La transaction audiovisuelle

Pour une anthropologie hors-texte

Marc Henri Piault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/31659>

DOI : 10.4000/lhomme.31659

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 20 juin 2018

Pagination : 103-140

ISBN : 978-2-7132-2734-9

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Marc Henri Piault, « La transaction audiovisuelle », *L'Homme* [En ligne], 226 | 2018, mis en ligne le 20 juin 2020, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/31659> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.31659>

La transaction audiovisuelle

Pour une anthropologie hors-texte

Marc Henri Piault

L'ANTHROPOLOGIE DE TERRAIN est contemporaine de la naissance du cinéma et les premiers films furent en fait ethnologiques : non seulement comme enregistrements, sans intention, d'une réalité ethnographique, mais précisément comme projet spécifique, délibéré, dans la perspective du développement de notre discipline. L'opération ethnologique d'extraction du quotidien hors de sa gangue d'habitudes et l'entreprise de *faire voir* ce que l'usure des promiscuités et l'aveuglement du temps avaient fait disparaître du regard, c'est là ce qui entraîne l'étonnement, la stupéfaction même des premiers spectateurs des films Lumière. La banalité des sorties d'atelier ou des repas enfantins devient d'un coup la découverte miraculeuse, en 1895, de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* ou du *Goûter de bébé* : la réalité des jours ordinaires, qui s'était évanouie d'être sans cesse côtoyée, fait à nouveau irruption dans l'attention ressuscitée des spectateurs. On ne peut dès lors plus douter qu'il s'agit déjà d'une nouvelle invention du réel et, par là même, d'un questionnement en gestation sur la nature de ce ou de ces réels.

Il n'est peut-être pas indifférent à cet étonnement, à cette reconsidération ou plutôt à ce renouvellement du réel qui en provoquait une véritable re-découverte, que la projection sur écran sur-dimensionne ou tout au moins change les mesures de l'apparaître des objets et des personnes. C'est bien à ce niveau de la projection et non de la prise de vue que se situe l'extraordinaire avancée des frères Lumière par rapport à l'invention décisive par Thomas

Cet article reprend, pour la démonstration, certains des matériaux présentés dans le livre *Anthropologie et cinéma* (Piault 2008 [2000]). Une version abrégée et substantiellement différente de ce texte a été présentée, sous le titre « Anthropologie et le "Passage à l'image-son" », lors de la *XIII^e Rassegna internazionale di cinema etnografico*, qui s'est tenue à Nuoro (Sardaigne) en septembre 2006, et apparaît dans le catalogue distribué à cette occasion.

Edison du Kinétographe et du Kinétoscope, brevetés déjà en 1891. La transformation de la vision des mesures et des espaces par le cinématographe apporte un véritable changement qualitatif dans la perception du monde. Ainsi le cinéma n'est-il pas étranger au souci de faire éclater la conformité des apparences qui s'empare des artistes, des intellectuels et des scientifiques à la fin du XIX^e siècle. Les données immédiates de la perception sensible sont désormais bouleversées.

Que les surréalistes se soient tout de suite appropriés le cinéma ne signifie pas seulement qu'ils en aient perçu les commodités instrumentales, mais plutôt que l'irruption soudaine des innombrables apparences du monde, que l'incontrôlable polysémie des images cinématographiques les conduisaient à questionner l'évidence des formes perçues, des relations logiques auparavant mises en place par l'esthétique et le savoir européens. Cela signifiait également, et de façon plus générale, la possibilité de démonter les pièges des données perceptives en même temps que d'en montrer les innombrables variations et le rôle du point de vue (et donc de la prise de vue) sur ce qui est vu-montré¹. On reste cependant étonné de ce qu'après ces premières consciences de la relativité des perceptions, l'ordre soit bien vite revenu et que l'on se soit empressé d'oublier le sens, le poids et l'éventuelle légitimité des subjectivités culturelles dans la perception du monde. Sans doute ne pouvait-on pas si facilement abandonner des certitudes ancrées sur une analyse des données du regard offertes par une science dont l'universalité démonstrative – jusqu'à présent dominatrice – ne pouvait être questionnée sans risque, pensait-on, d'y perdre raison.

En même temps que le cinéma jetait le trouble sur les réalismes de la perception visuelle habituelle, il enjoignait à l'intensification du regard, au développement de la rigueur d'observation et au travail possible sur la dimension. L'effet de loupe sinon de microscope de la perception du dynamique incitait à considérer le mouvement comme objet. Il y avait donc un éclatement de l'évidence sensible mais qui, avant d'entraîner à la contestation des formes perçues par les règles et les habitudes culturelles, conduisit le Dr Félix-Louis Regnault, spécialiste d'anatomie pathologique et membre de la Société d'anthropologie de Paris, à fixer le regard froid d'une caméra sur une femme « exotique », transportée à Paris pour l'Exposition sur l'Afrique occidentale qui se déroulait, en 1895, aux pieds de la tour Eiffel. Il invente véritablement le cinéma ethnographique en filmant « une négresse Ouolove [...] faisant de la poterie » (Lajard & Regnault 1895 : 737). Il utilise sans doute un chronophotographe, puisqu'il prendra l'expression de

1. Il faudrait d'ailleurs s'interroger aujourd'hui sur une révolution inverse, qui réduit et numérise les images du monde à travers les écrans d'instruments de plus en plus miniaturisés : que signifient les « images » apparaissant sur l'écran d'un téléphone mobile ?

« chronophotographies ethniques » pour qualifier ces documents, mais c'est bien au mouvement dans sa dynamique propre qu'il s'intéresse beaucoup plus qu'à sa décomposition. Il va, immédiatement après, enregistrer dans le studio de l'inventeur du chronophotographe, Étienne-Jules Marey, « trois nègres, au moment où ils s'accroupissent ? *L'Ouolof* (n°1) et le *Peul* (n°2) ont les jambes obliques près de la verticale, tandis que le *Diola* du pays des rivières (n°3) a les jambes plus fléchies et plus près de l'horizontale » (Regnault 1896). On voit qu'il s'agit d'une entreprise délibérée pour saisir les spécificités de comportements, comparer des attitudes physiques et constituer les bases d'une science expérimentale. Rappelons que la célèbre séance publique organisée par les frères Lumière, au Grand Café de l'hôtel Scribe à Paris, pour projeter pour la première fois *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Le Goûter de bébé*, ou encore *L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, n'aura lieu que le 28 décembre de la même année 1895.

Dès lors, une révolution conceptuelle considérable est en marche, l'héritage culturel des sociétés n'est plus seulement constitué d'objets et de monuments, mais aussi d'habitudes, de valeurs et de comportements transmissibles plus ou moins consciemment à travers les situations, les gestes et les signes du vécu. Désormais cet héritage peut se repérer, se voir, se comprendre par l'image animée et restituer, outre la matérialité des productions, les mouvements et les expressions qui les font et les utilisent, il peut s'enrichir également des sons enregistrés, des paroles, des musiques. Les lieux ne sont plus les seules traces matérielles d'une mise en scène sociale disparue, il s'y passe des événements dont l'enregistrement rend compte et permet que les situations s'observent et se conservent. La société peut y retrouver ses marques vécues. Le patrimoine « immatériel » que l'ethnologie peut se flatter d'avoir contribué à découvrir, à inventer, paradoxalement se matérialise sur les pellicules et les premiers rouleaux de cire. Les gestes et les paroles se conservent à l'égal des terres cuites et des palais, ils s'offrent à nous dans leur jeunesse provocante et dans ce temps renversant qui procure une éternelle nouveauté aux mouvements achevés de nos ancêtres.

La rencontre du cinéma avec l'anthropologie permet de suivre les modifications successives des points de vue de la recherche et c'est à une tentative de cet ordre que je voudrais me livrer ici. Partie d'une description scientiste de sociétés humaines qui auraient été sur la voie d'un développement plus ou moins continu, d'une marche vers « la civilisation », l'anthropologie va reconnaître, au travers des diversités parcourues, des orientations sociales multidimensionnelles et souvent irréductibles. Dès lors s'opérera un passage de la description objectivante de ce qui aurait été un cheminement universel vers *la* civilisation, à une tentative pour rendre compte de la diversité des manières d'être et de penser, et donc de l'autonomie relative des cultures.

Fonctionnalistes, structuralistes et marxistes chercheront à appréhender cette réalité multiple en la soumettant à ce qui aurait du être l'ordre universel d'une rationalité opérative. L'éclatement des idéologies et des expériences sociopolitiques ayant marqué les deux premiers tiers du ^{xx}e siècle contribuera sans doute à une mise en question des ordres proposés, offrant notamment à une démarche phénoménologique renouvelée l'espace de questionnement du relativisme et du doute postmoderne.

Cinématographe et anthropologie : les enfants naturels d'une liaison coloniale

La relation qu'à leur origine même cinéma et anthropologie ont entretenue n'est peut-être pas fortuite et mérite qu'on s'y attarde un peu. L'un et l'autre participaient en effet d'un même processus de développement de l'observation scientifique, lié lui-même à l'expansion industrielle des États-nations, dont un des corollaires était l'invasion coloniale. On assiste donc au développement simultané de ce que nous pouvons considérer comme deux instrumentations des temps culturels et des espaces sociaux : le cinéma comme l'ethnologie vont sur le terrain des horizons les plus lointains, là où sont perceptibles les plus grandes distances physiques, mentales et comportementales par rapport à ce qui paraît un lieu central de référence et qu'on pourrait sans beaucoup d'erreur identifier comme le « monde des Blancs » ou, plus largement, le monde occidental.

Ce grand départ se situe à une époque où l'Europe et l'Amérique du Nord cherchaient à assurer les marchés nécessaires à leur industrialisation et aux exigences de leur expansionnisme économique, manifestées notamment par les différentes conquêtes coloniales. Certes, l'ethnologie existait depuis longtemps déjà comme version théorique de la réflexion rationaliste occidentale sur le monde, mais c'est précisément à la fin du ^{xix}e siècle qu'elle est devenue une pratique de terrain, achevant en compagnie des missionnaires les parcours d'exploration des aventuriers-géographes du siècle. En 1883, Franz Boas, géographe allemand, l'un des pionniers de l'anthropologie américaine, débarque en Arctique pour passer deux ans chez les Inuit : il inaugure véritablement l'anthropologie de terrain. Par une coïncidence extraordinaire, il publiera les résultats de son expédition (Boas 1888) l'année même où Étienne-Jules Marey va présenter, à l'Académie des sciences de Paris, la première bande photographique réalisée avec le chronophotographe à pellicule mobile en papier sensibilisé : c'est le véritable prototype d'une caméra de prise de vue. La même année 1888 encore, Émile Reynaud fera breveter un système d'images peintes sur des plaques plastiques et transparentes, incrustées dans une bande de toile perforée :

c'est le « Théâtre optique », réelle préfiguration de la bande filmique définitive. La même année enfin, Thomas Edison fait enregistrer son invention du phonographe électrique avec rouleaux de cire, tandis que George Eastman commercialise des bobines à base de nitrate de cellulose pour remplacer les premières bandes de papier utilisées dans ses appareils Kodak. L'année suivante, en 1889, Edison mettra au point définitivement le support film, qui est la réponse apportée par le cinéma à l'opposition insurmontable et cependant nécessairement surmontée entre le discontinu et le continu.

À cette même époque, la science développe ses pratiques analytiques, cumulatives et quasiment compulsionnelles : établissement de la nouvelle idéologie scientiste dont le positivisme sera l'une des plus fortes expressions. Il y a, dans le cours du XIX^e siècle, une tentative effrénée de collectionner et d'appréhender le monde, pour réduire ce qui ne serait qu'une apparente diversité à l'ordre unique de classements plus ou moins dominés par l'idée-force de l'évolutionnisme. Nous n'avons d'ailleurs pas encore fini de surmonter les impératifs de ces ambitions qui structurent bien souvent les certitudes technologiques d'aujourd'hui. Les dramatiques gaspillages de ce que maintenant on appelle le développement ou la croissance, dont les nécessités sont trop peu interrogées, ne font en réalité que continuer les bouleversements entrepris, sans trop de consultation et au nom d'un prétendu progrès universel : ils sont la marque triomphaliste de la conquête industrielle de la planète commencée au XIX^e siècle. Développement puis croissance, devenus comme évidents dans un monde soi-disant globalisé, ont simplement désormais remplacé, sans la contredire, la prétention initiale au progrès.

