

Anthropologie visuelle et études africaines

Jean-Paul Colleyn

Cahiers d'études africaines, Année 1988, Volume 28, Numéro 111

p. 513 - 526

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

Jean-Paul Colleyn

Anthropologie visuelle et études africaines

Avant d'ouvrir une nouvelle rubrique consacrée aux films intéressant les recherches africanistes, tentons de camper la problématique générale dans laquelle s'inscrit l'activité de ceux que l'on appelle parfois non sans coquetterie les « ethno-cinéastes ». Nous mentionnerons ensuite quelques sources d'informations utiles et dresserons à grands traits un panorama du travail en cours dans la toujours jeune anthropologie visuelle.

Malgré l'extraordinaire développement des techniques, la place de l'audiovisuel demeure très modeste dans l'anthropologie d'aujourd'hui, que ce soit sur le terrain, dans les instituts de recherche ou dans les écoles. Pour les études africaines notamment, les sources documentaires des anthropologues demeurent, en cette fin de xx^e siècle, presque exclusivement écrites. Pourtant, comme Karl Heider (1976 : 35, 79, 131) le faisait remarquer, même un film comme *The Nuer*¹ (1970), qui présente des carences sur le plan ethnographique, se révèle très utile pour l'enseignement de l'anthropologie. Complétant le livre écrit par Evans-Pritchard trente ans auparavant, il donne aux étudiants, par une projection préalable à toute étude approfondie, une bonne connaissance du milieu et de la société. En outre, au-delà de la simple évocation, ou de l'illustration, dans beaucoup de domaines, le recours au film permettrait de faire progresser la recherche. Comment étudier la musique africaine, la danse, les chants, les masques sans faire accompagner le travail écrit de documents audiovisuels ? Quelle difficulté de décrire par un texte une architecture, une technologie, les gestes du travail ! Que dire encore des manifestations comme les grands rituels collectifs et les célébrations qui sont en elles-mêmes des mises en scène ? Combien fastidieuse par rapport aux films sont souvent les pages analysant les jeux de rôles sociaux, les soins apportés aux enfants, les étiquettes et les appareils du pouvoir ! N'est-il pas surprenant de constater la rareté des enregistrements audiovisuels pour des sujets qui comptent des centaines de références bibliographiques tels que la divination ou le sacrifice ? Le besoin de savoir à quoi ressemble un village, un paysage, un palais de terre, un costume, un mariage, un baptême, une crise de possession, est tout à fait légitime et le film peut, mieux que l'écrit, le satisfaire. Sans dépendre de signes alphabétiques abstraits, il permet au spectateur de faire une expérience, de découvrir, de s'imprégner d'une culture étrangère.

L'image ne prétend pas évincer la lettre, pas plus que l'anthropologie visuelle ne saurait se constituer en une discipline autonome car la recherche approfondie s'effectuera toujours par écrit. Il n'existe qu'une seule anthropologie, inséparable de la sociologie et les spécialisations ne se révèlent fécondes que lorsqu'elles sont soumises au vent rafraîchissant d'une mise en perspective générale. Mauss ne rappellerait-il pas souvent que les méthodes de l'ethnographe doivent varier selon les problèmes qu'il envisage ? L'audiovisuel peut apporter son concours à deux

1. Cf. Filmographie en annexe.

niveaux : d'abord au moment de l'enquête, ne fût-ce qu'avec un équipement ultra-léger, pour affiner la perception, améliorer la description et fixer la mémoire ; ensuite sous une forme plus achevée, comme mode d'expression, pour rendre compte de certains aspects indicibles de la vie sociale.

La force de l'image

Pour justifier la rareté des publications par l'image, on invoque souvent l'obstacle financier. L'argument n'est pas totalement faux car la fabrication, la gestion et la consultation d'images coûtent cher. On peut comprendre que les instituts de recherche, qui luttent aujourd'hui pour maintenir leur niveau d'activité, préfèrent envoyer une trentaine de chercheurs sur le terrain avec un bloc-notes pour le prix d'un seul film de qualité professionnelle (dont le coût moyen pour une heure est d'un million de francs). Les plus fanatiques des ethno-cinéastes n'ont jamais exigé qu'on filme, en durée réelle et en 35 mm, la préparation de la semoule de manioc, mais faut-il accepter avec résignation, sous prétexte de coût, que les ressources de l'électronique, utilisées jusqu'à l'écœurement dans la publicité, soient bannies de la recherche et de l'enseignement ? Rien n'empêche de concevoir, par exemple, un cours d'anthropologie de la parenté qui ferait apparaître les graphiques pertinents au fur et à mesure du raisonnement ou de la diachronie. Les coûts ne sont pas si prohibitifs qu'on veut bien le dire, et dès qu'une cassette est constituée, elle est reproductible pour une somme modique. Les formations de recherche africanistes (pour ne parler que d'elles) accusent un retard incroyable par rapport à la communication et à la vidéo d'entreprise.

L'argument budgétaire n'explique pas pourquoi une place si réduite est accordée à l'audiovisuel en anthropologie. On n'a jamais vu une technique efficace maintenue à un aussi faible niveau de développement sur une aussi longue période pour des raisons strictement économiques. D'autant plus que la recherche pure n'exige pas nécessairement un matériel ruineux et des moyens de montage, de mixage, de sonorisation, de sous-titrage sophistiqués. En tant que mode d'enregistrement documentaire, pour lequel il ne s'impose pas toujours de « faire un film », l'audiovisuel ne coûte pas si cher. La matière brute provenant d'un tournage présente en termes d'archives et de banques de données beaucoup d'intérêt pour la recherche fondamentale ; les imperfections techniques n'ont pas grande importance dès qu'il s'agit de notes audiovisuelles non destinées à être publiées comme films. Il est parfois bon de rappeler sans pour autant encourager la mauvaise qualité que même des films techniquement très mauvais peuvent contenir un grand nombre de renseignements intéressants.

