

**H. ZEMP**

*Musique dan. La musique dan la pensée et la vie sociale d'une société africaine.*  
1971.320 pages.

**J.-P. LEBEUF ET P.-F. LACROIX**

*Devinettes peules suivies de quelques proverbes et exemples d'argots (Nord - Cameroun).*  
1972.72 pages.

**P.-J. SIMON ET L. SIMON-BAROUH**

*HSO Sông. Un culte vietnamien de possession transplanté en France.*  
1973.86 pages.

**P. RIESMAN**

*Société et liberté chez les Peul Djelg\$bé de Haute-Volta: Essai d'anthropologie introspective.* 1974.262 pages.

**B. KOECHLIN**

*Les Vezo de Sud-Ouest de Madagascar: Contribution à l'étude de l'éco-système de semi-nomades marins.* 1975. 244 pages.

**J.-P. LEBEUF**

*Études Kotoko.*  
1976.106 pages.

**J.-C. MULLER**

*Parenté et mariage chez les Rukuba État Benue-Plateau, Nigeria.*  
1976.206 pages.

**M.-L. REINICHE**

*Les Dieux et les hommes: Étude des cultes d'un village du Tirunelveli.*  
1979.304 pages.

# POUR UNE ANTHROPOLOGIE VISUELLE

Recueil d'articles publiés sous la direction de  
**CLAUDINE DE FRANCE**



**CARIERS DE L'HOMME**

*Ethnologie - Géographie Linguistique*

# **POUR UNE ANTHROPOLOGIE VISUELLE**

*Recueil d'articles publiés sous la direction de*  
CLAUDINE DE FRANCE

## INTRODUCTION

Ce volume, consacré au film ethnographique, est une sélection de textes ayant servi de documents de travail à la session préalable du IX<sup>e</sup> Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques tenu à Chicago en 1973, session au cours de laquelle furent débattus les problèmes posés par l'anthropologie visuelle. Bien que les trente communications présentées soient toutes d'un très grand intérêt, nous n'avons retenu qu'une petite partie d'entre elles, car il nous a paru essentiel de faire accéder directement et dans des délais raisonnables, le public francophone à des textes traitant d'une discipline qui, jusqu'ici, étaient uniquement le fait de spécialistes. Les textes des auteurs de langue anglaise ont été sélectionnés par Paul Hockings, responsable de la publication intégrale des communications de ce congrès consacrées à l'anthropologie visuelle. Ces textes lui ont en effet semblé représentatifs des principales préoccupations des anthropologues cinéastes anglais et américains.

Sans doute, personne n'ignore plus aujourd'hui l'importance grandissante des techniques audiovisuelles dans le domaine des sciences humaines. Mais pour la plupart, il s'agit là davantage d'illustrations ou d'outils sophistiqués d'enquêtes que d'une remise en question permanente des théories ou des pratiques de disciplines qui, pourtant, paraissaient solidement codifiées. D'où, comme le souligne précisément Margaret Mead, ce phénomène de rejet de l'objet filmé par la majorité des anthropologues.

Pourtant, et la lecture de ces textes est convaincante, ceux qui utilisent largement les outils audiovisuels sont encore bien loin d'adopter une seule doctrine: bien que le cinéma et l'ethnographie soient nés à peu près au même moment, à la fin du siècle dernier, cette longue aventure commune n'a pas encore abouti à une identité des points de vue. Nous en sommes encore, et bien heureusement, au stade expérimental: pour la première fois peut-être dans l'histoire d'une science, les outils se perfectionnent en moins de temps qu'il n'en faut aux utilisateurs pour apprendre à s'en servir. C'est ce qui

ISBN:

Mouton Paris: 2-7193-0449-2

Mouton La Haye: 90-279-7983-9

E. H. E. S. S.: 2-7132-0070-9

© 1979 Mouton Éditeur and École des Hautes Études en Sciences Sociales

Printed in the Netherlands

explique que les textes publiés ici relèvent beaucoup plus de la prospective que de l'analyse critique. L'accès n'en est pas aisé car ils font très souvent référence à des oeuvres filmées qui nous sont certes familières mais qui risquent de déconcerter les lecteurs français. Tel est surtout le cas des films américains, australiens ou anglais, qui n'ont été projetés en France, au Musée de l'Homme, qu'à l'occasion du passage de leur auteur à Paris. Mais si la curiosité, ainsi suscitée, pouvait aboutir à la constitution d'une «cinémathèque internationale des films de l'homme», ainsi que de nombreuses réunions internationales en font depuis longtemps le vœu, les responsables de cette publication se verraient amplement récompensés. Et il est un peu triste de signaler, une fois de plus, qu'à de très rares exceptions près, les services de la télévision française n'ont jamais réellement ouvert leurs fenêtres sur ce genre de documents, si ce n'est à des réalisations de leurs propres équipes. Or il ne s'agit plus là de films de recherche, mais de films sur la recherche. C'est assez dire que les travaux dont il est question ici sont très largement condamnés à une faible diffusion auprès des tenants de l'anthropologie comme auprès du grand public.

Et pourtant, ces oeuvres marginales prennent chaque jour plus d'importance. Malgré leur caractère occulte on découvre avec surprise que tel film a passé à l'Université d'Illinois, que tel autre a donné lieu à une discussion passionnée à l'Université de Nanterre, enfin, et c'est peut-être le plus étonnant, que tel document «brut» filmé a inspiré un réalisateur célèbre du cinéma artistique.

### *Trois moments de la science et l'image*

Après tout, cette perméabilité entre anthropologie et cinéma était déjà souhaitée par André Leroi-Gourhan, dans les années quarante, lorsqu'il écrivait l'un des premiers essais sur l'anthropologie visuelle: «Le film ethnologique existe-t-il?». Margaret Mead de son côté n'essaya-t-elle pas après la dernière guerre d'approcher l'ethnie française en analysant *Les enfants du paradis* de Carné et Prévert...?

Tout ceci laisse entendre qu'il existe trois moments essentiels dans la démarche scientifique comme dans la démarche cinématographique. D'un côté: chercher, comprendre, réagir; de l'autre: voir, regarder, être vu. Il serait tentant de les rapprocher. Voir et chercher: le cinéaste avec l'oeil et l'oreille mécaniques de la caméra, de la table de montage, du projecteur; l'anthropologue avec son crayon et son bloc-notes, ses hypothèses, sa rédaction et sa publication.

Ce schéma simpliste le montre: l'objet audiovisuel est irremplaçable. Au

stade du voir, l'anthropologue cinéaste (qu'il travaille seul ou en équipe) est obligé d'effectuer une synthèse permanente de ce qu'il observe, s'il veut, dans un «découpage spontané», recueillir des documents qui puissent être ultérieurement montrés, et tenir compte de la distribution de la chose filmée dans l'espace et dans le temps (c'est le montage continu de Vertov que cite très justement Emilie de Brigard). Au stade du regarder — du montage — l'anthropologue cinéaste n'est pas seul à sa table de montage, mais il a près de lui son premier spectateur, le monteur, qui ne voit que ce qu'on lui donne à voir, séparé de tout son contexte. Au stade de l'être vu, c'est, au contraire de la lecture lente et individuelle, la réaction collective brutale qui, dans les quelques minutes de la projection, déclenche le verdict instantané'. Mieux encore, ce peut être le passage de la caméra de l'observateur à l'observé, comme l'ont expérimenté Adair et Worth chez les Navajo.

Le lecteur de cet ouvrage prendra connaissance de bien d'autres problèmes qui se posent à l'anthropologue utilisant totalement ou partiellement les moyens audiovisuels. Je m'empresse de dire que nous n'en avons résolu que quelques-uns, et d'une manière provisoire. J'entends par là qu'il est à peu près impossible d'être à la fois le praticien de techniques nouvelles et le théoricien permanent de sa propre expérimentation. Ici, comme ailleurs, nous revendiquons le droit à l'erreur. Mais celle-ci ne peut se révéler qu'à l'occasion de confrontations (malheureusement trop rares) comme celles du congrès de Chicago.

Je donnerai néanmoins ici un exemple de ces erreurs et de la manière dont nous pouvons les assumer. Deux écoles très distinctes s'opposent dans la réalisation du film ethnographique: l'une prône la nécessité de former une équipe de cinéastes associés à un ou plusieurs anthropologues, l'autre (dont je suis le farouche partisan) de former les anthropologues aux techniques audiovisuelles afin de leur permettre d'être à la fois anthropologue et cinéaste sur le terrain. Il ne s'agit pas là, pour moi, d'une querelle abstraite de principes, mais bien plutôt de deux attitudes scientifiques très différentes. Ainsi, en anthropologie, former les chercheurs aux techniques audiovisuelles, c'est adopter une attitude qui est celle du contact de soi avec les autres... (J'adhère ici presque entièrement aux conclusions du «gens de soi gens de l'autre» de Robert Jaulin.) Ceci n'empêche pas d'accéder en toute liberté aux travaux des équipes et d'en reconnaître l'excellence (ainsi *Hadza*, dû à la collaboration d'un anthropologue et d'un cinéaste anglais, est pour moi un film exemplaire), ni de reconnaître, à l'opposé, les défauts des films de

1. Cette **approche** comparée de l'écrit et du filmé nous paraît si importante qu'elle a donné lieu, en automne 1976, à une réunion internationale du CNRS, à Thonon, sur le thème de la science et de l'image.

chercheurs ethnographes (les exemples, malheureusement, sont ici trop nombreux). Dans le texte que j'écrivis en 1973 «La caméra et les hommes», et qui figure dans cet ouvrage, je me suis ainsi attaqué avec une certaine cruauté à ce problème à propos de la série de films que Ian Dunlop a réalisés avec Maurice Godelier sur les Baruya de Nouvelle-Guinée. Mn Dunlop, auquel j'avais tout naturellement fait part de mes réticences, s'en est ultérieurement inquiété et m'a signalé que, contrairement à ce que j'avais écrit, l'équipe de tournage des *Baruya* était infiniment moins contraignante pour les personnes filmées que celle de *Desert people* où les cinéastes étaient plus nombreux que les aborigènes. J'eus tout récemment la clé de mon agacement lorsque Maurice Godelier vint lui-même commenter deux extraits des *Baruya* au Musée de l'Homme. Ne se contentant pas de traduire le commentaire anglais abstrait et lointain, Godelier commenta spontanément le film, séquence après séquence, brisant ce mur de l'observation glacée qui m'avait tellement choqué... Ainsi le ton d'un commentaire suffit à faire basculer l'adhésion à un film.

#### *L'anthropologie visuelle et le temps*

Un problème plus important peut-être, et qui est toujours à la base de mal-entendus dans les discussions sur le film ethnographique, est celui du montage et de la conservation des rushes des documents filmés (on trouvera de nombreuses références à ce problème chez Margaret Mead, Richard Sorenson et Jean-Dominique Lajoux). Je n'entrerais pas dans cette querelle que Luc de Heusch trouve absurde: autant exiger que les anthropologues publient l'intégralité de leur cahier de notes. Je dirai simplement que trois ans après la réunion de Chicago, les données du problème sont les mêmes: tous les films ethnographiques réalisés et achevés sont montés. Si les «versions longues» existent, elles ne figurent qu'en un seul exemplaire. Il ne s'agit pas là d'une pratique particulière, mais bien d'impératifs économiques: aucune institution ne dispose de crédits suffisants pour tirer un *internégatif* de toute la documentation filmée. Si nous coupons donc dans cette matière sacrée, c'est avec les plus grandes précautions: en conservant les chutes qui, à une image près, peuvent être, si le besoin s'en fait sentir, reconstituées. Mais le besoin *ne s'en est jamais fait sentir*. En revanche s'est manifestée la tendance, au cours du tournage, à ne pas découper, à ne pas monter le temps réel, à enregistrer en «plans séquences». Cette nouvelle attitude du cinéma direct n'est pas le fait d'un artifice technique, mais bien une nouvelle approche de la réalité, un défi continuellement lancé au temps, puisque la moindre erreur de parcours, comme au jeu de l'oie, annule tout ce qui a été fait jusqu'ici.

Et il est significatif que Timothy Asch, John Marshall, Roger Sandall, moi-même, ayons en même temps, sans nous consulter, entrepris la même expérience... C'est la meilleure réponse à l'irritant problème de la conservation intacte des rushes.

#### *L'anthropologie visuelle et l'espace*

Si les cinéastes anthropologues ont ainsi réussi à biaiser le temps, il n'en est pas encore de même pour l'espace. Comme Margaret Mead continue à le préconiser, la plupart de nos caméras sont posées sur un tripode pour avoir plus de fixité. Je n'anticiperai pas ici ce que j'essaie d'exposer dans mon essai, mais je signalerai simplement qu'il s'agit là encore d'une méconnaissance des possibilités de la caméra, du manque d'audace des opérateurs qui se contentent de cette solution de facilité qu'est le déplacement optique d'un objectif à focale variable (zoom). Se priver ainsi d'un mouvement indispensable, c'est accepter d'être assis au théâtre derrière une colonne qui masque une partie de la scène, c'est refuser de participer à l'action que l'on filme. Et ce fut sans doute l'une des révolutions techniques fondamentales du cinéma quand, en 1960, Michel Brault, venu à Paris tourner *Chronique d'un été*, se mit à marcher avec la caméra, à suivre dans les rues, les escaliers, les autobus, les personnages de notre enquête qui, sur l'écran, redevenaient vivants. Quels plans fixes pourraient remplacer l'inoubliable travelling marché de Richard Leacock suivant John Kennedy lorsqu'il entre sur la scène d'un meeting de *Primary*? Et pour l'anthropologue cinéaste, quelle découverte que cette marche lente qui l'introduit au coeur même d'un rituel ou d'une technique dont il devient observateur participant, risquant le faux pas certes, mais voyant apparaître dans le viseur de sa caméra ce spectacle fantastique et fragile dont il est tout à la fois le seul spectateur, le metteur en scène, et un acteur au même titre que ceux qu'il a filmés. Bientôt les techniques nouvelles permettront d'aller plus loin encore: la caméra Super 8 ou la vidéo tenues à la main comme un micro nous permettront d'avoir un oeil au bout des doigts.

#### *Archives dynamiques des films de l'homme*

Mais ces techniques d'enregistrement ne sauraient se développer sans que se développent parallèlement les techniques de diffusion. Ici encore, nos positions sont loin d'être semblables. Comment analyser, conserver, rendre accessibles ces «données visuelles du comportement humain et de l'organisation sociale» comme le dit si justement Richard Sorenson? Comment les

tenir à jour si l'on veut rendre compte de «l'évolution» rapide de certaines sociétés ou de leur disparition pure et simple? En plus d'un protocole de recueil de données à partir d'échantillons représentatifs, Sorenson propose de créer une véritable banque d'images tout à la fois ouverte et réservée. Jean-Dominique Lajoux le rejoint, mais en proposant un ensemble d'entreprises individuelles où l'anthropologue constituerait, à partir de ses rushes et de ses films montés, des archives audiovisuelles systématiques comme celles qu'il a lui-même constituées à partir de ses films sur l'Aubrac. Au delà se situe le projet de *Choreometrics* d'Alan Lomax qui, en recherchant tous les documents filmés existant dans le monde, a tenté de constituer à partir d'eux des analyses filmées susceptibles d'être exploitées par ordinateur. Il rejoint ainsi les hypothèses les plus visionnaires de Regnault, lorsqu'il préconisait des études chronophotographiques comparées des comportements humains.

Enfin, nous avons tenu à ce que Claudine de France (responsable de ce Cahier de l'Homme) donne le point de vue d'une praticienne et d'une théoricienne du film ethnographique. Cette conclusion n'est en fait qu'une introduction à une méthodologie de l'anthropologie visuelle. En définissant une fois encore le langage spécifique du film ethnographique, elle tente d'en délimiter les applications — techniques du corps, techniques matérielles — et de les ouvrir tout simplement à la «ritualité», c'est-à-dire à ce code diffus et ténu comme un fil d'ariane qui conduit peut-être aux ressorts les plus secrets des comportements de l'homme en société.

Ainsi se révèlent toute la complexité et toutes les contradictions de l'anthropologie visuelle d'aujourd'hui. Chicago 73 et cette publication ne font que souligner notre ignorance, mais aussi notre passion. Pour ceux qui ont consacré des années à tenter de faire émerger les systèmes de pensée de sociétés différentes de la nôtre, la gymnastique est peut-être plus coutumière: nous sommes directement passés de *l'écrit* au *dit*, selon un compte à rebours où le vécu rejoindra le *filmé*. Mais nous n'en sommes pas encore là. Pour le moment, nos bobines de films sont entassées comme des «inoukshouk», ces tas de pierres brutes que les ancêtres des Eskimo de la baie de Baffin ont dressés, équilibrant le déséquilibre, en formes humaines dont les signaux ont été perdus, ou n'ont pas été encore révélés, et qu'un ours maraudeur ou un chasseur maladroit suffisent à faire écrouler en tas informes.

Les tentatives de Lomax, Sorenson, Asch, Lajoux, Colin Young, celle de Claudine de France, sont les premiers efforts pour équilibrer l'instable et l'inquiétante provision de pierres que nous avons ramassées en chemin.

Ont collaboré à la présentation de cet ouvrage: Annie Comolli, Marielle

Delorme, Jane Gueronnet et Philippe Lourdou. Mireille Lendi, Laurence Podselver et Nacereddine Sekkri ont traduit les textes de E. de Brigard, D. Mac-Dougall, M. Mead, E. R. Sorenson et C. Young. Qu'ils soient ici remerciés.

## L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE DANS UNE DISCIPLINE VERBALE

MARGARET MEAD

*Columbia University, New York*

L'anthropologie, en regroupant diverses disciplines — différemment désignées, et constituées, selon chaque pays, en anthropologie culturelle, anthropologie sociale, ethnologie, ethnographie, archéologie, linguistique, anthropologie physique, folklore, histoire sociale et géographie humaine — a, implicitement et explicitement accepté la responsabilité de rassembler et de préserver des documents sur des coutumes qui disparaissent et sur des peuples, qu'ils soient à l'état de nature, sans écriture, isolés dans quelque jungle tropicale, dans un coin perdu d'un canton suisse, ou dans les montagnes d'un royaume asiatique. Grâce à notre héritage scientifique et humaniste, nous avons conscience de la disparition inévitable de modes de vie traditionnels. Il n'y aura jamais assez de chercheurs pour recueillir les vestiges de ces univers. De même que chaque année plusieurs espèces d'êtres vivants disparaissent, appauvrissant ainsi notre répertoire biologique, de même chaque année des langues parlées par un ou deux survivants s'éteignent à jamais avec leur mort. Cet état de choses est à l'origine d'un processus qui a permis à l'ethnologue de prendre, sur le terrain, des notes dans le froid, les doigts engourdis par le climat arctique, ou de réaliser ses propres clichés sur plaque photographique dans les conditions difficiles d'un climat torride.

A la lumière de ces témoignages de dévouement pour des tâches pénibles et souvent non récompensées, effectuées dans des conditions éprouvantes, l'on s'attendrait à ce que chaque anthropologue s'empresse d'utiliser dans son domaine des méthodes nouvelles qui simplifieraient ou amélioreraient son travail de terrain. De même que les méthodes de datation devinrent profitables aux archéologues, le phonographe, la radio, le magnétophone aux musicologues et aux linguistes, de même la photographie, le film et la vidéographie devraient l'être aux ethnologues. Les bonds fantastiques accomplis dans chaque domaine grâce à l'emploi de techniques nouvelles sont si concluants (ainsi le carbone 14 remplaça la dendrochronologie, le magnétophone le rouleau de cire, la caméra synchrone l'appareil à plaques photographiques)

que le Congrès international d'anthropologie réuni en 1973 aurait dû se préoccuper uniquement de discuter des récentes conquêtes théoriques qui prennent appui sur l'instrumentation la plus avancée, ainsi que de la validité des instruments les plus dignes de confiance. Au lieu de cela, nous nous trouvons devant la pénible situation des occasions manquées décrites par Emilie de Brigard ou devant un tableau de ce qu'il est encore possible de faire, comme le suggère Alan Lomax dans son étude universelle et synthétique.