En tout état de cause, la même obsession inventoriale anime les pionniers du cinéma et de l'ethnographie : elle s'articule sur le modèle des sciences naturelles et appuie son projet de saisie totalitaire du monde sur l'affinement des techniques instrumentales produites, notamment, grâce à l'essor de la chimie, de l'optique et de la mécanique. L'Occident de la première révolution industrielle éprouve comme une capacité « naturelle » et, pense-t-on, sans limite à l'exploration du monde et à la définition de son sens. Cette capacité est à ce point ressentie comme évidente qu'elle s'exprime en termes de nécessité : c'est le fameux « fardeau de l'homme blanc », responsabilité qu'il s'octroie lui-même de guider sur les voies de sa propre civilisation toutes les sociétés de la planète... La découverte irrémédiable de la diversité du monde impose la mise au point de méthodes de réduction de la différence, d'intégration à un même schéma de développement des espèces et des sociétés. Le Progrès permet de garder l'unicité de la Civilisation dans son aboutissement, en affirmant que la différence n'est qu'une déviation ou une distance, qu'elle soit spatiale ou temporelle.

On se trouve donc à une période de multiplication et de sophistication des instruments de mesure et d'observation dans tous les domaines. C'est le triomphe de la méthode expérimentale confirmant dans un même temps la validité de sa démarche, la qualité de son instrumentation et la réalité de ses objets. La matérialité des instruments de la science lui assurerait son objectivité : elle délivrerait des incertitudes et de la subjectivité de l'observation humaine limitée par l'imprécision de ses sens. On justifie ainsi non seulement la nécessité de la découverte, mais aussi la finalité « civilisatrice » de l'exploration du monde, sinon de sa conquête.

L'Europe de la fin du XIX^e siècle se trouve dans la situation apparemment paradoxale d'avoir à imposer la certitude de sa mission « civilisatrice », fondée sur la démonstration de son efficacité scientifique et ainsi d'une certaine unité rationnelle *du* monde, qui reste pourtant confrontée à l'extraordinaire diversité *des* mondes qu'explore son expansionnisme. Homogénéité idéologique intentionnelle donc, mais face à laquelle se maintient effrontément la pluralité persistante, têtue, bornée même, des faits et des situations ! Sans doute est-ce là une des clés de la multiplication des procédures inventoriales, accumulant les « curiosités » et les « exotismes » de la planète pour les mesurer à l'aune de la normalité historique occidentale, qui seule fabriquerait un sens au devenir du monde. Pour mieux assurer la pertinence de la domination productive industrielle, du mode de penser et de faire qui la génère et qu'elle induit, il convient bien de faire éclater l'altérité en multiples facettes d'exotismes, en même temps que de faire apparaître et de désigner les différences culturelles et sociales comme des manques ou des inachèvements le long d'une progression historique inéluctable.

Il est évident que l'amélioration des conditions techniques de l'exploration du monde (transport et communication) donnait à ces ambitions des moyens de réalisation de plus en plus performants. Le cinéma complète tout à fait clairement la panoplie des instruments pour cette collecte généralisée, fondant d'une certaine façon l'ambition du regard à l'objectivité par la suppression, notamment, des obstacles de l'espace et du temps. L'image animée (et presque simultanément la capacité à enregistrer le son) capterait le transitif de la durée, surmonterait la subjectivité du témoignage douteux des voyageurs au long cours, supprimerait les détournements spécieux de la mémoire : les moments fugitifs du vécu, les singularités et les différences de l'Autre deviennent aussi transportables et donc observables à loisir que l'obélisque de Louqsor, les momies d'Égypte ou les fresques du Parthénon. Le rêve d'une collection concrète des faits sociaux et des formes de la socialité paraît réalisable.

On comprend également que l'ethnographie, émergeant des limbes de la réflexion assez générale, théorique et souvent éthique sur les origines et les étapes des sociétés humaines, ait été de la même façon un instrument

de cette collection et de l'établissement de ce regard. La mise en place d'une observation dynamique et totalisante, le passage « sur le terrain » et donc l'expérimentation faisaient du cinéma et de l'ethnographie les enfants naturels et jumeaux d'une entreprise commune de découverte, d'identification, d'appropriation et, peut-être véritablement, de dévoration du monde et de ses histoires. À l'extrême de la distance/différence constatée, les prétendus cannibalismes « sauvages » servaient à identifier et à justifier le saut qualitatif opéré par la culture, ou plutôt par La Civilisation avec ses majuscules. En réalité, leur désignation, leur stigmatisation fascinée masquaient certainement, comme dans une dénégation analytique, la boulimie occidentale projetant en l'Autre son propre désir de consommation, d'absorption... ! L'enregistrement capture la distance matérielle de l'autre et le réduit en images dont *s'alimente* mon regard. Ainsi s'initie l'univers de la consommation devenu aujourd'hui le nôtre.

Les sociétés que l'exploration découvre deviennent progressivement des images photographiques puis cinématographiques, qui transportent véritablement l'autre depuis son étrangeté absolue, depuis ses antipodes, jusqu'à la mesure du regard blanc. La centralité, le caractère de référentialité de la position occidentale sont ainsi affirmés et démontrés par l'évidence même de ce transport, qui légitime le cadre de référence du spectateur. À l'origine, la précipitation dans la découverte va entraîner pour les cinéastes et les anthropologues la même inquiétude. Les uns comme les autres sont persuadés d'avoir à saisir dans leur ingénuité, dans leur authenticité, ces sociétés multiples, dont on imagine qu'elles sont en dehors de toute histoire et qu'ainsi elles seraient susceptibles d'offrir des formes sociales protégées, sinon « pures », de toute influence extérieure et, surtout, à l'abri encore de l'impact européen.

L'objectivisme de la description et l'inventaire colonial

L'invention des premiers appareils d'enregistrement d'images animées et de son a été immédiatement suivie par la réalisation des premiers documents filmés sur les Amérindiens. En 1894, l'associé d'Edison, William Dickson, enregistre dans le premier studio consacré aux prises de vue en mouvement – le fameux « Black Maria », construit à West Orange dans le New Jersey et équipé d'un kinétographe – la reconstitution de deux manifestations indiennes : *Indian War Council* et *Sioux Ghosts Dance*. Nous avons déjà mentionné les expériences de Félix-Louis Regnault : en compagnie de son collègue Azoulay, qui enregistre les premiers phonogrammes anthropologiques sur rouleaux Edison, ils vont proposer, dès 1900, un véritable programme positiviste d'anthropologie visuelle. Ils affirment qu'avec le

cinéma: «l'ethnographe reproduira à volonté la vie des peuples sauvages [...]. Quand on possédera un nombre suffisant de films, on pourra, par leur comparaison, concevoir des idées générales; l'ethnologie naîtra de l'ethnophotographie» (Regnault 1912). Il faut cependant reconnaître que le point de vue de Regnault est plus proche de ce qui serait une éthologie humaine que de l'anthropologie sociale contemporaine.

En fait, la première réalisation du programme d'archivage que préconisait cet audacieux précurseur ne sera pas mise en œuvre par un spécialiste de nos disciplines, mais par le banquier parisien Albert Kahn. Sensible aux transformations subies à travers la planète par l'établissement et la diffusion de la modernité, Kahn percevait en effet la nécessité de capter avant qu'il ne soit trop tard les activités et les comportements humains sur le point de disparaître. Il fut en quelque sorte l'inventeur de ce que, après la Seconde Guerre mondiale, on a nommé l'ethnologie d'urgence. Il souhaitait également mettre à la disposition des spécialistes et des hommes politiques des documents accessibles, témoignages directs des différentes formes de la réalité sociale, afin d'informer ceux que plus tard nous appellerons les décideurs et qu'alors soutenait la toute puissante idéologie du progrès, nous dirions maintenant du développement. C'est à telle fin que fut lancé un programme systématique d'enregistrement cinématographique dans le monde entier: les «Archives de la planète». Cent quarante mille mètres de films ont été tournés et plus de soixante-dix mille photographies autochromes réalisées, à travers trente-huit pays de tous les continents pour rendre compte de tous les aspects de la vie quotidienne. On cherchait à saisir, suivant les instructions du géographe Jean Bruhnes, ce qu'étaient les villes et les villages, l'environnement construit et naturel, ou encore les différentes formes d'expressions religieuses et civiques. L'intention énoncée par Bruhnes visait à un véritable inventaire de la surface habitée et aménagée du globe (Bruhnes-Delamarre & Beausoleil 1978-1979). L'attention était ainsi portée par les cinématographes aux cadres et aux conditions de transformations généralisées dont l'époque prenait nettement conscience.

Les cinéastes ont poursuivi et même développé cette quête. Quant aux anthropologues professionnels, l'exemple de Regnault et d'Azoulay n'a guère été suivi en France. En revanche en Allemagne, en Angleterre, des expéditions ethnographiques vont s'équiper systématiquement de matériels d'enregistrement. En 1898, entre le Pacifique et l'océan Indien, Alfred Cort Haddon, zoologue à l'origine, entreprend dans le détroit de Torrès, entre l'Australie et la Nouvelle-Guinée, un recueil systématique de tous les aspects de la vie sociale, matérielle et religieuse. Il est notamment accompagné par deux anthropologues dont l'importance sera décisive pour la discipline, Charles G. Seligman et William H. Rivers, fondateurs des chaires d'anthropologie

à Cambridge et à Oxford. L'expédition rapportera les premiers films ethnographiques de terrain, enregistrés avec une caméra Lumière maniée par un opérateur professionnel (Haddon 1901-1935). En 1901, Baldwin Spencer, conseillé par Haddon, filme avec Frank Gillen les Aranda d'Australie, chez qui ils avaient travaillé entre 1898 et 1899 (Spencer & Gillen 1938 [1899]). Encouragé par les résultats de ces premières réalisations et convaincu par Haddon lors d'une rencontre en 1903 à Cambridge, le Viennois Rudolf Pöch filme en Nouvelle-Guinée entre 1904 et 1906 (Pöch 1907), et en Afrique du Sud, dans le Kalahari entre 1907 et 1909 (Pöch 1910). Équipé comme ses prédécesseurs de matériel d'enregistrement sonore, Pöch filmera certaines de ses séances d'enregistrement, offrant ainsi à l'avenir la possibilité d'une véritable synchronisation. Les images de ces extraordinaires dispositifs permettent, lorsque nous les regardons aujourd'hui, d'introduire un débat sur la construction de l'expérience ethnographique et, en particulier, sur les positions réciproques de l'ethnologue et de l'ethnologisé, ainsi que sur le rôle éventuel de l'instrumentation technologique dans le processus d'enquête. Regarder ces images permet de relativiser les positions réciproques de l'enquêteur et de l'enquêté et, en quelque sorte, de dénaturer la situation afin de soumettre à interrogation sa mise en œuvre, sa mise en scène.

On constate que, dès son départ, le cinéma tente de saisir ce qui est l'objet même de l'ethnologie : les pratiques de l'être humain dans les relations qu'il établit et qu'il énonce, avec ses semblables et avec l'environnement qui le situe et dont il dispose. Cependant, troublée par le foisonnement des images et leur incontrôlable polysémie, leur résistance à la réduction du discours savant comme à l'organisation polémique, l'ethnologie mettra un certain temps à réfléchir à la procédure filmique et à ne plus confondre le film comme objet signifiant avec le cinéma comme procédure langagière de découverte.

L'étrangeté de l'Autre-en-humanité découverte, cette différence est souvent prise pour du semblable déplacé, décalé, déformé, inachevé, ébauché, voire dévié. L'étrangeté n'est que rarement acceptée comme alternative, comme proposition respectable d'une autre façon d'être. Voyageurs et explorateurs rapportent de leurs pérégrinations des récits imagés où les frontières entre la fiction et la réalité ne sont pas toujours évidentes. Elles s'estompent en partie sous l'effet des enthousiasmes entretenus par cette saisie, apparemment sans contrainte, du « sauvage vivant » transporté directement devant les yeux étonnés de l'homme blanc : celui-ci n'en finit pas de savourer une rencontre, où s'affirment constamment l'efficacité et donc la supériorité de sa prise au monde, de son emprise sur le monde. Pourrait-on alors considérer l'hésitation anthropologique à poursuivre son appropriation de l'instrumentation audiovisuelle comme une sorte de conscience des risques encourus, c'est-à-dire de la possibilité d'un conflit avec l'idéologie dominante de la suprématie

occidentale ? Il n'est guère concevable de soutenir avec évidence ce point de vue. On voit néanmoins l'ethnologie choisir les chemins du classement et des typologies, de l'étude systématique des comportements, des rituels et des artefacts culturels, considérés comme des unités objectivables et dont la combinaison fabriquerait des spécificités culturelles. L'identification cinématographique étiquette en quelque sorte la différence, mais pour l'ordonner dans le grand livre de l'évolution de l'humanité à travers les chapitres de sociétés qui en manifesteraient les étapes et les variantes.