En réalité l'essor laborieux du cinéma en anthropologie bute davantage sur des questions de principe que sur des problèmes matériels. L'idée persiste chez de nombreux chercheurs que la force de l'image est un cadeau empoisonné susceptible de biaiser l'appréhension de la réalité. Le film serait à proscrire parce que l'image ne restitue qu'une apparence trompeuse et que le montage manipule la réalité. Même s'il est vrai qu'on ne peut aborder le film documentaire sans s'interroger sur ses rapports avec la réalité extérieure, une méfiance si radicale ne va pas sans naïveté. Quel que soit son moyen d'expression, écriture ou film, l'observateur, qu'il ait ou non des préoccupations théoriques, travaille toujours sur une représentation du réel, le débat scientifique n'étant jamais qu'une confrontation entre analyses différentes. C'est une banalité de dire que l'écriture libère des illusions de l'aspect mais une absurdité d'en déduire que l'expression par l'image constitue *par essence* une sorte de régression.

Certains chauds partisans du film ethnographique, qui prétendent restituer par l'image des faits empiriques non discutables, ne rendent pas service à leur cause. Il faut savoir reconnaître que l'image filmée et le son enregistré, même s'ils res-

semblent à une expérience de perception directe sont toujours *produits* et, en ce sens, valent seulement pour ce qu'ils sont. Cette limitation ne ruine en rien leur pouvoir d'évocation et leurs qualités descriptives. En outre, au-delà de l'enregistrement, le montage — qui effraie tant les adversaires de l'emploi du cinéma dans les sciences — est un moyen d'ordonner et d'exposer des idées dont on aurait tort de se priver. On dit trop vite dans les milieux académiques qu'on ne peut produire des analyses par l'image. Si c'était vrai, la critique n'aurait pas eu tant de travail pour dégager les messages, les conceptions, les « visions du monde » véhiculés par les films, qu'ils soient documentaires ou de fiction. Par un curieux paradoxe, bien des anthropologues continuent à critiquer les films ethnographiques pour leur prétention à *reproduire* fidèlement la réalité. En somme, ils écartent le médium pour sa trop grande efficacité, qui risque de faire oublier le référent lui-même. Or il ne s'agit pas d'affirmer la perfection du film comme mode de reproduction d'une expérience sensorielle, mais de comparer l'efficacité respective de l'écriture et du film dans l'exposition de certains faits. Il est évident qu'en consultant un enregistrement audiovisuel, on ne se trouve pas dans la situation de l'observateur sur le terrain. Notre regard second ne peut jamais s'émanciper totalement du regard premier de celui qui a produit l'image. Toujours construit, l'enregistrement ne peut passer pour le fait réel. Comme Sartre, Merleau-Ponty et beaucoup d'autres l'ont fait remarquer, la simple perception renvoie déjà à autre chose qu'à elle-même : à une culture, à une mémoire, à un jugement. La *prise* de vues vient encore modifier cette perception sur le vif en soustrayant, en prélevant dans le temps et dans l'espace. Par définition, le *cadre* enferme la partie d'un tout indivis et laisse du « hors-champ ». L'écran unifie comme objet ce qui n'en est pas forcément un, car en construisant son image, le cadreur isole de leur environnement certains éléments remarquables et les arrache à leur temporalité. Le film figure quelque chose qui a été et dont il se présente comme le substitut. Bref, la réalité ne peut être appréhendée sans être traitée : inévitablement la vue découpe, l'ouïe sélectionne, l'entendement saisit, l'outil impose ses limites, et le montage réorganise.

Mais à ce caractère relatif de la fidélité de l'enregistrement cinématographique, il est tout de même curieux d'opposer l'objectivité de l'écrit. Le carnet de notes de l'ethnographe renvoie lui aussi à sa culture, à sa mémoire, à son jugement, à son intuition. Son enquête laisse elle aussi du « hors-champ », non seulement sur le plan théorique (en fonction de ses centres d'intérêt et de son angle de vue, de son *optique*) mais aussi pour des raisons pratiques. L'écriture reste un moyen très pauvre de fixer la mémoire. Comment, par exemple, observer un rituel et prendre note en même temps sans en perdre la moitié ? Il est paradoxal d'opposer au caractère fallacieux d'une image qui a tout de même le mérite d'avoir été enregistrée dans un certain lieu à un moment donné, la rigueur intrinsèque d'une écriture qui ne laisse pas forcément moins de trous et d'ombres. Que n'a-t-on souligné les manipulations de montage, alors que, par définition rien ne peut être plus librement découpé, combiné, manipulé, monté qu'un texte écrit ! Il y a là comme une mauvaise querelle, car l'effort vers l'objectivité n'est pas une question de médium mais une question de réflexion théorique. L'exclusion de l'image et du son, et plus encore le rejet de leur construction à des fins de démonstration, procèdent plutôt d'une passivité institutionnelle. Car les analystes et observateurs des sociétés humaines forment eux-mêmes une culture traditionnelle, qui par héritage privilégie l'écriture comme moyen d'expression. La technique a beau progresser, ils n'adoptent de nouveaux modes d'enregistrement qu'avec répugnance : pourquoi renonceraient-ils, ne fût-ce que de temps en temps, à un médium auquel ils ont appris à vouer une grande confiance, pour s'intéresser à un autre dont ils ont appris à se méfier ? Une appellation contrôlée de la tradition anthropologique résume bien ses préjugés « papyrocentriques » : celle de « littérature orale », laquelle semble n'exister réellement que lorsqu'un écrivain a couché sur papier le produit du bouche à oreille.

