, d'avance rapide, etc.) conditionnent l'analyse » (Vanoye & Goliot-Lété 1992 : 6). Il en va de même des techniques multimédias qui combinent, dans des présentations non linéaires, tous les supports d'images, de sons et de textes. La « transmédialité », qui associe anciens et nouveaux médias, a des conséquences cognitives évidentes et permet d'envisager la production du savoir sous un nouvel angle, plus ouvert que précédemment, l'écrit tendant à perdre son monopole de scientificité. Les multimédias ou hypermédias ne sont donc pas de simples paraphrases de l'écriture scientifique, ils marquent un véritable saut discursif (voir à ce sujet Ortoleva 2011).

L'archive

La photographie, le film et la vidéo posent des problèmes de temporalité car ils *embaument* le réel (l'expression est de Roland Barthes), ils le figent en l'état. Certains analystes vont jusqu'à dire qu'ils le tuent, puisque d'une certaine manière, ils le momifient. À cet argument, on peut objecter que l'image fonctionne souvent au présent, elle n'est pas automatiquement datée. Il suffit comme nous l'avons fait, Catherine De Clippel et moi, de filmer et de photographier dans les mêmes villages du Mali pendant trente ans pour constater qu'en l'absence de datation, d'information (écrite ou enregistrée), de commentaire, bref d'une mise en récit, la diachronie n'apparaît pas d'elle-même dans l'image. En photo comme en vidéo, la restitution de l'écoulement du temps requiert un montage, une construction, une écriture.

Plus que par le passé, notre époque jouit du privilège de pouvoir laisser des traces diverses. Elle propose une mémoire et dispose d'appareils critiques pour le traitement des archives. Combien de peuples, d'habitats, de régimes politiques, de modes de production, de corporations, de métiers, de milieux sociaux, de parlars populaires, d'usages vestimentaires, de gestuelles, de créations artistiques ont disparu sans laisser aucune trace

dans les archives de l'humanité ? Avec ce que l'on a appelé la *civilisation de l'image*, les historiens du futur disposeront non seulement des sources écrites élaborées par des scribes plus ou moins lettrés, mais aussi d'enregistrements d'images et de sons qui pourront être indéfiniment ré-analysés. Plus facilement que les écrits, les images de la vie quotidienne (notamment celle des « gens ordinaires ») invitent à une pluralité d'interprétations, en deçà ou au-delà des intentions de leurs auteurs. La conservation de ces traces est évidemment une tâche infinie puisque nous avons affaire à des productions historiques, par définition toujours soumises au changement et aux échanges. Aussi faut-il concevoir cette conservation comme un processus dynamique et utiliser à cette fin les nouvelles technologies. L'avènement de la vidéo numérique a ouvert une ère de profondes transformations pour le « film ethnographique » ; transformations qui touchent tout autant la pratique sur le terrain que la forme finie (ou non) des œuvres et leur circulation. Les progrès technologiques et l'accélération du rythme de l'histoire contemporaine (avec toutes les questions qu'elle entraîne) rendent obsolètes les procédés pédagogiques qui nous ont formés. Une anthropologie visuelle des mondes contemporains ne propose pas seulement une mise en scène ou une conservation de plus du savoir, comme peuvent le faire les musées, les expositions, les archives, les collections, les bibliothèques, mais un espace expérimental productif.

L'écriture documentaire

L'expérience de terrain, bien que de nombreux anthropologues en chambre contemporains s'en soient gaussés⁶, demeure centrale dans le métier de l'anthropologue, ce qui pose inévitablement un problème d'écriture. Qu'ils soient écrivains comme Malinowski, Lévi-Strauss, Leiris, Geertz et Favret-Saada ou cinéastes comme Marshall, Rouch ou MacDougall, les anthropologues s'efforcent dans leurs œuvres de restituer quelque chose de cette expérience vécue. Sur ce point, le cinéma documentaire offre évidemment des possibilités intéressantes, même si on sait qu'il n'échappe jamais totalement à la *mise en scène*⁷.

6. La surenchère critique actuelle sacre le retour des *armchair anthropologists* qu'avaient brocardés Boas et Malinowski au début du XX^e siècle.

7. Pour un théoricien comme Christian Metz et un cinéaste comme Jean-Marie Straub, tout film est une mise en scène, mais le mot « scène » est ambigu. En effet, s'il est vrai que chaque plan est composé pour contribuer à reconstruire un « monde » et s'il est vrai que le montage constitue une écriture, la scène évoque le théâtre où des acteurs jouent une histoire préalablement écrite. Tout film est entièrement construit, mais il n'est pas indifférent de savoir s'il restitue des événements pris sur le vif, des faits imaginaires ou des événements reconstitués. Par de multiples signaux, un film invite son public dans un monde de faits avérés ou dans une œuvre d'imagination. Lorsque ces signaux sont brouillés, les spectateurs ressentent habituellement un malaise, car ils ignorent ce qu'ils regardent.

Comme son collègue écrivain, l'anthropologue visuel doit construire son objet de recherche, élaborer ses concepts et évaluer les différents modes d'écriture qui s'offrent à lui afin d'adopter celui qui lui semble le plus adéquat sur les plans scientifiques et éthiques. Pour décrire une situation ou un processus, il envisage les différentes options possibles : comment cadrer ? Faut-il découper ou filmer en continu, décrire à la prise de vue ou restituer au montage ? Faut-il placer les choses dans leur contexte ou non, poser des questions ou non, ajouter un commentaire ou « laisser parler l'image » ? Autant que l'écrivain, le documentariste soigne sa syntaxe, recherche l'expression adéquate, travaille le rythme, le récit, l'émotion, le style. Réaliser un film documentaire est un art discursif qui implique des centaines d'options : choisir dans la réalité les détails significatifs (et donc en laisser d'autres dans l'ombre), cadrer, couper, assembler, restructurer, étalonner les couleurs, mixer les sons. Le réalisateur mobilise une rhétorique de l'image (Barthes 1964) et du son qui lui est propre, il repère les situations et les personnages intéressants, respecte l'unité de temps et de lieu ou la démembré, se conforme au réalisme d'une chronique ou propose, selon les mots d'Eisenstein, un « montage intellectuel ». Il n'existe en effet aucune transparence du médium et l'opérateur de prise de vue, comme le spectateur après lui, est bien forcé de s'interroger sur le sens de ce à quoi il a choisi de prêter attention. C'est son regard qui permet au spectateur de regarder à son tour. Le Leica d'Henri Cartier-Bresson ne prend pas de photographies, c'est évidemment lui qui les prend ; chacune d'entre elles se situe par rapport au regard qui l'a suscitée et à l'horizon qu'il vise. Le photographe cherche et trouve l'indice ou la forme qui donnent à voir l'objet. Rien n'est plus ennuyeux ni plus insipide que les vues prises par une caméra arbitraire, *désintéressée*. Se pose ensuite la question épineuse de l'interprétation de l'image. Le spectateur peut s'agacer de se faire donner la leçon, mais il peut aussi détester de ne rien comprendre à ce qu'on lui donne à voir. La parole peut offrir certaines clés de compréhension, mais commentaire et sous-titres distraient le spectateur et l'empêchent de prêter une attention soutenue à l'image. L'auteur doit donc, à chaque fois, calculer les gains et les pertes qu'entraîne le recours à ces dispositifs techniques. Il peut estimer qu'il a le droit de « flécher » l'image, d'imposer un type de lecture qui enrichit l'information contextuelle, mais il doit savoir qu'en même temps, il appauvrit forcément la *diégèse*⁸. S'il est vrai que nous ne voyons vraiment que ce à quoi nous prêtons attention, il est vrai