Les films réalisés par les ethnographes de terrain des premières décennies se veulent délibérément positivistes. Leurs effets malgré tout échappent aux intentions : les images rapportées, construites pour la plupart par des opérateurs professionnels, viennent s'ajouter, en les renforçant, aux images d'exploration qui mêlent systématiquement, dans un bouquet d'étrangeté, la flore, la faune et les êtres humains de tous les antipodes. En effet, la prise de possession scientifique, apparemment opposée à la position d'une étrangeté radicale, affirme cependant, et avec autant de force, la centralité sinon même l'unicité du point de vue des observateurs. Ainsi l'anthropocentrisme blanc ne propose-t-il que deux attitudes : la description distanciée des phases de l'humanisation (l'autre n'est qu'une ébauche de moi-même), ou bien l'émotion mystérieuse d'une différence irréductible (l'autre est en dehors de toute raison raisonnable, erreur dans la série évolutive des sociétés, accident ou même déchéance mystérieuse). Apparemment antagonistes, ces deux positions s'appuient néanmoins, l'une comme l'autre, sur le privilège du seul regard dont la pertinence n'est jamais mise en question, celui de l'homme blanc.

Les principales questions sont posées dès le début du ^{xx}e siècle

Avant la Première Guerre mondiale, presque tous les problèmes qui nous concernent sont en fait déjà explorés dans des objets-films dont, malheureusement, l'accès aujourd'hui demeure très réservé. Depuis une vingtaine d'années, on assiste certes à une progressive sortie de l'ombre de ces archives admirables, mais leur mise à disposition reste souvent soumise à des contraintes qui ne sont peut-être pas toujours d'ordre technique, ni même économique, et dont il faudrait sans doute éclairer les raisons. Peut-être s'agit-il de résistances intellectuelles, de prises de positions idéologiques, de conditionnements sociologiques et psychologiques révélateurs de points de vue sur l'image et de conceptions spécifiques quant à la saisie et à la compréhension de ce qu'est le réel ? En tout état de cause, l'instrumentation audiovisuelle, dès sa naissance, était confrontée à ces problèmes qu'aujourd'hui encore nous essayons de résoudre, ou tout au moins d'élucider.

Les premières grandes expéditions à vocation anthropologique étaient équipées de matériels d'enregistrement performants, accompagnées d'opérateurs spécifiques et des programmes de collecte étaient commandés par des universités à des entreprises professionnelles. On reste étonné encore de l'attention immédiatement portée aux nouvelles technologies : des disciplines alors peu développées faisaient des investissements technologiques pour l'époque bien plus élevés qu'ils ne le seraient aujourd'hui, où de telles entreprises sont devenues plutôt rares en comparaison avec leur expansion dans d'autres domaines. Au-delà de cette appropriation d'instruments d'investigation, correspondant à une nouvelle disposition du regard et à une transformation dans les conceptions et les relations du temps et du mouvement, les attitudes à l'égard des modes et des formes de réalisation paraissent significatives de positions théoriques et idéologiques particulières.

La plupart des films « ethnographiques » des premières décennies restent des documents bruts ; l'image est enregistrée par des caméramans professionnels et le montage est inexistant. Il n'y a aucun questionnement sur la nature de l'objet montré, dont la réalité est assumée par son apparaître-dans-l'image. Cette subtile transmutation d'un objet concret et situé dans un contexte sociogéographique spécifique en objet virtuel ou imagétique ne semble poser aucun problème quant à la nature de l'un ou de l'autre, qui seraient donc parfaitement identifiables et homothétiques. C'est une affirmation d'objectivisme assurant au regard de disposer d'informations suffisantes pour négliger une mise en perspective ou une déformation éventuelle. Le mécanisme de l'enregistrement et le savoir-faire de l'opérateur feraient garantie d'une absence de parti pris.

En sens inverse, l'orientation d'un point de vue de tournage et son explicitation commencent à devenir une nécessité dès lors qu'une intention générale préside à l'enregistrement. Il y a effectivement une intention dans le projet des Archives de la planète, créées en 1898 par Albert Kahn, qui soumettent la prise d'image à un programme de saisie mais aussi à un programme d'action. L'objectivité d'une prise de vue mécanique est certes affirmée, mais les choix mis en œuvre traduisent une perspective sur la contemporanéité qu'il sera légitime d'interroger à l'intérieur même de l'image. Plus avant encore dans le travail *sur* l'image, les effets d'Edward G. Curtis, inventant l'ethnofiction en 1912 avec *In the Land of the Head Hunters. A Drama of Primitive of the Shores of the North Pacific* (Holm & Quimby 1978) et, surtout, les productions du militaire cinéaste brésilien Thomas Reis, réalisant en 1916 le premier véritable film ethnographique avec *Rituaes e festas Borôro* (Piault 2001), démontrent bien l'existence d'une

intention filmante : l'organisation du récit renvoie à une manière de regarder qui est constitutive de la situation anthropologique. Une telle posture désigne en outre, en son absence, un spectateur potentiel, un utilisateur à venir. Même lorsqu'elle n'est pas explicitement définie, il y a donc une *intention de tournage*. La circulation entre le terrain, la salle de visionnage, la salle de montage et la salle de cinéma a déjà commencé : elle ne sera pas sans effet sur ce qui se montre et la façon de le montrer, ce dont Thomas Reis aura parfaitement conscience en s'inquiétant de la représentation que pouvaient se faire les spectateurs urbains regardant les Indiens de ses films, dont il regrettait qu'ils ne puissent « parler ».

Relations entre réalité et fiction

La découverte des sociétés exotiques s'est accompagnée de tentatives pour « mettre en scène » le déroulement de leur existence, situer leurs préoccupations par rapport à nos propres catégories d'appréhension du réel. Très vite, l'idée d'un récit s'est imposée, précédant la systématisation d'un langage expérimenté progressivement et encore suffisamment marqué par l'expression théâtrale pour ne pas s'approprier totalement des formes spécifiques de narrativité. Au niveau de ce qui est mis en image, apparaît un glissement de la collection des productions matérielles vers la saisie de la sensibilité problématisée des relations. Cela entraîne un passage de l'enregistrement brut à une description organisée et à l'introduction d'un rapport au temps par l'artifice narratif. Les contraintes du tournage (exiguïté des lieux, absence de lumière, vitesse et éventuellement nombre des déplacements, etc.) conduisent déjà à ce que la rapide transformation des temps suggère : la nécessité de reconstitutions. L'opérateur est alors obligé d'intervenir, en tenant compte des exigences du tournage et des réalités formelles et temporelles des événements enregistrés. L'action est partagée entre l'intention de filmage et la probabilité de l'événement. L'artifice de la reconstitution et celui, encore plus visible et donc contrôlable, de la fictionnalisation paraissent légitimement suggérés. Les modalités de la narration ne sont, certes, pas toujours évidentes et lèvent la question de l'authenticité de ce qui est montré. À partir de cette interrogation s'ouvrent les recherches sur le langage proprement dit, sur les dispositifs de transferts de connaissance et sur les agents constituants d'un réel dont nous conviendrons peu à peu qu'il se crée en permanence.

Conditions et limites de la reconstitution

Deux tendances se sont très vite distinguées : l'une visant à un collationnement de données brutes sur les manifestations sociales et les comportements, données destinées à être par la suite répertoriées comme les objets dans un musée ; l'autre donnant lieu à des tentatives d'interprétation

des données filmées, avec des effets de « traduction » augmentant généralement les distances. Cependant, dans les deux cas il y a, de façon plus ou moins délibérée, mise en regard de la caméra, extraction des événements dont l'étiquetage anthropologique désarticule la continuité autochtone au profit d'un récit ou d'un ordre classificatoire, d'un ordre catégoriel qui n'est pas nécessairement autochtone. Ce questionnement évident de la relation entre réalité, reconstitution et fiction, devient alors une réflexion sur les formulations d'un langage, non plus en termes de dispositif comme nous l'évoquions à l'instant, mais en termes de capacité à rendre compte, d'habileté signifiante, de spécificité cognitive. Il s'agit du développement analytique et critique de ce que l'on pourrait appeler les « manières du voir et du donner à voir », comme il y a des « manières de table » et des « manières de vivre ». Le documentariste soviétique Dziga Vertov répondra à une telle injonction vers l'élucidation du sens et nous trouverons, dans certaines formulations récentes, des propositions plus radicales, en vue, non plus d'une simple identification du regard, mais d'une décentration permanente de la perspective et de l'échange des points de vue.

Expérimentation technologique, réflexion méthodologique

Avant même les essais de Robert Flaherty pendant le tournage de *Nanook of the North*², le développement de la pellicule sur le terrain de tournage s'impose comme une nécessité qui dépasse le simple contrôle qualitatif de l'image, puisqu'elle est soumise à l'appréciation autochtone, de sorte qu'il peut y avoir une continuité pratique entre la conception formelle et thématique du film et les modalités de sa réalisation³. Les caméras sont déplacées pour « faciliter » la prise de vue et, surtout, pour opérer une observation significative, possible grâce à une familiarité avec le terrain obtenue par la durée de l'expérience. Dans le cours de ces déplacements vont apparaître les questionnements sur la place de l'anthropologue et la relation qu'il entretient avec la société qu'il observe. L'inquiétude de Reis chez les Indiens amazoniens, à propos de la spectacularisation et de l'exotisation, le conduit à se mettre à une certaine distance, à bouger sa caméra pour identifier, mais aussi inclure les mouvements et donc le corps des individus dans le rythme d'un ensemble. La permanence sur le terrain du processus global de la cinématographie ouvre ainsi les portes à une forme d'observation participative, sinon encore participante.

2. En 1920 et 1921, cf. Jean Rouch (1968).

3. Cf. les films réalisés par Rudolf Pöch au Kalahari, entre 1907 et 1909, sur les *Buschmänner* (Pöch 1910).

L'histoire de l'expérience cinématographique du réel permet un dévoilement des positions adoptées. Il n'est pas si fréquent, en effet, qu'une production instaure à la fois un processus de développement industriel et celui d'une production culturelle élaborée comme telle. La simultanéité et l'interdépendance des deux procès contribuent au développement d'une réflexion théorique relative à l'adéquation éventuelle d'une instrumentation technologique à une intention politique, sociale ou culturelle. La question s'est donc très vite posée de la pertinence instrumentale par rapport à un propos défini. L'école de Brighton⁴, par exemple, ne se contente pas d'inventer les rudiments d'un langage au niveau de l'enchaînement des plans et de l'articulation des cadrages, ce sont les effets et le trucage mêmes, en particulier la surimpression⁵, qui contribueront à élaborer les cadres structurels de l'expression. La réflexion sur les contraintes et les modalités techniques de la mise en image se poursuivra, jusque dans les années 1920, en un débat sur la théâtralité et les conditions de la *représentation* et ses effets pervers sur une cinématographie autonome. Sans en finir avec une voie poursuivie jusqu'à nos jours, avec notamment l'enregistrement des « spectacles vivants », Dziga Vertov, le poète Vladimir Maïakovski et les jeunes révolutionnaires russes donneront un ton polémique à cet affrontement entre une conception instrumentale du cinématographe, comme simple machine à enregistrer et à reproduire, et une perspective de création et d'invention, ce qui serait un art nouveau et qui va devenir le cinéma⁶.

4. Cf. les films des représentants de cette école – George Albert Smith, James Williamson et William Friese-Greene –, entre 1889 et 1900.

5. L'utilisation des trucages par les réalisateurs de l'école de Brighton est différente de celle de Georges Méliès, dont les tours de passe-passe cinématographiques visaient à une rupture narrative productrice de surprise et non à une élaboration signifiante par la manipulation instrumentale. Tournant le dos à la voie documentaire en conservant une esthétique proprement théâtrale, il se servait de la technologie dans la même perspective que celle des illusions d'optique, utilisées par les producteurs de spectacles forains. Le cinéma n'était pour lui qu'une façon plus commode, mieux commercialisable et plus complète de donner au théâtre des moyens efficaces pour la fantasmagorie et l'illusion magique.

6. Vladimir Maïakovski écrivait en 1923 : « Pour vous le cinéma est un spectacle./ Pour moi, il est presque une conception du monde./ Le cinéma est le véhicule du mouvement./ [...] Le cinéma est diffuseur d'idées » (cité in Sadoul 1971 : 58). Dziga Vertov va dans le même sens dans le premier manifeste des Kinoks (cf. le *Manifeste du Ciné-Ceil* [1923] in Vertov 1974) : « Nous nous appelons les *Kinoks* pour nous différencier des "cinématographistes", de cette bande de chiffonniers qui font de bonnes affaires avec leurs haillons [...]. La mort de la "cinématographie" est indispensable pour que vive l'art du cinéma » (cité in Sadoul 1971 : 59-60).