Les institutions de l'anthropologie visuelle

Si tant de soupçons pèsent sur les exposés cinématographiques, c'est aussi parce que les « profanes » savent mal comment ils ont été produits. Observons, d'une part, que très rares sont les livres qui laissent voir en toute clarté leur processus de production, et, d'autre part, que pour le film, c'est un obstacle facile à surmonter. En effet, les principes techniques et le langage cinématographique ne sont pas d'une complexité telle qu'elle empêcherait quiconque d'acquérir très rapidement en ce domaine, une bonne culture générale. Tout cela, d'ailleurs — question de génération — change lentement et sûrement. Un peu partout dans le monde un intérêt croissant pour l'audiovisuel se manifeste, et gageons qu'avec les nouveaux caméscopes, très économiques, très légers et d'une étonnante qualité technique, l'information audiovisuelle prendra de l'importance. L'anthropologie visuelle n'a cessé de naître pendant au moins une trentaine d'années, mais elle arrive tout de même aujourd'hui à une sorte d'âge adulte. Elle est devenue un champ d'activité avec ses préoccupations, ses enjeux, ses institutions. Un bon moyen de s'informer à ce sujet consiste à consulter quelques publications périodiques : la *Newsletter* de la Commission d'anthropologie visuelle² et de son infatigable coordinateur, Asen Balikci, et la *SVA Newsletter*³. De ce côté de l'Atlantique, le Festival des Peuples (Florence) publie également pour l'European Association for the Visual Studies of Man une *Newsletter*⁴.

Les films anthropologiques les plus accessibles en France sont mentionnés dans le catalogue du CNRS-Audiovisuel⁵. Ce département produit des films scientifiques, fournit une assistance technique aux chercheurs, gère une médiathèque, un centre d'archives et un service de distribution. Son catalogue comporte à peu près 130 films sur l'Afrique. On consultera aussi le premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire de l'Unesco. Au musée de l'Homme, le Comité du film ethnographique permet d'avoir accès à un certain nombre de films sur place, organise des projections hebdomadaires et un festival annuel : le Bilan du film ethnographique⁶. Au Centre Georges Pompidou, la Bibliothèque publique d'information organise chaque année depuis 1979 un festival international du film ethnographique et sociologique, le Cinéma du Réel⁷, qui a primé plusieurs films consacrés à l'Afrique. Au sein de l'Association française des anthropologues⁸, une Société française d'anthropologie visuelle a été fondée en avril 1985, se donnant pour mission la création, en coopérative entre les différents départements d'anthropologie, d'une cinémathèque de films anthropologiques pour leur utilisation dans l'enseignement. A Nanterre (Université de Paris X), des études très approfondies sont menées à la Formation de recherches cinématographiques dirigée par Claudine de France. Un certain nombre de ces travaux (livres et cassettes) ont été publiés⁹. Le programme de l'École des hautes études en sciences sociales propose, en plus du séminaire « Cinéma et histoire », un séminaire d'anthropologie visuelle. Varan

2. Université de Montréal, Dépt. d'anthropologie, C.P. 6128, Succursale A, Montréal (Québec), Canada H3C 3J7.

3. Society for Visual Anthropology, University of Southern California, University Park, Los Angeles, CA 90089-0661.

4. Barbara Luem, Postfach 3522, Ch-4002 Basel, Switzerland.

5. CNRS-Audiovisuel, 1, rue Aristide Briand, 92195 Meudon Cedex.

6. Comité du film ethnographique, Musée de l'Homme, Place du Trocadéro, 75016 Paris.

7. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges-Pompidou, 75191 Paris.

8. 1 rue du 11 Novembre, 92120 Montrouge.

9. Publidix, Université de Paris X, 200 avenue de la République, 92001 Nanterre Cedex.

(Centre de recherche et de formation au cinéma direct) forme des étudiants étrangers au cinéma documentaire, ce qui nous valut, d'intéressants retours de regards.

Pour l'étranger, bornons-nous à signaler, sans prétention d'exhaustivité, les institutions les plus importantes. A Leiden, aux Pays-Bas, l'African Studies Centre¹⁰ animé par le Dr Van Rouveroy Van Nieuwaal qui a lui-même réalisé en Afrique de nombreux films sur les faits juridiques, dispose d'une importante filmothèque avec un catalogue critique en néerlandais.

En Allemagne fédérale, l'Institut für den Wissenschaftlichen Film, fondé en 1956 à Göttingen, gère une filmothèque de plus de 1 000 films ethnographiques¹¹ et produit des documents qui tentent d'éliminer tous les facteurs risquant de « falsifier la réalité » (Husmann, 1978). Les Bochimans !Ko d'Afrique australe ont été abondamment filmés par D. Heunemann et H. J. Heinz : 42 films auxquels il faut ajouter les films d'ethologie humaine réalisés par I. Eibl-Eibesfeldt. Un matériel important concerne aussi les Bochimans G/wi et !Kung. Dans une autre optique, à l'Institut für Ethnologie und Africa-Studien de Mainz, Ivo Strecker, spécialiste des Hamar d'Éthiopie, leur a consacré plusieurs films portant sur le sacrifice et la divination, les chants et la danse¹².

Aux États-Unis, le Human Studies Film Archives acquiert, conserve et permet de consulter des films anthropologiques¹³. L'université de Southern California propose un Master's of Art in Visual Anthropology, l'Anthropology Film Center de Santa Fe forme des chercheurs aux techniques du cinéma, et à l'Université de New York, les étudiants en anthropologie peuvent accéder à un programme « *in ethnographic film and video* ». L'*American Anthropologist* publie dans chaque numéro de très intéressants comptes rendus de films anthropologiques ou sociologiques. Un des meilleurs festivals internationaux de films documentaires est organisé chaque année depuis 1976 par le musée d'histoire naturelle de New York. C'est le fameux Margaret Mead Film Festival au cours duquel on peut voir une bonne cinquantaine de films (sur une sélection d'environ quatre cents). L'African Studies Center de la Michigan State University, créé pour répondre aux besoins des éducateurs et enseignants amenés à traiter de l'Afrique, a publié un guide très utile intitulé *Africa on Film and Videotape*. L'entreprise est louable mais parfois les analyses de films sont d'un moralisme qui confine au puritanisme. Par exemple, le commentaire embarrassé qui accompagne *Les Maîtres fous* de Jean Rouch ou les reproches qui sont faits à John Marshall d'appeler les !Kung « Bushmen » parce qu'il s'agit d'une appellation péjorative ou de les montrer nus parce que cela risque de perpétuer l'image de l'Afrique primitive (Wiley 1982 : XIX). A San Francisco, une société de production, California Newsreel, distribue des vidéo-cassettes sur l'Afrique du Sud accompagnées d'un *study guide* pour des visionnements en groupe.