Dans le monde entier, sur chaque île et sur chaque continent, dans les recoins les plus cachés des villes industrielles comme dans les vallées lointaines que seuls atteignent les hélicoptères, des coutumes et des comportements de grand intérêt, totalement irremplaçables et sans espoir de se reproduire, disparaissent pendant que les départements d'anthropologie continuent à envoyer l'ethnologue sur le terrain sans équipement, si ce n'est un crayon, un bloc-notes, peut-être quelques tests ou questionnaires appelés eux aussi «instruments», véritables expédients de la science. Çà et là des réalisateurs au talent original ont filmé ces coutumes; des anthropologues qui en avaient la possibilité ont tout mis en oeuvre pour réaliser des films. Ayant travaillé soigneusement, ils ont été complimentés ou injuriés, au gré des rythmes capricieux du marché et de la concurrence pervertie... Mais c'est tout. Ce que nous avons à montrer, depuis près d'un siècle d'instrumentation appropriée, sont de nobles et passionnés efforts: les films de Marshall sur les Bushmen, ceux de Bateson sur les Iatmul et les Balinais, les produits de l'expédition Heider-Gardner chez les Dani, les efforts inlassables de J. Rouch en Afrique de l'Ouest, quelques films sur les aborigènes australiens, la série de Asen Balikci sur les Eskimos Netsilik, celle de Asch-Chagnon sur les Yanomami; et en ce qui concerne les archives, la gigantesque réalisation de la Columbia Cantometrics Project, les films de l'Institut National de la Santé, les travaux, enfin, de l'unité de recherche de l'Institut Psychiatrique de Pennsylvanie (est), de *l'Encyclopaedia cinematographica*, et du Royal Anthropological Institute de Londres.

Je me risquerai à dire que l'on a plus écrit et palabré sur la nécessité de refuser ou d'accorder des fonds, que l'on n'a consacré d'efforts à réaliser les projets. Département après département, projet après projet, tous excluent le cinéma et insistent pour que l'on continue à prendre des notes — procédé d'un autre âge, désespérant et inadéquat — alors que le cinéma aurait pu saisir et conserver pendant des siècles (pour la joie des descendants de ceux qui dansent un rituel pour la dernière fois, et pour éclairer les générations futures de savants), l'image de civilisations qui s'éteignent devant nos yeux, devant les yeux de tout le monde. Pourquoi en est-il ainsi? Qu'est-ce qui ne va pas?

Une explication partielle à cet attachement aux descriptions verbales —

alors que de bien meilleurs moyens sont à notre disposition pour sauvegarder de nombreux traits de culture — réside dans la nature même de l'évolution culturelle. Beaucoup de travaux de terrain, qui fondent l'anthropologie comme science, étaient effectués dans un milieu en cours de transformation rapide. L'ethnologue devait compter sur la mémoire de ses informateurs plus que sur l'observation d'événements contemporains. L'informateur disposait seulement de mots pour décrire une danse guerrière qui n'étaient plus dansée, les fêtes cannibales disparues, les immolations et les mutilations abandonnées, ou encore la chasse aux bisons quand ceux-ci n'existaient plus. Ainsi les enquêtes en vinrent à dépendre des mots et d'eux seuls au moment même où l'anthropologie devenait une science. Lévi-Strauss a consacré toutes ses années de maturité à l'analyse de mythes largement répandus, à partir de transcriptions livresques. Lowie, travaillant sur des réserves d'Indiens, se demandait comment l'on parvenait à savoir qu'un individu est le frère de la mère sans que quelqu'un ne vous le «dise». Se fiant aux mots, à ceux des informateurs dont on n'avait aucun moyen de conserver les gestes, à ceux des ethnographes qui n'avaient plus de danses guerrières à photographier, l'anthropologie devint une science verbale. Ceux qui se fiaient aux mots étaient très peu disposés à laisser leurs étudiants utiliser de nouveaux outils, cependant que les néophytes ne suivaient que trop servilement les méthodes surannées utilisées par leurs prédécesseurs.

Une autre explication laissait entendre que photographier et réaliser un film exigent une spécialisation, une habileté, un don plus grands que le simple fait d'enregistrer au magnétophone ou de prendre des notes. Mais l'on n'exige pas d'un linguiste, qui enregistre soigneusement sur le terrain, qu'il soit capable à son retour de reconstruire à partir de ses matériaux une symphonie. Des échantillons de comportements peuvent être filmés aussi convenablement que l'on écrit, par n'importe quel ethnologue entraîné à charger une caméra et l'installer sur un trépied; à lire un pose-mètre, mesurer la distance et appuyer sur le déclencheur. L'ethnologue qui a passé des examens reposant sur la connaissance critique des textes, connus et sacralisés, dont la mission mérite d'être financée, est sans aucun doute capable d'apprendre à enregistrer de telles données. Celles-ci pourront être ensuite analysées par les méthodes minutieuses de micro-analyse des danses, chants, langues et conduites sociales. Nous ne demandons pas à un ethnologue de terrain d'écrire avec le talent d'un romancier ou d'un poète, bien que nous accordions, il est vrai, une attention exagérée à ceux qui en sont capables. Il est également déplacé d'exiger d'un film ethnographique la qualité d'une oeuvre d'art. Lorsque cela se produit, nous ne pouvons qu'être reconnaissants et pleins d'estime envers ceux qui allient — ce qui est rare — l'habileté artistique à la fidélité scientifique, et nous offrent de grands films ethnographiques. Mais

Je crois que nous n'avons absolument pas le droit de gaspiller notre énergie à exiger cela d'eux. Notre attitude est l'aboutissement malheureux d'une tradition européenne qui attache une importance extrême à l'originalité artistique, et d'une évolution au cours de laquelle la caméra a remplacé le coup de pinceau de l'artiste. Le film est ainsi devenu une nouvelle forme d'art.

Ainsi, une exigence démesurée tendant à ce que les films ethnographiques soient de grandes productions artistiques, associée à la condamnation de ceux qui créent des films d'art et manquent de fidélité à la fréquence statistique bien établie de certains événements, continuent de marquer la production cinématographique, alors que des cultures entières tombent dans l'oubli.

Il existe encore une explication à notre criminelle exigence en ce qui concerne l'utilisation du cinéma: c'est son coût. On prétend que le coût, en temps et en argent, exigé pour le tournage, le matériel et l'analyse, est prohibitif. Mais toute science, en perfectionnant son instrumentation, requiert un matériel de plus en plus coûteux. Les astronomes n'ont pas renoncé à l'astronomie avec l'apparition de meilleurs télescopes, les physiciens à la physique lorsqu'ils eurent besoin d'un cyclotron, ni les généticiens à la génétique en raison du prix d'un microscope électronique. Chacune de ces disciplines a, pour être efficace, satisfait à ses besoins grandissants, alors que l'anthropologie a négligé d'enrichir son capital instrumental. On continue à rédiger des questionnaires, à demander aux mères comment elles élèvent leurs enfants, à se servir de mots pour montrer comment l'on façonne une poterie, à décrire les productions vocales à l'aide d'un embrouillamini statistique. On n'en est pas resté là: dans de nombreux cas, on a entravé, voire saboté les efforts de collègues et de chercheurs pour pratiquer de nouvelles méthodes.

Je crois que nous ne devons blâmer que nous-mêmes, en tant que discipline, pour nos énormes et redoutables négligences. La plupart d'entre elles ont entraîné des pertes irréparables. Mais il est encore temps, grâce aux efforts internationaux, au sérieux et à la concertation, de recueillir quelques fragments significatifs des différents modes de vie du monde entier, afin d'en broser un tableau plus complet et plus représentatif.

Il existe un autre moyen qui consiste à initier le mieux possible les ethnologues à la réalisation et à l'analyse d'un film; à familiariser les cinéastes de formation avec les contraintes du film ethnographique; et à leur apprendre à tous comment organiser une équipe sur le terrain. Pendant un demi-siècle, on s'est attaqué à ce problème sans obtenir d'autres résultats qu'une somme considérable d'expériences profitables. Il est possible de diriger un opérateur qui n'a pas une réelle connaissance de la signification de ce qu'il filme, particulièrement lorsque l'on doit effectuer de nombreuses prises de vues. Ce

fut le cas pour Asen Balıkcı lors des «reconstructions participantes» de sa série consacrée aux Eskimos. Un cinéaste peut tirer profit du travail d'un ethnologue qui l'a précédé sur le terrain, comme le fit Gardner avec Heider, et Craig Gilbert (et son équipe) avec mes travaux sur les Manus. Mais je pense que le résultat est meilleur lorsque le réalisateur et l'ethnologue sont une seule et même personne, bien que dans de nombreux cas l'un puisse l'emporter sur l'autre par son habileté et son intérêt. Nous avons longtemps insisté pour qu'un ethnologue apprenne à rendre compte des aspects d'une culture qui ne l'intéressent pas directement et pour lesquels il n'est pas particulièrement habitué à exercer sa mémoire. S'il apprend une langue, on s'attend à ce qu'il rapporte des textes; si la population étudiée fabrique des poteries, on attend de lui des données technologiques; quel que soit son centre d'intérêt, il doit rapporter une nomenclature de la parenté. Rapporter un minimum de faits enregistrés, photographiés, ou filmés (à l'aide du magnétoscope lorsque c'est techniquement possible), pourrait être normalement exigé de toute étude de terrain. Une telle exigence ne donnerait peut-être lieu qu'à la réalisation d'un petit nombre de films grandioses, artistiques, ou d'une grande valeur scientifique et humaniste. Mais des travaux récents en Nouvelle-Guinée comme ceux de William Mitchell et de Donald Tuzin, ont démontré qu'il est possible d'allier une bonne analyse ethnographique traditionnelle à la photographie, l'enregistrement sonore et le cinéma. Rassembler, transporter, entretenir, manipuler le matériel nécessaire, imposent des tâches d'un ordre nouveau. Mais il fut un temps où l'ethnologue avait, sur le terrain, à combattre un grand nombre de maladies dont il est aujourd'hui immunisé grâce aux vitamines. Par ailleurs, les distances immenses qui séparaient le lieu de résidence du terrain d'étude se réduisent considérablement. Les carnets de terrain des pionniers, ceux de Malinowski (aux Trobriands), de Deacon (qui mourut d'hématurie aux Nouvelles-Hébrides), et d'Olsen (continuellement souffrant sur les hauts plateaux des Andes), témoignent suffisamment de l'apport des techniques modernes. Le temps et l'énergie gagnés grâce aux progrès techniques médicaux ou autres peuvent être maintenant consacrés à l'amélioration de nos méthodes d'enregistrement en anthropologie.

Un troisième problème concerne les relations entre l'ethnologue, le réalisateur — ou l'équipe réalisatrice — et ceux dont le mode de vie (si précieux et si près de s'évanouir à jamais) est en train d'être filmé. Bien qu'aucun film n'ait été tourné sans la coopération de ceux dont on enregistrerait les danses et les cérémonies, on a vu, dans le passé, les réalisateurs imposer dans le film leur point de vue sur la culture et les gens qu'ils filmaient. On ne saurait totalement l'empêcher. Cependant, les groupes isolés ou les nations en cours de formation perdent plus qu'ils ne gagnent à interdire la réalisation

de films par peur d'une désapprobation générale. A vouloir protéger une image nationale jalousement entretenue, ils priveront leurs descendants de l'héritage auquel ils ont droit. Ceux-ci, après les ébranlements successifs provoqués par la modernisation, les changements technologiques, les essais de nouvelles formes d'économie, revendiqueront peut-être un retour aux rythmes anciens et aux arts de leur peuple. Ce n'est pas seulement le monde de la science et des arts qui sera appauvri, mais aussi les générations futures de ces populations. Toutefois, des démarches peuvent être dès aujourd'hui entreprises par les ethnographes, ceux qui sont filmés, et les gouvernements récemment alertés par les problèmes de changements culturels sur la scène mondiale. Des accords peuvent être conclus afin que ne soient montrés dans les pays en question, ni les reproductions des photographies qui illustrent les livres, ni les films de cérémonies sacrées et ésotériques, illégales ou rejetées par le nouveau gouvernement. Filmer pour la télévision serait par exemple interdit. Les films seraient réservés au seul usage scientifique. Ce sont là des mesures de sauvegarde.

D'autres mesures existent qui ne remplacent pas (bien que, dans un élan généreux, elles prétendent le faire) ces préventions ou ces manières d'agir. Il s'agit d'intégrer l'activité créatrice de ceux qui sont filmés, en leur permettant de participer à la conception, la réalisation, enfin, au montage du film lui-même. Nous avons l'exemple d'un tel procédé, bien qu'encore à ses débuts et à titre isolé, dans les films de Adair et Worth réalisés par les indiens Navahos; dans la forme de participation imaginée par Peter Adair dans *Holy Ghost people*; dans la formation sur place d'assistants et de critiques (comme ceux que nous avons formés à Bali, capables d'analyser les films sur le terrain et de discuter de l'authenticité de la transe du danseur); et dans les films des anciens assistants africains de Rouch au Niger. L'idéal serait d'associer des films réalisés par des ethnologues appartenant à différentes cultures modernes — japonaise, française, américaine — avec des séquences photographiées et montées par ceux qui, dans le film, dansent, participent aux cérémonies, mènent leur vie quotidienne. Les risques d'ethnocentrisme, de la part de ceux qui filment à partir de leur propre cadre culturel, et de la part de ceux qui interprètent l'image filmée de leur propre culture d'une manière déformée, pourraient être corrigés par les points de vue différents émanant de cultures diverses (comme c'est le cas dans tous les travaux comparatifs qui fondent l'anthropologie en tant que science), et non par les proclamations superficielles d'une méthodologie au-dessus de toutes les cultures.

Nous devons reconnaître clairement et sans équivoque que la disparition de certaines formes de comportement nous impose de les conserver, afin que les descendants reprennent possession de l'héritage culturel (tout en permettant aux générations présentes de l'intégrer au sein des comportements

de style nouveau), mais aussi afin de fonder notre compréhension de l'histoire et des possibilités de l'humanité sur un corpus fiable, reproductible et sans cesse analysable. Ne perdons pas de vue qu'il ne peut exister de science comparative des cultures sans des matériaux fournis par une étude comparative de toutes les parties du monde (études des techniques des sociétés paysannes les plus isolées, des styles littéraires dans les cultures de tradition écrite, du parler des peuples sans écriture qui ont maintenu de très anciens modes de vie). Les sciences humaines sont encore balbutiantes, comme le sont la majorité de nos sciences sociales ethnocentriques et spécialisées, par manque d'expérience et parce qu'elles s'appuient sur le modèle de civilisation conçu et légué par les Grecs.

Dans la mesure où nous nous dirigeons vers un système de communication planétaire, on ne saurait éviter, dans le futur, la diffusion de connaissances de base dont un grand nombre feront partie du savoir des membres de toutes les sociétés. Nous pouvons espérer — et c'est à l'anthropologie d'y veiller — qu'avant que n'existe un tel système de pensée planétaire, la tradition euro-américaine aura été étendue et approfondie par l'incorporation des principes de base propres aux autres grandes traditions culturelles et par la considération et la reconnaissance de ce que nous avons appris de traditions culturelles de moindre rayonnement.

Néanmoins, le temps viendra où les rencontres — si éclairantes — avec des cultures originales seront plus rares, où la diversité culturelle sera beaucoup moins perceptible. Une formation plus étendue et plus approfondie devra être acquise pour percevoir les différences et en faire un usage positif. Serons-nous capables de fournir des matériaux aussi contrastés que ceux provenant d'Europe, d'Asie, d'Afrique et des Amériques contemporaines? Aussi connus et compréhensibles que ceux concernant la culture tout entière de certains groupes isolés comme les Eskimos ou les Bushmen? C'est par la mise en valeur de telles différences que nous avons incité nos étudiants à recueillir les données à partir desquelles nous avons ensuite élaboré un corps de théories. Les progrès techniques en matière de cinéma, d'enregistrement sonore, de vidéographie, auxquels on peut ajouter, peut-être, la caméra à 360°, rendrons possible la sauvegarde de documents (concernant au moins quelques cultures) pour l'information des étudiants, longtemps après que la dernière vallée isolée reçoive des images par satellite.

Disons enfin quelques mots de l'argument éculé selon lequel tout enregistrement et tout film ont un caractère sélectif et subjectif. Si le magnétophone, la caméra ou le magnétoscope sont fixés au même endroit, un ensemble de renseignements peuvent être recueillis sans l'intervention du réalisateur ou de l'ethnologue, et sans que les personnes filmées aient le sentiment d'être observées. La caméra ou le magnétophone que l'on fixe en un

point de l'espace, sans procéder continuellement au réglage, aux rotations, à la vérification de la mise au point, ou au chargement ostensible, font alors partie du décor. On enregistre ce qui a vraiment eu lieu. Par une curieuse anomalie, ceux contre lesquels l'accusation de subjectivisme et d'impressionnisme a été élevée (ceux-là mêmes qui se sont montrés les plus confiants dans la capacité de leurs sens à intégrer l'expérience), ont été les utilisateurs les plus actifs d'instruments permettant de recueillir une grande quantité de documents re-analysables à la lumière des nouvelles théories. Et ce sont précisément ceux qui réclamaient à grands cris des études «scientifiques» qui ont été les derniers à tirer parti d'une instrumentation qui pouvait apporter à l'anthropologie ce qu'elle avait déjà apporté à d'autres sciences: un approfondissement et une extension du champ d'observation. Aujourd'hui, les films que l'on salue comme de grandes oeuvres artistiques tirent leurs effets de rapides déplacements de la caméra et de découpages semblables à ceux d'un kaléidoscope. Quand on filme dans le seul but de réaliser une oeuvre à la mode, il manque les longues séquences enregistrées à partir d'un unique point de vue qui, à elles seules, fournissent les enregistrements d'un seul tenant sur lesquels se fonde le travail scientifique. Certes nous devons nous réjouir de ce que la caméra offre un moyen d'expression à l'ineffable et de la faculté qu'a le cinéma de dramatiser les faits et gestes d'une société exotique aux yeux de ses propres membres comme aux yeux du monde entier. Mais nous devons, en tant qu'anthropologues, insister sur la manière ordinaire, contrôlée, systématique de filmer ou de vidéographier. Car c'est ainsi que nous obtiendrons des informations dont on pourra inlassablement répéter l'analyse, en s'aidant des progrès de la théorie. Bien des situations auxquelles nous sommes confrontés — et que nous ont légué des centaines d'années d'histoire — ne pourront être reproduites en laboratoire. Mais avec ces données visuelles et auditives annotées, conservées et reproductibles, nous pourrions maintes et maintes fois analyser soigneusement les mêmes informations. De même que des instruments d'une plus grande précision ont enrichi notre connaissance de l'univers, de même une meilleure manière de préserver ces précieux documents culturels peut éclairer notre connaissance et notre appréciation de l'humanité.

## HISTORIQUE DU FILM ETHNOGRAPHIQUE

EMILIE DE BRIGARD

On a réalisé des films ethnographiques dès que les inventions technologiques de la société industrielle du 19<sup>e</sup> siècle ont permis l'enregistrement visuel de rencontres avec d'autres sociétés. Depuis son origine, le film ethnographique a été pressenti comme l'instrument qui révélerait certains aspects des sociétés primitives, et, en fin de compte, tout ce qui, dans les différentes cultures, ne pourrait être saisi par un autre moyen. La réalisation de cet espoir est ce qui nous concerne ici. Il est d'usage de définir le film ethnographique comme un révélateur des modèles culturels. D'après cette définition, il s'ensuit que tous les films sont ethnographiques, en raison de leur contenu, de leur forme, ou des deux. Certains films, cependant, sont plus explicites que d'autres.