Le débat engagé entre cinématographe et cinéma sera celui à l'intérieur duquel se trouvera l'anthropologie, optant longtemps, sous prétexte d'objectivité, pour un mode de captation de la réalité s'apparentant à la fixité du regard devant la scène théâtrale. Peut-être pourrait-on y discerner le point de vue adopté initialement par cette discipline sur les sociétés, dont elle entreprenait la description et éventuellement l'analyse. En effet, la vocation historiquement définie de l'ethnologie pour les sociétés « non industrielles »⁷ l'engageait sur la voie de l'enregistrement et de la « préservation » de formes sociales et culturelles, considérées comme résiduelles et exposées à une pollution plus ou moins mortelle, attribuée au contact avec le dynamisme productiviste des sociétés occidentales. Une telle orientation s'accompagnait d'une représentation de ces sociétés comme étant *sans histoire* : cela justifiait une saisie possible de traditions qui auraient été jusqu'alors immuables, de rituels identifiés à la production stéréotypée et sans cesse recommencée des mêmes gestes pour les mêmes intentions. On comprendra donc qu'ait été facilement adoptée la conception d'une caméra enregistreuse, immobile, découpant dans le courant de la réalité des objets dont l'identification paraissait sans aucune ambiguïté et dont la nature n'aurait pas souffert d'une relative décontextualisation formelle. On reste étonné jusqu'à présent de ce paradoxe accordant aux méthodes les plus évidentes de la déréalisation et du codage formel le soin de procéder à un enregistrement considéré comme le plus « objectif » possible d'une réalité vécue. On retrouve peut-être là ce même point de vue qui présidera à l'enregistrement naturaliste et naturalisant du « spectacle de la nature », l'apparemment ouvertement assumé de l'ethnologie avec les sciences naturelles, ainsi qu'avec l'archéologie et la préhistoire. La prise en considération de l'historicité, du changement et, plus récemment encore, de la contemporanéité sera l'objet de débats sulfureux, qui resteront souvent sans conclusion définitive. En ces domaines, le cinéma ethnographique fera office de pionnier et les films de Jean Rouch, précédant même les travaux de Georges Balandier, ouvriront des terrains que les ethnologues refusaient encore de considérer. Ces derniers restaient englués, nous en faisons l'hypothèse, dans un débat confus avec l'ordre colonial, imposant une vision ontologiquement distincte entre les sociétés dominées et les métropoles.

7. Il y avait un partage naturalisé des tâches avec la sociologie, émergeant elle aussi, à la fin du XIX^e siècle, d'une réflexion théorique sur l'organisation des hommes en société et observant la dynamique contemporaine des sociétés industrialisées et urbanisées. Les deux disciplines divisaient le monde entre modernité et exotisme, et pouvaient ainsi, en France, se reconnaître deux ancêtres fondateurs spécifiques : Émile Durkheim pour la sociologie, Marcel Mauss pour l'ethnologie.

Nous disposons donc des éléments nécessaires à une réflexion sur l'histoire-en-train-de-se-faire à partir d'un mode spécifique d'appréhension du réel. Cette réflexion peut contribuer aujourd'hui à une élucidation des points de vue, des intentions et des partis pris au cours de cette histoire. Au niveau de la production elle-même par exemple, une réflexion sur les conditions techniques de la réalisation participe de la constitution de l'objet de la recherche en même temps que de la définition des points de vue de recherche. La capacité d'invention, l'imagination de terrain sont précisément ce qui doit surmonter la lourdeur objectale, l'opacité matérielle et, éventuellement, la finalité première des machines utilisables.

La première rupture épistémologique s'est opérée lorsque l'on a compris qu'il ne s'agissait plus, comme le voulaient les anthropologues physiques du chronophotographe, de décomposer et d'immobiliser le mouvement pour mieux le saisir mais, qu'au contraire, il y avait enfin la possibilité d'accéder à une pratique de la durée, *au mouvement comme articulation du temps et de l'espace*. En même temps, sur les bases de cette saisie du mouvement en tant que tel, se préconisait une possibilité comparatiste dont Félix-Louis Regnault s'était fait le chantre. L'intelligence d'un regard renouvelé mettait à la disposition de son projet un appareil conçu pour d'autres raisons. De façon identique, les caméras, par exemple, n'ont pas commencé à bouger lorsque leur poids s'est allégé, mais lorsque les opérateurs des frères Lumière ont compris qu'ils ne faisaient plus de la peinture. Henri Langlois disait que le tableau de Monet *La Gare Saint-Lazare* (1877) préfigurait *L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, projetée pour la première fois, rappelons-le, le 28 décembre 1895. En réalité, l'événement est d'une tout autre nature que la vision d'un tableau, si puissant soit-il, ou d'une photographie, si évocatrice et réaliste puisse-t-elle être : c'est la raison même de toute son importance. Lorsqu'une caméra, placée dans un tramway, longe le quai de Liverpool (*Piccadilly la nuit*)⁸, ou bien lorsqu'elle est embarquée dans une voiture en folie (*Course folle en auto dans Piccadilly Circus*)⁹, ce n'est plus la vie que l'on fait entrer dans le cadre d'un écran comme dans une peinture, mais c'est l'écran qui entraîne mon regard dans la vie. La porte s'ouvre sur les voyages où se rencontrent l'imaginaire et le réel, sur la possibilité d'un échange anthropologique entre les sociétés, regards partagés sur des différences reconnues, acceptables et sur des convergences repérées et souhaitables. Quand Robert-William Paul, filmant à Londres en 1900, m'oblige à regarder à travers l'ocilleton d'une caméra déchaînée, me mêlant

8. *Nice Time* (titre original) est un court-métrage expérimental britannique, réalisé en 1957 par Alain Tanner et Claude Goretta.

9. *On a Runaway Motor Car through Picadilly Circus* (titre original) évoque une course poursuite, filmée en 1900 par Robert-William Paul.

à une course dangereuse en plein Piccadilly Circus, il n'est plus question d'être un simple spectateur tranquillement installé devant l'écran-théâtre de la caméra de Méliès, inventant les décors en carton du *Voyage dans la Lune*. Bien entendu, la distinction entre peinture et cinéma n'est pas aussi simple mais, considérant seulement pour l'instant la peinture représentative, celle qui part de l'objet qu'elle interprète, nous retiendrons essentiellement la proposition picturale dans sa proximité avec l'assistance théâtrale. Le peintre nous offre à voir et à ressentir sa représentation du monde, alors que le cinéaste nous propose d'entrer dans la dynamique de sa propre vision, marquée par la mise en scène ouverte de la durée tout autant que par celle de l'espace. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la projection cinématographique publique s'instaure dans le cadre des « salles obscures », à l'intérieur desquelles le spectateur quitte son environnement quotidien pour s'abandonner à l'aventure se découvrant à l'écran.

Le phénomène de la *projection* cinématographique prend toute son ampleur et passe du transfert d'image au transfert de personnalité : ce que je reçois m'entraîne et me fait sortir de moi-même. L'enquête devient également une quête dont les résultats ne sont pas nécessairement contenus dans une intention déclarée, ni dans la disposition momentanée de ses partenaires. Le voyage a commencé irrémédiablement et il ne pourra plus se contenter de poursuivre indéfiniment une manœuvre unilatérale de saisie de l'autre : peu à peu nous serons dépossédés de l'univocité du regard, de la maîtrise de la parole et, finalement, de l'initiative du mouvement qui concrétisait un certain ordre de domination. Ainsi le déplacement du regard qui, en quelque sorte, se porte vers et donc « m'extériorise », ce mouvement est sans aucun doute la proposition ou plutôt l'effet d'une proposition de rencontre, la désignation d'un autre que moi me définissant par là même comme sujet. Il reste à percevoir comment et en quoi cette altérité me concerne, qu'elle décrive uniquement un espace objectal ou bien qu'elle me confronte à l'identification de sujets...

L'exotisme et l'autre comme aventure¹⁰

Victor Segalen écrivait en 1908 : « L'exotisme n'est donc pas une adaptation, n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (1986 : 38).

À cette définition essentiellement négative d'une altérité irrémédiable, Segalen ajoutait cependant une mise en question de la centralité européenne : ce décalage dans l'espace et dans le temps qui introduit à la notion du

10. Cf., notamment, Marc Henri Piault (1995 : 11-18).

différent, à la perception du divers, cette distanciation singulière devrait pouvoir être ressentie par quiconque serait susceptible d'éprouver de la curiosité. Segalen était bien conscient de son entière opposition à l'option dominante dont étaient (mais ne le sont-ils pas encore aujourd'hui?) porteurs les touristes, les coloniaux et les écrivains du voyage. Pierre Loti, Claude Farrère, Paul Claudel, l'agence Cook, le colon et le fonctionnaire colonial sont ceux qu'il qualifie de « proxénètes de la sensation du divers ». Ce sont en effet les fournisseurs en tous genres de « chinoiserias », de singularités, de couleurs et d'odeurs qui vont rehausser le quotidien de l'environnement français, réveiller les sens endormis grâce aux parfums et aux sensations nouvelles en marge de l'ordre fondamental. À l'encontre de cela, Segalen portait son attention sur les conditions et les conséquences d'une rencontre à laquelle tous les partenaires seraient à même de réagir. En ce sens, et sans me hasarder à proposer une discussion critique de sa conception de l'individualisme, je voulais souligner le caractère précurseur de sa position qui prenait en compte les circonstances, les modalités et les effets d'une observation sinon partagée tout au moins réciproque. Celle-ci offrait une issue alternative au positivisme des ethnographes et des cinéastes qui tenteront, malgré tout et à leur façon, d'entrer en lutte contre les marchands de pacotilles tropicales. Il leur manquera néanmoins pendant longtemps de reconnaître et de comprendre le regard de l'autre et son éventuelle autonomie.

Il convient donc de discerner pourquoi et comment l'exotisme des commerçants d'illusions a d'abord été remplacé par le positivisme ethnographique et non par ce qui aurait pu être une reconnaissance partagée de la différence. Le développement de celle-ci ne se fera jour qu'après la Seconde Guerre mondiale, à partir notamment des mouvements indépendantistes et de leurs revendications identitaires.

Dans cette perspective, on perçoit toute l'importance d'un film comme *La Croisière noire* (1926)¹¹. Il est en effet de ceux qui, en France, ont marqué un tournant en distinguant clairement la découverte étonnée de l'autre et la nécessité, imposée par la force, de l'ordre métropolitain. Mais revenons encore un peu sur cette notion d'exotisme pour rappeler ses acceptions les plus courantes.

11. L'exotisme envahit tous les secteurs de la création : l'art, l'archéologie, la littérature s'abandonnent à tous les voyages imaginables et le cinéma ne cesse de faire rêver à tous les horizons de la planète, rendus accessibles d'un coup de lanterne magique. Les caméras dévoilent Bornéo, la Nouvelle-Guinée, l'Afrique, les Philippines. André Citroën finance l'expédition Citroën Centre-Afrique dont l'odyssée sera racontée dans ce film fameux réalisé par un cinéaste déjà bien connu, Léon Poirier. L'expédition, dirigée par Georges-Marie Haardt et Louis Audouin-Dubreuil, devait relier, pour la première fois, « l'Algérie à Madagascar en autochenilles ». Partie le 28 octobre 1924 de Colomb-Béchar, elle arriva le 26 juin 1925 à Tananarive. Poirier, officiellement « chargé de la documentation cinématographique » avait comme « adjoint », pour la prise de vue, Georges Specht, l'un des opérateurs du film de Jacques Feyder, *L'Atlantide* (1921), que lui-même aurait voulu réaliser.

De façon apparemment idéale, l'exotisme est une forme de relativisme culturel qui va situer une civilisation par rapport à une autre, mais dont on s'aperçoit très vite qu'il instaure une position d'inégalité dont il s'accommode fort bien. Le sens de la valorisation est établi selon un pôle privilégié de la relation et qui généralement en a l'initiative. Le voyageur élégant, le dandy, livré à ses impressions, à ses sentiments, ajoute le piment de l'exotisme, franchissant les cadres de l'esthétique mais aussi de la morale, pour réanimer les habitudes d'une européanité fatiguée ou trop industrielle, mercantile et déjà productiviste. Segalen réclamait de l'« Exote », du voyageur averti, qu'il se laisse assaillir et donc troubler par le milieu qu'il découvre : « L'attitude [...] ne pourra donc pas être le *je* qui ressent [...]. C'est le *tu* qui dominera » (1986: 35).

Chez Pierre Loti, en revanche, l'impression du sujet devient prépondérante et c'est à travers son expérience la plus subjective qu'il va éprouver la nature de l'autre. Au-delà des séductions ressenties et des travestissements acceptés, il retrouvera toujours l'ultime différence : « je sens mes pensées aussi loin des leurs que des conceptions changeantes d'un oiseau ou des rêveries d'un singe » (1914 [1887]: 266). Il n'est pas sans intérêt de noter qu'au moment où Loti retrouve la différence à la frontière des séductions, il la compare à celle qui le distance des oiseaux et des singes, mettant ainsi l'autre à la même distance sinon au même lieu que les espèces animales.