8. Terme introduit par Étienne Souriau dans les théories du cinéma à la fin des années 1940 ; désigne le pseudo-monde construit par le spectateur ou le lecteur à partir des données proposées dans un film ou un texte (cf. Aumont 1990 : 192).

aussi que le super-œil de la caméra (Vertov) enregistre aussi des détails que nous ne voyons pas. Le cinéma résiste toujours, dans une certaine mesure, aux intentions du réalisateur, mais comment les chercheurs et les critiques peuvent-ils théoriser une séquence cinématographique sans réinstaurer plus ou moins sciemment le pouvoir totalitaire du verbe ? Ils se trouvent rapidement dans la situation difficile si bien exprimée par Maurice Merleau-Ponty dans *La Prose du monde* (1969), de devoir trouver un langage qui soit pour ainsi dire en deçà des mots. Si de nombreux éditeurs continuent de publier des études cinématographiques presque exclusivement sous la forme de textes écrits, les avancées technologiques récentes, encore sous-employées, devraient permettre davantage de publications mixtes, avec des cassettes, des DVD, des sites interactifs facilitant l'analyse de séquences grâce à des déconstructions d'images, à des entretiens avec l'auteur, à l'accès aux *rushes* ou à d'autres documents iconographiques⁹.

Paradoxalement, les photographies ou les films prétendent objectifs reposent eux-mêmes sur une fiction en masquant la fabrication de l'image, la discursivité du montage et les multiples choix narratifs qu'ils impliquent. Ces documents prétendent montrer, ou donner à voir sans montrer, des pans de réalité dont l'intégrité ne serait atteinte ni par le cadrage, ni par le découpage, ni par le montage (Metz 1984 : 77). Le spectateur est aujourd'hui plus averti que par le passé. Confronté à une image fixe ou mouvante, il se pose des questions : comment le réalisateur a-t-il choisi son sujet ? A-t-il « invité » les gens qu'il a photographiés dans un cadre aménagé au préalable ou dans leur environnement « naturel » ? Les gens ont-ils accepté « de gaieté de cœur » d'être filmés ou bien n'ont-ils pas cru pouvoir s'y opposer ? Ont-ils demandé à se changer, à revêtir leurs plus beaux atours ou bien ont-ils été « pris sur le vif » ?

Au cinéma, les éléments de signification coprésents dans l'image sont trop nombreux et trop continus pour être tous saisis et compris (Metz 1972 : 77). Si l'on songe à la description dense (*thick description*) qui, selon Clifford Geertz (1973 : 3-30), caractérise la bonne ethnographie, il faut souligner que, souvent, la réalité est si dense qu'une caméra innocente ne peut filmer qu'une sorte de chaos. Généralement, le réalisateur est amené à « couper », au cadrage comme au montage, pour simplifier son propos et clarifier sa narration. Une des principales qualités du documentariste réside dans sa capacité à démêler toutes les vicissitudes de la réalité

9. Nous avons créé aux éditions de l'EHESS une collection d'anthropologie visuelle publiant conjointement un livre et un film sous forme de cassette ou de DVD, mais l'hypermédia ouvre aujourd'hui de nouvelles perspectives.

vécue qui sur le champ paraissent souvent incompréhensibles. Mais c'est un peu la quadrature du cercle, car en sacrifiant l'épaisseur du réel au nom de l'efficacité du récit, il court le risque de l'appauvrir et de ne laisser aucune place à l'ambiguïté, à l'imprévu, à l'anormal, toutes choses qui font éminemment partie de la réalité. MacDougall, en bon anthropologue, conteste ce principe d'économie du montage-roi. En effet, un réalisateur ou un monteur formé dans une école de cinéma coupe au montage tout ce qui est redondant ou ce qui n'est pas indispensable à la compréhension de la séquence. En fait, dans un documentaire – mais également dans la fiction –, le montage sert surtout à soumettre le travail interprétatif du spectateur à celui du réalisateur. Pour MacDougall, couper un plan prétendument trop long, c'est le mutiler, car un plan long contient des ambiguïtés et des centres d'intérêt contradictoires. Ces plans créent des problèmes de centrage du sujet, ils compliquent l'intrigue, mais ils sont très riches et il est dommageable de réduire un montage à ce qui paraît utile. Souvent aussi, le réalisateur coupe ce qui n'est pas « propre », parce que le cinéaste ou l'équipe n'est pas bien en place. Ce faisant, il supprime souvent la dimension de rencontre, le caractère interactif du tournage (MacDougall 1992 : 3). C'est un parti pris intéressant et un point de vue défendable, mais on peut également plaider pour une diversité de dispositifs. Il est regrettable que les anthropologues-réalisateurs n'aient pas été plus audacieux en matière de montage. Jean-Luc Godard et Chris Marker, sans être des historiens patentés, ont inventé de nouvelles façons de relier le présent et le passé ; Aby Warburg a pratiqué le choc d'images fixes ; Bertolt Brecht a défendu l'idée d'une heuristique du montage (Didi-Huberman 2009 : 60). En collectant, découpant et remontant un grand nombre de photographies de la Seconde Guerre mondiale, Brecht défiait les versions canoniques de l'histoire et révélait des motifs inaperçus, des relations entre phénomènes d'apparence disjoints. Plus près de nous, en étudiant la méthodologie d'un historien comme Carlo Ginzburg, qui entame de vastes enquêtes à partir de quelques indices visibles, on mesure tout le parti que pourrait en tirer un documentariste. On pourrait citer aussi le genre renouvelé (à la faveur des techniques numériques) du photo-récit, qui tricote habilement photos et texte. Texte et photographie entrent dans une relation d'attestation réciproque, agissant d'une manière si complémentaire que le photo-récit devient bien plus que la somme de ses parties (Abrioux 1996). De nombreux anthropologues reprochent aux films traitant de sociétés « exotiques » le récit fictionnel imposé par les producteurs de cinéma et de télévision, mais ils ignorent superbement le fait qu'une bonne partie du cinéma d'avant-garde s'est définie contre ce type de narrativité.