En Grande-Bretagne, le Royal Anthropological Institute, qui dispose d'une excellente filmothèque, loue des films anthropologiques, organise un festival annuel, publie un catalogue et des critiques de films dans *Anthropology Today*. La National Film and Television School forme des anthropologues pour qu'ils fassent des films sur les sociétés qu'ils connaissent. Le département d'anthropologie sociale de l'université de Manchester vient de créer, avec l'aide de Granada TV, un centre d'anthropologie visuelle. Ce centre, dirigé par l'ethno-cinéaste Paul Henley est voué à la recherche, à l'enseignement et à la production de films anthropologiques.

Ainsi donc, progressivement, le film anthropologique est en train de trouver sa place dans le giron scientifique et devient une source qu'on ne peut plus négliger.

10. Postbus 9507/2300 Leiden, Nederland.

11. Nonnestieg 72, D 3400 Göttingen, RFA.

12. C'est chez les Hamar que Robert Gardner avait tourné son fameux *Rivers of Sand* (1974, 85 mn.), largement fondé sur un entretien avec une femme hamar.

13. Human Studies Film Archives, Smithsonian Institution, Natural History Building, Room E-207, Washington DC 20560, USA.

Mais en même temps, comme la recherche dans son ensemble, il doit aussi s'ouvrir sur l'extérieur. Quel secours peut-il attendre des autres sphères de la société, notamment le cinéma et la télévision ?

La télévision, captivante ou captive ?

Il faut bien constater que le documentaire français, malgré un très léger redressement, ne se porte pas bien¹⁴. Comment dès lors le cinéma anthropologique pourrait-il se développer ? L'affairisme qui déferle sur la télévision française a repoussé les émissions les plus intéressantes sur le plan culturel dans les cases reléguées des programmes. Sur les écrans (mais est-ce très différent en librairie ?), l'anthropologie occupe dans son domaine propre une place très marginale. Non qu'elle ait eu un impact négligeable sur le mouvement des idées, mais elle n'a pu concurrencer un discours sur « l'autre et l'ailleurs » qui reste massivement dominé par le journalisme, le récit d'exploration, le dérivatif exotique. Aujourd'hui comme hier, l'Afrique noire en particulier évoque tout un cortège de clichés qui, comme dans le rêve, ne connaissent pas le principe de contradiction. Coexistent sans difficulté le soupçon de sauvagerie et l'idéalisation d'une harmonie « naturelle ». Avec les sécheresses successives, l'Afrique a aussi relayé l'Asie comme continent symbole de la famine et de l'appel à la charité.

Les raisons du relatif isolement de la réflexion anthropologique (et des sciences humaines en général) ne peuvent être envisagées ici. C'est un autre sujet et un autre débat qui devrait se centrer sur les retours des résultats de recherche vers la société qui les produit. Un des moyens de contourner les difficultés de financer des films anthropologiques tout en assurant une valorisation de la recherche, consiste à y intéresser davantage des chaînes de télévision. Malgré les difficultés, il n'y a aucune raison de faire preuve de défaitisme car l'entreprise n'est pas totalement désespérée. Quel que soit leur souci de l'audimètre, les responsables des instituts de télévision sont des gens cultivés et ne peuvent (même s'ils semblent s'y efforcer parfois) faire totalement abstraction de leur culture. Sporadiquement ou par séries, des films intéressant les anthropologues passent « sur antenne » en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne, en Italie, en Scandinavie, au Japon, en Australie, en Belgique, au Brésil, et aux États-Unis. De plus, avec la multiplication des émissions, la diffusion par satellite, les réseaux câblés, les nouvelles techniques de vidéo-communication, des sujets plus précis pourront atteindre des publics moins nombreux mais plus spécifiques et plus motivés. Le succès de la série anthropologique programmée par la SEPT en 1987 dans « Océaniques » à FR3 prouve bien que le genre a son public. Il est trop facile, de la part des directeurs de chaînes, d'affirmer qu'un type de programmation n'intéresse pas le public, tout en privant celui-ci de la possibilité de prouver le contraire.

Sir Denis Forman, ancien président de la Granada, une chaîne commerciale britannique, avait pris une initiative pionnière au début des années soixante-dix, en lançant un vaste programme, « Disappearing World », qui faisait collaborer cinéastes et anthropologues, sans que ni les uns ni les autres ne se « déshonorent ». En vérité, le cinéma anthropologique donne l'exemple d'un domaine où la nécessité de se débattre dans la crise peut produire des associations positives. Même si la popularisation des études spécialisées n'est pas sans péril, le film, en s'adressant à un public plus large, peut donner un écho intéressant au travail du chercheur. En période de récession, la recherche scientifique, qui dépend évidemment des ressources de la société globale, pâtit cruellement de son isolement. C'est seulement alors, quand ils sont attaqués et ne trouvent pas grand monde pour les

14. Pour faire le point sur cette question, voir COPANS, JEANNEAU & RICHARD 1987.

défendre, que les chercheurs s'aperçoivent que leurs modes de questionnement et leurs critères de légitimité sont largement incompris. Or, le cinéma anthropologique *de qualité* ne peut se permettre d'évoluer en vase clos pour la simple raison que ses moyens de production coûtent trop cher. L'élargissement de la diffusion impose évidemment une amélioration technique, car la plupart des films ethnographiques sont réalisés par des cinéastes amateurs, qui filment une ou deux fois par an et ne peuvent dominer correctement leur outil ni progresser dans l'usage qu'ils en font. Les problèmes s'accumulent : mauvaise qualité des appareils, maladresse de la prise de vue, enregistrement défectueux du son, absence de continuité, erreurs de montage, lourdeur du commentaire, mauvaise diction, mépris de la lisibilité, mauvais mixage, etc.