Loti accomplira finalement le passage de la différence exotique à la mise en demeure coloniale où l'autre n'est plus reconnu dans son autonomie et devient pour le Blanc, seul sujet de l'histoire, un simple instrument dans la détermination de soi. Les femmes, à cet égard, seront l'expression privilégiée de cette objectivation de l'autre et de cette véritable appropriation, dont l'invasion coloniale accomplira en grand la réalisation et que le développement de la photographie puis du cinéma concrétiseront également. L'autre, réduit en image, sera transporté et consommé sur place par le métropolitain. En tout état de cause, les limites et les périls de l'attrait exotique apparaissent très clairement, comme le remarque justement Tzvetan Todorov (1989: 347-355), lorsque la sexualité met en présence l'homme blanc avec la véritable nature sauvage de l'autre. Ce sera bien entendu la femme noire qui jouera ce rôle de la tentatrice démoniaque, mais heureusement l'imprudent aventurier du *Roman d'un spahi* arrivera à se détacher d'un entraînement fatal : alors il aura « retrouvé sa dignité d'homme blanc, souillé par le contact avec cette chair noire » (Loti 1987 [1881]: 142).

Je crois qu'il n'est pas déraisonnable de rappeler ici qu'à la même époque Freud développait ses thèses sur la sexualité, l'interprétation du rêve et les formulations de l'inconscient. Il s'agissait là également d'une exploration aux antipodes de la raison contrôlée, de phantasmes et d'appréciation de

différents stades dans le développement de la personne sinon des sociétés. La nature en l'homme, l'autre en soi sont des thématiques fondamentales de la psychanalyse qui cherchera à les réguler, en les incluant et donc en les assimilant aux pulsions qui seraient contraires à un certain équilibre. Les reconnaître, dépister leurs parcours et leurs raisons ne signifient pas, pour nos explorateurs et colonisateurs des profondeurs de l'âme, en accepter les effets, mais, au contraire, en réduire les désordres, en soumettre les rébellions à l'identification sociale dominante. La psychiatrie, la psychanalyse et les roues des magnifiques autochenilles Citroën vont servir à mettre de l'ordre dans l'abandon et l'éclatement des personnes aliénées comme parmi les populations sauvages ou déchues. Le sable mortifère du Sahara, les forêts inconnues du Cameroun seront « pénétrés », « dévoilés » et vaincus par le chemin de fer et l'automobile. Alors l'infantilisme ou la sauvagerie des nègres seront contrôlés et utilisés : ils accéderont enfin au statut d'indigènes, intégrés au processus général de la production, instrumentalisés, provisoirement ou non, au niveau de base de cette production. Alors le cinéma ne se contentera plus de montrer des curiosités, mais devra surtout les confronter à un projet de cohérence.

Le développement des liens entre les territoires dispersés de la colonisation, l'établissement d'une unité de gestion et d'une unité de pensée référées aux trois couleurs du drapeau national, voilà ce qu'expriment les images de *La Croisière noire*. La construction du film enchaîne systématiquement les séquences de circulation, les danses et les chasses. La circulation montre bien l'efficacité de la technologie, sa rigueur et le caractère inéluctable de son déploiement qui fabrique de l'unité, fermement administrée par des hommes hors pairs. Les danses font voir le flou, l'étrangeté, la diversité, la discontinuité des populations rencontrées : la danse et le chant sont d'ailleurs les seules qualités reconnues véritablement à ces sociétés. L'anarchie, l'archaïsme ou la déchéance des peuples répondent à la violence générale de la nature que révèle notamment la chasse. Heureusement, la puissance coloniale apportera les instruments d'une véritable maîtrise et, comme l'écrivent très clairement les chefs de l'expédition dont les exploits nous sont montrés en image :

« Nos voitures surgissant de cet horizon maudit et toujours plein de menaces, cela veut dire pour eux que là aussi la France veille. C'est la fin d'un cauchemar, l'assurance définitive d'une paix féconde et désormais sans éclipse » (Haardt & Audouin-Dubreuil 1924 : 109).

Seuls échappent au dédain général à l'égard des « peuplades » rencontrées, les Touaregs, mais chacun sait qu'ils sont blancs, et les Mangbetous, descendants, un peu dégénérés malgré tout, des anciens Égyptiens et donc

fort éloignés (du point de vue de nos héros en chenille) des populations « nègres » alentour ! Il est en tout cas bien révélateur que, dans un ouvrage sur l'exotisme et le cinéma, l'écrivain Pierre Leprohon considère que dans ce film : « Des scènes curieuses de mœurs nègres, des images de bêtes en pleine liberté, des troupeaux fuyant devant l'incendie, enfin les fameuses "négresses à plateaux", constituaient autant d'éléments d'intérêt parfaitement mis en valeur » (1945 : 69). Cet *autant* donne bien le sens général et la proximité ou même la parenté accordées pour ces êtres humains avec la nature sinon les animaux !

Le film de Léon Poirier est un véritable indicateur des relations s'instaurant entre ce que nous appellerions aujourd'hui le Nord et le Sud. On peut dire qu'il marque vraiment un degré zéro d'un éventuel rapport de négociation consentie entre les acteurs, volontaires ou non, de la situation établie et parcourue. Non seulement l'indigène ou le sauvage montrés ne sont pas des interlocuteurs avec lesquels pourraient s'établir les termes clairement partagés d'un échange mais leur apparence ne prend sens que par la grâce du regard qui le mesure et l'enregistre. Les images désormais ne pourront être que de deux ordres : soit la vision de sociétés plus ou moins proches de la sauvagerie naturelle (l'exemple des Pygmées est particulièrement éclairant dont on dit dans le film qu'ils sont l'état le plus primitif de la nature humaine mais que néanmoins ces « étranges petits gnomes sont propres... »), soit la démonstration des transformations qu'apporte la colonisation (routes, chemins de fer, écoles, hôpitaux, barrages et ordre paisible sous sa forme militarisée).

L'ordre colonial ne laissait pas plus de place pour un cinéma ethnologique qui aurait tenté de rendre compte de la dynamique et de l'autonomie d'une société autochtone en même temps que des modalités réelles du changement. La colonisation en état de marche ne pouvait accepter des images que dans la mesure où elles contribuaient à justifier cette éventuelle transition de la sauvagerie ou de la simplicité primitive à l'instrumentalisation indigène. On était passé du *Continent mystérieux* (Paul Castelnau, 1924) relatant le premier raid Citroën à travers le Sahara, à cette *Croisière* qui devait ouvrir la voie à la fois au développement économique dont Jacques de Baroncelli se fera le chantre (*L'Homme du Niger*, 1939), mais aussi au tourisme dont se préoccupera, après André Citroën, le baron Napoléon Gourgaud. « Le vrai visage de l'Afrique » que ce dernier voulait montrer dans son film *Chez les buveurs de sang* (1930-1931) n'est qu'une sorte de patchwork des splendeurs « naturelles » de l'Afrique centrale, où les ressources cynégétiques et les paysages impressionnants sont des curiosités au même titre que les Massai et les Pygmées. On retiendra cependant que le titre du film joue sur le frisson d'horreur et d'inquiétude qui doit provoquer l'attention et, surtout, marquer la différence, la distance avec la civilisation.

Pour une décolonisation du son

124

En France, entre les deux guerres, seuls deux films seront réalisés par un ethnologue, Marcel Griaule, pour qui le cinéma était essentiellement « un auxiliaire au même titre », écrivait-il, « que toute autre méthode d'enseignement » (cité in Leprohon 1945 : 102). Il acceptera néanmoins de se soumettre aux conditions de production et de diffusion du cinéma officiel. Ses deux films achevés, tournés chez les Dogons, *Au pays des Dogons* (1935) et *Sous les masques noirs* (1938), resteront victimes, dans la forme et le ton, de la déclamation du commentaire, du triomphalisme des documentaires coloniaux. Malgré tout, le texte du commentaire lui-même guidera un montage qui écartera les jugements de valeur au profit d'un essai d'objectivité descriptive. Cependant, l'intonation donnée au commentaire par le speaker nuancera l'énoncé d'une sorte de distanciation parfois humoristique et donc minorisante pour les Dogons. Il reste difficile de ne pas s'étonner de l'acceptation par Griaule de cette dépendance à l'égard des modes de réalisation professionnels qui empêchera longtemps encore la réalisation de films contribuant au développement même de la discipline, quels que soient ses errements, ses hésitations ou ses partis pris idéologiques propres.

L'allégement des matériels et la décolonisation seront certainement des facteurs essentiels pour une progressive prise en compte des modalités de la rencontre et éventuellement de l'échange des regards, et enfin d'un possible partage des questions, au-delà d'une seule description positiviste. Des procédures techniques et des possibilités instrumentales vont toutefois prendre des avances considérables sans pour autant produire immédiatement des changements dans les modes d'appréhension du réel. On peut donc opérer une mise en relation des techniques et de leurs usages tout à fait susceptible de conduire une analyse critique des concepts à l'œuvre. On procéderait ainsi à un dévoilement des déterminations idéologiques derrière l'exposé des contraintes opératoires apparemment objectives et soi-disant dépendantes des équipements matériels¹². Ainsi, c'est seulement après la mise au point des meilleurs enregistrements son et image synchrones, que la parole a été donnée, directement, aux populations auprès desquelles on travaillait. Tout était déjà possible, mais on a d'abord entendu leurs musiques, les bruits de leurs environnements, les paroles de leurs prières

12. À l'Exposition universelle de 1900 à Paris, première grande manifestation internationale du cinématographe, apparurent les progrès réalisés en peu d'années : on put ainsi démontrer une vision stéréoscopique avec des pellicules larges permettant des projections à 360°, grâce au système de « Cinéorama » proposé par Raoul Grimoin-Sanson utilisant dix appareils synchrones de projection en 70 millimètres... L'idée du cinéma total était déjà en voie de réalisation, mais il faudra attendre longtemps pour que ces inventions soient appliquées.

et de leurs chants, les sons de leurs voix comme des échanges indistincts d'espèces différentes. Le son, dès qu'il fut accepté, donnait au réel plus de réalisme, une sorte de troisième dimension, un relief de plausibilité. Il n'était cependant utilisé que pour renforcer le point de vue selon lequel ces étranges sociétés de l'ailleurs participaient essentiellement de la nature et très peu de la culture. Seul notre regard, en les distinguant, en les mettant en quelque sorte en perspective dynamique d'humanité, leur aurait rendu une part de ce qui n'appartenait qu'à nous, *la* civilisation. Nous sommes ainsi toujours confrontés aux exigences d'un véritable néo-exotisme, celui notamment du tourisme mondial, destiné à reconduire l'autre de tous les Tiers Mondes, de tous les Quart Mondes, dans une différence irréductible, dans ce que sa misère révélerait d'une incurable incapacité à l'ordre, à cet ordre dont le FMI serait le garant et en dehors duquel il n'y aurait que barbarie... On voit bien là que la réflexion n'est pas achevée et que la descendance de Pierre Loti est peut-être aujourd'hui plus nombreuse que celle de Victor Segalen!

Il y avait, dans cette prise d'images contraintes de se sonoriser, le même point de vue que celui des anthropologues et des historiens, considérant pendant longtemps que les sociétés colonisées – et particulièrement tout le continent africain au sud du Sahara – n'entraient dans l'histoire qu'au moment de leur contact avec les sociétés européennes et essentiellement au moment de la colonisation.

Il a fallu encore attendre pour que les paroles nous parviennent directement, sans être d'abord interprétées ou commentées, sans qu'en définitive *le* sens ne soit donné par l'observateur-ethnologue se situant délibérément en dehors des circonstances de l'ethnologisation, maître incontesté d'un savoir scientifique supposé surmonter le caractère partiel et partial des énoncés autochtones. L'interprétation et le passage par le crible de la raison occidentale et de ses concepts universalisants semblaient être les seuls garants de l'objectivité d'un savoir authentique. Ce sont là essentiellement des points de vue de réalisation issus de représentations liées à des préjugés sociaux et culturels, mais en aucune manière de nécessités de la technique. Le primat accordé au commentaire organisé par le réalisateur affirmait la prééminence du texte (le commentaire est, sauf exception, d'abord écrit avant d'être lu) sur l'image en termes de connaissance et de détermination du sens. Il permettait également à l'entreprise dominante occidentale, d'abord coloniale puis « coopérante » de conserver le monopole de la connaissance et la vérité de l'interprétation.

Le rapport de l'ethnologue à son sujet est en cause; c'est la place même du sujet qui se définit autrement et rend compte d'une transformation dans l'ordre des préoccupations intellectuelles. L'ethnocentrisme de l'observateur, savant ou non, est nécessairement en question. Lorsque l'on envisage avec

sérieux les instruments d'enregistrement, leurs capacités matérielles, les conditions de leur emploi, le type d'objet dont ils permettent la production, il devient possible de repérer les usages qui ont été privilégiés et donc de s'interroger sur leurs raisons. Au-delà des équipements intellectuels et matériels, identifier les modalités d'approche, en énoncer les déterminations et les orientations montrent bien qu'elles participent et qu'elles rendent compte des coordonnées du champ de l'observation.