Le réel, ce qui résiste...

466

L'expression « cinéma du réel » doit être défendue, car, comme le disent Gaines et Renov (1999 : 6), « si on ne peut plus dire que le documentaire a le réel de son côté, que peut-on en dire ? » L'invocation du *réel* n'en est pas moins problématique car nous ne pouvons connaître le réel qu'à travers notre culture, notre éducation, nos idées et notre inconscient. Deux réponses opposées peuvent être proposées : soit enrichir notre culture, pour devenir plus réceptifs et plus « polymorphes », soit jouer une sorte de virginité. Avec humour, l'historien d'art Otto Pächt (cité in Aumont 1996 : 27) plaide en ce sens : « Comme notre vision est toujours imprégnée de savoir et que ce savoir fonctionne comme une sorte de lentille qui peut avoir un effet déformant, il est parfois bon de se faire plus bête que l'on est et de s'efforcer de voir les choses avec le plus de naïveté possible ».

La critique contemporaine exprime une grande suspicion à l'égard des fabrications qui se font subrepticement, sans avoir l'air d'y toucher, mais dirigent l'interprétation. D'une certaine manière, elle a horreur des règles de l'art et du « cousu-main », considérés comme artificiels et trompeurs. En revanche, elle prise le singulier, l'accidentel, le chaotique. La mode du récit « décousu » s'est imposée, amenant inéluctablement la question de ses propres artifices.

La nécessité du montage

« Mais il ne suffit pas de tailler, il faut coudre » (Bergson 1949 : 37). De toute manière, dans la fiction comme dans le documentaire, dans le montage photographique comme au cinéma, il y a bien toujours quelqu'un qui choisit les pièces constitutives de l'œuvre (pour leur intérêt intellectuel, logique ou plastique) et les relie artistement : cela s'appelle le montage, même lorsque l'opération est cachée, déniée, travestie ou volontairement accidentée. Même en documentaire, un monteur n'hésite pas à recourir à l'effet Koulechov, en insérant un gros plan de l'un ou l'autre personnage dans une interaction. Pour des raisons triviales (impossibilité de se mouvoir assez rapidement en gardant la mise au point), ces gros plans sont prélevés ailleurs dans la matière pour reconstituer une interaction plausible, lorsque, par exemple, le plan-séquence (sans coupure) a échoué.

Les chefs-d'œuvre du « cinéma direct », qu'il s'agisse des films des frères Maysles, de Leacock, de Pennebaker ou de Rouch, comportent bien plus de montage qu'on ne le croit. On sait au moins depuis Karel Reisz (1968 : 125-126) que pour créer l'impression d'une scène soigneusement observée, il faut parfois faire appel aux procédés de montage les plus

sophistiqués. Le montage peut également s'inscrire en faux contre le principe de continuité narrative. Georges Didi-Huberman (2009 : 86) émet l'hypothèse que la Grande Guerre a pu susciter « dans le domaine esthétique comme dans celui des sciences humaines – pensons à Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch – la décision de penser par montages, c'est-à-dire par dislocation et recomposition de toute chose ». À l'encontre du sacro-saint principe de continuité du réalisme classique, le montage prendrait acte du « désordre du monde ». Le montage cinématographique a d'ailleurs profondément renouvelé la narration littéraire.

Il pose, par ailleurs, des problèmes de tradition narrative. Dans notre culture, le gros plan sert souvent de soutien à la parole en « off » du personnage, pour donner l'impression d'une voix intérieure. Je me suis évidemment demandé si ce procédé d'écriture documentaire n'était pas ethnocentrique, mais à fréquenter presque intimement depuis une trentaine d'années des communautés paysannes maliennes, j'incline à penser qu'il se justifie dans des milieux fort différents du nôtre. En effet, l'introspection et l'attention aux « états d'âme » ne sont nullement des monopoles occidentaux. Contrairement à une idée reçue, les sociétés de la vallée du Niger ne sont pas moins individualistes que la nôtre, mais l'individualisme s'y exprime autrement. J'en veux pour preuve, toute la culture griotique vouée à exalter les qualités personnelles d'un individu particulier en tant que *primum inter pares*. Le cinéma africain a d'ailleurs repris sans difficulté le procédé du gros plan, ce qui produit des effets mimétiques « en retour » sur la société : les jeunes surtout essaient de ressembler aux héros de cinéma, comme les films de Rouch et bien d'autres par la suite l'ont montré. Balázs (1952) faisait déjà remarquer que le cinéma, avec ses usages du gros plan, avait rendu les gens plus sensibles aux expressions du visage, aujourd'hui considérées comme une dimension de la communication interpersonnelle. Dans des genres fort différents, les films de Nollywood, les *telenovelas* brésiliennes, et les films *Faces* de Martin Scorsese et *Shirin* d'Abbas Kiarostami, ne viennent pas contredire cette idée.