Depuis l'invention du cinématographe, simultanément en Europe et en Amérique, peu avant le début du siècle, presque tous les peuples du monde ont été filmés, et certains d'entre eux l'ont été brillamment<sup>1</sup>, de manière approfondie et à plusieurs reprises. L'examen du film ethnographique en général, et des ouvrages qui lui ont été consacrés, nous montre que les réalisateurs ont été guidés (et aussi limités) par les moyens techniques disponibles, par les formulations théoriques de l'anthropologie et du septième art, ainsi que par l'usage fait de leurs films, qu'il soit ou non conforme à leurs intentions. L'histoire des progrès techniques, les théories d'avant-garde, un raffinement croissant dans la manière d'utiliser le film eurent pour effet que les anthropologues doutèrent longtemps du sérieux du cinéma. Dans les années précédant la première guerre mondiale, les pionniers du film ethnographique combattirent ingénument et en vain l'écrasant parti pris verbal de l'an-

1. Une filmographie ethnographique définitive inestimable pour déterminer les priorités de tournage, n'a pas encore été publiée. Le Comité international du film ethnographique et sociologique s'est chargé d'établir les catalogues complets des films ethnographiques de l'Afrique sub-saharienne (1967), du Pacifique (1970), d'Asie et du Moyen-

thropologie. L'entre-deux-guerres connut des progrès isolés mais solides en théorie, en application et en audience. Mais ce n'est qu'avec les années 1950 que le film ethnographique devint une discipline institutionnelle avec ses spécialistes reconnus et ses critères. En 1973, les membres du Comité international du film ethnographique et sociologique reconnaissent que l'on entrait dans une période de développement et de réflexion sans précédent.

Ce n'est pas par hasard si ces dernières années, la considération de l'ensemble des scientifiques à l'égard du film a égalé l'intérêt que le public porte à l'anthropologie. La révolution de la technologie des communications, qui a eu lieu après la guerre, en est responsable. Les enfants d'aujourd'hui ont grandi avec les nouvelles possibilités de tournage en 16mm avec son synchrone, l'influence de la transmission télévisée et la possibilité de stocker les enregistrements sur bandes magnétiques. Cette révolution technique a facilité le développement du film ethnographique. Celui-ci a évolué du fragmentaire et de l'idiosyncratique vers le systématique et l'approfondi. De plus, cette révolution a causé la disparition de nombreux sujets traditionnels. Mais l'ironie de la situation n'est qu'apparente. Quoique le penchant pour saisir «le caractéristique, le traditionnel et le bizarre» reste présent autant dans le film scientifique que dans le film commercial, il a, peu à peu, fait place à une tendance plus réfléchie pour essayer d'enregistrer, d'une manière aussi cohérente que possible, des détails peu spectaculaires, mais significatifs. Nous retournons maintenant la caméra vers nous, pour un regard sans faiblesse sur nos propres sociétés, redressant ainsi le déséquilibre jugé hautement offensant par les protagonistes «indigènes» des films ethnographiques.

Le film ethnographique a débuté comme un phénomène du colonialisme, mais s'est épanoui dans des périodes de changement politique: révolution socialiste, réforme démocratique, indépendance des nations en voie de développement. Ses problèmes supportent la comparaison avec le jeune cinéma des anciennes colonies. Comme celui-ci, il bénéficie du sérieux indispensable (parfois teinté d'idéologie) et souffre d'handicaps techniques et financiers, par rapport à l'industrie cinématographique existante. Comme ce jeune cinéma, il lutte pour vaincre les conventions hollywoodiennes, et le fait sans rallier tous les suffrages. Mais quelques réalisateurs de films ethnographiques ont influencé d'importants mouvements dans le cinéma, et, par là même, la manière dont des générations de spectateurs ont vu la vie à l'écran. De plus, tout porte à croire que certains films ont aidé à un renouveau culturel. L'une des possibilités les plus exaltantes du film ethnographique est de permettre à tous ceux qui n'auraient pu le faire sans cela, et parmi eux, les spécialistes en sciences humaines, de *voir* d'un oeil neuf, et dans toute sa richesse, l'assortiment des échantillons du comportement humain. Sa fonction essentielle cependant, fut établie par ses tout premiers utilisateurs et reste inchangée

de nos jours. Le film «préserve à jamais tous les comportements humains, pour les besoins de nos recherches» (Regnault, 1931, p. 306).

La première personne qui fit un film ethnographique fut Félix-Louis Regnault, un médecin spécialisé en anatomie pathologique, qui vint à l'anthropologie vers 1888, l'année où Jules-Étienne Marey, l'inventeur de la «chronophotographie», présenta sa nouvelle caméra à pellicule sur support cellulosique à l'Académie des Sciences. Au printemps 1895, Regnault, avec l'aide de l'assistant de Marey, Charles Comte, filma une femme ouolof en train de fabriquer des poteries à l'exposition ethnographique de l'Afrique Occidentale. Le film montrait la méthode ouolof de fabrication des poteries, grâce à l'utilisation d'une embase concave de faible profondeur que l'on fait tourner d'une main pendant que l'argile est modelée de l'autre. Regnault affirma qu'il était le premier à décrire cette méthode qui, disait-il, illustre la transition entre la poterie faite sans aucun tour, et celle exécutée sur le tour primitif horizontal en usage aux Indes, dans l'Ancienne Égypte et en Grèce. Il fit une communication sur son expérience, y joignant plusieurs dessins d'après le film, et la publia en décembre 1895, le mois même où Lumière fit sa première projection publique de «cinématographe», expérience commerciale couronnée de succès qui lança l'industrie cinématographique (Lajard et Regnault, 1895 ; Sadoul, 1966, p. 11).

Les films suivants de Regnault furent consacrés à l'étude comparée du mouvement: grimper aux arbres, s'accroupir, marcher, chez les hommes et les femmes ouolofs, fulanis et diolas (Regnault, 1896 a, 1896b, 1897). Il soutint l'emploi systématique du cinéma en anthropologie et proposa la création d'archives anthropologiques filmées (Regnault, 1912, 1923a, 1923b). Jusqu'à la fin de sa vie, il semble avoir eu le sentiment que ses exhortations avaient été vaines. En fait, les Anglo-Saxons et les Allemands dépassèrent rapidement les Français dans les films ethnographiques. Cependant, les com patriotes de Marey continuèrent à exceller dans l'illustration filmée de la physiologie (Michaelis, 1955, p. 87).

Un des faits significatifs de la transformation de l'anthropologie spéculative du 19<sup>e</sup> siècle en une discipline ayant des règles de démonstration comparables à celles des sciences naturelles fut l'expédition anthropologique de l'Université de Cambridge au détroit de Torrès, qu'Alfred Cort Haddon, un zoologiste de formation, monta en 1898. L'expédition était conçue comme **un** travail d'équipe pour un répertoire ethnologique systématique, couvrant tous les aspects de la vie matérielle, l'organisation sociale et les religions. On utilisa une batterie complète de méthodes d'enregistrement, dont certaines étaient nouvelles, comme la méthode généalogique de W. H. R. River, désormais classique; la photographie, à laquelle se sont ajoutés l'image animée et l'enregistrement sonore sur cylindre de cire. Les films ethnographiques de

Haddon, pour lesquels on utilisa une caméra Lumière, sont les toutes premières prises de vues faites sur le terrain que l'on connaisse. Ce qu'il en reste (quelques minutes projetables) nous montre trois danses d'hommes et un essai pour faire du feu.

Haddon encouragea ses collègues à s'équiper en matériel photographique pour le travail sur le terrain. En 1901, il exprima son opinion sur les prises de vues dans une lettre adressée à Baldwin Spencer, qui était sur le point d'entreprendre une expédition en Australie centrale. Spencer et son associé, F. J. Gillen, passèrent les trente années suivantes à étudier les aborigènes d'Australie, et ils présentèrent des monographies monumentales, largement illustrées de photographies, mais Spencer ne filma qu'en deux occasions, en 1901, et en Australie du nord en 1912. En dépit des mouches, des difficultés de transport et de la timidité des Arandas, il réunit des prises de vues longues de plus de 2 000 mètres (principalement en cérémonies) et bon nombre de cylindres de cire. L'ampleur de cet effort (plus d'une heure de projection) était considérable pour l'époque, et les films sont encore suffisamment lisibles pour servir à la recherche d'aujourd'hui. Une longue séquence d'une cérémonie bugamani, à l'île de Bathurst, est même d'une étrange beauté. Sans méconnaître les mérites de ce qui avait été tourné, Spencer ne semble pas avoir fait un usage ultérieur de ses films, une fois qu'ils furent mis à l'abri au National Museum à Victoria. Un autre collègue d'Haddon, Rudolf Pôch, de Vienne, visionna à Cambridge en 1902 les films tournés au détroit de Torrès et emporta des caméras de cinéma et des appareils photo-stéréoscopiques dans ses expéditions sur le terrain en Nouvelle-Guinée et en Afrique du Sud occidentale entre 1904 et 1909. Les essais de tournage de Pôch se heurtèrent à des sous-expositions mécaniques, l'objectif ayant pris du jeu pendant le transport effectué dans de dures conditions. Presque la moitié du métrage exposé en Nouvelle-Guinée ne réussit pas «à sortir». Pôch, désolé, décida de développer sur le terrain chaque fois que ce serait possible, ou, du moins, de faire un essai de développement sur chaque bobine, dans le but de déceler et de corriger les erreurs techniques au fur et à mesure qu'elles se présenteraient. B parvint à filmer des danses au cap Nelson, des jeunes porteuses d'eau, des enfants jouant à Hanuabada (Port Moresby) et un homme en train de se faire raser avec un rasoir en obsidienne (Pôch, 1907, pp. 395 sq.).

Les films de Pôch furent remis en état et publiés par l'Université de Vienne en 1960. Ceux de Spencer furent projetés à une rétrospective des films ethnographiques sur l'Australie qui attira l'attention mondiale en 1967. Le sort de trop nombreux films ethnographiques, entassés dans les souterrains des

de restauration, qui ont été menés sur des bases *ad hoc* depuis les années cinquante soient rationalisés, centralisés et bien établis.

Parmi les pionniers du film ethnographique, seul Regnault est connu pour avoir tourné pendant de longues années. Pourquoi les efforts des autres furent-ils sans suite? Filmera toujours été beaucoup plus onéreux qu'écrire, et, en comparaison, l'était encore plus au début du siècle que maintenant? Il était réellement dangereux de travailler avec la pellicule au nitrate, extrêmement inflammable. D'horribles accidents se produisirent jusque vers 1950; et prendre les précautions nécessaires, comme par exemple celle de construire une cabine de projection anti-feu, ajoutait au coût et aux inconvénients. Tourner sur le terrain ressemblait à un combat de Titans: des caméras encombrantes, fixées sur des tripodes, avec ou sans tête panoramique, viseurs, objectifs supplémentaires, et utilisation d'une pellicule dont l'indice de pose peu élevé demandait une exposition en pleine lumière du jour. Ces difficultés techniques étaient déjà suffisamment sérieuses; quand il fallut aussi tenir compte des problèmes théoriques, l'avenir du film ethnographique apparut vraiment sombre.

Regnault avait un but théorique pour son tournage: «l'étude de la physiologie propre à chaque groupe ethnique» (Regnault, 1931, p. 306). Haddon, selon toute apparence, visait le répertoire d'urgence, et on ne peut l'en blâmer. Mais le bloc-note ethnographique, bien que précieux, ne peut remplacer un programme d'enquête scientifique. D'ailleurs l'intérêt pour l'expression matérielle des civilisations, qui occupa la génération de Haddon, commença à être supplanté, dès le début du siècle, par la mise en relief des traits psychologiques et des structures sociales immatérielles. Le cinéma fut pendant longtemps dans l'impossibilité technique de suivre cette évolution.

Notre exposé s'est préoccupé jusqu'ici de l'historique des films de recherche ethnographique, faits par des scientifiques, et qui n'étaient pas destinés à être vus par des profanes. Pour l'intérêt de la suite, nous devons remédier à cette vision limitée. Une vaste étude comparative des comportements humains effectuée à partir du répertoire mondial des films ethnographiques serait sérieusement entravée si tous les films commerciaux ou privés en étaient exclus.

Edgar Morin (1956) a décrit la transformation du cinématographe, le jouet des *bricoleurs* inspirés, en cinéma, la machine à faire rêver les foules. Depuis le tout début du cinéma, on peut distinguer deux tendances: le documentaire ou film *d'actualité*, créé par les frères Lumière; et le film de fiction, inventé par Méliès en 1897 pour ramener vers les salles un public qui s'était rapide-

2. **Pour** des exemples de budgets, voir Hilton-Simpson et Haeseler, 1925, p. 330 et Collier, 1967, p. 127 *passim*.

ment lassé du cinématographe (Sadoul, 1966, p. 32). Les actualités sont généralement moins coûteuses à tourner que le film de fiction. Suivant le temps et l'endroit, les producteurs et le public ont préféré l'une ou l'autre de ces tendances, mais la différence fut souvent estompée pour pouvoir tirer avantage des deux genres. Le *documentaire romancé*, forme hybride (scénario se déroulant dans un contexte exotique authentique), fit son apparition dès 1914.

Parmi les plus anciens films commerciaux il y avait des documentaires autobiographiques de la famille Lumière; *Le déjeuner de bébé*, *La partie de cartes*, *La pêche à la crevette*, etc. (1895). En 1896-1897, les opérateurs Lumière voyageaient en tous sens, montrant leurs films à des foules curieuses, sur tous les continents, enregistrant des épreuves qu'ils rapportaient à Lyon pour enrichir les archives Lumière (Sadoul, 1964). La firme américaine Edison envoya des opérateurs filmer les danseurs de Samoa au cirque Barnum et Bailey, les «danses du serpent» Walapai dans le pueblo, et les danseurs juifs en Terre Sainte. A partir de 1905, les frères Pathé produisirent et distribuèrent des «actualités» en 35mm (d'une longueur de 90 mètres chacune en moyenne) couvrant une grande variété de sujets européens ou autres.<sup>11</sup> y avait d'autres sociétés que Pathé, telles Warwick, Urban, Kineto, et Gaumont<sup>3</sup>.

La firme de Georges Méliès, la Star Film, renommée pour ses productions de films fantastiques (comme *Un voyage vers la lune*) connut des difficultés financières chroniques, après une période initiale de succès. En 1912, Gaston Méliès, frère du précédent, chercha à augmenter les bénéfices en misant sur la vogue des films tournés dans les pays lointains, et décida de produire des mélodrames dans les mers du Sud. Il réunit caméras, pellicule, troupe d'acteurs et s'embarqua pour Tahiti et la Nouvelle-Zélande. A son retour à New York en 1913, la Star Film mit en circulation cinq *Documentaires romancés*, de deux bobines chacun, dont aucun n'est passé à la postérité. Le meilleur du point de vue des valeurs ethnologiques, était probablement *Loved by a Maori chieftainess*, dans lequel aux environs de 1870, un explorateur anglais, sur le point d'être mis à mort par un chasseur de têtes, s'évade vers une île voisine avec l'aide d'une belle princesse, l'épouse, et se trouve ainsi accepté par les Maoris. L'action se déroulait avec, comme arrière-plan, la vie du village, les danses et les pirogues de guerre (O'Reilly, 1970, pp. 289-290). Méliès avait l'intention de distribuer une série complète de ces divertissements tropicaux quand il découvrit que la presque totalité de sa pellicule avait été détériorée par un an d'humidité dans les mers du Sud. La Star Film ne se

**3. Les archives nationales de nombreux pays contiennent des catalogues de films qui offrent des études minutieuses.**

releva jamais de ce coup. Georges Méliès vendit sa société et finit par mourir dans la pauvreté (Sadoul, 1966, p. 39).

Mis à part leur fonction de divertissement, quelle est la valeur de ces films, réalisés par des non-scientifiques, en ce qui concerne les peuples et leurs coutumes? La possibilité d'information parallèlement au film est d'importance très relative. Les Actualités et les reportages donnent rarement une vue systématique des choses, quoique les danses résistent mieux que la plupart des autres sujets. Dans les *Documentaires romancés*, la partie réellement documentaire est soumise à une telle distorsion par la mise en scène, qu'elle est en général sans valeur. L'authenticité peut cependant se manifester à des niveaux que l'action du scénario n'atteint pas.

Les débuts de l'anthropologie visuelle, en ce qui concerne les Indiens d'Amérique, ne se trouvent pas dans les films d'Edison ou d'Ince, mais dans la photographie<sup>4</sup>. Les photographes n'étaient pas des anthropologues chevronnés, mais les meilleurs d'entre eux firent leur travail avec enthousiasme, sensibilité et un acharnement extraordinaire. Un photographe prolifique, Edward Curtis, passa trois saisons complètes avec les Kwakiutl, pour filmer un drame d'amour et de guerre entre deux villages soigneusement reconstruits pour retrouver la vérité historique. *In the land of the head-hunters* (1914) est un film remarquable. Son intrigue, qui concerne un horrible sorcier d'une part, le héros de l'autre, et leurs partisans respectifs qui se battent pour une jeune fille, sera reprise vingt-cinq ans plus tard par H. P. Carvers dans son mélodrame entièrement tourné avec les Indiens ojibwa, *The silent enemy*. Curtis a été à la même école que D.W. Griffith, et il manie bien le suspense. Ce qui donne à son film un attrait durable, est la manière dont il a su utiliser les éléments indiens pour raconter visuellement l'histoire.

Vers la fin de la période héroïque du film ethnographique, l'utilisation du film pour l'anthropologie appliquée, origine du cinéma colonial, fit son apparition. Vers 1912, les Américains qui administraient les Philippines eurent l'idée que les films pourraient servir leur intention d'éduquer les autochtones: là où la barrière de la langue empêchait de dispenser avec succès des cours par la méthode orale, les films pourraient transmettre le message. Worcester, le Secrétaire de l'Intérieur aux Philippines mit sur pied un programme d'éducation sanitaire pour les provinces. Pour soutenir l'intérêt des Bontoc Igorot, Ifuago et Kalinga, entre les films sanitaires, les subordonnés de Worcester projetèrent des scènes de la vie locale ou de la vie à l'étranger. Le programme atteignit le but désiré. Lorsqu'ils virent à l'écran les images de meilleures conditions de vie, les gens montrèrent des dispositions pour changer

**4. Pour faire un tour d'horizon de la photographie en anthropologie, voir Rowe, 1952; Mead, 1963; et Collier, 1967.**

les leurs. Bien plus, comme Worcester le nota, «les vieilles règles tribales, si nettement déterminées, sont en train de disparaître. En même temps que ce travail s'accomplissait, la bonne volonté populaire fut acquise» (Donaldson, 1942, pp. 41-42).

La période d'avant la première guerre mondiale fut le temps de l'innovation; la période de l'entre-deux-guerres fut le temps de la vulgarisation. En 1931, Regnault mit à l'étude les statuts du film destiné à l'anthropologie, formula une typologie des films selon leur finalité: divertissement, enseignement ou recherche, et affirma que l'importance du film pour la recherche scientifique avait été négligée (Regnault, 1931, p. 306). Ce n'était, en fait, pas le cas; le film avait sa place reconnue au laboratoire (Michaelis, 1955).

Mais

Jusqu'aux travaux de Mead et de Bateson en 1936-1938 les films tournés sur le terrain par les anthropologues, bien qu'intéressants en eux-mêmes, n'étaient pas de conception originale. La plus grande nouveauté consista dans l'introduction du film dans l'enseignement de l'anthropologie, introduction encouragée par les universités et les musées. Parallèlement au développement du film d'enseignement, le cinéma éducatif, dans son sens le plus large, trouva dans le documentaire une nouvelle dimension. Les progrès techniques de miniaturisation du film (16 mm) permirent de transmettre, avec une efficacité sans précédent, la méthode visuelle de Mead et Bateson. L'amélioration esthétique du documentaire influença profondément la forme du film ethnographique quand il se particularisa après la deuxième guerre mondiale.

L'histoire du film d'enseignement peut être tracée dès l'origine du cinéma, mais son grand démarrage se produisit pendant les deux guerres mondiales et les périodes qui les suivirent, quand matériel et techniciens furent rendus à la vie civile (Anderson, 1968). Vers le milieu des années vingt le film d'enseignement anthropologique développa ses formes canoniques: film à thème unique sur les cérémonies, l'artisanat, etc., d'une part, l'inventaire culturel filmé, plus ou moins complet de l'autre. Un autre genre, le film comparatif (l'habitat comparé en Arctique et dans les Tropiques par exemple) fut moins courant. Le film d'enseignement anthropologique était muet; il variait en durée de dix minutes à plus d'une heure et s'accompagnait de cartons explicatifs qui pouvaient fréquemment prendre plus de la moitié du film. Après l'adoption du son en 1927, un commentaire parlé remplaça graduellement les cartons.