Une anthropologie dialogique ?

La Seconde Guerre mondiale et ses dramatiques séquelles auront fait beaucoup pour questionner l'humanisme universalisant des précurseurs du politiquement correct qui cherchaient, trouvaient et énonçaient les « bonnes réponses » valides pour toutes les sociétés. Il faudra cependant plusieurs décennies, la fin de la guerre froide et la chute du mur de Berlin pour que le pragmatisme retrouve le chemin d'un relativisme culturel et idéologique questionnant l'arrogance coloniale des certitudes scientistes, technologistes et rationalistes.

Troublée par le foisonnement des images et leur irréductible polysémie, leur résistance à l'assimilation par le discours savant comme à l'organisation polémique, l'ethnologie mettra un certain temps à réfléchir à la procédure filmique et à ne plus confondre le film comme objet signifiant avec le cinéma comme procédure langagière de découverte. Posée comme possibilité d'un véritable langage, au sens de la linguistique, c'est-à-dire comme système général et non pas dans la banalité instrumentale d'un moyen d'expression, il serait alors question de la capacité de ce que l'on pourrait considérer comme *une action cinématographique* (disons plutôt, au sens large, audiovisuelle) visant à produire de la réalité et non pas seulement à transcrire, traduire ou reproduire ce qui serait la réalité du réel. L'attention devrait donc se porter sur la construction, les intentions et les conditions de mise en œuvre de cette réalité imagétique en tant que telle.

L'anthropologie audiovisuelle n'est pas seulement vouée à la conservation sous un nouveau mode. Elle n'est pas réduite non plus à l'invention d'un nouveau secteur d'appropriation identitaire et qui serait celui de la culture des gestes, des mots et des émotions de l'homme ordinaire, ce territoire encore mal inventorié et pas tout à fait circonscrit et qu'on affuble souvent du qualificatif de « populaire ». Ce serait alors une sorte de glissement de terrain pour une ethnologie vouée antérieurement aux « primitifs » ou aux « indigènes » des colonies désormais indépendantes et souvent moins disponibles ou moins accessibles qu'auparavant. Ce transfert plus ou moins forcé d'intérêts exige une nouvelle interrogation sur la démarche en même

temps que sur les objets dont elle se préoccupe : leur nature, leur spécificité, les relations qu'ils peuvent entretenir entre eux et avec celui qui les observe dans les conditions particulières d'une observation dont les modalités évoluent au fur et mesure qu'elle se poursuit.

Il n'est donc pas seulement question de ce que l'on regarde et de la façon que l'on a de regarder, de reconnaître, de distinguer et de rejoindre par et dans le parcours du regard et de l'écoute. Il ne s'agit pas uniquement d'affiner l'approche anthropologique, de préciser ses méthodes ou d'élargir les lieux de son exercice. L'objectif est d'éclairer la nature même d'une procédure qui tend à une approche indéfinie, asymptotique de l'altérité : en reconnaître les sens sans en réduire les exigences logiques particulières ni masquer l'éventuelle solution de continuité qui, au contraire, peut permettre de conserver toute son authenticité. Cette approche devient bien reconnaissance au sens où elle est non seulement découverte mais aussi prise en compte d'une légitimité de l'altérité en tant que telle.

La continuité audiovisuelle est faite des discontinuités linéaires produites par les séries d'images fixes enregistrées sur la pellicule et/ou par les discontinuités spatio-lumineuses de l'inscription numérique. Elle renvoie ainsi très exactement au paradoxe de l'anthropologie. Celle-ci vise, en effet, sans la mettre nécessairement dans un ordre définitif, l'extrême diversité et la fréquente discontinuité – au moins apparente – des manifestations sociales concernant les êtres humains. L'objectif n'est pas d'en extraire un dénominateur commun et réducteur ou de figer une hétérogénéité ou une homogénéité des logiques et des structures qui seraient universelles. Il s'agit plutôt d'ouvrir à la dynamique d'une démarche de réciprocité entre les êtres et les sociétés, d'échanges et de dialogues entretenus entre les cultures et leurs protagonistes, quand bien même ces échanges et ces partages seraient trop souvent inégaux. C'est une opération à la fois de distinction et de mise en relation, c'est un procès de savoir et de co-naissance, la mise en œuvre, nous le verrons par la suite, d'un *espace transactionnel* dont les partenaires ne travaillent pas nécessairement avec les mêmes catégories d'entendement et n'ont pas nécessairement les mêmes objectifs ni les moyens équivalents d'en assurer la réalisation.

Le mouvement de va-et-vient entre l'idée d'objectivité absolue et la proposition d'une anthropologie partagée et de la « ciné-transe », chères à Jean Rouch, a souvent ignoré que l'« objet observé » pourrait accéder au statut de sujet autonome dans le procès même du tournage : il restait toujours soumis au choix initial d'intervention. L'émergence du sujet comme tel, la mise en question du projet de captation et de réalisation par ceux qui en étaient les protagonistes jusqu'alors désignés, est un phénomène tout à fait récent et dont je ne suis pas certain qu'en aient été mesurées toutes les dimensions.

Sans doute faut-il rappeler que le « postmodernisme », vers la fin des années 1970, introduisait à cette reconnaissance. Ses implications ont cependant souvent entraîné vers un regain du subjectivisme, alimenté par la difficulté alléguée sinon l'impossibilité affirmée de rendre compte de l'autre à travers mon propre langage et dans le cadre de mon système de pensée. Cela a permis de véritables dérives du « Je », retrouvant par cet apparent détour du doute l'ancienne priorité accordée à la perception du chercheur redevenu un « voyageur éclairé ». Il suffisait de transformer les anciennes affirmations scientifiques et, au lieu d'écrire « les Banani sont comme ça... », de modérer l'affirmation en disant « j'ai vu les Banani comme ça... ». On écartait ainsi encore plus facilement les éventuelles contradictions en proclamant et assumant à l'avance la subjectivité du chercheur restant finalement l'unique témoin pris en compte ! On inventait alors, pour justifier cette attitude, « l'ethnologie comme texte » qui a paru et paraît encore l'achèvement d'un politiquement correct dans notre discipline !

Peut-être ne s'agit-il plus, comme j'ai pu l'écrire parfois, de simples tentatives pour l'établissement d'un dialogue ou d'une mise en question réciproque qui permettrait de dévoiler l'intention de réalisation et de la soumettre à la critique autochtone. Un débat devrait s'instaurer où la nature du projet serait au centre d'une discussion entre partenaires différents. Les effets sinon les conditions mêmes de ce débat, de cette *négociation*, devraient être perceptibles dans la réalisation et dans la mise en scène de son évolution. Il s'agirait en somme d'un film jamais achevé ou bien de séries dont les épisodes se répondraient sans cesse, permettant à chacun d'exprimer sa prise de vue sur le réel et les effets de cette position sur les protagonistes d'une situation en permanent réajustement... Ainsi énoncé, c'est évidemment un projet irréaliste. Sa proposition risque en outre de dénier la possibilité de choix d'expressions personnelles, la possibilité d'assumer et d'assurer l'initiative de points de vue particuliers, de propositions délibérément subjectives et enfin d'antagonismes plus ou moins explicites. Néanmoins, on pourrait accorder à une telle suggestion une fonction d'utopie. Ce serait une orientation possible pour une démarche en anthropologie audiovisuelle et ses conditions de possibilité.

La procédure, qui tient l'image-son comme instrumentation privilégiée de ce qui n'est pas soi, permet de passer par tous les stades de l'identification de cette altérité et de la relation qui nous y attache ou qui nous en sépare. C'est en ce sens que la réflexion menée à partir d'une instrumentation audiovisuelle ne peut que conduire à une considération de ce qu'est l'observation en général et du procès de savoir qu'elle instruit. La prétention d'atteindre une réalité dont rendrait compte un langage qui en serait en quelque sorte le miroir adéquat signifierait qu'un système universel de connaissance se confond à ce qu'il dévoile et connaît. Une telle attitude est ce que le

philosophe nord-américain Richard Rorty désigne comme une prétention à une « commensuration universelle », c'est-à-dire à la fondation d'un discours unique, nécessairement consensuel et qui nierait, de façon ultime, toute possibilité alternative, toute autre proposition du réel.

L'image-son dont traite l'anthropologie audiovisuelle ne répond pas à l'astreinte qu'initialement on la croyait capable d'assumer et qui était de produire une *réalité-en-miroir*, dévoilement sans discours d'une vérité du monde dont il n'y aurait qu'une seule bonne façon de rendre compte. Il ne servirait à rien de lui adjoindre alors un discours qui orienterait le regard et prendrait en charge le non-vu de l'image pour accomplir le sens. Ce serait tout simplement revenir à l'impérialisme du texte comme mode privilégié sinon exclusif d'entendement et que l'image ne ferait qu'illustrer pour lui donner une part de dimension sensible, absente de la seule parole. Cela reviendrait à affirmer l'unicité de compréhension. Ce serait faire l'hypothèse d'un cadre de référence universel, permanent, préalable ou produit *in fine*, indépendant de tout point de vue, neutre en quelque sorte. Ce cadre de référence pourrait être considéré comme le ciel vers ou dans lequel se déploierait une théorie cognitive susceptible de mettre un terme à la diversité des interprétations du réel en produisant un mode de connaissance de la vérité. Dans cette perspective, un commentaire accompagne l'image et la soumet nécessairement à son énoncé. Il prend généralement la forme de : « Il y a... ; c'est... ; ce sont... ; cela s'appelle... ». Ces affirmations d'être et d'existence sont ponctuées avec des « parce que » et des « donc », en même temps que les verbes « savoir » et « comprendre » rassurent constamment le spectateur sur ce qu'il *doit* voir et qu'il partage *donc* avec les autres spectateurs parce qu'ils sont soumis en commun au même commentaire directif et à ses présupposés référentiels. Son auteur serait d'ailleurs détenteur du vrai savoir par le fait d'une expérience qu'authentifierait un statut professionnel et scientifique attesté par des institutions, le savoir-faire technique d'une réalisation et l'investissement économique qu'elle représente. En réalité, ce que nous avons découvert peu à peu en interrogeant l'image-son produite est qu'elle n'est en aucun cas un reflet mais qu'elle re-produit, c'est-à-dire qu'elle fabrique un objet particulier, nouveau en nature et en signification par rapport à ce qu'il évoque. Elle est le produit d'une construction complexe dont les artisans ne partagent pas nécessairement les mêmes objectifs et ne se situent pas obligatoirement à des degrés comparables d'investissement. Cela conduit à déplacer l'attention vers les conditions mêmes de la production d'images et de sons et à privilégier la relation instaurée dans le cadre d'une *situation anthropologique*. Celle-ci n'est plus seulement fondée sur un enregistrement, mais sur cette *production* d'un objet dont la nature reste encore en question. On comprend bien qu'en reconnaissant

la nature productive de cette situation, il faudra également en reconnaître les conséquences liées aux rôles, aux intentions et aux besoins des différents agents impliqués. Au niveau de sa production comme à celui de son usage, sa nature sera l'expression des relations entre leurs différents agents selon les époques et les circonstances. En ce sens, notamment, on perçoit le caractère paradigmatique d'une anthropologie audiovisuelle qui ne devrait plus être considérée comme un simple recours méthodologique¹³, mais bien plutôt comme un mode exploratoire spécifique dont les parcours et les terrains ne font qu'élargir et renouveler le champ d'une anthropologie générale.

Un espace d'interactions et de transactions

Qu'en est-il donc de ce que nous avons appelé le « passage à l'image-son » ? De l'observation à l'élaboration de protocoles de description, de la catégorisation de l'autre dans des termes qui ne lui appartiennent pas à l'illusion du partage, le parcours désormais se prolonge et pourrait conduire à une interrogation réciproque, peut-être à une conversation indéfinie. Non que l'on soit dans un relativisme absolu, mais plutôt dans un transitoire que l'indétermination finale ne devrait point interrompre. Ces dialogues entretenus, ces conversations où se reconnaîtraient altérités et alternances, pourraient construire des espaces de compréhension qui ne réduiraient pas nécessairement les uns aux arguments et aux catégories des autres. Ils aménageraient et entretiendraient des *espaces d'entendement* à partir desquels pourraient se poursuivre et se renouveler les interrogations et d'éventuels échanges. Tant que le silence n'établit pas une distance définitive, l'image est à son travail de mises en question et d'incertitudes fructueuses.