De son côté, le professionnalisme médiatique, sans parler de l'absurde contrainte des durées standard imposées par les grilles de programmes, comporte également certains travers. Les producteurs de télévision, qui ont leur idée sur ce que Pierre Bourdieu appelle les conditions sociales d'approbation de leurs messages, cèdent facilement à la tentation de produire un exotisme idéalisant ajusté à la demande supposée du public. L'homme de télévision est à l'écoute de la rumeur qui, mieux que les sondages, lui donne une idée des thèmes qui « marchent » (le bon sauvage, le sage, l'authenticité, la menace de disparition, la lutte contre les éléments, l'équilibre avec la nature, l'injustice, la psychothérapie, la médecine par les plantes, la mort, etc.). Que le mode de questionnement soit pertinent ou erroné importe peu, le film passe pour *intéressant* dès le moment qu'il bénéficie d'une sorte de caisse de résonance culturelle. La recherche d'un *écho* dans l'opinion favorise certains poncifs, certains grands thèmes supposés universels, certains mythes, au sens où l'entendait Barthes. A la fine problématique d'une recherche nuancée (laquelle dit-on ne « passe » pas), la télévision invite à substituer un angle d'attaque plus captivant en racontant une histoire, en suscitant l'identification (mais qu'est-ce que cela signifie ?) à un ou plusieurs personnages. D'autre part, ce qu'on appelle le « métier » consiste souvent à privilégier les temps forts et les prises de vue frappantes pour capter l'attention du spectateur et la retenir. La vitesse d'exécution, base du reportage à chaud provoque une sorte de fuite en avant non raisonnée de la caméra. La parfaite maîtrise de l'outil peut alors se révéler nuisible en encourageant la dextérité pour la dextérité : zooms non motivés, *travelings* « sauvages », plongées et contre-plongées sensationnalistes, etc. Mais toutes ces manières, ces tours de main et ces représentations pèsent lourd en raison du caractère « généraliste » des chaînes de télévision et d'un manque d'initiatives en faveur d'expériences nouvelles : le public ne peut choisir que parmi les films qu'on lui propose. La collaboration de chercheurs et de cinéastes n'est donc possible que si les uns et les autres acceptent de questionner leurs pratiques et leurs modes de pensée habituels et trouvent ensemble un mode de publication formellement et fondamentalement stimulant. Observons aussi que les critiques à l'égard des médias sont souvent formulées sans nuance. Bien que la série *Heimat*, par exemple, n'utilise aucune des techniques estimées caractéristiques du « style télé », elle est passée sur toutes les chaînes européennes.

L'image, construction et vérité

Il faut rappeler que le cinéma n'est pas une écriture comme une autre : il s'agit de faire dire quelque chose au réel et pour cela, il faut d'une manière ou d'une autre, le *provoquer* et des problèmes de déontologie se posent inévitablement. Dans ce domaine, les gens de l'art se permettent souvent plus de libertés que ne l'autorisent les règles de la recherche : goût du pittoresque, procédés satiriques, montages audacieux, recours au symbolisme, etc. Dans une production à caractère scientifique, il y a évidemment des limites à ne pas franchir, et c'est l'anthropologue qui

doit se porter garant de l'intégrité du film. Pas question pour un ethno-cinéaste de se laisser aller à des recherches manipulées d'effets démagogiques à l'instar de ce que l'on voit malheureusement parfois dans des émissions « d'information ». Évidemment, une collaboration s'impose car le chercheur doit aussi comprendre qu'on ne peut rien sortir de significatif d'un tournage sans toucher d'une certaine manière à la réalité. Pour obtenir des images et du son qui fassent sens, il faut mouiller sa chemise et non faire semblant de ne pas être là. Ce n'est pas la peine de transporter du matériel et de demander l'autorisation de tourner si c'est pour filmer de trop loin et pour enregistrer un son qui sera indistinct à la reproduction. Mais là encore le principe d'incertitude frappe toutes les techniques d'enregistrement. Il est absurde de tenter de savoir ce que serait la scène vécue s'il n'y avait personne pour l'observer. De la même manière que l'ethnographe se doit de critiquer les notions et catégories qu'il emploie et de tenter d'évaluer en quoi son équation personnelle peut biaiser ses observations, le cinéaste doit constamment remettre en question ses manières d'intervenir dans le « tout réel ». En organisant les séances appelées « Regards comparés », confrontation de différents films consacrés à un même thème (les Indiens Yanomami, par exemple), le Comité du film du musée de l'Homme, a inauguré un type de débat proprement audiovisuel : les auteurs s'opposent, se rapprochent, divergent, en s'exprimant par la caméra. Que certains films soient faits en réaction ou pour répondre à d'autres films constitue un signe de maturité du cinéma anthropologique.

Il ne faudrait cependant pas croire que les problèmes éthiques ne sont pas posés par les professionnels de la télévision : ils dominent même, chaque année, les conférences professionnelles (Input) des TV publiques. C'est un débat de fond très intéressant que soulèvent par exemple certains films de « cinéma-vérité » laissant s'exprimer des gens en état d'ébriété. Dans le merveilleux film *Classified People* tourné pendant trois mois et demi clandestinement en Afrique du Sud et montrant la cruelle absurdité de l'apartheid à travers le portrait de Robert (métis, 91 ans) et de sa femme Doris (noire, 71 ans), un ivrogne en proie à des bouffées délirantes *symbolise* le racisme blanc. Il y a beaucoup à parier qu'un anthropologue n'aurait pas eu recours à cette technique presque théâtrale. De même dans le film *Fishing Party*, une certaine bourgeoisie britannique est « croquée » à partir de scènes d'une partie de pêche entre hommes où l'alcool joue un rôle important. Le cynisme (décontracté mais inquiétant) des quatre personnages est encore souligné par un effet de contraste avec les bulletins de la BBC, judicieusement incorporés dans une bande-son très travaillée. La technique est efficace mais il ne fait guère de doute que les héros de la partie de pêche ont servi de gibier aux chasseurs d'images.