Les musées étaient en excellente position pour produire des films sur des sujets anthropologiques puisqu'ils avaient à la fois la possibilité d'envoyer des opérateurs en expédition et d'attirer un public cultivé aux projections. En 1923, F.W. Hodge, ethnologue, et Owen Cattell, opérateur, firent pour la

les Zuni. Un film d'intérêt général, *Land of the Zuni and community work*, montre les semailles, le battage, le portage de l'eau, les jeux des enfants ou les jeux de hasard des adultes, et tous, hommes, femmes, enfants paraissent complètement absorbés par leurs occupations journalières et oublieux de la caméra. Trois autres films sur les cérémonies portent sur les danses et l'érection des mâts totémiques. Le reste de la série expose la coiffure, la construction de l'habitat, la fabrication du pain, la fabrication, le tannage et l'enroulage de jambières en peau de daim. En dépit de gaucheries occasionnelles sur le plan technique, ces films soutiennent favorablement la comparaison avec la série réalisée par Sam Barrett pour l'Université de Californie plus de trente ans après.

Espérant un profit, des producteurs de films commerciaux s'associèrent avec les musées et les universités. Avant d'être dissoute, l'association Harvard-Pathé produisit un certain nombre de courts métrages: *Battacks of Sumatra*, *Mongols of Central Asia*, *Wanderers of the Arabian desert*, etc. (1928). Nordisk Films Kompagni et Svenk Filmindustri co-produisirent *Black horizons*, série tournée à Madagascar par le réalisateur hongrois Paul Féjos. Par la suite, Féjos initia une équipe de cinéastes à l'anthropologie (*Nomads of the jungle*, 1952) et des anthropologues au cinéma (aux Universités de Yale et de Columbia). Cependant ses excellents documentaires ethnographiques (*A handful of rice*, 1938; *Yagua*, 1941) ne sont pas aussi connus que ses films de fiction comme *Lonesome* (1928), et *Légende hongroise* (1932) (Bidney, 1964; Dodds, 1973).

Eastman Kodak lança sur le marché le format 16 mm (1923) en grande partie pour l'enseignement, mais dans les années cinquante la plupart des films éducatifs étaient encore tournés en 35 mm et réduits pour la distribution. Une certaine raideur entache même les meilleurs de ces films tournés en 35 mm. Pour les projections, le format 16 mm, désormais en couleurs, est encore en usage.

Aussi couronnés de succès que les films d'enseignement aient pu être (et on doit se souvenir que la Eastman Teaching Films était un secteur subventionné, destiné à soutenir les ventes du stock de films de la maison-mère), ils furent surpassés, tant en audience qu'en rentabilité par les films d'explorateurs et les films de fiction tournés dans des pays exotiques, qui jouirent d'une grande popularité entre les deux guerres. Parmi les explorateurs, Martin Johnson fut l'heureux producteur de *On the borderland of civilisation* (1920), *Simba*, *Congorilla*, *Baboona et Borneo* (1937). *Pearls and savages* de Frank Hurley (1924) fut probablement le premier film tourné en Nouvelle-Guinée. Les réalisateurs de *Grass* (1925), Merian Cooper et Ernest Schoedsack, continuèrent de filmer les villageois et les éléphants dans *Chang* (1927) avant de produire leur plus grand succès, *King-Kong* (1933). *La croisière*

noire de Léon Poirier (1926), le premier long métrage français réalisé en Afrique, atteignit si bien son but (publicité pour les automobiles Citroën) qu'il fut reprogrammé dans une version sonore en 1933. *Au pays du scalp*, du marquis de Wavrin, enregistrement filmé d'une expédition en Amazonie, monté par Cavalcanti sur une musique de Maurice Jaubert, fut diffusé en 1934. Les films de fiction de cette époque comportaient des épisodes de *Perils of Pauline*, tourné aux Philippines vers 1920, et le remake de *Squawman* (1931) de Cecil B. de Mille est le plus poignant de tous, puisqu'il est difficile de savoir quelle est la scène qui se veut la plus exotique, l'intérieur d'une maison de campagne anglaise, ou l'Ouest sauvage. W. S. Van Dyke réalisa le singulièrement choquant *Trader horn* (1930), qui fut tourné en partie en Afrique, et *Tarzan, the ape man* (1932). *Rapt dans la jungle* de Jean Muggeli (1932) fut le premier film parlant mélanésien. Et André-Paul Antoine, avec Robert Lugeon produisirent ce qui devait devenir la première supercherie ethnographique livrée au public, *Les mangeurs d'hommes* (1930). Antoine et Lugeon engagèrent tout un village de Small Namba christianisés pour reconstituer un drame terrifiant de cannibalisme, supposé se dérouler dans la «région inexplorée» de l'intérieur du Malekula, où l'autorité de l'homme blanc était «purement fictive». La duperie fut démasquée par leur hôte sur le terrain, l'évêque de Port Vila, mais pas avant qu'une «première» fracassante n'ait eu lieu à Paris (Leprohon, 1960).

Bien qu'il ait transcendé ces genres, Robert Flaherty commença sa carrière de réalisateur en tant qu'explorateur et la poursuivit en dirigeant une histoire d'amour dans les mers du Sud pour Hollywood. *Nanook* (1922) fut annoncé par le porte-parole de la Société Asia, comme «un mélange de drame, de documentaire et d'inspiration». Et de *Moana* (1926) John Grierson écrivit: «*Moana*, en faisant visuellement état des événements de la vie d'un jeune Polynésien, a une valeur documentaire.» Ces deux films étaient novateurs sur le plan technique. Pour *Nanook*, Flaherty utilisa un pied à tête gyroscopique qui lui permit de suivre (et de prévoir) les mouvements avec la sensibilité qui marqua son style. En tournant *Moana*, il découvrit que le film panchromatique, destiné à la caméra couleur Prisma, donnait d'excellents rendus pour la peau en noir et blanc, et cette amélioration fut avalisée par l'industrie. (Malheureusement, l'intérêt de Flaherty pour les problèmes du son n'égalait pas son talent sur le plan de l'image.) En tant qu'artiste Flaherty est de tout premier plan; en tant qu'anthropologue il laisse beaucoup à désirer. L'attaque d'Iris Barry sur l'authenticité de *Nanook* n'a jamais été bien éclaircie, puisque Flaherty, le seul témoin en la matière, n'a pas laissé de notes sur sa méthode de tournage. L'exposé de Calder-Marshall sur les conditions dans lesquelles *Moana* fut filmé est suffisant pour rejeter sa valeur en tant que témoignage de comportement social, quoique ses séquences

sur l'artisanat soient recevables. Hélas, pour Flaherty *Man of Aran* (1934) fut dénoncé comme étant en dehors de la réalité, pour avoir laissé de côté les réalités politiques du système en place; *The land* (1942) fut «enterré» parce que considéré comme trop pessimiste et sinistrement réaliste pour être distribué en temps de guerre. Le talent de Flaherty ne fut pas celui d'un journaliste ou d'un reporter, mais tint plutôt au fait qu'il sut découvrir et révéler.

Le documentaire social, qui vit le jour vers 1920 et fut florissant vers 1930, devint le moyen de sensibiliser les masses, pour les besoins de la politique gouvernementale, ou pour ceux des partis de l'opposition, dans de nombreux pays. «De tous les arts, disait Lénine à son Commissaire à l'Éducation Lounacharsky, le cinéma est pour nous le plus important» (Leyda, 1960, p. 161). «Je considère *Las Hurdes* comme un de mes films surréalistes» remarquait Bunuel (Taylor, 1964, p. 90). Les données scientifiques sont à trouver dans l'actualité; mais elles sont habillées d'arguments plus subtils que dans la fiction. Si le film d'explorateur ne peut échapper à sa nature héroïque, le documentaire ne peut, quant à lui, renoncer à ses visions généreuses.

L'intérêt pour les transformations de la société est un trait commun aux anthropologues et aux réalisateurs soviétiques. En tant que marxistes, ils ont essayé non seulement de décrire les changements sociaux, mais aussi de les provoquer (Debets, 1957, Krupianskaya *et al.*, 1960). Ce qui est frappant, dans la première génération des réalisateurs soviétiques, est le resserrement de leurs liens avec la science, aussi bien qu'avec l'avant-garde, sur le plan artistique. Le formalisme théorique et la sincérité de leurs effets distinguèrent Eisenstein et Poudovkine et d'autres réalisateurs soviétiques de leurs contemporains occidentaux, dont ils avaient beaucoup appris. Dziga Vertov, le pionnier du documentaire soviétique réalisa en 1922 les séries kino-pravda (i.e. «cinéma-vérité») et énonça la théorie suivante du montage, ou «organisation de la prise de vues».

1. Montage durant le repérage (choix immédiat de l'«œil nu» en tous lieux et à tout moment).
2. Montage après le repérage (organisation logique des angles de prise de vues).
3. Montage pendant le tournage (choix de l'«œil armé» — la caméra — pendant la recherche de la position adéquate pour la caméra et adaptation aux différentes conditions de tournage).
4. Montage après le tournage (ébauche d'organisation des épreuves et vérification de l'absence de plans nécessaires).
5. Jugement sur les plans montés (choix immédiat de liaisons entre certaines juxtapositions, en étant particulièrement vigilant et en se conformant à des règles militaires telles que: discernement, rapidité,

6. Montage définitif (exposition de grands thèmes par une série de petits thèmes plus subtils; réorganisation de tout l'enregistrement, tout en gardant en tête l'enchaînement complet; démonstration de ce qui fait la véritable signification de tous les objectifs de votre film [Belenson, 1925, cité par Leyda, 1960, pp. 178-179]).

*Les trois chants de Lénine* (1934) est considéré comme le meilleur film de Vertov. Il se termine par une partie lyrique sur le progrès «du passé au futur, de l'esclavage à la liberté», des minorités ethniques de l'Asie Centrale soviétique. Les soviétiques encouragèrent le développement du film régional en Ouzbekistan, Arménie, Géorgie et partout ailleurs. *Le sel de Svanétia* (1930) de Mikhail Kalatozov, montre les dures conditions de vie dans le Caucase («un besoin de sel absolument torturant»), maintenant vaincues grâce à l'aide technique soviétique. (Les tracteurs construisent une route carrossable par tous les temps.) Les populations de Svanétie furent offusquées par le film et nièrent que les vieilles coutumes décrites aient jamais existé. Un autre film du même type, *Turk Sib* (1929) de Victor Turin, montre la construction du chemin de fer Turkestan-Sibérie et les réactions des populations sur son passage.

En Europe Orientale et Centrale, les réalisateurs de documentaires abordèrent la vie traditionnelle avec une disposition d'esprit que l'on pourrait qualifier de respectueuse. Karel Plicka dirigea *Za slovenskym ludem* (Jeux de la jeunesse slovaque, 1931), *Vecna Pisen* (Le chant éternel, 1941) et *Zem spièva* (Le chant de la terre, 1933) qu'il estimait être un hymne en l'honneur du peuple slovaque. Dvago Chloupek et A. Gerasimov filmèrent une zadruga croate en 1933, *Dan u jednoj velikoj hrvatskoj porodici* (Un jour dans une famille croate), anticipant les symphonies paysannes d'Henri Storck en Belgique et de Georges Rouquier en France. Les réalisateurs allemands furent eux aussi attirés par le folklore et les sujets ethnographiques, dont ils firent des «films culturels». Le plus ambitieux d'entre eux retrace l'évolution d'une caractéristique du tempérament germanique, de son origine primitive à sa forme la plus avancée *Wege zur Kraft und Schönheit* (Retour à la nature, 1925) compare les sports gréco-romains avec l'athlétisme allemand, et illustre le développement de la danse à partir des danses hawaïennes et birmanes en passant par la chorégraphie espagnole et japonaise, jusqu'aux ballets russes et aux drames dansés de Rudolph Laban. Le film se termine par des vues de sportifs célèbres, de Lloyd George au golf et de Mussolini à cheval. Le publiciste UFA fit valoir que ce film voulait promouvoir «la régénération de la race humaine» (Kracauer, 1947, p.143).

À l'opposé des films soviétiques et allemands, le documentaire français était individualiste, très anti-conformiste et peu développé (cf. Rotha *et al.*,

1952, p. 268). Des débuts dignes d'attention, voire même brillants, ne s'épanouirent que plus tard ou ailleurs. En 1926, Alberto Cavalcanti réalisa *Rien que des heures*, la première des symphonies urbaines. En 1929, Georges Rouquier tourna *Vendanges*, précurseur de *Farrebique* (1946) et de ses autres films sur la vie paysanne. Un film obscur, *Coulibaly à l'aventure* (1936) fait par H. Blanchon en Afrique Occidentale Française, précéda de vingt ans *Jaguar* de Jean Rouch, à la fois par son thème (le travail migrant) et par sa démarche (jeu improvisé des acteurs). Les techniques du documentaire trouvèrent une voie dans les films de fiction, comme dans *Toni* (1934) de Jean Renoir.

En Espagne, Luis Bunuel utilisa l'argent gagné dans une loterie syndicaliste pour produire un chef-d'oeuvre condensé de révolte surréaliste *Las Hurdes* (1932); l'objectif de Bunuel n'était pas de décrire seulement la misère des habitants de Caceres, mais aussi notre curiosité, jamais innocente.

On ne trouve pas d'aussi sombres préoccupations dans les documentaires anglais et américains qui étaient de ton optimiste et faits pour une large diffusion<sup>s</sup>. Un film sur les pêcheries de harengs en mer du Nord, *Drifters* (1929) de John Grierson, fut le commencement de l'école documentaire britannique. Son but était de former des citoyens plus avertis, au moyen de «l'utilisation de l'actualité pour susciter de nouvelles idées» (Hardy, 1966). La production était financée par le gouvernement et l'industrie, et traitait les grands sujets du capitalisme de l'Empire britannique, des réformes sociales internes et, avec l'approche de la guerre, de la propagande coloniale. Rotha (1936) décrit deux documentaires britanniques; le premier «impressionniste» fut un des sommets du genre avec l'exquis *Song of Ceylon* de Basil Wright (fait sur demande de l'Empire Tea Marketing Board en 1935) par sa facture symphonique et ses images eisensteiniennes des Cingalais dans les champs de thé. Le second, «réaliste», devançait sans bruit le reportage social des années 1960, par l'utilisation du dialogue spontané et improvisé, et par le recours au son synchrone. Dans *Housing problems* (réalisé pour la British Commercial Gas Association en 1935) Edgar Anstey et Arthur Elton introduisirent leurs caméras et leurs micros dans les quartiers ouvriers du sud de Londres. Les habitants laissaient voir la vermine et les autres signes de délabrement «sans incitation» (Rotha, 1936, p. 225). De cette façon, le film gagnait non seulement en crédibilité mais désarmait toute critique possible sur les mobiles des réalisateurs. «Quand les gens sont plus socialement conscients, les faits et les personnes sont aptes à plaider leur cause» (Broderick, 1947, p. 50). Aux deux genres précédents on doit en ajouter un troisième,

5. Jusqu'à MacLann (1973), l'école britannique fut la plus documentée, grâce à John Grierson et à son monteur Forsyth Hardy.

qui apparaît avec la création en 1939, du National Film Board of Canada, dirigé par Grierson, et du Colonial Film Unit, avec William Sellers à sa tête. Ces deux sociétés étaient des organisations de propagande, concernées par l'effort de guerre. Grierson venait de la vieille Europe, Sellers d'ailleurs. Le C F U réalisa, par exemple, un film destiné à montrer aux Africains la vie en Angleterre, *Mister English at home* (1940). Sellers et son équipe furent à l'origine du développement de la télévision anglophone en Afrique, pendant la décennie qui suivit la guerre.

Quelle que soit la perspective idéologique des réalisateurs de documentaires des années vingt et trente, leurs films ont en commun une qualité nouvelle. Pour la première fois depuis les Lumières, l'homme de la rue et son environnement apparaissent à l'écran. A la même époque, le cinéma, en tant que moyen de communication de masse, se démystifiait grâce à la technologie. Le film d'amateur en 16 mm n'était plus une curiosité. Armé d'une ciné-kodak, le major P. H. G. Powell-Cotton et sa famille tournèrent systématiquement en Afrique pendant les années trente et quarante. En une seule année, 1937-1938, l'impresario Rolph de Maré réunit un métrage approximatif de 14 000 mètres en 16 mm sur les danses de Sumatra, Java, Bali et des Célèbes. Le film, jouet des savants et instrument des fantaisistes, atteignait sa majorité.

En anthropologie, le milieu des années trente fut la «ligne de partage des eaux» entre le peu d'importance antérieurement accordé au film et son acceptation effective. Pour W. D. Hambly (1930) et Marcel Griaule (1938), le film était une simple illustration. Ne faisant pas partie intégrante de la recherche, il n'aidait en rien la compréhension dans la publication. Dans cette optique, le format en 35 mm, et si possible la présence d'un opérateur professionnel, garantissaient la qualité du film. (Mais Norman Tindale en Australie et Franz Boas en Colombie Britannique, se servirent de leur propre caméra 16 mm.) A l'opposé, la décision de Gregory Bateson et de Margaret Mead d'utiliser des caméras à Bali et en Nouvelle-Guinée (1936-1938) fut dictée par les nécessités de leur recherche. Tous deux innovèrent par l'ampleur de leurs prises de vues cinématographiques et photographiques (6 000 mètres de film 16 mm, 25 000 photos) et par leur dessein d'en faire la description de l'«ethos» d'un peuple.

«Ce déploiement de forces fut essentiellement destiné à enregistrer les différentes sortes de comportement muet, pour lesquelles il n'existait ni vocabulaire ni méthodes conceptualisées d'observation et dans lesquelles l'observation devait précéder la codification» (Mead, 1963, p. 174).

Harris établit que Mead se tourna vers la photographie à la suite de critiques

concernant ses précédents travaux, critiques qui mirent l'accent sur le caractère «faible» et invérifiable des données (Harris, 1968, p.417). Dans sa propre explication des faits qui l'amènèrent à «faire le saut», Mead met l'accent sur les facteurs personnels et intellectuels (Mead, 1972). Quelles qu'en soient les causes, l'originalité de la méthode adoptée dans *Balinese character* fit de la prise de vues un outil respecté en recherche anthropologique.

L'expédition à Bali fut financée par le Committee for the Study of Dementia Praecox, qui y vit l'occasion d'approfondir l'étiologie de la schizophrénie. Les anthropologues contribuèrent, par leur compétence, à la réussite du projet: Mead, grâce à son habileté insurpassée pour prendre des notes, son intérêt pour les enfants et la vie familiale; Bateson, par ses connaissances en sciences naturelles (il avait été l'élève de Haddon, un autre ex-biologiste), et son goût pour la communication. Il était chargé des prises de vues, pendant que Mead et une assistante balinaise, équipées de chronomètres, recueillaient verbalement les événements, puis recoupaient soigneusement les images et les notes. Ils n'avaient aucun moyen d'enregistrer le son.

«Nous avons essayé d'utiliser les caméras et les appareils de photos pour obtenir l'enregistrement du comportement balinaise et c'est très différent de la préparation d'un 'documentaire' filmé ou de photographies. Nous nous sommes efforcés de saisir ce qui se passait normalement et spontanément plutôt que de décider suivant les normes établies, et d'obtenir ensuite que les Balinaise correspondent à ces comportements dans le contexte approprié» (Bateson et Mead, 1942, p. 49).