L'art du chercheur

L'anthropologie audiovisuelle s'est parfois enfermée dans un faux dilemme entre l'enregistrement et le projet esthétique. Or, de la même façon qu'un auteur se soucie à la fois de rigueur et de qualité d'écriture, un cinéaste peut défendre l'importance de l'indicialité de la photo, du film et de la vidéo, tout en se préoccupant de questions esthétiques. Gardons en tête la formule de Richard Leacock pour qui le problème était de savoir comment donner aux spectateurs l'impression d'être là et de ne rien

manquer. C'est un objectif impossible, mais un mot d'ordre productif. Sur le plan épistémologique, le fétichisme du visible et le style « réaliste » qu'il implique peuvent être contestés, mais donner à voir une situation, une interaction, un événement, ce n'est déjà pas si mal. Cette « morale » du tournage repose sur la conviction, déjà bien affirmée par un photographe du New Deal comme Paul Strand, que « ce qui existe au-dehors de l'artiste est bien plus important que son imagination » (cité in Calvin Tomkins 1974 : 45). On peut s'inspirer aussi des films tournés par les MacDougall en Afrique de l'Est ou en Inde : on y voit les gens mener leur vie tout en assumant le fait qu'il y a bien là quelqu'un qui les filme et interagit avec eux. Lorsque Bill Nichols (1991 : 98) réprovoque les « techniques qui masquent la présence du cinéaste et convoquent les commentaires de témoins et d'experts qui servent son argumentation », il a raison de souligner que le style réaliste essaie à tort de faire croire qu'on peut décrire le monde sans y toucher, mais pour l'homme de métier, l'expression « techniques qui masquent » paraît excessive. Il est, en effet, extrêmement difficile de filmer correctement une interaction dans laquelle vous n'êtes partie prenante que caché derrière votre caméra et accaparé par elle. Un anthropologue comme Stéphane Breton (2001) a réussi à le faire, mais c'est un tour de force assez rare. Le champ cinématographique n'est pas le champ réel, car l'espace se trouve tout autour de l'opérateur, non devant lui. Le film montre le train qui passe, non le cinéaste qui filme le train qui passe. Qui voit ? Que voit-on ? Qui montre ? Qu'y a-t-il d'impliqué, d'implicite, de suggéré, de caché derrière l'image ou l'objet regardé ? La prise de vue – c'est une tautologie – exclut le hors champ, qui se révèle parfois dans l'enregistrement sonore. On pourrait écrire une anthropologie générale à partir de la notion de regard, ce qui étendrait la pertinence de l'anthropologie visuelle à des enjeux philosophiques fondamentaux. Lorsque, comme d'autres anthropologues, je critique l'esthétisme, ce n'est pas au nom du réalisme. Il s'agit plutôt d'évaluer si un film, compte tenu de son auteur et du point de vue qu'il défend, peut être utilisé comme source d'information et de réflexion. Sur le terrain, l'homme à la caméra ne se trouve pas comme l'ethnographe devant une page blanche : il écrit en percevant, n'en déplaie aux relativistes radicaux qui ont renoncé un peu vite à toute référentialité¹⁰. Aussi, plus un film use-t-il d'afféteries et d'effets spéciaux,

10. Le caractère référentiel des sciences humaines a été mis en cause à partir de la fin du XIX^e siècle et a culminé au XX^e avec ce que l'on a appelé le « tournant linguistique ». Roger Chartier résume cette thèse relativiste ainsi : « La réalité n'est plus à penser comme une référence objective, extérieure au discours, mais comme constituée dans et par le langage » (1997 : 94). Cf. aussi Didi-Huberman : « Oui, les images mentent. Mais pas toutes, pas sur tout et pas tout le temps » (2003 : 91).

moins il permet au spectateur de comprendre ce qu'il voit. Notons qu'historiquement, le réalisme documentaire, considéré comme la marque du genre aujourd'hui, n'est pas du tout premier. Il a atteint sa maturité dans les années 1960 avec le 16 mm et le son synchrone, mais n'était pas forcément de mise auparavant. *Nanook of the North* de Flaherty, *Song of Ceylon* et *Night Mail* de Basil Wright (avec un poème de Wystan H. Auden et une musique de Benjamin Britten), sont plus romantiques que réalistes, *Berlin: Symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann s'affiche comme « symphonique », *Finnis Terrae*, documentaire romancé de Jean Epstein, participe d'un expressionnisme poétique, *The Plow that Broke the Plains* de Pare Lorentz, dénonce avec lyrisme, sur une musique de Virgil Thompson, les atteintes à l'environnement.

L'éthique de la recherche et celle du documentariste

L'éthique du chercheur s'accommode mal de la tradition dénonciatrice ou moraliste du genre documentaire. Un documentaire se présente comme la transposition d'une réalité déjà établie quelque part, mais en même temps, il entend généralement en tirer une leçon. C'est même le plus souvent cette leçon qui justifie le choix du sujet. La plupart des documentaires traitant des faits sociaux sont des films à thèse qui, sous une forme imagée et de manière plus ou moins oblique, délivrent un message d'autorité, qu'il soit de réhabilitation, de dénonciation ou de sensibilisation. Or, le réalisme se fait mystificateur lorsqu'il prétend transposer intégralement une réalité. Ce qu'écrivait Claude Simon dans son magistral *Discours de Stockholm* à propos de la littérature vaut aussi pour le cinéma, qu'il soit de fiction ou non. Filmer en situation n'équivaut pas à promener, comme disait Stendhal (et on sait combien son art s'émancipait de ce programme), un « miroir le long du chemin ». Une telle prétention pourrait se justifier s'il n'y avait qu'un seul chemin, mais il y en a des milliers, que l'on peut parcourir à des vitesses différentes, en plaçant le miroir selon des centaines d'angles différents. L'observation coordonne dès l'abord différentes unités ; c'est déjà un montage. À partir des fragments qu'il observe – la totalité lui étant inaccessible – le cinéaste construit forcément *sa* version de la réalité. La vue qu'il a du monde dépend de la position relative qu'il y occupe : c'est la fameuse question du point de vue, une notion fétiche de la critique cinématographique des années 1970 dont on a abusé, mais dont on ne peut totalement se passer. « Le monde comme si je n'étais pas là pour le dire » (cité in Claude Simon 1986 : 15), selon la formule ironique de Baudelaire à propos du réalisme, n'est pas plus à la portée du cinéaste qu'il ne l'est de l'écrivain. Prenons l'exemple des personnages. Penser que parce qu'ils ne

sont pas des acteurs, ils invitent les spectateurs dans leur vie réelle, c'est oublier qu'ils sont mis en scène par le réalisateur, c'est oublier que c'est le film qui les instaure comme personnages. Dans sa *Poétique*, Aristote déjà, posait le problème de la narration : ou bien le poète parle directement en racontant ce que ses personnages font ; ou bien il leur donne la parole et parle indirectement à travers eux. Dans la fiction, c'est évidemment toujours l'auteur qui parle, mais on peut dire que, dans une certaine mesure, dans le documentaire aussi. Tout d'abord l'auteur choisit quelques personnages, à l'exclusion de tous les autres, ensuite, même lorsqu'il leur « donne la parole », c'est lui qui choisit et distribue cette parole, au gré de son montage. Par la prise de vue, la prise de son et le montage, il élabore un texte qui « sort » du terrain, mais est aussi le sien, même s'il a retenu le conseil d'Homère et s'est effacé derrière ses personnages.