Sans doute, ces espaces d'entendement ne sont pas automatiquement des espaces de compréhension, des lieux de partage de sens, ou même des terrains de confrontations bienveillantes. Il s'agit seulement de reconnaître et peut-être de connaître les distances et les proximités significatives, les accords ou les désaccords d'orientation, de sens et d'entreprise qui marquent l'existence ou plutôt la coexistence des êtres sociaux que nous sommes, à la fois semblables et dissemblables dans nos perceptions, nos sentiments, nos intentions, nos actes et nos valeurs.

13. Je n'ai d'ailleurs jamais bien compris que l'on puisse concevoir une « méthodologie » en soi. Les problèmes de méthodes, en anthropologie tout au moins, ne me semblent prendre sens qu'en fonction des différentes situations qui en génèrent à la fois l'émergence et la résolution. Il reste cependant que l'on peut s'interroger et concevoir des « instruments » plus ou moins bien adaptés à certaines circonstances et situations données. En ce sens, le cinéma, par exemple, peut être pris comme un instrument dont l'utilisation devrait être maîtrisée pour qu'ensuite son « utilité » soit considérée en fonction d'une situation donnée. Le langage image-son est bien entendu autre chose et c'est, on l'aura saisi je l'espère, ce dont nous nous préoccupons !

Il n'est certes plus possible en regardant, par exemple, la photographie d'une chaise de dire : ceci est une chaise. Et quand bien même j'irais prudemment préciser que ceci est l'image d'une chaise et donc un objet en soi, il faudra bien que je continue d'interroger ce qui a pu faire de cette image, l'image de cette chaise-là pour qu'enfin l'image soit elle-même cet objet particulier « image d'une chaise » et non pas une image de n'importe quoi et que je puisse la reconnaître comme telle. Ainsi je ne puis me contenter de déplacer le problème de l'objectivité, jouant avec les mots et en acceptant, après avoir abandonné la prétention à reproduire du réel en soi, que l'image soit en elle-même objet. C'est ce à quoi en définitive conduirait, si on la prenait dans un sens trop étroit, l'expression que nous avons rencontrée et selon laquelle le cinéma n'est pas simple reproduction d'un réel mais est lui-même production de réel. C'est le piège où tombent les relativistes qui continuent malgré tout à énoncer les règles impératives d'une raison abstraite supposée questionner l'univocité du sens, mais oubliant de se laisser questionner elle-même et surtout de questionner l'établissement (la naturalisation ?) de son universalité, à la fois comme projet de connaissance et comme procédure d'investigation.

Ce qui démarquera toujours l'anthropologie d'une science objective, c'est qu'elle vise à être un instrument commun d'exploration grâce à un aller et retour constant des regards et des paroles, des gestes et des émotions. L'idée est avant tout de maintenir la permanence d'une démarche, la formulation de perspectives. Il n'est pas (ou plus) question d'établir des frontières achevées qui figeraient l'existence des sociétés dans le réalisme abstrait et totalitaire des modèles dont elles procéderaient sans pourtant jamais s'y conformer, s'y confirmer. Il s'agit désormais de rendre compte de l'indéfini de l'histoire des hommes et de leurs sociétés et donc de procéder à un ajustement permanent des instruments d'appréhension et de savoir, à un ajustement constant des ordres temporels et des rythmes d'espaces vécus. Le *passage à l'audiovisuel* va au-delà de la construction et de l'élaboration de ce qu'est l'espace filmique comme espace de fixation du mouvement social et du temps social. C'est également une mise en perspective et un point de vue qui se laisse percevoir, une démarche qui se réfléchit. Le regardant se laisse atteindre comme tel à travers ce qu'il donne à voir. Le décryptage n'est pas seulement de l'ordre des objets perçus, fixés dans l'éternel recommencement des sons et des images enregistrées, il vise aussi le système des valeurs qui ordonne le choix des images, le choix des angles, des cadres et des distances. L'orientation du regard ne fait pas que désigner un objet, son objet, elle révèle simultanément le lieu, l'intention et donc quelque chose de la nature de sa source.

En outre, entre le regardant et le regardé se construit le passage productif évoqué ci-dessus, ce qui fabrique la matérialité ou plutôt la matérialisation concrète de cet échange intentionnel, ce qui s'offre comme produit d'une

situation et dont l'exploitation n'est assurément pas la même pour chacun des partenaires. Ce produit est lui-même objet pour un regard troisième, celui d'un spectateur-consommateur-interrogateur, dernier élément d'une triangulation indispensable pour naviguer vers les Nouveaux Mondes de ce qui serait une compréhension multidimensionnelle, une compréhension qui néanmoins ne réduirait pas totalement les ombres du doute et de l'incompréhension, indispensables pour accepter des identités parentes ou voisines mais non point identiques. Le désir d'élucidation et la dynamique vivante du savoir ne conduisent pas nécessairement vers les mêmes objectifs. L'une pourrait prétendre à parcourir et nommer une totalité comme réelle et viser à une appréhension totale du réel. L'autre poserait la totalité comme hypothèse à seule fin de questionner l'ordre établi : elle tiendrait le réel pour une vérité inévitablement et constamment provisoire. Entre les deux, une confrontation devrait se développer en multipliant les perspectives possibles, en changeant les distances, en accumulant les témoignages, en diversifiant les lieux et les conditions d'appartenance des agents concernés.

On comprend bien aussi que dans le transfert de réalité par l'image-son s'opère un ordonnancement particulier : le regard qui donne à-voir-et-à-entendre n'est pas une simple machine à enregistrer : il choisit, il classe, il interprète, il négocie. Pour légitimer cette prise sur le réel et la rendre non seulement compréhensible mais acceptable, c'est-à-dire sujette à toute interrogation, il convient d'en exprimer les modalités, d'en faire saisir les conditions spécifiques, d'en identifier les orientations. Il s'agit également d'en accepter et d'en supporter les éventuelles conditions proposées ou imposées dans le contexte de réalisation par ce qui est regardé. Ainsi se constitue une véritable « situation », c'est-à-dire un *espace d'interactions* à l'intérieur duquel se disposent et se manifestent des partenaires plus ou moins volontaires, plus ou moins contraints et non pas des sujets et/ou des objets, des regardants et des regardés. Le jeu de chacun n'est pas simplement arrêté dans une disposition particulière qu'aurait privilégié le regard « armé » (comme dirait Vertov) d'un anthropologue-cinéaste, disposition qui serait une fois pour toutes donnée à voir-entendre. Le passage à l'image-son suppose une procédure constitutive de cette image-son comme ajustement, comme composition ou, mieux encore, comme résultante d'une négociation, d'une *transaction* entre tous les agents de sa fabrication et de sa diffusion donc de son usage. Il n'est d'ailleurs pas évident ni assuré que ces opérations d'interrogation, d'identification, de troc, d'échange, de négociation, de production et de consommation soient également bénéfiques à tous les partenaires engagés. Notre intention va, certes, dans le sens de ce que nous considérerions comme un partage, mais il est vrai que son équité est toujours fragile et supposerait des instruments d'appréciation déjà communs à tous les agents impliqués.

Cette éventualité elle-même resterait soumise à une évolution dans le temps ainsi qu'à des variantes liées à la diversité des lieux de réception et de consommation du produit initial de l'opération tout autant d'ailleurs qu'à la diversité des perceptions et des modalités constitutives du réel et des objets qui le construisent¹⁴.

Une hyperscénographie du probable : l'anthropologie hors-texte

Ce n'est pas ici la question du réel qui est en jeu mais une interrogation sur ce que transmet l'image-son et ce dont elle est le produit. Elle n'est pas (elle n'est plus ou, tout au moins, elle ne devrait plus être !) un instrument de transport pour déplacer des objets d'un lieu à l'autre. Elle n'est pas non plus un simple support d'analyse ou encore un microscope à travers lequel un observateur averti saisirait les ressorts de situations et de rapports sociaux dans leur vérité intime, ultime. Il y a soixante ans déjà, Jean Epstein découvrait que le cinéma, comme toute démarche scientifique, était un dispositif expérimental qui ne faisait qu'inventer une image plausible de l'univers. Il montrait que le cinéma servait à rendre réelle la combinaison de l'espace avec le temps mais, selon lui, cette *réalisation* était en fait un « trucage » dont la mise en œuvre se rapprochait « du procédé selon lequel l'esprit humain lui-même se fabrique généralement une réalité idéale » (1946 : 194). Les positions d'Epstein recouvrent mes propositions visant à constituer la procédure d'enregistrement image-son en elle-même comme *démarche-connaissante*, procès cognitif et non pas simplement comme une méthode d'approche et de recueil de données. Le savoir produit est une *interprétation plausible*, en un temps et en un lieu spécifiques, des données de l'expérience dont la mise en place contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations.

Cette interprétation bénéficie en outre d'une caractéristique essentielle qui lui donne à la fois sa plasticité et son dynamisme : il ne s'agit plus en effet d'une anthropologie comme texte, parcours agencé de la description selon les règles préétablies d'un discours dominant, mais bien d'une *anthropologie hors-texte* dont la production appartient et dépend des agents, variables dans le temps, que son approche concourt à impliquer dans une situation spécifique. On sait en outre que la particularité de la situation anthropologique vient en grande partie de son caractère

14. On devrait à ce propos se pencher un peu plus longuement sur le phénomène de la reconnaissance. Comme l'écrit Jean-Paul Sartre : « Si je perçois Pierre sur la photo, *c'est que je l'y mets* » (1940 : 32). Il faudrait également essayer d'avancer dans ce débat complexe, souvent paradoxal et qui reste sous-jacent à notre propos : celui du fameux « droit à l'image ».

improbable, de cette virtualité essentielle née de l'intervention volontariste de l'anthropologue sur un milieu qui ne le sollicite pas nécessairement et ne le produit pas fréquemment par lui-même. Le résultat imagétique de la rencontre apparaît donc comme un compte rendu possible à la fois des dimensions sensibles du mouvement et des postures, des jeux relationnels développés entre les personnes, des ruptures et des continuités dans les échanges, des approches différentes, des rencontres et des évitements, des paroles et des silences, des couleurs, des lumières, des franchissements et des constructions d'espaces de comportements. Il s'agit – et ce n'est pas là un aspect – d'une mise à disposition *sensible* du sensible, d'une présentation *perceptible* du perçu, enfin d'une approche visible et audible des sentiments et des relations.

L'expérience cependant ne s'arrête pas là, puisqu'elle est soumise à l'interprétation permanente (potentiellement) des spectateurs et à la réinterprétation critique de ceux qui en ont été les protagonistes. Ces ajustements perceptifs, sous l'effet de *feed-back* par exemple, se développent à l'intérieur de processus complexes de production, d'échange et d'utilisation qui constituent l'espace transactionnel de la production imagétique.

Ce *passage à l'audiovisuel*, déjà évoqué en tant que tel, est le point de départ de ce qui irait vers la constitution d'une sorte d'*hyperscénographie* du probable ou du possible. Ce serait un *espace transactionnel* dont il convient que nous réfléchissions à la signification aujourd'hui en même temps qu'à sa pertinence par rapport aux interrogations contemporaines concernant une universalisation des instruments et donc des formes du discours. En effet, cette universalisation promise-imposée impliquerait, croit-on, la prédictabilité sinon l'organisation d'une unicité de la compréhension, fondée sur l'assertion de la réalité du vrai ou de la véracité d'un réel qui serait univoque, d'un sens et d'une totalité. En avançant que l'homme ne peut pas ne pas apprendre, Jürgen Habermas (1978 [1973]) situait ainsi une perspective néo-marxienne de progrès, critique à cet égard de ce qui aurait été un herméneutisme prétendument foucaldien. Cette nécessité d'apprendre ne dit rien sur la nature de ce qui est appris ou plutôt en sous-entend l'évidence. Michel Foucault, en revanche, a proposé une démarche consciemment et délibérément oscillante entre objectivisme et subjectivisme conçus comme des positions respectivement insoutenables mais non pas contradictoires. J'ajouterai qu'elles ne sont pas nécessairement alternatives mais peuvent tout à fait coexister. Cela est peut-être plus facile à éprouver qu'à concevoir et surtout à accepter, tant il est vrai qu'en France tout au moins le syncrétisme ne jouit pas d'une bonne réputation !

En tout état de cause, il s'agit, et c'est là la spécificité d'un travail avec l'image-son, de l'établissement d'un espace de confrontation où l'un

et l'autre peuvent se présenter, se reconnaître, s'observer, s'interpréter, négocier des ajustements, confronter les traductions éventuelles, repérer les distinctions et les similitudes possibles, mettre en cause ou proposer des saisies particulières de l'un par l'autre, repérer les distances et les incompréhensions... C'est donc bien l'espace-temps de cette transaction évoquée à l'instant et dont rien ne dit à l'avance qu'elle sera aboutie ni surtout si ses différents agents y investiront des intérêts du même ordre et en tireront des profits équivalents et/ou des savoirs partagés. Les objectifs poursuivis par les uns et les autres ne sont pas nécessairement les mêmes et la rencontre, à laquelle donne lieu éventuellement la situation anthropologique, ne rend pas compte obligatoirement de dynamiques convergentes de la part des uns et des autres.