Pendant la plus grande partie de leurs deux années de séjour, Mead et Bateson vécurent dans les montagnes, à Bajoeng Gede, où «tout se passa dans une sorte de mouvement lent et simplifié», dû à la pauvreté et à l'hypothyroïdie des villageois. Bateson s'occupa des prises de vues «comme par routine», sans demander de permission spéciale. Il dirigeait habituellement son attention sur les nouveaux-nés et les parents venaient vérifier qu'ils étaient bien eux aussi dans le champ des prises de vues, ce qui fait que le viseur angulaire, destiné à cadrer les sujets très impressionnables, fut rarement utilisé. Des représentations théâtrales furent spécialement montées pour être filmées en lumière du jour (seule concession à la caméra). Au fur et à mesure que le corpus de photographies s'enrichissait, «on l'utilisait sciemment pour compenser les apprêts changeants de l'observateur» (*changing sophistication*) (Mead, 1963, p. 174) en comparant les photographies prises avant la formulation d'une hypothèse avec celles prises ultérieurement.

Au retour de l'expédition, Bateson et Mead passèrent six mois en Nouvelle-Guinée, réunissant des données comparatives parmi les Iatmul. Puis la

deuxième guerre mondiale rendit tout travail sur le terrain impossible. D'autres priorités réclamaient l'attention des chercheurs. En dépit de cela, Bateson et Mead préparèrent *Balinese character* et montèrent plusieurs films qui furent diffusés, après la guerre, dans la série «The character formation in different cultures» (1952). En discutant de la prise de vues, Mead omet souvent de préciser s'il s'agit de photographie ou de cinéma, ce qui prouve qu'elle utilisait autant l'un que l'autre. Après avoir regardé 25 000 photos l'une après l'autre, Bateson et Mead en choisirent 759 et les disposèrent sur 100 planches, en juxtaposant les détails reliés par un même thème «sans violer le contexte ni l'intégrité d'aucun fait» (Mead, 1972, p. 235). Les films furent montés soit chronologiquement (*Trance and dance in Bali*), soit en exposant des données de comportement comparatives (*Childhood rivalry in Bali and New Guinea*).

Pendant que Mead et Bateson étaient à Bali, Jean Rouch poursuivait à Paris ses études d'ingénieur et s'engageait dans la voie qui devait faire de lui le chef de file du cinéma ethnographique en Europe, cinéma qu'il contribua inlassablement à promouvoir et à diffuser. Au Musée de l'Homme, Rouch assista aux conférences de Marcel Mauss et de Marcel Griaule. Il rencontra Henri Langlois, devenu Directeur de la Cinémathèque française. Il prit la décision d'étudier sérieusement l'anthropologie pendant la guerre, alors qu'en Afrique Occidentale Française il dirigeait la construction de routes et de ponts. «Le conflit de civilisations me frappa dès le début» (Desanti et Decock, 1968, p. 37). Rouch n'était pas parmi ceux qui furent choisis en 1946 pour l'expédition Ogooué-Congo; c'était un groupe réunissant des explorateurs cinéastes bien équipés (en 35 mm) (Francis Mazières, Edmond Séchan et Pierre Gaisseau) et des anthropologues (Raoul Hartweg, Guy de Beauchêne et Gilbert Rouget). Au lieu de cela, il s'assura le concours d'un jeune Sorko, Damouré Zika, qui devait collaborer à ses recherches et à son film (*Les maîtres fous*, 1953) comme le fit un acteur, Oumarou Ganda, héros de *Moi, un noir* (1957), et réalisateur de *Le Wazou polygame* (1971). On a décrit la carrière de Rouch comme étant celle d'un «amateur invétéré» et d'un «incurable dilettante» (Marcorelles, 1964, p. 18). Rouch est en fait le premier professionnel à temps complet du cinéma ethnographique.

Le seul film que Rouch eut à montrer en revenant de ces quelques mois passés au Niger était d'une qualité suffisante pour être acheté par les Actualités françaises, agrandi en 35 mm, agrémenté d'un commentaire et projeté à l'écran sous le titre *Au pays des mages noirs*, à la même affiche que *Stromboli* de Rossellini. En 1955, plusieurs courts métrages de Rouch furent agrandis et réunis par le montage pour former un long métrage en couleurs *Les fils de l'eau*. Ce film fut porté aux nues, dans les *Cahiers du cinéma*, par Claude Beylie qui compara la cosmogonie dogon à la philosophie de Thalès, d'Em-

pédocle et de Timée, et affirma: «C'est nous qui sommes des monstres» (Beylie, 1959). Entre temps, Rouch devenait le Secrétaire général du Comité international du film ethnographique (C I F E) créé en 1952 au Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, à Vienne, dans le but de développer les archives, la production et la distribution. La section française de cette organisation prépara des rapports d'analyse et de critique sur 106 films, rapports qui furent édités par l'Unesco en 1955 dans le cadre de ses publications sur les communications de masse. Ainsi, par les soins de Rouch, le film ethnographique acquit ses dimensions à la fois scientifiques, politiques et artistiques dans la décennie qui suivit l'après-guerre.

D'autres que Rouch participèrent à cette transformation (ou comme dit Rouch, à cette «renaissance») et il y eut, parallèlement au CIFE, d'autres conceptions de ce que le film ethnographique devrait être. En Allemagne, l'Institut für den wissenschaftlichen Film fut réorganisé dès la fin des hostilités et très vite les anthropologues allemands filmèrent à nouveau en Mélanésie, en Afrique et en Europe. Selon l'Institut, le film anthropologique devait mettre l'accent sur l'exactitude scientifique (Spannâus, 1961, pp. 73-79). Les sujets tout autant que les réalisations de signification idéologique devaient être évités, et l'on ne devait pas tolérer la présence de profanes sur le terrain. L'Institut dispensa des cours intensifs de technique cinématographique à l'intention des anthropologues préparant une mission et fournit tout l'équipement aux expéditions financées par la Deutsche Forschungsgemeinschaft à condition que les candidats aient suivi les cours. Sur la base de ce programme, l'Institut publia en 1959 ses «Règles pour la documentation filmée en ethnologie et en sciences des traditions populaires». Ces règles exigent que la réalisation soit faite ou supervisée par des anthropologues éprouvés ayant le souci de l'exactitude, que les faits filmés soient authentiques (les processus techniques peuvent être reconstitués pour le film, mais non les cérémonies); sans mouvements, effets ou angles de prise de vue spectaculaires; enfin qu'ils soient montés dans le seul but d'être représentatifs.

En 1952, le Directeur de l'Institut, Gotthard Wolf, fut le premier à mettre en oeuvre ce qui avait été maintes fois proposé, en établissant à Göttingen les premières archives systématiques du film anthropologique. Des films correspondant aux critères scientifiques de l'Institut furent d'abord demandés à des anthropologues allemands, puis, avec un succès croissant, à des réalisateurs étrangers. Dans les débuts, Konrad Lorenz travailla à la compilation et à l'organisation de l'*Encyclopaedia cinematographica*. D'autres que lui y ont ajouté plusieurs milliers de films sur des sujets anthropologiques et biologiques. Pour faciliter la recherche comparative, chaque film est répertorié sous une seule «unité thématique» — danse, travail ou rituel — et classé

dans une catégorie comme dans les sciences naturelles; les sujets biologiques par ordre, genre, espèce, et les sujets ethnologiques par localisation géographique et groupements sociaux, par exemple:

Amérique du Sud

Brésil

E 75 Tukurina (Brésil, Rivière Purus, en amont)

*Curing the sick by the medicine men* (couleur, 2 mn 30)

H. Schultz — São Paulo.

Cette classification du film ethnographique par les méthodes des sciences naturelles contraste avec l'orientation du C I F E S vers les sciences sociales et la complète (le Comité ajouta le terme «sociologique» à son sigle en 1959). Plusieurs pays ont des affiliations institutionnelles à la fois avec le C I F E S et avec l'Encyclopaedia *cinematographica*. Le C I F E S a cependant été moins actif dans sa production de films systématiquement mis à la disposition des chercheurs. Les efforts de Wolf, à cet égard, ont été importants et novateurs. Depuis 1966, un archivage de l'Encyclopaedia *cinematographica* a été constitué à l'Université de Pennsylvanie. En 1970, les archives japonaises ont été regroupées à Tokyo.

Tandis que le film ethnographique devenait une institution, il se constitua rapidement toute une littérature s'y rapportant. Des définitions et des typologies furent inventées pour le film ethnographique. Griaule soutint la conception du tournage ethnographique de Regnault, en tant qu'activité scientifique au service de sujets ethnographiques traditionnels. Il distingua trois types de films: les métrages d'archives pour la recherche, les films pour les cours d'anthropologie et les films pour l'éducation du public (comprenant, le cas échéant, des «œuvres d'art») (Griaule, 1957). Quoique Griaule ait été modérément enthousiasmé par le cinéma, il devint, lors de sa mort, le sujet d'un film «pour l'éducation du public» grâce aux funérailles que les Dogon lui organisèrent. André Leroi-Gourhan exposa son point de vue dans un article intitulé «Le film ethnologique existe-t-il?», dans lequel il distingua trois types de films «ethnographiques»: le film de recherche, le film de voyage «exotique» (à tenir en aversion par son côté superficiel et mercantile) et le «film de milieu» fait sans but scientifique mais tirant une valeur ethnologique de son exportation» (Leroi-Gourhan, 1948). Ces typologies tranchées du film ethnographique, les unes exclusives, les autres libérales, existent encore maintenant. Le point de vue de Griaule a été repris par un grand nombre de ceux qui ne s'accordent que sur un point: la nécessité de lutter pour enrayer la «contamination» du cinéma commercial. D'un autre côté, il a été récemment démontré par Sol Worth, que les définitions du ci-

néma ethnographique étaient tautologiques puisque aucun film ne peut être considéré comme ethnographique en soi (Worth, 1969). Tout dépend de l'usage auquel le film est destiné, sans qu'il soit tenu compte des intentions de l'auteur. Un même film peut être utilisé diversement. Lorsqu'il représente la confrontation entre «nous» et «eux» (Européens et indigènes; scientifiques et profanes), c'est un simple moyen de conclure un accord entre réalisateur et spectateur. Mais depuis la seconde guerre mondiale (et peut-être même depuis plus longtemps) nous n'avons cessé d'évoluer les uns et les autres.

La «lourde inertie» vis-à-vis des inventions nouvelles en anthropologie, dont Rowe se plaignait en 1952, a fait place à une suractivité non moins pesante, encore rehaussée ces dernières années par la possibilité, pour les anthropologues, d'enregistrer en vidéo. Nous attendons maintenant la mise en place effective d'archives en enregistrements vidéographiques dans un lieu central desservant de vastes régions (Ekman *et al.*, 1969). Mais l'existence des moyens techniques n'a jamais été une condition suffisante du progrès scientifique. Bien que Kuhn (1962) ait mis en question l'existence de modèles en sciences sociales, il existe un degré de consensus scientifique suffisant pour constituer un film de recherche honorable. Michaelis (1955), Span nâus (1961) et Mead (1963) nous permettent de juger de la manière dont se présentait la problématique il y a dix ans. Aujourd'hui, la question est reprise dans les textes du présent ouvrage, et de façon plus révélatrice encore, dans les bibliographies qui les accompagnent.

Les vieux films et les films récents sont constamment utilisés de façon nouvelle. L'analyse sémiotique et les techniques d'évocation se sont jointes aux utilisations du film depuis longtemps familières aux anthropologues: carnet de notes pour les événements trop complexes, trop rapides ou trop fins pour être saisis à l'oeil nu ou par écrit; moyens de sauvegarde des données pour les futures générations de chercheurs, soit parce que des comportements sont sur le point de disparaître, soit parce que l'appareil théorique avec lequel on pourrait les traiter n'existe pas encore; et enfin l'étude comparative. Celle-ci peut être soit synchronique (civilisations comparées, macro-micro), soit diachronique (évolution individuelle ou culturelle).

L'utilisation du film pour comprendre les réactions, méthode qui apparut dans la recherche psychologique dès 1909, se répandit couramment en psychiatrie pendant la deuxième guerre mondiale (Moreno, 1944; Saul, 1945; Prados, 1951) et fut adaptée à la recherche sociologique par Rouch et Morin au début des années soixante (en 1925, Mead utilisa déjà des photos prises pendant le tournage de *Moana* pour provoquer des réactions de la part des enfants samoâ). Rouch enregistra non seulement les commentaires et les exclamations de ses acteurs lorsque ceux-ci se virent à l'écran (dans *Jaguar*),

mais utilisa aussi la présence de la caméra et de l'opérateur pour provoquer des psychodrames dans *La pyramide humaine* (1959) et dans *La punition* (1962). Worth et Adair perfectionnèrent le procédé en 1966 quand ils se servirent de films en tant que révélateurs des réactions. Ils entreprirent d'enseigner à un groupe de Navajo, hommes et femmes, comment faire leurs propres prises de vues pour mettre à jour un «flux visuel» qui pourrait être sémiotiquement analysé «en termes de structure d'images, de procédés et de règles servant de critères lors de la réalisation de ces images».

«Notre hypothèse dans cette recherche, était qu'un film conçu, tourné et construit par une population telle que celle des Navajo, devait révéler des codes, des modes de pensée et un système de valeurs ordinairement inhibés, et difficilement observables ou analysables lorsque l'investigation dépend entièrement de la communication verbale — et plus particulièrement lorsqu'une telle recherche s'effectue dans la langue du chercheur» (Worth et Adair, 1972, pp. 27-28).

Les réalisateurs navajo apprirent le maniement des caméras Bell et Howell 16 mm avec une rapidité surprenante, et en moins de deux mois, produisirent de courts exercices et sept films muets. Ceux-ci furent projetés à la communauté navajo, analysés par les chercheurs qui les comparèrent à des films réalisés par des adolescents de Philadelphie, et en fin de compte distribués dans le circuit commercial où ils acquirent un certain renom dans les milieux du film expérimental. L'utilisation de la vidéographie comme moyen expérimental en anthropologie urbaine, par George Stoney, les «Rundstroms», le Videograph Project, et bien d'autres, ajouta le son synchrone (c'est-à-dire la parole) aux ressources dont disposent les informateurs pour leurs productions. La réinterprétation du «film ethnographique» comme processus de communication entre filmants et filmés est l'un des traits marquants de son évolution depuis la dernière guerre. L'expérience balinaise (Mead) ne fut jamais répétée, mais elle ouvrit cependant la voie à de nombreuses réalisations dont nous ne pouvons citer que quelques exemples dans ce court exposé. Lorsque la guerre mondiale puis la guerre froide détruisirent totalement certaines cultures ou en rendirent d'autres inaccessibles, le département de recherche sur les cultures contemporaines de l'Université de Columbia, réunit sous la direction de Ruth Benedict une équipe de spécialistes des diverses disciplines, en vue d'étudier les différentes cultures de manière indirecte (*at a distance*) à partir d'interviews, de films, de textes littéraires, d'œuvres esthétiques et autres données de cette sorte. Pendant la guerre, Bateson se consacra, dans le cadre du Musée d'Art Moderne, à l'analyse d'un film de la UFA, *Hitlerjunge Quex* (1933), pour mettre en évidence «certaines implica-

tions psychologiques du nazisme». Martha Wolfenstein poursuivit l'application des principes de l'analyse thématique du contenu des films réalisés par les nations occidentales (Angleterre, France, Italie, États-Unis), et découvrit certains modèles de phantasmes nationaux. Ces études en suscitèrent d'autres centrées sur le problème des différents niveaux de communication d'un film (forme, expression individuelle). On en trouve l'exemple dans la «politique des auteurs» exposée dans les *Cahiers du cinéma* en 1950, ainsi que dans les études d'anthropologie et de sémiologie du cinéma (Powdermaker, 1950; Morin, 1956; Metz, 1974).

On peut admettre que l'étude des communications non verbales exige l'emploi du film, et les membres de l'école américaine de linguistique ont utilisé pour leurs recherches non seulement des films mais aussi des enregistrements vidéographiques. Mais Ray Birdwhistell qui adapta les méthodes de la linguistique descriptive à l'étude des cultures, utilisa d'abord le film, moins pour étudier la communication que pour communiquer. Il décrit le comportement gestuel de l'Anglo-Américain, appréhendé par l'observation visuelle en ayant recours à un système de notations écrites (Birdwhistell, 1952). La recherche choréo-métrique par contre, s'est, depuis ses débuts, appuyée sur la généralité et l'affinement progressif des paramètres découverts en regardant à plusieurs reprises de larges extraits de films consacrés à la danse. Le musicien et folkloriste Alan Lomax dirige depuis 1961 une étude comparée des styles d'expression propres à chaque culture, incluant chant, danse et discours. Pour mener à bien son programme de recherches choréo-métriques, qui a trait au style des mouvements corporels, il a recueilli, pour l'analyse, des films décrivant des gestes de danse et de travail concernant environ deux cents cultures. La plus grande partie du métrage analysé par Lomax et ses collaborateurs fut tourné par d'autres que lui — scientifiques ou profanes — ceci pour toutes sortes de raisons. Chaque extrait retenu pour la recherche est numériquement codé, grâce à un système de notation en partie fondé sur la théorie «Laban effort shape». Les pourcentages ainsi obtenus sont transférés sur des fiches d'ordinateur et triés par l'analyse multifactorielle, puis synthétisés par des classificateurs qui identifient les «traits les plus représentatifs» du style culturel. Le but de la recherche de Lomax est de développer une «taxinomie évolutive» de la culture (*evolutionary taxonomy*) (Lomax, Bartenieff et Paulay, 1969; Lomax et Berkowitz, 1972).

La méthode du film de recherche peut être sommairement résumée en disant que l'observation y revêt une infinité de formes qui vont de l'analyse aux expériences esthétiques les plus raffinées et les plus inexplicables. Les procédés techniques doivent être supposés utilisés avec discrétion comme ils sied à la servante de l'esprit. Lorsque la recherche exige la réalisation d'un film, la technique se résume à ce qui peut être maîtrisé par un cinéaste non

professionnel. Le coût de films dans les budgets de recherche est modeste par rapport aux productions documentaires ou théâtrales, et la proportion du métrage utilisable est plus grande. La vidéographie, en usage depuis la fin des années 1960, offre les avantages d'une manipulation aisée, immédiate et économique (la bande est réutilisable). S'il faut obtenir une image de grande qualité, on fait appel au film optique. Aujourd'hui, cela se traduit par des prises de vues en 16 mm avec ou sans enregistrement en son synchrone sur des bandes d'un quart de pouce. Il est possible, mais peu courant, pour une seule personne d'être à elle seule une équipe de tournage complète, en utilisant par exemple une Beaulieu équipée d'un zoom et reliée à un Nagra (Polunin, 1970).

À l'occasion de recherches en écologie, en épidémiologie et sur le développement de l'enfant en Nouvelle-Guinée (et ailleurs), E. Sorenson a développé une conception des «films pour la recherche» qui représente avec *l'Encyclopaedia cinematographica* un effort très important vers la rationalisation des archives du film ethnographique. Une telle systématisation est essentielle si l'on veut que la recherche de l'avenir, menée à l'aide du cinéma, le soit d'une manière efficace, ou de quelque manière que ce soit (Sorenson et Gajdusek, 1966; Sorenson, 1967).

Les utilisations du film ethnographique dans l'enseignement s'étendent de la communication à l'usage des chercheurs, comme *Lecture on kinesics* (1964) de Birdwhistell, à l'instruction sociale dans les écoles primaires à laquelle fut destinée la série *Man, a course of study: the Netsilik Eskimos*. Depuis la deuxième guerre mondiale, les sciences sociales ont bénéficié d'un intérêt croissant de la part de l'université et le marché du film et du manuel éducatif s'est considérablement développé. Jusqu'au milieu des années 1960, la panacée du film ethnographique était le documentaire descriptif, utilisé à titre de complément pour les conférences et les «séances d'information» dans les cours d'anthropologie à l'université. Les meilleurs de ces films ethnographiques étaient réellement excellents; *Obashior endaon* de Robert et Monique Gessain (1964) et *Miao year* de William Geddes viennent immédiatement à l'esprit. Ces films étaient l'un comme l'autre des sous-produits du travail de leurs auteurs sur le terrain.