Par comparaison, les productions reposant sur l'intégration d'un anthropologue à une équipe de télévision se caractériseraient plutôt par leur sagesse. Peu de reproches de sensationnalisme, d'esthétisme gratuit, de manipulation tendancieuse ont été formulés. Dans le cinéma anthropologique un parti pris théorique ou esthétique, quand il est aisément identifiable et théoriquement motivé, ne doit d'ailleurs pas être d'office considéré comme un défaut. Pourquoi reprocherait-on à un chercheur d'avoir des idées, d'avoir du style et de défendre une thèse ? S'il y a de grands historiens et de grands anthropologues, c'est parce qu'il s'agit d'auteurs qui ont une écriture personnelle. Les bons livres d'anthropologie doivent leur force à la qualité de l'information mais aussi au style de leurs auteurs. À entendre les débats dont quelques méthodologistes pointus entourent le film ethnographique, seuls les cinéastes auraient le devoir d'être des sortes de machines enregistreuses passives. Notons d'ailleurs que même l'expressionnisme provoquant de Robert Gardner restituant dans *Deep Hearts* l'amour de la beauté des danseurs peul bororo de la *gereol* ne choque pas outre mesure des spécialistes tels que Marguerite Dupire, qui retrouvent dans le film les ambiances fortes qu'ils ont connues sur le terrain.

Le cinéma d'observation, qui tente de toucher le moins possible à la réalité perçue, n'échappe d'ailleurs pas aux délicats problèmes de choix évoqués plus haut.

Prétendre à une stricte neutralité, privilégier les plans larges et couper le moins possible ne garantit pas en soi un meilleur respect de la vérité. On peut très bien éviter le montage des images et le mixage des sons tout en gommant des aspects importants de la réalité sociale. Quand on présente, par exemple, un chasseur africain en tenue traditionnelle lors d'une fête rituelle, on choisit de limiter le champ d'observation à une fraction de la réalité. Ce chasseur peut très bien gagner sa vie en étant chauffeur à l'usine cotonnière voisine, épargner pour acheter une moto, fumer des cigarettes américaines, etc. On ne peut montrer les relations entre la ville et la campagne qu'en *choisissant* de les montrer et en organisant le tournage et le montage en conséquence. Si l'anthropologue veut montrer des processus et non seulement des résultats, il faut bien qu'il recoure au montage. Le respect du synchronisme, le maintien de l'unité de temps et de lieu, l'absence de toute reconstitution ne rapproche pas du « Tout Intégral », elle tend seulement à respecter les coordonnées empiriques d'une scène dont le cinéaste a été le témoin.

Quelques films d'anthropologie

Il est impossible de faire justice en quelques pages à tous les films qui présentent un intérêt pour les études africaines. Bornons-nous donc à faire référence à quelques œuvres marquantes de ces dernières années¹⁵. Un bilan est d'autant plus difficile à dresser que, si l'on envisage une anthropologie dynamique, en prise sur l'histoire, les luttes sociales, les « actualités » comme disent les médias, l'étendue et la diversité de son objet s'accroît considérablement. Ainsi peuvent être riches d'enseignement des films comme *Classified People*, ou *Maids and Madams* qui donne à comprendre l'apartheid sud-africain à partir des relations des servantes noires avec leurs patronnes blanches. La filmographie relative aux difficultés de mise en œuvre des plans de développement peut également retenir l'attention des chercheurs qui travaillent sur ces questions ou s'intéressent à la manière dont est produite l'information. A ce propos, par exemple, *Assignment Africa* critique la *couverture* par les médias des réalités africaines et les contraintes qui pèsent sur l'information dans le continent. Le film *Living after the Famine* qui, en mélangeant habilement l'information et l'émotion, envisage le problème du déplacement des populations en Éthiopie et plaide pour une aide internationale accrue à ce pays ; ouvrant ainsi un débat intéressant.

Dans une ligne plus traditionnellement anthropologique, les travaux les plus précieux pour la recherche et l'enseignement sont ceux qui s'échelonnent sur une période assez longue dans la même région et qui complètent les informations disponibles dans la littérature spécialisée. On connaît les classiques tournés par John Marshall chez les Bochimans¹⁶ et par Jean Rouch chez les Songhaï (plus de 20 documentaires sur les danses de possession depuis 1948) et les Dogon (notamment 8 films en collaboration avec Germaine Dieterlen sur les fêtes du Sigui de 1966 à 1973)¹⁷.

D'autres apports majeurs sont beaucoup moins connus du public français. En 1968, les Américains David et Judith MacDougall ont introduit un style nouveau dans le cinéma ethnographique en réalisant, dans le cadre d'un projet du UCLA Ethnographic Film Program, trois films (*To Live with Herds*, *Nawi* et *Under*

15. Cf. Filmographie en annexe.

16. Distribués par DER (5 Bridge St., Watertown, MA 02172, USA) avec un *Study guide*, ils apportent aux travaux de Lorna Marshall et de Richard Lee un complément visuel précieux.

17. Cf. le catalogue du CNRS-Audiovisuel. L'histoire de l'école française d'ethnographie de Marcel Griaule a été évoquée par le film de Luc de Heusch *Sur les traces du renard pâle*, 1983, 48 mn.

the Men's Tree) dans le district du Karamoja en Ouganda. Avec une prise de vue tranquille mais qui donne l'impression de ne rien rater, ces films ont l'immense mérite de montrer les interférences des pasteurs avec les milieux officiels et de donner directement la parole aux gens. Peu après, pour l'Extension Media Center de l'université de Californie, ils consacrèrent une autre trilogie, *Turkana Conversations*, aux éleveurs semi-nomades Turkana du Kenya. Avec *The Wedding Camels* (1976), *Lorang's Way* (1977), *A Wife Among Wives* (1981), ces cinéastes, grâce à une caméra participante d'une grande délicatesse prennent le temps de laisser leurs hôtes expliquer eux-mêmes leurs conceptions. Le spectateur peut à la fois comprendre des mécanismes sociaux, saisir le fonctionnement des institutions et se rendre compte des désirs et des sentiments manifestés par les principaux protagonistes.