De grands documentaristes ont pour éthique d'être du côté de la recherche plutôt que dans l'exposé de résultats, du côté de la question plutôt que du côté de la réponse. Ils s'efforcent de ne pas clore les situations, au risque de frustrer les attentes d'un public souvent désireux de se faire rapidement une opinion. Certains critiques, soucieux de défendre le « grand public », s'insurgent contre cette frustration préméditée, mais l'ambiguïté peut correspondre à un agnosticisme de bon aloi, qui respecte la complexité du sujet traité. Elle peut se défendre également sur le plan esthétique, lorsqu'elle correspond à une stratégie narrative dans laquelle l'objet du désir (celui du cinéaste comme celui du spectateur) sert d'aiguillon. Chercheurs et esthètes se rejoignent parfois dans un plaisir élitiste qui se caractérise par un goût exceptionnel, par une exigence décalée au-delà des formes convenues et par un dédain pour la facilité et le plaisir vulgaire. Dans leur souci de se distinguer de l'ordinaire, ils en viennent parfois à élire le désagrément (les longueurs, le grain, l'instabilité et la pauvreté de l'image, l'incohérence du récit) comme des sommets de la délectation.

L'image et le texte

L'analyse du film d'anthropologie prolonge la vie de l'œuvre, mais au prix d'un anachronisme et d'un *anatomisme* : elle est en général produite plus tard, ailleurs et par quelqu'un d'autre que l'auteur. Un film est en effet constamment réinterprété et réévalué selon les critères du moment et l'évolution de la notion de représentation ; en ce sens, bien que daté, il n'a pas d'âge et est même toujours inachevé. « La signification d'une image est grandement tributaire de l'expérience et du savoir qu'a acquis antérieurement la personne qui la regarde », dit Gombrich (1983 : 323). « Sous ce rapport, l'image visuelle n'est pas une simple représentation de

la *réalité*, mais un système symbolique ». Une autre caractéristique paradoxale de l'analyse cinématographique, c'est qu'elle recourt à un médium différent de celui de l'œuvre : la vie intellectuelle d'un film repose presque entièrement sur le langage verbal, qui demeure le métalangage par excellence. Quelque chose de mystérieux demeure dans les expériences cognitives qui nous fabriquent à notre insu. Cette énigme est à la source d'une série d'expressions qui, pour en rendre compte, frisent l'oxymore en recourant au mot « logique » : « logique des sentiments » (Comte, Lévy-Bruhl), « logique des qualités sensibles » (Lévi-Strauss), « logique de la pratique » (Bourdieu). L'analyse débouche sur une aporie, car si l'on estime que l'image et le son possèdent leur spécificité propre, pour les respecter, il faudrait pouvoir les exprimer, les développer, les expliquer au moyen du même médium. Il paraît contradictoire d'expliquer verbalement la supériorité de l'image et des sons sur les mots, car cette translation contredit elle-même la proposition qu'elle énonce. C'est pourquoi d'ailleurs l'analyse de films abuse de mots d'« impuissance » (indicible, ineffable, innommable, irréprésentable) ou magiques (aura, charisme, enchantement, fulgurance, sublime), quand elle ne recourt pas à des oxymores du genre l'« image parle ». Lorsqu'elle passe outre, elle court le risque de paraphraser le film ou de le gauchir. La littérature spécialisée continue inlassablement à transposer du visible en « verbal » et, de ce fait, elle confirme le statut du texte écrit comme stade ultime du savoir et celui de l'image comme source ou comme simple illustration. De ce point de vue, la révolution annoncée par les nouvelles technologies se fait attendre. Chacun d'entre nous connaît la difficulté de « citer » un film, car une vraie citation requerrait que l'on en montrât un extrait. De nombreux écrivains ont essayé de dépasser ou de contourner les contraintes langagières. Rudolf Arnheim (1976) était un grand défenseur de la pensée perceptive ; « La pensée visuelle », estimait-il, « exige la faculté de voir dans les formes qui s'offrent au regard les images des modèles de force qui sous-tendent notre existence – le fonctionnement des esprits, des corps et des machines, la structure des sociétés et des idées ». Maurice Merleau-Ponty (1969) ne ménagea pas ses efforts pour ramener la philosophie au niveau des sens, en défendant le principe d'un mode de pensée sensuel. Jacques Aumont (1996) défendit l'idée d'une pensée cinématographique.

Le pouvoir des images

En Afrique, les rituels qui font intervenir certains masques attestent de l'efficacité propre des images en l'absence de toute glose sollicitée de l'extérieur. Ils confirment l'hypothèse forte de l'historien allemand Aby