De tous les ethnogrammes visuels (*visual ethnographies*) le plus spectaculaire, celui qui exerça le plus d'influence, fut *The hunters*, que John Marshall consacra aux Bushmen. Il filma ceux-ci au cours de plusieurs expéditions dans le désert de Kalahari durant les années cinquante. Après avoir collaboré avec Robert Gardner à la production de *The hunters* (1968), Marshall photographia les célèbres *Titicut follies* (réalisées par Fred Wiseman) et filma les activités de la police de Pittsburg pour le compte du Lemberg Center for the Study of Violence. En même temps qu'il étudiait une nouvelle théorie

du reportage et de la pédagogie, il montait son film sur les Bushmen (plus de 150 000 mètres en tout) en courtes séquences. Plus tard, il renia quelque peu *The hunters*: le film n'ayant pas été tourné en son synchrone, la synthèse du récit était très dépendante du commentaire; en outre, le film donnait une importance imméritée à la chasse dans la vie des Bushmen, puisque dans les faits, elle est surtout fonction des rassemblements. *Men bathing*, *A joking relationship* et *An argument about marriage* se sont attachés au contraire aux détails des actions réciproques dans un court laps de temps. Les dialogues ont été enregistrés par écrit, et retranscrits par des sous-titres. Les épisodes filmés furent projetés au cours d'introduction à l'anthropologie, à Harvard, pour illustrer des concepts comme «l'action d'éviter» et «la réciprocité». Les séries policières (*The domestics*, *Investigation of a hit and run*) furent filmées en longues scènes ininterrompues, en son synchrone. Elles représentent une performance de la prise de vues digne d'un virtuose, dans des conditions difficiles, auxquelles Marshall avait été préparé par son travail au Bridgewater State Hospital. Ces séries ont été utilisées pour l'entraînement policier dans les *Schools of Law* et les discussions organisées dans les lycées. Avec Timothy Asch, Marshall forma en 1968 le Centre d'anthropologie documentaire où Asch et Napoléon Chagnon, utilisant le «concept de séquence» qu'ils avaient développé, collaborèrent à une série de plus de trente films sur les Yanomami (*The feast*, *Magical death*, et d'autres). Les films furent soumis à un plan d'étude expérimental, pendant le montage.

L'initiation à la réalisation de films ethnographiques, amorcée par Mead à l'Université de Columbia dans les années quarante, devint plus tard très appréciée par les étudiants, dont beaucoup avaient depuis l'enfance, manipulé la caméra familiale. Rouch et Gardner ont instruit individuellement bon nombre de réalisateurs. D'après Rouch, il n'y en a «qu'un sur cent» qui se révèle capable d'allier la rigueur scientifique au sens de l'image. Comment développer cette capacité? Une littérature «Comment devenir...» existe (Dyhrenfurth, 1952; Collier, 1967; paragraphes dans les numéros du *Newsletter* consacrés au film ethnographique). Des réunions comme le Séminaire Flaherty (depuis 1955), le Festival dei Popoli (depuis 1959), les conférences sur le film ethnographique organisées par Jay Ruby (depuis 1968), «Venezia Genti» (1971-1972), plusieurs «Table Ronde Unesco» (1966), et le colloque UCLA (1968), fournissent l'occasion d'apprendre en voyant de nouveaux films. Les programmes universitaires sont efficaces sur le plan de l'enseignement de la réalisation, mais il reste encore beaucoup à faire en ce qui concerne les fondements théoriques du film ethnographique, en commençant par la difficulté de concilier les conceptions souvent divergentes de l'art et de la science. Trop de chercheurs en sciences humaines se sentent

encore insuffisamment à leur aise pour suivre le conseil de l'anthropologue et cinéaste Luc de Heusch:

«les ethnologues devraient se familiariser avec les théories cinématographiques contemporaines et abandonner l'idée que la caméra montre purement et simplement la réalité» (de Heusch, 1962, p. 25).

En fin de compte, les cinémathèques à la portée de tous (comme celles du Musée d'Art Moderne et du Royal Anthropological Institute) sont primordiales, si les étudiants savent profiter pleinement de l'expérience accumulée.

A la différence des utilisations propres au film de recherche, où les conclusions sont exprimées verbalement, et aux films éducatifs où l'efficacité dépend du contexte, l'utilisation du film ethnographique comme moyen d'information du public dépend de la présence, sous une forme spécifique, d'un attrait visuel et d'un contenu intellectuel: conditions des plus exigeantes. Mais c'est précisément ainsi, en permettant à l'homme de prendre connaissance de la richesse des ressources humaines, qu'il devient sans doute possible de les préserver et de les développer (Sorenson). Le traitement personnel de thèmes universels, est un mode d'information du public qui résiste au temps.

Robert Gardner, dont le film *Dead birds* (1963) s'attira les éloges de *Variety* et de Robert Lowell, exprima le premier sa conception du cinéma, pendant qu'il travaillait sur le film *The hunters*, au Film Study Center à Harvard. Le cinéma de Gardner est conservateur (il tourna *Dead birds* avec une Arri sur batterie, sans utiliser de son synchrone); et le pouvoir expressif de ses films doit beaucoup au montage des images et au commentaire. Gardner s'est laissé guider par sa propre sensibilité, appliquée à des thèmes universels tels que la mort et les relations entre hommes et femmes.

«Je voyais le peuple Dani, des hommes et des femmes ornés de plumes et tout frémissants, comme s'ils savouraient le destin de tous les hommes et de toutes les femmes. Ils ornaient leurs vies d'un plumage brillant, mais envisageaient leur mort aussi certaine que la nôtre avec des âmes aussi décolorées. Le film tente de dire quelque chose sur la manière dont nous tous, en tant qu'êtres humains, rencontrons notre destin animal» (Gardner, 1972, p. 35).

D'autres réalisateurs à la sensibilité discrète nous ont donné des documentaires anthropologiques dont les formes sont familières à tous ceux qui furent nourris de traditions européennes, et de ce fait, les publics profanes les accueillent favorablement. *Imaginerio, Hermôgenes Cayo* (1970) et *Arau-*

*canians of ruca choroy* (1972) de Jorge Preloran utilisent un mode biographique. Au sujet de Cayo, Preloran disait: «Ce n'était pas les détails de sa situation qui m'intéressaient, mais bien plutôt l'image de son âme» (Suber, 1971, p.48). Quoique le public, en les voyant à l'écran, puisse sentir que «leur humanité est profonde» (selon les propres termes de Gardner) de tels films peuvent aussi servir à réaffirmer et à renforcer l'hégémonie culturelle européenne.

Un film qui, lors de sa projection à Paris, causa un scandale auprès des étudiants africains, marqua pour Rouch le virage entre le documentaire conventionnel et ce qu'Edgar Morin et lui-même, ressuscitant le titre de Vertov, décidèrent d'appeler le cinéma-vérité («Vertov et Flaherty sont mes maîtres», déclara Rouch en 1963). Pendant qu'il étudiait la religion Songhay à Accra en 1953, Rouch fut convié par les prêtres de la secte hauka à réaliser des séquences documentaires d'un culte de possession. Il en résulta les *Maîtres fous*, un court métrage montrant des adeptes hauka qui, pendant qu'ils égorgent un chien, le font cuire et le mangent, sont possédés par les esprits de généraux, de docteurs, de chauffeurs de camion appartenant à l'administration britannique, et marchent d'avant en arrière, dansant avec frénésie, l'écume aux lèvres. En incorporant des images de hauka se rendant à leur travail quotidien de boy en ville, Rouch donne à entendre que la pratique d'un culte aide ses adeptes à résister aux tensions de la vie quotidienne, tout particulièrement dans la situation coloniale (cf. Muller, 1971, p. 1473). Le film n'est pas entièrement compréhensible sans lire l'ouvrage écrit par Rouch sur le sujet (Rouch, 1960). Néanmoins il déclencha des réactions si vives que les Européens aussi bien que les Africains pressèrent Rouch de le détruire. Rouch ne voulut rien savoir et les *Maîtres fous* obtinrent un prix au festival de Venise. D'ailleurs, après cette expérience, Rouch inaugura le cinéma «d'improvisation collective» avec *Jaguar*, fruit d'une collaboration de «science-fiction ethnographique» avec Damouré, Lam et Illo jouant le rôle de trois jeunes travailleurs migrants partis faire fortune sur la côte du Ghana. Au cours même de l'élaboration du film, Rouch sentit que la période de libre circulation entre les pays nouvellement indépendants de l'Afrique de l'Ouest était terminée et que l'expérience ne pourrait jamais être renouvelée. En un sens, ce que Rouch et Morin tentèrent en 1960 avec *Chronique d'un été*, représentait le condensé de la méthode utilisée dans *Jaguar*. Au lieu de bâtir une improvisation dramatique avant de tourner le film et d'enregistrer le dialogue et les commentaires des acteurs après le tournage, les personnages de *Chronique d'un été* furent créés au cours du tournage, grâce au prototype de la caméra Eclair, du magnétophone Nagra et de la question: «Êtes-vous heureux?».

On pouvait bien poser une telle question. Pendant que *Chronique d'un*

été était tourné à Paris, la France passait par le douloureux désengagement en Algérie. Une grande partie du film a été tournée grâce au nouveau matériel portable en son synchrone, ce qui permit à Michel Brault, l'opérateur, de suivre son sujet pendant dix minutes ou même plus sans interrompre la prise de vues, un peu comme si cet équipement avait à lui seul permis au cinéma-vérité d'exister. Mais, les motivations des réalisateurs ont été tout aussi importantes. En plus du message politique de gauche de la plus grande partie du cinéma-vérité, les films de Rouch, Ruspoli et Marker exigeaient l'instauration d'une nouvelle sorte de rapports entre réalisateur, personnes filmées et public. Le réalisateur devenait un instrument transmetteur de la «vérité» et les personnes filmées étaient désormais jugées sur leurs propres paroles et actions; et une grande part de l'interprétation reposait sur le spectateur. Ce n'est pas une coïncidence si l'autre foyer du cinéma-vérité fut le Québec, où en fait tout avait commencé, comme le dit un critique, avec la manière de filmer de Brault dans *Les raquetteurs* (1958) (Masen, 1967), le Québec, ce lieu où s'affrontent groupes politiques et culturels d'origine différente. Dans les années soixante, après plus d'une décennie de crise coloniale, les grandes puissances redéfinirent leurs positions vis-à-vis des minorités. Le contact culturel était implicitement contenu dans le cinéma-vérité et la fonction du cinéma-vérité était bien politique.

Cette forme de cinéma rencontra des opposants et bien avant qu'il n'arrive à Hollywood, le cinéma-vérité avait déjà eu à se défendre. Son financement était difficile (Marcorelles, 1964). Rouch avait connu l'inconfort d'être raillé par les Européens et réduit au silence par les Africains. Le «nouveau journalisme» que Richard Leacock et son associé D. A. Pennebaker développèrent pour la télévision en 1960 fut repoussé par les critiques (Bluem, 1965) et les organisateurs de programmes. *Cuba si, Yankee no!* fut retiré de la circulation en 1961 et *Happy mother's day*, témoignage sur les pressions commerciales que subirent les parents de quintuplés, fut diffusé par ABC dans une version remaniée.

L'ethnographie traditionnelle elle-même accéda difficilement à la télévision sous une forme intellectuellement honorable. Saluons la décision exceptionnelle de la direction des programmes de CBS: les Netsilik furent découverts par des millions de téléspectateurs qui virent *Fight for life*, version montée pour la télévision et enjolivée par un commentaire et une musique d'ambiance. Dans le domaine de la télévision, les Européens et les Japonais semblent être plus avancés que les États-Unis.

La décentralisation de la production a constitué un des changements les plus importants survenus dans le cinéma depuis la seconde guerre mondiale du fait que le matériel professionnel devenait disponible sous presque toutes les latitudes. «L'histoire du cinéma mondial» de Georges Sadoul expose le

développement des cinémas nationaux. Quand Sadoul termina son ouvrage en 1966 après avoir écrit «dans cinquante pays, la nation et le peuple sont devenus (sous des formes très différentes) la matière d'un nombre croissant de films», seule l'Afrique restait sans cinéma. Ce n'est plus le cas maintenant. Ousmane Sembene, du Sénégal, connu du public américain par *Mandabi tauw* et *Emitai*, est l'un des représentants de ces artistes, toujours plus nombreux, dont l'influence se fait sentir dans tous les genres de films (Hennebelle, 1972). Les effets de la production africaine ne se sont pas encore faits sentir à l'extérieur, et en attendant, les répercussions des festivals de Tunis et d'Ouagadougou ne peuvent que donner une image de ce que l'Europe et les États-Unis sont en train de laisser échapper, ce que Rouch a désigné à juste titre comme étant «l'assistance spirituelle aux pays surdéveloppés» (Desanti et Decock, 1968).

Le changement le plus remarquable du film ethnographique depuis les origines est apparu nettement après la seconde guerre mondiale. Il a consisté dans le déplacement du centre d'intérêt de la caméra. Celle-ci ne regarde plus de l'extérieur un monde exotique mais de l'intérieur son propre milieu. Au Mali, Souleyman Cisse a réalisé *Cinq jours d'une vie*, un film racontant le passage à la vie d'adulte de jeunes garçons qui étudient le Coran puis partent pour la ville et enfin, reviennent au village. Aux États-Unis, les cinéastes travaillent avec rigueur à filmer les enclaves culturelles, la vie familiale et même leurs propres biographies. L'autobiographie implicite de Flaherty dans *Louisiana story*, est à présent explicite. Les chercheurs en sémiotique ont redécouvert la fascination d'Eisenstein pour Freud et Malinowski et l'importance qu'il accordait aux mythes: c'est ce qu'il a voulu exprimer dans *Que viva Mexico!* (Wollen, 1969). Un développement du film ethnographique dans le sens annoncé par Eisenstein serait véritablement aussi important pour aider les gens à se connaître eux-mêmes que l'ont été, dans le passé, le théâtre et le roman. L'histoire du film ethnographique est riche en exemples qui illustrent sa faculté exceptionnelle à traduire les multiples aspects des événements et sa puissance à évoquer les sentiments authentiques de l'humanité en communiquant l'essence même d'un peuple.

## REMERCIEMENTS

Je suis redevable de la documentation sur Haddon à Peter Gathercole du Museum of Ethnology de Cambridge et à James Woodburn de la London School of Economics and Political Science. Sous des formes diverses, j'ai reçu l'aide de très nombreuses personnalités, et parmi celles non citées dans le texte, je remercie Charles Weaver et le personnel de l'American Museum,

Frederick Dockstader du Museum of the American Indian, Iroelich Rainey et le personnel du University Museum, de l'Université de Pennsylvanie, Charles Bellows du Explorers Club, Jacques Ledoux et le personnel de la Cinéma-thèque Royale de Belgique, Ernest Lindgren et le personnel du British Film Institute, Jean Rouch et le Comité international du film ethnographique et sociologique, Tahar Sheriaa, Secrétaire général des Journées internationales cinématographiques de Carthage, et Colin Young de la National Film School. Je suis tout particulièrement reconnaissante à la Fondation Wenner-Gren for Anthropological Research, au Museum of Modern Art et à la Smithsonian Institution pour leur soutien, ainsi qu'à Alan Lomax et Forrestine Paulay, du Choreometrics Project, pour leurs encouragements.

#### RÉFÉRENCES

- Anderson, J. L. (1968), «The development of the single-concept film in a context of a general history of educational motion pictures and innovation in instructional media». Thèse non publiée, Ohio State University.
- Balikci, A.; Brown, Q. (1966), «Ethnographic filming and the Netsilik Eskimos», *Educational Services Incorporated Quarterly Report* (Spring-Summer): 19-33.
- Bateson, G. (1943), «An analysis of the film *Hitlerjunge Quex* (1933)». New York: Museum of Modern Art Film Library, and Institute for Intercultural Studies (manuscrit).
- Bateson, G.; Mead M. (1942), *Balinese character: a photographic analysis*. New York: Academy of Sciences, Special Publications 2.
- Beylie, C. (1959), Compte rendu de Rouch: *Les fils de l'eau*, in *Cahiers du Cinéma* 91: 66-67.
- Bidney, D. (1964), «Paul Fejos 1897-1963», *American Anthropologist* 66:110-115.
- Birdwhistell, R. L. (1952), *Introduction to kinesics*. Louisville: University of Louisville Press.
- Bluem, A. W. (1965), *Documentary in American television*. New York: Hastings.
- Broderick, A. (1947), *The factual film: a survey sponsored by the Dartington Hall Trustees*. London: Oxford University Press.
- Collier, J., Jr. (1967), *Visual anthropology: photography as a research method*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Comité du film ethnographique (1955), *Catalogue of French ethnographical films*. Reports and Papers on Mass Communication 15. Paris: Unesco.
- Comité international du film ethnographique et sociologique (1967), *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: Unesco. (1970), *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*. Paris: Unesco.
- Debets, G. F. (1957), «Forty years of Soviet anthropology». Washington: National Science Foundation / Smithsonian Institution. (Original: «Sorok let sovetskoi antropologii», *Sovetskaya Antropologia* 1:7-30.)
- De Brigard, E. (en préparation), *Anthropological cinema*. New York: Museum of Modern Art.
- De Heusch, L. (1962), *The cinema and social science: a survey of ethnographic and sociological films*. Reports and Papers in the Social Sciences 16. Paris: Unesco.
- Dodds, J.W. (1973), *The several lives of Paul Fejos*. New York: Wenner-Gren Foundation.
- Donaldson, L. (1912), *The cinematograph and natural science*. London: Ganes.
- Dyhrenfurth, N. G. (1952), «Film making for scientific field workers», *American Anthropologist* 54:147-152.
- Ekman, P.; Friesen, W.; Taussig, T. (1969), «VID-R and SCAN: tools and methods for the automated analysis of visual records», in *Content analysis*. Edited by G. Gerbner et al. New York: Wiley and Sons.
- Flaherty, D. (1925), «Serpents in Eden», *Asia* 25:858-869, 895-898.
- Flaherty, F.H. (1925a), «Setting up house and shop in Samoa», *Asia* 25:638-651, 709-711.
- (1925b), «Behind the scenes with our Samoan stars», *Asia* 25:746-753, 795-796.
- (1925c), «A search for animal and sea sequences», *Asia* 25:954-963, 1000-1004.
- (1925d), «Fa'a-Samoa», *Asia* 25:1084-1090, 1096-1100.
- Gardner, R. G. (1957), «Anthropology and film», *Daedalus* 86:344-350.
- (1972), «On the making of *Dead Birds*», in *The Dani of West Irian*. Edited by Karl G. Heider. Andover, Mass.: Warner Modular Publications 2.
- Griaule, M. (1957), *Méthode de l'ethnographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hardy, F. (1966), *Grierson on documentary* (2<sup>e</sup> éd.). Berkeley: University of California Press. (1<sup>re</sup> éd., 1947.)
- Harris, M. (1968), *The rise of anthropological theory*. New York: Crowell.
- Heider, K. G. (1972), *Films for anthropological teaching* (5<sup>e</sup> éd.). Washington: American Anthropological Association.
- Hennebelle, G. (1972), *Les cinémas africains en 1972*. L'Afrique Littéraire et Artistique 20. Paris—Dakar: Société Africaine d'Édition.
- Hilton-Simpson, M. W.; Haeseler, J. A. (1925), «Cinema and ethnology», *Discovery* 6: 325-330.
- International Scientific Film Association (1959), «Rules for documentation in ethnology and folklore through the film», *Research Film* 3:238-240.
- Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press.
- Krupianskaya, V.; Potapov, L.; Terentieva, L. (1960), «Essential problems in the ethnographic study of peoples of the USSR». Contribution au VI<sup>e</sup> Congrès international de sciences anthropologiques et ethnologiques, Paris.
- Kuhn, T. S. (1962), *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lajard, J.; Regnault, F. (1895), «Poterie crue et origine du tour», *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* 6:734-739.
- Leprohon, P. (1960), *Chasseurs d'images*. Paris: Éditions André Bonne.
- Leroi-Gourhan, A. (1948), «Cinéma et sciences humaines — le film ethnologique existe-t-il?», *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie* 3:42-51.
- Leyda, J. (1960), *Kino*. New York: Macmillan.
- Lomax, A. (1968), *Folk song style and culture: a staff report on cantometrics*. Washington: American Association for the Advancement of Science. Publication 88.
- (1973), «Cinema, science, and culture renewal», *Current Anthropology* 14: 474-480.
- Lomax, A.; Bartenieff, I.; Paulay, F. (1969), «Choreometrics: a method for the study of cross-cultural in film», *Research Film/Le Film de Recherche /Forschungsfilm* 517.
- Lomax, A.; Berkowitz, N. (1972), «The evolutionary taxonomy of culture», *Science* 177: 228-239.
- McCann, R. D. (1973), *The people's films*. New York: Hastings House.
- Madsen, A. (1967), «Pour la suite du Canada», *Sight and Sound* 36 (2): 68-69.
- Marcocelles, L. (1963), *Une Esthétique du réel, le cinéma direct*. Paris: Unesco.