A partir de 1974 des travaux de longue haleine ont aussi été inaugurés dans le cadre d'une collaboration entre réalisateurs de télévision et anthropologues. Pour l'Afrique, un bon exemple de ce cinéma documentaire super-professionnel : les trois tournages dans la vallée de l'Omo en Éthiopie réalisés sur onze ans par le cinéaste Leslie Woodhead et l'anthropologue David Turton. La trilogie qui en résulte, réunit sous le titre *In the Search of Cool Ground*, les films *The Mursi* (1974), *The Kwegu* (1982), *The Migrants* (1985). L'intérêt du premier porte surtout sur les relations des Mursi avec leurs ennemis Bodi et sur les modalités de la prise de décision dans une société sans pouvoir central. Les Kwegu, au nombre de cinq cents à peine, sont dominés par les Mursi auxquels ils sont liés par une relation de clientèle dont le second film montre les différents aspects. Le dernier film, *The Migrants*, explique comment un groupe de Mursi confronté à la sécheresse quitte la vallée de l'Omo pour trouver des terres plus fertiles. Ce faisant, il entre en contact plus étroit avec l'économie de marché. Autour de ce thème central, des digressions intéressantes, par exemple sur les rapports hommes/femmes et sur les relations inter-ethniques. Ces films font alterner le commentaire du documentariste, celui du spécialiste, et les entretiens avec des Mursi ou des Kwegu. Le commentaire de Turton a été « monté » à partir de six heures d'entretiens après tournage dans l'isolement d'un studio de radio. Cette technique (inaugurée par Brian Moser dans *The Last of the Cuiva*) présente l'avantage d'éviter la forme d'un texte écrit, qui pêcherait sans doute par une trop grande complexité syntaxique et sémantique et donnerait au film une allure académique.

Une autre équipe dirigée par Melissa Llewelyn-Davies et Chris Curling a réalisé chez les Maasaï du Kenya un très beau travail d'anthropologie visuelle d'abord pour la Granada (*Maasai Women*, 1974 ; *Maasai Manhood*, 1974), puis pour la BBC (*The Women's Olamal*, *The Diary of a Maasai Village*, 1984) en tout plus de huit heures de film couvrant divers aspects de la vie sociale et témoignant d'une grande intimité entre l'anthropologue, Melissa Llewelyn-Davies, qui parle couramment le maasaï, et ses hôtes. Rarement les relations hommes/femmes ont été rendues avec une telle subtilité. Dans *The Women's Olamal*, à l'issue d'une épreuve de force, les femmes obligent les hommes à effectuer un rite destiné à assurer la fécondité féminine. Mais la boucle se referme, comme l'explique une des Maasaï, au début du film : « Si tu as des enfants, ton mari t'aime. Une femme qui n'a pas eu d'enfant est très mal. Elle est comme un désert. Et quand son mari meurt, elle sera chassée par les fils de ses autres femmes. » Dans ce film, le commentaire est limité au strict nécessaire, et, chose inconcevable à la BBC il y a quelques années à peine, les interviews en maasaï ont été non pas doublées mais entièrement sous-titrées.

Les documentaires de télévision se caractérisent « traditionnellement » par une volonté de faire passer un contenu plutôt qu'une interrogation sur le savoir. Cette approche est en train de changer, d'abord sous l'influence de cinéastes travaillant pour des centres de recherche, comme les MacDougall, et peut-être aussi en raison d'une certaine démystification des attitudes scientistes. On a pris conscience de ce qu'un des effets les plus trompeurs de la vulgarisation provient de sa manière de

présenter une matière ou une démarche comme une sorte d'acquis universel non problématique. Or, une présentation simplifiée est toujours obligée de ruser avec les contradictions qu'elle essaie de masquer. La question du pouvoir, par exemple, avec ses aspects complexes voire contradictoires, ne cesse de provoquer la sagacité des théoriciens. Il est intéressant de comparer un film volontairement pédagogique comme *The Kwegu*, dans lequel, malgré le ton « à bâtons rompus » de D. Turton, la même proposition est exprimée maintes fois sous une forme différente, et le film d'Éliane de Latour, *Les Temps du pouvoir*, qui prend lui-même la forme d'une enquête itérative. Dans le premier cas, le propos est clos et le film travaille une matière finie, dans le second il est en mouvement en même temps que la démarche du chercheur. La première option repose sur la volonté d'enseigner, faisant du film un outil au service d'une sorte d'instruction publique, la seconde ressortit davantage à une écriture personnelle à destination d'une audience sans doute plus réduite.

Les trois ouvrages de référence pour l'enseignement de l'anthropologie visuelle sont le livre de K. Heider, *Films for Anthropological Teaching* (1977) et les recueils de textes réunis par Hockings (1975) et C. de France (1979). Par rapport à toutes les formes de visionnement, le séminaire assure la consommation la plus active du film documentaire. Les spectateurs sont prévenus, tous les sens en éveil, et avertis, les capacités intellectuelles mobilisées. Ils savent ce qu'ils doivent regarder et ils savent que l'image sera encore complétée *a posteriori* par la discussion qui suivra. Chacun se transforme en un critique captif : difficile de s'arrêter de voir, comme on pourrait s'arrêter de lire, difficile de s'en aller sans déranger ses voisins. Mais la séance n'est vraiment profitable que lorsque suffisamment de documents ont été publiés sur le film ou sur le sujet du film. Faute de quoi, beaucoup de questions risquent de demeurer sans réponse, car il est impossible de tout dire dans un film. Une formule intéressante consiste à projeter les films ou des copies video au cours d'un séminaire en invitant un spécialiste de la région dont il est question.

Pour l'enseignement, les extraits sont parfois plus intéressants que le programme dans son ensemble, car le professeur peut construire son propos sans que le fil de son discours soit rompu par un film trop long qui perd forcément en pertinence ponctuelle. Cette pertinence peut aussi bien porter sur le fond, par exemple en sélectionnant les séquences traitant du sujet étudié, que sur la forme, en sélectionnant les séquences d'après le langage filmique utilisé. Même un film très court, comme par exemple *Bambara of Mali* de Shafer et O'Toole (10 mn) peut stimuler la discussion d'un article comme celui de Bazin (1985) sur les Bambara et de l'abondante littérature relative à ce groupe, car le film évoque la difficile question de l'identité ethnique.