Warburg quant à l'existence d'une culture mythopoïétique, une symbolique figurative, convoyée par les images, dans le cadre d'un dialogue entre différents médiums¹¹. Dans ces contextes, au Mali, l'image transmet d'autant plus sa charge symbolique propre, à partir de la perception visuelle et non de textes, que les « masques » au sens d'apparitions font parfois l'objet d'un interdit de commentaire : ce sont des objets *fobali*, « interdits de paroles » (Colleyn 2009a). Le cinéma possède aussi ce merveilleux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui sans lui resterait éparé dans le temps et l'espace. Le montage cinématographique, comme cotoiement d'images (Warburg) ou comme rapport intellectuel (Eisenstein) crée un dialogue, un questionnement qui révèle chacune des images qui le composent. Le cinéma, l'histoire de l'art et – pourquoi pas ? – l'anthropologie se rejoignent dans le principe heuristique du rapprochement d'images. La confrontation de toutes les formes connues d'un même masque (le cimier *ciwara*, par exemple) suggère des faisceaux de signification ouverts et non pas clos par une mythologie canonique comme le croyaient Marcel Griaule et Germaine Dieterlen (voir Colleyn 2006). La création plastique et les « performances » rituelles – le français manque d'un mot adéquat – apparaissent comme des vecteurs essentiels de la mémoire sociale, même lorsqu'elles sont réduites à quelques survivances énigmatiques, comme *Nachleben* (vie posthume) dont la signification n'est plus évidente (voir Agamben 1975 : 55). Le grand atlas d'images inachevé de Warburg, *Mnemosyne*, consiste en plus d'une quarantaine de panneaux juxtaposant sans cartels, légendes ni commentaires, un millier d'images environ. Cet atlas convoque aussi bien des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art que des timbres poste, des photos de presse ou des affiches publicitaires. Ironiquement, Warburg disait de *Mnemosyne* qu'il s'agissait d'une « histoire de fantômes pour adultes » (Gombrich 1970 : 244). L'énergie potentielle des œuvres anciennes revit en effet grâce à leur transmission, leur réception et leur charge posthume. C'est en 1895-1896, lors de son voyage chez les Indiens d'Amérique du Nord, que Warburg avait pris conscience d'une transmission de la culture mythopoïétique par les images. Ses recherches – et c'est pourquoi tant d'auteurs y prêtent attention aujourd'hui – donnent corps à l'idée d'une pensée visuelle. Elles débordent largement toutes les hypothèses d'un diffusionnisme historique, d'une psychologie associationniste ou d'une recherche des archétypes. L'herméneutique généralement pratiquée par les anthropologues et les historiens pêche par logocentrisme : en se lançant dans une entreprise forcenée de décodage d'un

11. J'emploie le terme dans le sens, proposé par Hans Belting (2004 : 39), de support dont les images ont besoin pour accéder à la visibilité.

symbolisme caché, ils finissent par coproduire avec leurs « sources » et « informateurs », plus ou moins réticents, une exégèse parfois très éloignée de l'expérience des acteurs des rituels, cérémonies et autres événements spectaculaires. En Afrique de l'Ouest, les ethnologues se sont hâtés d'isoler des ethnies homogènes et de les opposer entre elles, ce qui continue à produire aujourd'hui des effets essentialistes. Or, dans la « chaîne mouvante de sociétés » (l'expression est de Jean-Loup Amselle) qui composent la carte de l'Afrique de l'Ouest, des dispositifs audiovisuels (des sorties de masques et des rituels aux médias) me paraissent jouer, sur le plan cognitif, un rôle transversal de premier plan. Je renvoie, pour l'exemple, aux difficultés que rencontrent les tentatives d'isoler un « art bambara », par rapport à celui des groupes voisins (Colleyn 2009a). Sur le terrain, il y a, à la fois, plus de distinctions à l'intérieur des supposées ethnies et moins de différences entre elles que ne le postulent les grandes « monographies », un terme révélateur aux effets d'imposition durables ! La fameuse instance mythologique, si obstinément posée comme une sorte d'infrastructure, n'a ni le rôle génératif ni la fonction d'unifier toutes les productions d'une culture d'ailleurs toujours difficile à isoler dans un environnement fait d'identités entremêlées. Au contraire de toutes les théories symbolistes, holistes et fonctionnalistes, Aby Warburg nous invite à voir les images comme le siège de tensions non seulement dans la diachronie, mais également sur le plan synchronique. Dans les gestes, les dispositifs scénographiques, les masques et même les allégories verbales du *ciwara* du Mali, un même thème peut être continuellement remodelé sous des formes changeantes, sans que rien n'oblige à rechercher désespérément une instance génératrice de significations cosmogoniques. La surenchère explicative sur laquelle ont débouché les enquêtes de Marcel Griaule, Germaine Dieterlen et Dominique Zahan (Griaule & Dieterlen 1965 ; Zahan 1960) finit d'ailleurs par miner l'unité de l'ensemble, du fait de la saturation des rapprochements symboliques et de la multiplication des contradictions. Mes enquêtes dans la même aire culturelle me conduisent à exclure l'idée d'un dictionnaire des symboles à la Zahan ou d'un répertoire sémiotique crypté à la Griaule, au profit d'un système symbolique mouvant, essentiellement dynamique et jamais achevé. Le pouvoir évocateur des propositions audiovisuelles sur le terrain – et non dans le ciel empyrée des mythes – n'ouvre guère la voie à un système sémantique simple mais à un système polysémique, ouvert, complexe et contextuel. Un système d'autant plus complexe que nous n'avons pas affaire à une culture dans laquelle chaque individu serait une sorte d'échantillon de la société globale : les individus et les groupes se situent et se protègent par le secret et par la faculté de spéculer de manière différentielle à partir des moyens d'expression qui sont

à leur portée. Dans un film documentaire, encore une fois, pour restituer l'expérience perceptive du terrain, le commentaire explicatif n'est sans doute pas la meilleure forme, car rien n'invite à privilégier l'instance explicative verbale (qu'elle soit incarnée par les acteurs et/ou par l'anthropologue) sur la perception audiovisuelle.

Le pouvoir par les images

L'anthropologie contemporaine a attiré l'attention sur la dimension littéraire des textes d'anthropologie, tant en ce qui concerne les procédés rhétoriques que la narrativité. Dans la mesure où l'essor des sciences en Occident a secrété une idéologie aux termes de laquelle tous les phénomènes de l'univers devaient être minutieusement étudiés, les anthropologues se sont donné le droit de décrire les sociétés exotiques et de parler à la place de leurs ressortissants. Ils n'ont compris que très récemment, au début des années 1980, que ce droit n'allait pas de soi. Notamment sous l'influence de Michel Foucault, l'anthropologie a pris conscience de la dimension de pouvoir inhérente au projet de décrire et d'expliquer l'Autre sur la base d'une enquête de terrain. Comme l'explique Elizabeth Edwards (1992 : 6, ma traduction), « les relations de pouvoir impliquées par la situation coloniale n'étaient pas seulement celles d'une oppression manifeste, mais aussi des relations inégalitaires qui pénétraient toutes les facettes de la confrontation culturelle ». La mise en cause porte sur ce que l'on peut appeler la politique de la représentation : quelles sont les voix qui s'expriment dans un texte d'anthropologie ? Quelles sont celles qui sont passées sous silence ? Cette critique s'est rapidement étendue au contrôle des images : « Qui a la responsabilité (ou le pouvoir, ou l'autorité) de représenter les autres, pas seulement dans le sens de les décrire, mais aussi dans le sens de parler pour et d'exposer un cas ? » (Nichols 1994 : 64). Or, ce problème du partage du pouvoir au niveau de l'énonciation, il se trouve qu'un ethnologue-cinéaste l'avait pressenti dès les années 1950. Il s'agit de Jean Rouch, réalisateur, avec ses amis africains, de sortes d'ethno-fictions, comme *Jaguar* ou *Moi un Noir*. Voici comment Marc-Henri Piault (cité in Colleyn, ed. 2009 : 164) résume cette révolution qui a sans doute été mieux perçue par les théoriciens du cinéma que par l'anthropologie professionnelle :