Sans doute peut-on imaginer que les transformations technologiques contemporaines mettront à la disposition des différents agents, et dans l'immédiateté de transmission rendue possible par la numérisation et l'accès à internet, tous les éléments de la confrontation audiovisuelle. Nous arrivons de cette manière à l'établissement non plus d'une situation fixée et limitée une fois pour toutes dans le temps d'une enquête, mais à la proposition d'une dynamique constante de communication dont les données, à partir d'un premier lieu de rencontre lié à une initiative spécifique et contextualisable, seraient en permanent ajustement. Le « terrain » ne serait plus un espace socioculturel initialement désigné mais, bien au contraire, le mouvement constant de regards échangés, d'observations réciproques et susceptibles d'appréciations contradictoires, de commentaires et d'ajustement entre des valeurs, des critères et des instruments de mesure et de jugement différents et non nécessairement compatibles. Le terrain en ces circonstances n'appartient plus à personne, il n'est plus construit par un observateur qui le définit et se l'approprie. Il est à la mesure temporelle et spatiale des regards qui s'éprouvent et, ce faisant, maintiennent la dynamique des appréciations et des compréhensions possibles. À la limite, ce terrain peut se continuer, s'arrêter et reprendre en fonction des mouvements de ses agents, de leur apparition ou de leur disparition et de leurs remplacements éventuels. Il n'est ainsi jamais achevé, sauf à se désintégrer dans un désintérêt réciproque, ou bien encore, dans un ajustement réciproque qui ferait, de l'un et de l'autre, la simple reproduction du même ! Cette nouvelle anthropologie générale serait ce que désormais – et pour échapper enfin à une désignation technologique, instrumentale et même générative de l'audiovisuel – nous appellerons une *anthropologie hors-texte*.

En définitive, c'est une expérience dont les coordonnées sont constamment revues à partir des différents points de vue qu'en peuvent avoir les partenaires plus ou moins volontaires et plus ou moins coexistants. Il s'agit, on le

comprend désormais, d'une production collective ou, tout au moins, d'une *multiproduction* constamment à l'œuvre et qu'en l'occurrence les instruments les plus contemporains de communication permettent d'envisager relativement facilement¹⁵.

Notre entreprise pourrait être définie à la façon dont Paul Veyne identifie le propos de l'histoire, soit « une critique qui rabat les prétentions du savoir et qui se borne à dire vrai sur les vérités, sans présumer qu'il existe une politique vraie ou une science avec une majuscule » (1983 : 136). Il ajoutait une formulation complémentaire qui désignait comme « fabulation » le fait de croire que toutes les « imaginations successives étaient des vérités inscrites dans les choses » (*Ibid.*). Ainsi donc, une anthropologie audiovisuelle, une anthropologie hors-texte se constituerait dans une argumentation constante, un débat permanent, ouvert à propos des conditions de possibilité, de productions et d'utilisation, d'approches particulières de situations spécifiques. Il y aurait, de cette façon-là, établissement d'un lieu d'interrogation spatio-temporel (l'image produite est concrètement spatialisée et se déroule, se développe, dure...) dont l'ambiguïté serait la vertu profonde : c'est un mouvement asymptotique vers une altérité supposée perceptible, abordable, disposée à la communication et cependant à jamais irréductible. Peut-être est-ce là encore une illusion qui me porte à maintenir la potentialité de dialogues indéfinis : au moins est-ce le choix qu'il me semble possible et nécessaire d'opérer, caractéristique d'un point de vue et d'une démarche, quand bien même l'affrontement et la violence risqueraient d'être à l'ordre du jour.

Partie d'une technique d'enregistrement et de représentation, l'image-son comme production anthropologique s'est ensuite constituée comme objet dans l'ensemble catégoriel de la représentation : elle participait ainsi à la dérive du modernisme identifiant le signifié au signe et risquant en définitive de prendre les mots pour les choses afin de se les approprier. Aujourd'hui nous essayons d'assumer la démarche en tant que telle : elle tente le saisissement, le transfert des vécus à leurs représentations. En faisant ainsi, elle rencontre une démarche autre, celle de celui vers qui elle se dirige et qui désormais la regarde, l'interroge et peut-être, à son tour, l'enregistre. Cet *entre-deux* serait le partage plus ou moins inégal d'une interrogation

15. Cf., notamment, les résultats du colloque organisé à Paris au Musée de l'Homme, par le Comité du film ethnographique, les 25-27 mars 2006, « Du cinéma ethnographique à l'anthropologie audiovisuelle : bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages ».

réci-proque, de cette transaction dont l'expression audiovisuelle témoigne en même temps qu'elle la provoque et la constitue. Les traces de ces rencontres continueront de nous interroger et nous pourrons sans cesse en reconstruire les modalités, les nécessités aussi bien que les sens possibles et parfois même les éventuels méfaits.

*Centre national de la recherche scientifique
Centre d'études africaines (CEAF), Paris
marc.piault@orange.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS: anthropologie visuelle/*visual anthropology*, histoire du cinéma/*history of film*, histoire de l'ethnologie/*history of ethnology*, exotisme/*exotism*, colonialisme/*colonialism*, anthropologie hors-texte/*extra-textual anthropology*, espace transactionnel/*transactional space*, transaction audiovisuelle/*audiovisual transaction*, image-son/*image-sound*.

RÉFÉRENCES CITÉES

Boas, Franz

1888 « The Central Eskimo », *Sixth Annual Report (1884-1885)*, Bureau of American Ethnology. Washington, Smithsonian Institution : 311-738.

Bruhnes-Delamarre, Mariel
& Jeanne Beausoleil

1978-1979 *Les Archives de la Planète*. Paris, Joël Cuénot, 2 vol.

Epstein, Jean

1946 *L'Intelligence d'une machine*. Paris, Jacques Melot (« Les Classiques du cinéma »).

Griaule, Marcel

1957 *Méthode de l'ethnographie*. Paris, Presses universitaires de France (« Publications de la Faculté des lettres de Paris »).

Haardt, Georges-Marie

& Louis Audouin-Dubreuil

1924 *Le Raid Citroën. La première traversée du Sahara en automobile, de Touggourt à Tombouctou par l'Atlandide*.

Intro. d'André Citroën ; ill. de Bernard Boutet de Monvel. Paris, Plon.

Habermas, Jürgen

1978 [1973] *Raison et légitimité. Problèmes de légitimation dans le capitalisme avancé*. Trad. de l'allemand par Jean Lacoste. Paris, Payot (« Critique de la politique »).

Haddon, Alfred Cort, ed.

1901-1935 *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Strait*. Cambridge, Cambridge University Press, 6 vol.

Holm, Bill & George I. Quimby

1978 *Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes. A Pioneer Cinematographer in the Pacific Northwest*. Seattle-London, University of Washington Press.

Lajard, J. & Félix-Louis Regnault

1895 « Poterie crue et origine du tour », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* 4 (6) : 734-739.

Leprohon, Pierre

1945 *L'Exotisme et le cinéma. Les chasseurs d'images à la conquête du monde*. Paris, J. Susse (« Voyages et aventures »).

Loti, Pierre

1987 [1881] *Le Roman d'un spahi*. Paris, Presses Pocket.

1914 [1887] *Madame Chrysanthème*. Paris, Calmann-Lévy.

Piault, Marc Henri

1995 « L'exotisme et le cinéma ethnographique : la rupture d'une croisière coloniale », *Horizontes antropológicos* 2 : 11-22.

2001 « O corpo nu dos Índios e o soldado redentor : da indianidade e da brasilidade », *Cadernos de antropologia e imagem* 12 (1) : 87-117.

2008 [2000] *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Téraèdre (« [Ré]édition »).

Pösch, Rudolf

1907 « Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904-1906 », *Zeischrift für Ethnologie* 39 (3) : 382-400.

1910 « Reisen in Innern Südafrikas zum Studium des Buschmänner in den Jahren 1907-1909 », *Zeischrift für Ethnologie* 42 (2) : 357-362.

Regnault, Félix-Louis

1896 « Les attitudes du repos dans les races humaines », *Revue encyclopédique* : 9-12.

1912 « Les musées des films », *Biologica* 2 (16) (suppl. 20) : xx.

Rouch, Jean

1968 « Le film ethnographique », in Jean Poirier, ed., *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard (« Encyclopédie de La Pléiade » 24) : 429-471.

Sadoul, Georges

1971 *Dziga Vertov*. Préf. de Jean Rouch. Paris, Champ libre.

Sartre, Jean-Paul

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des idées »).

Segalen, Victor

1986 *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers et textes sur Gauguin et l'Océanie*. Préf. par Gilles Manceron. Paris, Librairie générale française (« Le Livre de poche » 4042).

Spencer, Baldwin Walter & Francis J. Gillen

1938 [1899] *The Native Tribes of Central Australia*. London, Macmillan.

Todorov, Tzvetan

1989 *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Le Seuil (« La Couleur des idées »).

Vertov, Dziga

1972 *Articles, journaux, projets*. Trad. [du russe] et éd. par Sylviane Mossé et Andrée Robel. Paris, Union générale d'éditions (« 10-18 » 705).

Veyne, Paul

1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris, Le Seuil (« Des travaux »).

Marc Henri Piault, *La transaction audiovisuelle : pour une anthropologie hors-texte*. — L'auteur retrace l'aventure intellectuelle et philosophique du film ethnographique et de l'anthropologie visuelle. Grâce à la découverte du cinématographe, l'ethnologie allait pouvoir matérialiser une partie au moins du patrimoine immatériel. Le cinématographe et l'anthropologie étant les enfants naturels d'une liaison coloniale, cette aventure est également politique. Le texte nous mène de l'idéologie scientiste des débuts au doute postmoderne qui nous habite encore, de la mission civilisatrice propre à la rationalité conquérante aux tentations de sa contestation grâce aux fantasmes exotiques. Sont ainsi successivement interrogés le Grand Partage entre la modernité (justiciable de la sociologie) et les sociétés traditionnelles (réservées à l'ethnologie), la célébration de l'exotisme, le culte des différences comme antidote aux maux de la modernité et la mise en tourisme du monde. Après les indépendances et avec les progrès du 16 mm et du son synchrone, de nouvelles interrogations surgissent à la faveur d'expériences qui prônent davantage de dialogisme, voire une *anthropologie partagée*. La fin des années 1970 est marquée par le rejet des normes (des mythes?) scientifiques au profit d'une légitimation nouvelle de la subjectivité et de la mise en lumière de la dimension « politique » de l'enquête de terrain. L'anthropologie visuelle ne croit plus en la théorie du reflet : on passe du cinéma comme reproduction du réel au cinéma comme production d'un réel. Pour caractériser ce qui se dessine devant nous, l'auteur propose le concept d'*espace transactionnel*. Le « terrain » n'est plus un espace désigné au préalable, mais le mouvement constant de regards échangés, d'observations réciproques et susceptibles d'appréciations contradictoires. L'auteur plaide pour une nouvelle anthropologie générale qu'il appelle pour échapper à une désignation technologique, une *anthropologie hors-texte*.

Marc Henri Piault, *The Audiovisual Transaction : For an Extra-Textual Anthropology*. — This article retraces the intellectual journey of ethnographic film and visual anthropology. In discovering the cinematographer's craft, ethnology has been able to render at least part of the intangible heritage. Cinematography and anthropology, considered here as the illegitimate offspring of a colonial romance, are also engaged in a political venture. This text takes us from the premises of early scientific ideologies to postmodern doubts that continue to haunt us; from the colonial civilizing mission, with its overpowering rationality, to attempts to contest the latter with exotic fantasies. Thus, this contribution analyses the Great Share between modern societies (incumbent to sociology) and traditional societies (reserved for ethnology); the celebration of exoticism and the cult of differences as an antidote to modernity's ills and the world's being restaged by and for tourism (globalized tourism). After the Independencies in the 1960s, thanks to technical advances such as 16 mm film and sync sound cameras, new investigations emerged asking to recommend dialogic approaches, and even a *shared anthropology*. In the late 1970s scientific norms (or scientific myths?) were rejected in favor of a new legitimation of subjectivity and the study of the political dimension of fieldwork. Visual anthropology no longer trusted the theory of representation: cinema had moved from reproducing reality to producing *a* reality. Looking forward, the author proposes the concept of *transactional space*. The « field » no longer a pre-designated place, but rather the constant movement of exchanges glances, mutual observations that may be contradictory. The author advocates a new general anthropology which, to avoid any technological designation, he names *extra-textual anthropology*.