- Mead, M. (1963), «Anthropology and the camera», in *Encyclopedia of photography*. Edited by W. D. Morgan. New York: National Educational Alliance.
- (1972), *Blackberry winter: my earlier years*. New York: Morrow.
- Mead, M.; Métraux, R. (1953), *The study of culture at a distance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Metz, C. (1974), *Language and cinema*. La Haye: Mouton.
- Michaelis, A. R. (1955), *Research films in biology, anthropology, psychology and medicine*. New York: Academic Press.
- Moreno, J. L. (1944), «Psychodrama and therapeutic motion pictures», *Sociometry* 7: 230-244.
- Morin, E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Muller, J.-C. (1971), Compte rendu de *Les maîtres fous: American Anthropologist* 73: 1471-1473.
- O'Reilly, P. (1970) (orig. 1949), «Le 'documentaire' ethnographique en Océanie». In *Premier catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*. Édité par le Comité international du film ethnographique et sociologique, pp. 281-305. Paris: Unesco.
- Pôch, R. (1907), «Reisen in Neu-Guinea in den Jahren 1904-1906», *Zeitschrift für Ethnologie* 39:382-400.
- Polunin, I. (1970), «Visual and sound recording apparatus», *Current Anthropology* 11: 3-22.
- Powdermaker, H. (1950), *Hollywood, the dream factory*. Boston: Little, Brown.
- Prados, M. (1951), «The use of films in psychotherapy», *American Journal of Orthopsychiatry* 21:36-46.
- Regnault, F.-L. (1896a), «Les attitudes du repos dans les races humaines», *Revue encyclopédique* 1896:9-12.
- (1896b), «La locomotion chez l'homme», *Cahiers de Recherche de l'Académie* 122: 401; *Archives de Physiologie, de Pathologie et de Génétique* 8:381.
- (1897), «Le grimper», *Revue encyclopédique* 1897:904-905.
- (1912), «Les musées des films», *Biologica* 2(16)(supplément 20).
- (1923a), « Films et musées d'ethnographie », *Comptes Rendus de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences* 11:880-881.
- (1923b), «L'histoire du cinéma, son rôle en anthropologie», *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 7-8:61-65.
- (1931), «Le rôle du cinéma en ethnographie», *La Nature* 59:304-306.
- Rotha, P. (1936), *Documentary film*. London: Faber and Faber.
- Rotha, P.; Road, S.; Griffith, R. (1963), *Documentary film* (3<sup>e</sup> éd.). London: Faber and Faber.
- Rouch, J. (1953), «Renaissance du film ethnographique», *Geographica Helvetica* 8:55.
- (1955), «Cinéma d'exploration et ethnographie», *Connaissance du Monde* 1:69-78.
- (1960), *Essai sur la religion songhay*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rowe, J. H. (1953), « Technical aids in anthropology: a historical survey », in *Anthropology Today*. Edited by A. L. Kroeber, 895-940. Chicago: University of Chicago Press.
- Sadoul, G. (1964), *Louis Lumière*. Paris: Seghers.
- (1966), *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* (8<sup>e</sup> éd.). Paris: Flammarion.
- Saul, L. S.; Rome, H.; Leuser, E. (1945), «Desensitization of combat fatigue patients», *American Journal of Psychiatry* 102:476-478.
- Sorenson, E. R. (1967), «A research film program in the study of changing man», *Current Anthropology* 8:443-469.
- Sorenson, E. R.; Gasdusek, D. C. (1966), «The study of child behavior and development in primitive cultures», *Pediatrics* 37(1), part 2, supplément.
- Spanniius, G. (1961), «Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völker-

- kunde», in *Der Film im Dienste der Wissenschaft*, 67-82. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Suber, H. (1971), «Jorge Preloran», *Film Comment* 7(1):43-51.
- Taft, R. (1938), **Photography and the American scene: a social history, 1839-1889**. New York: Macmillan.
- Taylor, J. R. (1964)**, *Cinema eye, cinema ear*. New York: Hill and Wang.
- Wolf, G. (1972), *Encyclopaedia cinematographica 1972*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film.
- Wollen, P. (1969), *Signs and meaning in the cinema*. London: Thames and Hudson.
- Worth, S. (1969), «The development of a semiotic of film», *Semiotica* 1:282-321.
- Worth, S.; Adair, J. (1972), *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

## LA CAMÉRA ET LES HOMMES

JEAN ROUCH

*CNRS, Paris\**

Quand, en 1948, André Leroi-Gourhan organisait, au Musée de l'Homme, le premier congrès du film ethnographique, il se posait la question «le film ethnologique existe-t-il?»<sup>1</sup>. Il ne pouvait que répondre: «il existe, puisque nous le projetons».

En 1962, Luc de Heusch écrivait très justement:

«Brandir le concept de 'film sociologique', l'isoler dans l'immense production mondiale, n'est-ce pas une entreprise chimérique, académique? La notion même de sociologie est floue, variable selon les pays et les traditions scientifiques locales. Elle ne s'applique pas aux mêmes recherches en Union soviétique, aux États-Unis, en Europe occidentale... N'est-ce pas d'autre part, une manie désespérante de notre époque de cataloguer, de découper en catégories arbitraires, le magma confus d'idées, de valeurs morales, de recherches esthétiques dont se nourrissent, avec une avidité extraordinaire, ces artistes que sont les créateurs de films?»<sup>2</sup>.

En 1973, ces deux témoignages ont pris une singulière valeur, d'une part devant la honte qu'éprouvent les ethnologues de leur propre discipline (et plus récemment les sociologues), et d'autre part devant la démission des cinéastes en face de leur responsabilité de créateurs. Jamais l'ethnographie n'avait été aussi contestée, jamais le film d'auteur n'avait autant été remis en question... Et pourtant, chaque année, croissent le nombre et la qualité des films ethnographiques.

Il ne s'agit pas ici de poursuivre une polémique mais simplement de constater ce paradoxe: plus ces films sont attaqués de l'extérieur ou de l'intérieur,

\* Comité international des films de l'homme, Musée de l'Homme.

1. A. Leroi-Gourhan, «Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?», *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* 3, 1948, Paris.

2. L. de Heusch, «Cinéma et sciences sociales», Unesco, 16, 1962, Paris.

rieur (par les acteurs et les spectateurs ou par les réalisateurs et les chercheurs), plus ils se développent et s'affirment, comme si leur marginalité totale était une manière d'échapper à la mise sur une orbite rassurante de toutes les tentatives osées d'aujourd'hui.

Par exemple, depuis qu'en 1969 à Montréal (Congrès africaniste) ou à Alger (Festival panafricain) les ethnographes ont été assimilés (avec d'ailleurs beaucoup d'adresse) à «des marchands de culture nègre» et les sociologues à «des exploitants indirects de la classe ouvrière», jamais il n'y a eu autant d'inscriptions de nouveaux étudiants dans les départements d'anthropologie et de sociologie des universités;

Par exemple, depuis que les jeunes cinéastes anthropologues ont déclaré périmés les films de rituels ou de vie traditionnelle, jamais il n'y a eu autant de films sur les systèmes archaïques et aussi peu de films sur les problèmes de développement;

Par exemple, depuis la création de collectifs de réalisation, jamais il n'y a eu, dans le domaine du cinéma et de la science de l'homme, autant de films d'auteur (et, parallèlement, une telle décadence des auteurs participant à ces collectifs);

En un mot, si le film ethnographique est attaqué, c'est qu'il est en bonne santé, c'est que la caméra trouve désormais sa place parmi les hommes...

## CENT ANS DE FILMS DE L'HOMME

### *Les pionniers*

Pourtant, la route à parcourir avait été particulièrement ardue depuis qu'en 1872, à propos d'une querelle sur le trot des chevaux, Edward Muybridge réalisait à San Francisco les premières chronophotographies qui, en décomposant le mouvement, allaient permettre justement de le reconstituer, c'est-à-dire de le cinématographier.

Dès le début, après les animaux, après le cheval, c'est l'homme, le cavalier ou l'écuyère (nus pour des raisons d'observation musculaire), puis le marcheur, les marcheuses à quatre pattes, l'athlète, ou Muybridge lui-même, tous poils au vent, virevoltant devant trente appareils photographiques automatiques. Dans ces images furtives transparait la société américaine de la côte ouest, il y a cent ans, telle qu'aucun western ne la montrera jamais, cavalière bien sûr, mais blanche, musclée, violente, harmonieusement impudique, prête à donner au monde le virus de bonne volonté et, en prime, l'American way of life.

Douze ans plus tard, en 1888, quand Marey enferme les trente appareils

photo de Muybridge dans son fusil chronophotographique, utilisant la pellicule souple inventée par Edison, c'est encore l'homme qui en sera la cible. Et, dès 1895, le docteur Félix Regnault, jeune anthropologue, décide de se servir de la chronophotographie pour faire une étude comparée du comportement humain (40 ans avant que Marcel Mauss écrive l'inoubliable essai *Les techniques du corps*), «manières de marcher, de s'accroupir, de grimper», d'un Peul, d'un Wolof, d'un Dioula ou d'un Malgache...

En 1900, Regnault (et son collègue anthropologue Azoulay qui, le premier, utilise les rouleaux de phonogrammes Edison pour enregistrer le son), conçoit le premier musée audio-visuel de l'homme: «Les musées d'ethnographie devraient annexer à leurs collections des chronophotographies. Il ne suffit pas de posséder un métier, un tour, des javelots [...] il faut encore savoir la manière de s'en servir; or, on ne peut la connaître d'une manière précise qu'au moyen de la chronophotographie.»

Hélas, ce musée ethnographique du document visuel et sonore, soixante-dix ans plus tard, est encore du domaine du rêve.

Dès que l'image animée apparaît réellement avec le cinématographe de Lumière, c'est encore l'homme qui en est le sujet principal: «Les archives filmées de ce siècle commencent avec ces premières réalisations naïves. Le cinéma allait-il être l'instrument objectif capable de saisir sur le vif le comportement de l'homme? La merveilleuse ingénuité de *La sortie des usines*, *I, e déjeuner de bébé*, de *La pêche à la crevette*, permettait de le croire.»<sup>3</sup> Mais, dès le début, la caméra se révèle un «voleur de reflet». Si les ouvriers **qui** sortent des usines Lumière ne prêtent guère attention à cette petite boîte à manivelle, quand, quelques jours plus tard, ils assistent à la projection de **ces** brèves images, ils prennent soudain conscience d'un rituel magique inconnu, ils retrouvent la peur antique de la rencontre fatale du double.

Alors apparaissent «les illusionnistes (qui arrachèrent) aux savants cette nouvelle espèce de microscope et le transformèrent en jouet». Et les spectateurs de cinéma préférèrent la reconstitution truquée par Méliès de l'éruption du volcan antillais de la Montagne Pelée aux documents terribles des équipes Lumière sur les guerres de Chine.

### *Les précurseurs géniaux*

Il faut la tourmente de 1914-1918, la remise en question de toutes les valeurs, la révolution soviétique et la révolution intellectuelle européenne, pour que la caméra retrouve les hommes.

Deux précurseurs inventent alors notre discipline. L'un est géographe-

3. De Heusch, *op. cit.*

explorateur, l'autre poète futuriste, mais tous deux sont des cinéastes gourmands de la réalité: l'un fait de la sociologie sans le savoir, c'est le Soviétique Dziga Vertov, l'autre fait de l'ethnographie également sans le savoir, c'est l'Américain Robert Flaherty. Ils ne se rencontrent jamais, ils n'ont aucun contact avec les ethnologues ou sociologues qui inventaient alors leur science nouvelle, sans se rendre compte semble-t-il, de l'existence, à côté d'eux, de ces observateurs infatigables. Et pourtant, c'est à eux deux que nous devons tout ce que nous essayons de faire aujourd'hui.

Pour Robert Flaherty, en 1920, filmer la vie des Eskimo du Grand Nord, c'est filmer un Eskimo particulier, non pas une chose, mais un individu, et l'honnêteté élémentaire consiste à lui montrer ce que l'on fait. Quand Flaherty bricole un laboratoire de développement dans une cabane de la baie d'Hudson, quand il projette ses images toutes neuves à son premier spectateur, l'Eskimo Nanook, il ne sait pas, qu'avec des moyens dérisoires, il vient d'inventer tout à la fois «l'observation participante» qu'utiliseront quelque trente ans plus tard les sociologues et les anthropologues, et le «feedback» que nous expérimentons encore si maladroitement.

Si Flaherty et Nanook arrivent à raconter la difficile histoire de la lutte d'un homme contre la nature prodigue en bienfaits et en souffrances, c'est parce qu'il y a, au milieu d'eux, un troisième personnage, une petite machine capricieuse mais fidèle, d'une mémoire visuelle infaillible, qui donne à voir à Nanook ses propres images au fur et à mesure de leur naissance, cette caméra que Luc de Heusch a magnifiquement appelée «la caméra participante».

Et, sans doute, quand Flaherty développe lui-même ses rushes dans son igloo, ne se rend-il pas compte qu'il condamne à mort plus de 90 % des documents filmés qui seraient réalisés ultérieurement, et qu'il faudra attendre quarante ans avant que quelques-uns suivent l'exemple toujours neuf du vieux maître de 1921.

Pour Dziga Vertov, à la même époque, il s'agit de filmer la révolution. Ici, il n'est plus question de mise en scène, même sauvage, mais d'enregistrer des paquets de réalité. Alors le poète devenu militant, s'apercevant de l'archaïsme de la structure cinématographique des journaux filmés, invente le *kinok*, le «ciné-oeil»:

«Je suis le ciné-oeil, je suis l'oeil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais, je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement. Je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sous elles, j'entre en elles, je me déplace vers le muffle du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps

que les corps qui tombent et se relèvent» (*Manifeste des kinoki*, 1923).

Ainsi, ce pionnier visionnaire prédit l'ère du «cinéma-vérité»,

«Le cinéma-vérité est un nouveau titre d'art, l'art de la vie même. Le ciné-oeil comprend: toutes les techniques de tournage; toutes les images en mouvement; toutes les méthodes sans exception qui permettent d'atteindre *la vérité*: une vérité en mouvement» (*Manifeste des kinoki*). «La ` caméra à l'état pur', non dans son égoïsme mais dans sa volonté de montrer le peuple sans aucun fard, de le saisir à tout instant [...] mais il ne suffit pas de représenter sur l'écran des fragments partiels de la vérité comme des miettes éparses. Ces fragments doivent être élaborés en un ensemble organique qui est à son tour, la vérité thématique.»

Il y a dans ces déclarations fiévreuses tout le cinéma d'aujourd'hui, tous les problèmes du film ethnographique, du film d'enquête de la télévision et de la création, bien des années plus tard, des «caméras vivantes» dont nous nous servons tous maintenant.

Et pourtant, aucun cinéaste au monde n'a été aussi injustement accueilli, aucun chercheur génial n'a été aussi seul et méconnu; il faut attendre les années 1960 pour que réalisateurs et théoriciens reprennent la trace des *kinoki*, de ceux qui faisaient «des films qui produisent des films».

Quand, en 1920, Flaherty et Vertov avaient eu à résoudre les problèmes qui se posent toujours au cinéaste en face des hommes qu'il filme, la technique de la prise de vues était élémentaire, la réalisation d'un film tenant davantage de l'artisanat — voire de l'art — que de l'industrie. La caméra de Nanook, ancêtre des Eyemo, n'avait pas de moteur, mais possédait déjà une visée «réflex» par objectifs-couplés. La caméra du «ciné-oeil», telle que nous la voyons dans *L'homme à la caméra* était également à manivelle, continuellement posée sur son tripode, et «l'oeil en mouvement» de Vertov ne pouvait circuler qu'en voiture découverte. Flaherty était seul (caméraman, réalisateur, laborantin, monteur, projectionniste); Vertov ne travaillait que par caméraman interposé et était responsable d'une petite équipe technique (curieusement familiale: son frère Michael à la caméra, sa femme à la table de montage — Flaherty plus tard aura aussi son équipe familiale: son frère David à la deuxième caméra, sa femme Frances comme assistante).

Et c'est peut-être grâce à cette simplicité et cette naïveté (même dans la «ciné-s sophistication») que ces pionniers découvrirent les questions essentielles que nous nous posons toujours: faut-il mettre en scène la réalité («la mise en scène de la vie réelle») comme Flaherty, ou la filmer comme Vertov, à son insu («la vie saisie à l'improvisiste»).

*L'éclipse du cinéma-industrie*

Mais, en 1930, les progrès techniques (passage du «muet» au «parlant») transforment l'art cinématographique en industrie et personne n'aura le temps de réfléchir à ce qu'il fait, personne ne se posera la moindre question sur l'autre: le cinéma blanc est devenu cannibale; c'est le temps du cinéma exotique, et Tarzan, héros blanc chez les noirs sauvages, n'est pas bien loin.

Faire un film alors, c'est être le chef d'une dizaine de techniciens, c'est utiliser plusieurs tonnes de matériel de prise de vues et de prise de son, c'est être responsable de centaines de millions (de francs). Alors, il semble plus simple, non pas d'envoyer la caméra chez les hommes, mais de faire venir les hommes à la caméra, à l'usine. Et Johnny Weissmuller, le plus fameux roi de la jungle, ne quittera pas le bois sacré de Hollywood; ce sont les fauves d'Afrique et les Tubi emplumés qui viendront au studio de prise de vues.

Il fallait être fou pour tenter, comme quelques ethnographes, d'utiliser un outil aussi interdit qu'une caméra. Quand on voit aujourd'hui les premiers essais maladroits de Marcel Griaule *Au pays des Dogons* (1935), *Sous les masques noirs* (1938) ou de Patrick O'Reilly *Bougainville* (1934) devenu *Popoko, île sauvage*, on comprend leur découragement devant le résultat de leurs efforts, après le passage d'admirables documents dans la machine à faire des films: montage insensé, musique orientale, commentaire style *newsreel* sportif... C'est cette trahison qu'ont pu éviter à la même époque (1936-1938) Margaret Mead et Gregory Bateson quand ils réalisèrent la série *Character formation in different cultures: 1. Bathing babies 2. Childhood rivalry in Bali and New Guinea 3. First days in the life of a New Guinea baby*, mais ici grâce à l'aide financière des universités américaines qui avaient compris avant les autres universités qu'il était absurde de vouloir mélanger recherche et commerce.

*La révolution technique d'après-guerre: le cinéma léger*

C'est le nouveau développement technique dû à la guerre qui permettra au film ethnographique de revivre: l'arrivée du format réduit de 16 mm. Les caméras légères que les armées américaines utilisaient en campagne n'étaient plus les monstres de 35 mm mais des outils précis et robustes, issus directement du cinéma d'amateur. Alors, dès la fin des années 1940, de jeunes anthropologues, suivant à la lettre le manuel de Marcel Mauss («Vous filmerez toutes les techniques...») ramènent la caméra chez les hommes, et si certaines expéditions continuent de rêver à des super-réalisations en 35 mm (dont l'admirable *Pays des Pygmées* qui, dès 1947, rapportait de la forêt équatoriale les

premiers sons authentiques enregistrés sur disque), le 16 mm ne tarde pas à s'imposer.