« D'un seul coup et sans aucune forfanterie, avec une feinte innocence, Rouch non seulement donne la parole à ceux qu'il montre mais cette parole interpelle directement le spectateur, le laissant sans doute juge d'un spectacle mais l'obligeant à tenir compte de ce discours comme une intention délibérée et non pas une exposition naïve sinon même ignorante de ce à quoi elle s'exposerait. Cette parole franchit brusquement

l'espace-temps de la colonisation, elle énonce une révolution en cours. La personne que la caméra révèle n'est plus soumise à l'attention décisive d'un observateur maintenu tout puissant parce qu'ignoré dans le mystère de son éloignement métropolitain ; bien au contraire ce discours d'adresse est le signe manifeste que celui qui parle a déjà une idée de celui auquel il envoie son message. Les images ne sont plus à sens unique, les estimations, les jugements, fondés ou non, peuvent être prononcés par toutes les parties. Les regards de l'Occident ne sont plus protégés par une glace sans tain ».



Fondée sur la pratique de terrain, l'ethnographie visuelle, dégagée de ses préjugés raciaux, évolutionnistes, ethnocentriques, colonialistes, ethnocistes, orientalistes et africanistes est aujourd'hui en mesure d'assumer les situations de rencontres pour ce qu'elles sont, avec leurs ambiguïtés, leurs attentes réciproques et leurs croisements de regards. Ce sont les progrès théoriques qui améliorent l'ethnographie en la libérant de cadres d'expérience périmés. Pratiquer l'anthropologie visuelle ce n'est plus ramener (dans le Nord, dans le Centre) des images de sociétés humaines (du Sud, périphériques), pour les traiter comme des documents portant sur des espèces naturelles. Il s'agit de documenter des situations complexes, des jeux de relations, des interactions, des engagements mutuels entre protagonistes ayant chacun leur histoire, leur langage, leurs manières et leurs idées. Ceux que filme l'anthropologue se plaisent aussi à imaginer des manières transculturelles de voir, ils ne sont pas des spécimens reflétant métonymiquement une culture homogène, ils s'expliquent car ils savent que tous les hommes ne partagent pas les mêmes modes de vie, mais ils ont aussi leurs propres écarts à la norme, leurs opinions et, souvent, leurs libres pensées.

*École des hautes études en sciences sociales
Centre d'études africaines, Paris
colleyn00@gmail.com*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : anthropologie visuelle/*visual anthropology* – écriture audiovisuelle/*audiovisual writing* – documentaire/*documentary* – montage – pouvoir des images/*images power*.

BIBLIOGRAPHIE

Abrioux, Yves

1996 « Légende(s) : politique épistémologique de la photographie », in *Réels, fictions, virtuel*. Catalogue des Rencontres internationales de la photographie. Arles, Actes Sud.

Agamben, Giorgio

1975 « Aby Warburg e la scienza senza nome », *Settanta*, juillet-septembre : 3-19 [repris in *Image et mémoire* : « Aby Warburg et la science sans nom », Paris, Hoëbeke, 1998].

Amselle, Jean-Loup

1990 *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris, Payot.

Ang, Ien

1996 *Living Room Wars*. London, Routledge.

Arnheim, Rudolf

1976 [1969] *La Pensée visuelle*. Paris, Champs Flammarion.

Aumont, Jacques

1990 *L'Image*. Paris, Fernand Nathan [2^e éd. : Paris, Armand Colin, 2005].
1996 *À quoi pensent les films*. Paris, Séguier.

Balázs, Béla

1952 *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. London, Dennis Dobson.

Barthes, Roland

1964 « Rhétorique de l'image », *Communications* 4 : 40-51.

Bazin, André

1962 *Qu'est-ce que le cinéma ? 4. Une esthétique de la réalité, le néo-réalisme*. Paris, Le Cerf.

Belting, Hans

2004 *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.

Bergson, Henri

1949 *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, Presses universitaires de France.

Breton, Stéphane

2001 *Eux et moi*. Paris, Les Films d'ici-Arte France. 62'.

Casati, Roberto & Jérôme Dokic

1994 *La Philosophie du son*. Nîmes, Jacqueline Chambon.

Chartier, Roger

1997 *Au bord de la falaise*. Paris, Albin Michel.

Chion, Michel

2005 *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris, Armand Colin.

Clifford, James

1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Harvard University Press [trad. franç. : *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Paris, ENSB-A, 1996].

Colleyn, Jean-Paul

1983 *Les Chemins de Nya*. En collaboration avec Jean-Jacques Piché. Charleroi, RTBF-ACME 16 mm couleur, 54' [version papier : *Les Chemins de Nya. Culte de possession au Mali*, Paris, Éd. de l'EHESS, 1988].

2006 *Ciwara. Chimères africaines*.

Catalogue d'exposition. Milano, 5 Continents/Paris, musée du quai Branly.

2009a *Bamana*. Milano, 5 Continents.

2009b *Boli*. Éd. Johann Levy. Préface de Daniel Cordier. Photographies de Thierry Ollivier & Catherine De Clippel. Paris, Johann Levy & Gourcuff Gradenigo.

Colleyn, Jean-Paul, ed.

2009 *Jean Rouch. Cinéma et anthropologie*. Paris, Cahiers du cinéma-INA.

Collier, John Jr

1986 [1967] *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque, University of New Mexico Press.

Didi-Huberman, Georges

2003 *Images malgré tout*. Paris, Minuit (« Paradoxe »).

2009 *Quand les images prennent position*. Paris, Minuit (« L'œil de l'histoire » 1).

Doquet, Anne

2002 « Dans les coulisses de l'authenticité africaine », *Les Temps Modernes* 620-621 : 115-127.