Mais tout enseignement de ce type bute aujourd'hui — ce qui à l'époque de la video est un scandale — sur l'extrême difficulté d'accès aux films anthropologiques. Il existe de par le monde une énorme quantité d'images et de sons que les africanistes pourraient utilement étudier. Un relevé des sources, l'établissement de catalogues et de fichiers est aujourd'hui une tâche qui s'impose. Quant au projet d'instituer une vidéothèque commune à tous les départements d'anthropologie, il constitue une urgente priorité.

École des hautes études en sciences sociales, 1989.

RÉFÉRENCES

I. *Bibliographie*

- AMSELLE, J.-L. & M'BOKOLO, E., eds.
 1985 *Au cœur de l'ethnie*. Paris, La Découverte (« Textes à l'appui. Série anthropologie »).
- BAZIN, J.
 1985 « A chacun son Bambara », in J.-L. AMSELLE & E. M'BOKOLO, eds., *Au cœur de l'ethnie...* : 87-127.
- BOGAART, N. C. R. & KETELAAR, H. W. E. R., eds.
 1983 *Methodology in Anthropological Filmmaking*, Göttingen, Herodot (« Forum » 3).
- COPANS, R., JEANNEAU, Y. & RICHARD, H.
 1987 *Filmer le réel*, Paris, La Bande à Lumière
- DE HEUSCH, L.
 1962 *Cinéma et sciences sociales*, Paris, UNESCO.
- EVANS-PRITCHARD, E. E.
 1937 *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*, Oxford, Clarendon Press.
 1940 *The Nuer*, Oxford, Clarendon Press.
- FRANCE, C. de
 1979 *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton-Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
 1982 *Cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- HEIDER, K.
 1976 *Ethnographic Film*, Austin-London, University of Texas Press.
 1977 *Films for Anthropological Teaching*, Washington, American Anthropological Association.
 1983 « Fieldwork with a Cinema », *Studies in Visual Communication* (Philadelphia), XX (1) : 2-10.
- HOCKINGS, P.
 1975 *Principles of Visual Anthropology*, The Hague, Mouton.
- HUSMANN, R.
 1978 « Ethnographic Filming : The Scientific Approach », *Reviews in Anthropology*, V (4) : 487-501.
- LAJOUX, J.-D.
 1970 « L'ethnologue et la caméra », *Recherche*, 4 : 327-334.

LEROI-GOURHAN, A.

1948 « Cinéma ethnographique et sciences humaines. Le film ethnographique existe-t-il ? », *Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie*, 3 : 42-51.

PIAULT, C.

1984 « L'anthropologie visuelle à l'étranger et en France », *Bulletin de l'Association française des Anthropologues*, 16-17 : 20-31.

ROUCH, J.

1968 « Le film ethnographique », in *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard : 443 (« La Pléiade »).

WILEY, D. S.

1982 *Africa on Film and Videotape, 1960-1981*. East Lansing, Michigan State University.

2. Filmographie

Assignment Africa, David Royle, 58 mn, London, Jane Balfour.

Bambara of Mali, Dan Shafer & To O'Toole, 1970, 10 mn, Minneapolis, University of Minnesota, Audio-visual Library.

Classified People (Afrique du Sud), Yolande Zauberman, 1987, 54 mn, Paris, Obsession-Institut national de l'audiovisuel. Distr. Télémondis.

Deep Hearts (Niger), Robert Gardner, 1979, 58 mn, Cambridge, MA, Harvard University, Film Study Center. Distr. Phoenix Films, New York.

The Diary of a Maasai Village (Kenya), M. Llewelyn-Davies & C. Curling, 5 × 55 mn, London, BBC.

Fishing Party (Angleterre), Paul Watson, 1986, 40 mn, London, B.B.C.

In the Search of Cool Ground. The Mursi, 1974, 52 mn ; *The Kwegu*, 1982, 52 mn ; *The Migrants*, 1985, 52 mn (Éthiopie), Leslie Woodhead & David Turton, London, Granada TV.

The Last of the Cuiva (Colombie), Brian Moser & Bernard Arcand, 1971, 65 mn, London, Granada TV.

Living after the Famine (Éthiopie), Charles Stewart & Malcolm Hirst, 1986, 52 mn, London, Central Independent Television.

Maasai Manhood (Kenya), Chris Curling & Melissa Llewelyn-Davies, 1975, 53 mn, London, Granada TV.

Maasai Women (Kenya), Chris Curling & Melissa Llewelyn-Davies, 1974, 52 mn, London, Granada TV.

Maids and Madams (Afrique du Sud), Mira Hamermesh, 1984, 52 mn, London, Jane Balfour.

Les Maîtres fous, Jean Rouch, 1954, 30 mn, Paris, Films de la Pléiade.

Nawi (Uganda), David & Judith MacDougall, 1968, 22 mn, Los Angeles, University of California.

The Nuer (Éthiopie), Hilary Harris, George Breidenbach & Robert Gardner, 1970, 75 mn, New York, Phoenix Films.

Sur les traces du renard pâle, Luc de Heusch, 1983, 48 mn, Bruxelles, CBA.

- Les Temps du pouvoir* (Niger), Éliane de Latour, 1984, 60 mn, Paris, Centre national de la recherche scientifique-Audiovisuel.
- To Live with Herds* (Uganda), D. & J. MacDougall, 1968, 70 mn, Los Angeles, University of California.
- Turkana Conversation. Wedding Camels*, 1976, 108 mn ; *Lorang's Way*, 1977, 69 mn ; *A Wife among Wives*, 1981, 70 mn (Kenya), David & Judith MacDougall, Berkeley, University of California, Extension Media Center.
- Under the Men's Tree* (Uganda), D. & J. MacDougall, 1968, 15 mn, Los Angeles, University of California.
- Witchcraft among Azande* (Soudan), A. Singer & John Ryle, 1981, London, Granada TV.
- The Women's Olamal* (Kenya), 1984, 114 mn, London, BBC.