Docquet, Anne & Sarah Le Menestrel, eds

2006 « Tourisme culturel, réseaux et recompositions sociales », *Autrepart* 40 : 3-12.

Ducrot, Oswald

1972 *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris, Hermann.

Edwards, Elizabeth, ed.

1992 *Anthropology and Photography 1860-1920*. New-Haven-London, Yale University Press-The Royal Anthropological Institute.

Feld, Steven

1982 *Sound and Sentiments. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Gaines, Jane M. & Michael Renov

1999 *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.

Ginsburg, Faye

1998 « Institutionalizing the Unruly : Charting a Future for Visual Anthropology », *Ethnos* 63 (2) : 173-201.

Goffman, Erving

1974 *Les Rites d'interaction*. Paris, Minuit.

Gombrich, Ernst

1970 *Aby Warburg, an Intellectual Biography*. London, Warburg Institute, University of London.

1983 *L'Écologie des images*. Paris, Flammarion.

Griaule, Marcel & Germaine Dieterlen

1965 *Le Renard pâle*. Paris, Institut d'ethnologie.

Ingold, Tim

1996 *Key Debates in Anthropology*. London-New York, Routledge.

Labarthe, Philippe

2001 *Textes sans paroles*. Paris, Le Dilettante.

MacDougall, David

1992 « When less is less », *Film Quarterly* 46 (2) : 36-46.

Marin, Louis

1981 *Le Portrait du Roi*. Paris, Minuit.

Martinez, Wilton

1990 *The Ethnographic Film Spectator and the Crisis of Representation in Visual Anthropology*. Los Angeles, M.A. Thesis, University of Southern California.

- 1992 « Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship », in Peter Crawford & David Turton, eds, *Film as Ethnography*. Manchester, University of Manchester Press : 130-161.
- 1996 « Deconstructing the Viewer : From Ethnography of the Visual to Critique of the Occult », in Peter I. Crawford & Sigurjon B. Hafsteinsson, eds, *The Construction of the Viewer*. Aarhus, Intervention Press : 69-100.
- 1995 « The Challenges of a Pioneer : Tim Asch, Otherness and Film Reception », *Visual Anthropology Review* 11 (1) : 53-82.
- Merleau-Ponty, Maurice**
1969 *La Prose du monde*. Paris, Gallimard.
- Metz, Christian**
1972 *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck.
1984 *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris, Christian Bourgeois.
- Mitchell, W. J. Thomas**
1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London, University of Chicago Press.
- Musée du quai Branly**
2006 *Ciwara. Chimères africaines*. Commissaire Lorenz Homberger. Milano, 5 Continents/Paris, musée du quai Branly.
- Najman, Charles**
1999 *Les Illuminations de Madame de Nerval*. Paris, ADR-La Sept Arte. Film 35 mm, 77'.
- Nichols, Bill**
1991 *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
1994 *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Niney, François**
2000 *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université.
- O'Regan, Tom**
1987 « Introduction », in T. O'Regan & B. Shoesmith, eds, *History onland/in Film*. Perth, History & Film Association.
- Ortoleva, Peppino**
2011 « Documentaire, transmedialité et document d'archive : outils pour la connaissance historique », in Jean-Pierre Bertin-Maghit, ed., *Lorsque Cléo s'empare du documentaire, 1. Écriture de l'histoire*. Paris, L'Harmattan-INA : 17-29.
- Pächt, Otto**
1994 *Questions de méthode en histoire de l'art*. Paris, Macula.
- Pasolini, Pier Paolo**
1976 *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*. Paris, Payot.
- Peek, Philip M.**
1994 « The Sounds of Silence : Cross-World Communication and the Auditory Arts », *American Ethnologist* 21 (3) : 474-494.
- Rabiger, Michael**
1998 *Directing the Documentary*. Boston, Focal Press.
- Reisz, Karel**
1968 [1958] *The Technique of Film Editing*. Oxford, Focal Press.
- Richardson, Robert**
1969 *Literature and Film*. Bloomington, Indiana University Press.
- Rouch, Jean**
1955 *Les Maîtres Fous*. Paris, Films de la Pléiade. Film 16 mm, 36'.

Simon, Claude

1986 *Discours de Stockholm*.
Paris, Minuit.

Taylor, Lucian

1998 « Visual Anthropology Is Dead,
Long Live Visual Anthropology ! »,
American Anthropologist New Serie 100 (2) :
534-537.

Tomkins, Calvin

1974 « Look to the Things Around You »,
The New Yorker, 16th September : 45.

Vanoye, Francis & Anne Goliot-Lété

1992 *Précis d'analyse filmique*.
Paris, Nathan.

White, Hayden

1988 « Historiography
and Historiophoty »,
American Historical Review
93 (5) : 1193-1199.

Williams, Raymond

1976 *Keywords. A Vocabulary
of Culture and Society*.
New York, Oxford University Press.

Zahan, Dominique

1960 *Sociétés d'initiation bambara*.
Le N'Domo, le Korè.
Paris, Mouton & Co.

Jean-Paul Colleyn, *Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle*. — L'anthropologie visuelle n'est ni une discipline au sens strict ni un champ disciplinaire, mais un carrefour où se croisent l'anthropologie, l'histoire de l'art, l'iconologie, les études cinématographiques et photographiques, la sociolinguistique, la psychologie et la sociologie. L'article envisage l'apport spécifique et les problématiques inhérentes à ce mode d'enregistrement et d'écriture : l'auteur, le récit, le point de vue, le réel, la référentialité, l'archive, le montage, l'esthétique, la pensée visuelle, la rencontre ethnographique. Par rapport au texte, l'anthropologie visuelle s'affirme aujourd'hui comme un art discursif complémentaire, ayant son efficacité propre.

Jean-Paul Colleyn, *The Optical Field of Visual Anthropology*. — Visual anthropology is neither a discipline in the strict sense of the word nor a subdiscipline. It lies at the crossroads between anthropology, the history of art, iconology, studies of cinema and photography, sociolinguistics, psychology and sociology. The inherent problematics of film-making as a form of writing and recording are discussed : author, narrative, point of view, reality, « referentiality », archives, editing, aesthetics, thinking with the camera, the ethnological encounter. Visual anthropology now claims to be a discursive art complementary to written texts but with its own effectiveness.