Dès lors les choses vont très vite. En 1951, apparaissent les premiers magnétophones autonomes qui, malgré leurs trente kilos et leurs moteurs à manivelle, remplacent un camion de plusieurs tonnes. Personne n'y croit sauf quelques anthropologues qui s'initient au maniement de ces outils bizarres qu'aucun professionnel de l'industrie cinématographique ne veut même regarder: alors, quelques ethnologues se font réalisateur, caméraman, ingénieur du son, monteur et aussi producteur. Et curieusement, Luc de Heusch, Ivan Polunin, Henri Brandt, John Marshall et moi-même savons qu'en marge, nous inventions un nouveau langage. L'été 1955, au Festival de Venise, dans la revue de cinéma *Positif*, je présente ainsi le film ethnographique:

«Quels sont ces films, quel nom barbare les distingue-t-il des autres? Existents-ils? Je n'en sais rien encore, mais je sais qu'il y a certains instants très rares où le spectateur comprend soudain une langue inconnue sans le truchement d'aucun sous-titre, participe à des cérémonies étrangères, circule dans les villes ou à travers des paysages qu'il n'a jamais vus mais qu'il reconnaît parfaitement. [...] Ce miracle-là, seul le cinéma peut le produire, mais sans qu'aucune esthétique particulière puisse en donner le mécanisme, sans qu'aucune technique spéciale puisse le provoquer: ni le contrepoint savant d'un découpage, ni l'emploi de quelque cinérama stéréophonant, ne causent de tels prodiges. Le plus souvent, au milieu du film le plus banal, au milieu du sauvage hachis des actualités, dans les méandres du cinéma d'amateur, un contact mystérieux s'établit: le gros plan d'un sourire africain, un clin d'oeil mexicain à la caméra, un geste européen si banal que personne n'avait songé à le filmer, forcent ainsi le visage bouleversant de la réalité. C'est comme s'il n'y avait plus de prise de vue, plus d'enregistreur de son, plus de cellule photo-électrique, plus de cette foule d'accessoires et de techniciens qui forment le grand rituel du cinéma classique. Mais les faiseurs de films d'aujourd'hui préfèrent ne pas s'aventurer sur ces voies dangereuses; et seuls les maîtres, les fous et les enfants osent appuyer sur des boutons interdits.»

Mais bientôt, le développement fulgurant de la télévision donne à nos outils dérisoires leurs lettres de noblesse professionnelles. Et, c'est en voulant satisfaire à nos exigences (légèreté, solidité, qualité) qu'aux alentours de 1960, les constructeurs de magnétophones et de caméras mettent au point ces merveilles que sont les magnétophones autonomes et les caméras synchrones silencieuses et portables. Les premiers utilisateurs sont, aux États-Unis,

l'opérateur Richard Leacock (*Primary* et *Indianapolis*) et en France, l'équipe d'Edgar Morin, de Michel Brault et de moi-même (*Chronique d'un été*).

## LE CINÉMA ETHNOGRAPHIQUE AUJOURD'HUI

Ainsi, aujourd'hui, nous disposons d'appareils extraordinaires et, depuis 1960, le nombre et la qualité des films ethnographiques réalisés dans le monde va s'accroissant chaque année (en 1971 pour le premier festival «Venezia Genti», plus de 70 films récents furent envoyés au comité de sélection). Pourtant, le film ethnographique, s'il demeure marginal et bien particulier, n'a pas encore trouvé sa voie, comme si, après avoir résolu les problèmes techniques, il nous fallait réinventer, comme Flaherty ou Vertov en 1920, les règles d'un nouveau langage permettant d'ouvrir les frontières entre toutes les civilisations.

Il n'est pas de mon propos de faire ici le bilan de toutes les expériences et de toutes les tendances, mais d'exposer celles qui me paraissent les plus pertinentes.

### *Film ethnographique et cinéma commercial*

Bien que techniquement rien ne s'y oppose, les films ethnographiques ayant obtenu une large diffusion sont extrêmement rares. Cependant, la majorité des films ethnographiques réalisés depuis quelques années, se présentent toujours sous la forme du produit de diffusion normale: générique, musique d'accompagnement, montage sophistiqué, commentaire style grand public, durée, etc.

On aboutit ainsi la plupart du temps à un produit hybride qui ne satisfait ni la rigueur scientifique, ni l'art cinématographique.

Bien sûr, quelques chefs-d'oeuvre ou quelques oeuvres originales échappent à ce piège qui était inévitable (les ethnographes considèrent le film comme un livre, et un livre d'ethnographie ne se différencie pas d'un livre ordinaire).

Le résultat est un accroissement notoire du prix de revient de ces films qui rend encore plus amère l'absence presque totale de leur diffusion, surtout lorsque le marché du cinéma reste très ouvert à certains documents «sensationalnels» du style *Mondo cane*.

Évidemment, il y aura toujours des exceptions: *The Hadza* tourné par la jeune cinéaste Sean Hudson, en parfaite symbiose avec l'anthropologue James Woodburn, ou *Emu ritual at Ruguri* et toute la série australienne du réalisateur cinéaste Roger Sandall, en collaboration avec un anthropologue, ou encore *The feast* où Timothy Asch s'est intégré complètement à l'en-

quête de Napoléon Chagnon chez les Yanomami.

La solution de ce problème est l'étude d'un réseau de diffusion de ces films. A partir du moment où universités, maisons de la culture, circuits de télévision n'auront pas besoin pour diffuser nos documents de les rendre conformes aux autres produits, mais au contraire en accepteront les différences, un type de film ethnographique nouveau, avec des critères spécifiques, pourra se développer.

### *Ethnographe-cinéaste ou équipe de cinéastes et ethnographes*

C'est pour des raisons analogues, pour se donner «toutes les chances techniques», que depuis quelques années les ethnographes préfèrent ne pas filmer eux-mêmes et faire appel à une équipe de techniciens (en fait, c'est plutôt l'équipe de techniciens envoyée par une société de production de télévision qui fait désormais appel à l'ethnographe).

Personnellement, je suis — à moins de cas de force majeure — violemment contre l'équipe. Les raisons en sont multiples. L'ingénieur du son doit absolument comprendre la langue des gens que l'on enregistre: il est donc indispensable qu'il appartienne à l'ethnie filmée et qu'ensuite il soit minutieusement entraîné à ce travail. Par ailleurs, dans les techniques actuelles du cinéma direct (son synchrone) le réalisateur ne peut être que l'opérateur. Et seul, à mon sens, l'ethnographe est celui qui peut savoir quand, où, comment filmer, c'est-à-dire réaliser. Enfin, et c'est sans doute l'argument décisif, l'ethnographe passera un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage. Cette période de réflexion, d'apprentissage, de connaissance mutuelle peut être extrêmement longue (Robert Flaherty a passé un an aux îles Salomon avant de tourner le moindre mètre de pellicule), mais elle est incompatible avec les programmes et les salaires d'une équipe de techniciens.

Les films de Asen Balikci sur les Eskimo Netsilik ou la série récente des films de Ian Dunlop sur les Baruya de Nouvelle-Guinée sont pour moi des exemples très réussis de ce qu'il ne faut pas recommencer: l'intrusion d'une équipe supérieure de techniciens sur un terrain difficile, même avec l'introduction d'un anthropologue. Chaque réalisation de film est une rupture d'interdit, mais, lorsque le cinéaste-ethnologue est seul, qu'il ne peut s'appuyer sur son groupe d'étrangers (deux blancs dans un village africain c'est déjà une communauté, un corps étranger plus solide donc risquant davantage le rejet...) l'impureté causée ne peut être assumée que par lui-même. Et je me suis toujours demandé quelle avait été la réaction de ce petit groupe d'Eskimo devant ces blancs fous qui leur faisaient nettoyer leur camp de boîtes de conserves...

Cette ambiguïté, qui n'apparaissait pas dans la série *Desert people* - sans doute par suite du «bout de piste» partagé entre les cinéastes et la famille aborigène rencontrée — se manifeste naturellement dans le film de la Nouvelle-Guinée, au très extraordinaire moment de la fin de la cérémonie, où le groupe responsable de l'initiation ne rejette pas réellement les cinéastes mais demande à leur ami anthropologue de limiter la portée du film: celui-ci ne pourra être montré qu'en dehors de la Nouvelle-Guinée (rejet a posteriori). Dans tous ces cas, la lourdeur du procédé technique était un obstacle à la «caméra participante».

C'est pourquoi il me paraît indispensable d'initier les étudiants en anthropologie à la technique de l'enregistrement de l'image et du son, et si leurs films sont techniquement très inférieurs aux travaux de professionnels, ils auront la qualité irremplaçable d'un contact réel entre celui qui filme et ceux qui sont filmés.

#### *Caméra sur pied ou caméra à la main — zoom ou focale fixe*

Lorsque après la guerre de 1939-1945, les émissions de télévision américaines recherchaient des films (en particulier les séries «Adventure» de Sol Lesser ou du C B S), le fait d'avoir tourné sans tripode était presque rédhibitoire par suite du manque de fixité. Pourtant, la plupart des reportages de guerre en 16 mm (dont l'extraordinaire *Memphis bell*, aventures réelles d'une forteresse volante tournées en 16 mm et premier film gonflé en 35 mm) avaient été filmés la caméra à la main. Mais en fait, si nous étions quelques-uns à prendre exemple sur ces pionniers et à filmer sans tripode, c'était surtout par économie de moyens et pour permettre des déplacements rapides entre deux prises de vues, car la caméra était fixe la plupart du temps, «panoramiquait» quelquefois et, exceptionnellement, se déplaçait (effet de «grue» par accroupissement, ou travelling en voiture).

Il fallut l'audace de la jeune équipe du National Film Board de Montréal pour que la caméra sorte de cette immobilité. En 1954 *Corral* de Koenig et Kroitor montra la voie qu'ouvrit définitivement en 1959 le plan classique aujourd'hui du travelling marché suivant le revolver du gardien de banque dans *Bientôt Noé?*. Quand Michel Brault vint à Paris tourner *Chronique d'un été*, ce fut une révélation pour nous tous et pour les opérateurs de la télévision (le plan de *Primary* où Leacock suit l'entrée en scène de J. E. Kennedy fut sans doute le chef-d'oeuvre de ce nouveau style de tournage).

Les constructeurs de caméras ont fait, depuis, des efforts considérables pour améliorer la maniabilité et l'équilibre des appareils de prise de vues. Et aujourd'hui, tous les opérateurs de cinéma-direct savent marcher avec leur caméra qui est devenue la caméra vivante, le «ciné-oeil» de Vertov.

Dans le domaine du film ethnographique, cette technique me semble particulièrement efficace, car elle permet de s'adapter à l'action en fonction de l'espace, de pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur.

Pourtant certains réalisateurs continuent à utiliser très généralement les tripodes — toujours sans doute par rigueur technique. C'est, à mon sens, le défaut majeur des films de Roger Sandall et surtout du dernier film de Ian Dunlop en Nouvelle-Guinée (ce n'est pas un hasard s'il s'agit là de réalisateurs australiens, puisque les meilleurs tripodes et les meilleures «têtes panoramiques» sont fabriqués à Sydney!). L'immobilité de l'appareil de prise de vues semble compensée par la très large utilisation d'objectifs à focale variable (*zoom*) permettant un effet optique de travelling. En fait, ces artifices n'arrivent pas à faire oublier la rigidité de la caméra qui ne voit, en s'éloignant ou en s'approchant artificiellement, que d'un seul point de vue. Et malgré la séduction évidente de ces ballets nonchalants, il faut bien reconnaître que ces avancées ou que ces reculs optiques ne rapprochent pas la caméra des hommes filmés, mais qu'elle reste à distance et que l'oeil-zoom s'apparente davantage à celui d'un voyeur qui regarde, qui détaille, du haut de son perchoir lointain.

Cette arrogance involontaire de la prise de vues n'est pas seulement ressentie a posteriori par le spectateur attentif, elle est plus encore perçue par les hommes que l'on filme comme un poste d'observation.

Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est là la première synthèse entre les théories vertoviennes du «ciné-oeil» et l'expérience de la «caméra participante» de Flaherty. Cette improvisation dynamique — que je compare souvent à l'improvisation du torero devant le toro — ici, comme là, rien n'est donné d'avance, et la suavité d'une *faéna*, n'est pas autre chose que l'harmonie d'un travelling marché en parfaite adéquation avec les mouvements des hommes filmés.

Ici encore, c'est une question d'entraînement, de maîtrise du corps qu'une gymnastique adéquate permet d'acquérir. Alors, au lieu d'utiliser le zoom, le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un «oeil mécanique» accompagné d'une «oreille électronique». C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la «ciné-transe».

## MONTAGE

Le réalisateur caméraman de cinéma direct est son premier spectateur dans le viseur de la caméra. Toute l'improvisation gestuelle (mouvements, cadrages, durée des plans) aboutit finalement à un montage au moment du tournage: nous retrouvons ici la conception de Vertov, «le `ciné-oeil' c'est: je monte lorsque je choisis mon sujet (parmi les milliers de sujets possibles). Je monte lorsque j'observe (filme) mon sujet (réaliser le choix utile parmi mille observations possibles...)» (A.B. C. *des kinoks*).

En fait, ce travail sur le terrain même est ce qui fait la spécificité de la démarche du cinéaste-ethnographe, car au lieu d'élaborer la rédaction de ses notes au retour du terrain, il doit, sous peine d'échec, en tenter la synthèse au moment même de l'observation, c'est-à-dire conduire son récit cinématographique, l'infléchir ou l'arrêter, en face de l'événement. Ici, il n'est plus question de découpage écrit à l'avance, ni même de caméras fixant un ordre des séquences, mais d'un jeu autrement risqué où chaque plan de prise de vues est déterminé par le plan précédent et détermine le plan suivant. Il est certain qu'un tel tournage en son synchrone demande une corrélation par-faite entre le caméraman et le preneur de son (et que celui-ci qui, je le ré-pète, doit parfaitement comprendre la langue parlée par les hommes filmés, joue un rôle essentiel dans cette aventure). Si cette équipe «ciné-oeil» et «ciné-oreille» est bien entraînée, les problèmes techniques doivent être résolus par de simples réflexes (mise au point, diaphragme) et le réalisateur et son doublet sonore sont disponibles pour cette création spontanée. «Ciné-oeil» = ciné je vois (je vois avec la caméra) + ciné j'écris (j'enregistre avec la caméra sur la pellicule) + ciné-j'organise (je monte)» (Vertov, op. cit.).

Et dès le tournage, au simple spectacle du viseur, à la simple audition des écouteurs, l'équipe de réalisation sait immédiatement la qualité de ce qui a été enregistré, s'arrête s'il y a échec (pour prendre une autre voie), ou continue s'il y a succès, à enchaîner ces phrases d'un récit qui se crée au moment même de l'action, c'est cela, pour moi, la véritable «caméra participante».

Le deuxième spectateur, c'est le monteur. Il ne doit jamais participer au tournage, mais être le second «ciné-oeil»; ne connaissant rien du contexte, il ne voit et n'entend que ce qui a été enregistré (quelles qu'aient été les intentions du réalisateur). C'est dire que le montage entre l'auteur subjectif et le monteur objectif est un dialogue âpre et difficile, mais dont dépend le film. Ici encore, il n'y a pas de recette: «Association (addition, soustraction, multiplication, division et mise entre parenthèses) des bouts filmés de même nature. Permutation incessante de ces bouts-images jusqu'à ce que ceux-ci soient placés dans un ordre rythmique où tous les enchaînements de sens coïncideront avec les enchaînements visuels» (Vertov, op. cit.).

Mais une étape supplémentaire, non prévue par Vertov, me paraît indispensable: c'est la présentation de la première ébauche («bout à bout» dans l'ordre) aux gens filmés eux-mêmes et dont la participation ici est pour moi essentielle (j'y reviendrai plus loin).

*Commentaire, sous-titres, musique...*

Il n'est pas possible de faire passer deux messages sonores simultanément, l'un sera toujours entendu au détriment de l'autre. L'idéal serait donc de réaliser un film dont le son serait le son synchrone original. Malheureusement, le film ethnographique présente en général des cultures étrangères complexes, des hommes parlant une langue inconnue.

Le commentaire, issu directement du film tourné en muet ou du film de conférence, semble la solution la plus simple; il est le discours direct du réalisateur, intermédiaire entre l'autre et le soi. Ce discours qui devrait donc être subjectif est le plus souvent objectif, en forme de manuel ou d'exposé scientifique, accumulant le maximum d'informations complémentaires. Alors, curieusement, au lieu d'éclairer les images, le commentaire les obscurcit généralement, les masque jusqu'à se substituer à elles: ce n'est plus un film, c'est une conférence, une démonstration sur fond visuel animé, alors que cette démonstration devrait être faite par les images elles-mêmes. Rares sont donc les films ethnographiques où le commentaire est le contrepoint des images. J'en citerai deux exemples: *Terre sans pain* de Luis Bunuel, où le texte de Pierre Unik, violemment subjectif apporte la cruauté orale nécessaire à une vision souvent insoutenable; *The hunters* de John Marshall où le réalisateur nous conduit par un récit très simple sur la piste des girafes et de leurs chasseurs: le film, dès lors, devient aussi bien l'aventure des chasseurs et de leur gibier que l'aventure du cinéaste lui-même.

Lorsque le nouvel équipement a permis de tourner en son synchrone, les films ethnographiques comme tous les films du cinéma direct, sont devenus bavards, et le commentaire a tenté l'impossible opération d'un doublage dans une autre langue. De plus en plus, il a été fait appel à des acteurs pour dire ce «commentaire», toujours dans le souci de se rapprocher des normes de qualité du cinéma de spectacle. Le résultat, à de très rares exceptions près, est pitoyable; loin de traduire, de transmettre, de rapprocher, ce genre de discours trahit, détourne, éloigne. Et personnellement, j'ai préféré, après de mauvaises expériences (version américaine de *La chasse au lion à l'arc*), dire moi-même, en mauvais anglais, avec un mauvais accent, les textes de mes films (*Maîtres fous*).

Il serait par ailleurs fort intéressant d'étudier le style des commentaires des films ethnographiques depuis les années 1930, comment ils sont passés

du baroque colonial à l'exotisme aventureux, puis à la sécheresse d'un bilan scientifique, et, tout récemment, soit à la distance honteuse d'anthropologues ne voulant pas avouer leur passion pour les gens qu'ils étudient, soit au discours idéologique où le cinéaste exporte chez l'autre la révolte qu'il n'a pas pu assumer chez lui: on obtiendrait ainsi une série de profils caractéristiques dans le temps et dans l'espace, des chercheurs de notre discipline qu'aucun livre, aucune conférence ne sauraient mieux dévoiler.

Le titrage et le sous-titrage apparaissent donc comme les moyens les plus efficaces pour échapper au piège du commentaire. Ce fut John Marshall qui, selon moi, fut le premier à utiliser le procédé dans la série «Kalahari» du Peabody Museum et *The pond*, film très simple synchrone sur le bavardage et le marivaudage de Bushmen autour d'un point d'eau, reste un modèle du genre. Il ne faut pas néanmoins se dissimuler les difficultés du procédé: en dehors de la mutilation de l'image, l'obstacle le plus difficile est celui du temps de lecture: comme dans le cinéma de spectacle, le sous-titre ne peut être qu'un condensé de ce qui est dit. J'ai essayé de l'utiliser pour un film synchrone sur les chasseurs de lion (*Un lion nommé l'Américain*), mais il n'a pas été possible de transcrire d'une manière satisfaisante la traduction difficile du texte essentiel (louanges du poison de flèche), déclamé au moment de la mort du lion (il n'y aurait pas eu le temps de lecture nécessaire); j'ai dû dire ce texte (le temps d'audition est beaucoup plus court) qui vient en surimpression sonore sur le texte original. En fait, le résultat est aussi décevant car si ce texte ésotérique prend à ce moment-là une valeur poétique, il n'apporte aucune information complémentaire. J'en suis revenu aujourd'hui à une version sans commentaire ni sous-titres. Car enfin il serait miraculeux de donner accès en vingt minutes à des connaissances et des techniques complexes qui demandent aux chasseurs eux-mêmes des dizaines d'années d'apprentissage. Le film, dans ce cas, ne saurait être qu'une porte ouverte sur cette science; libre à ceux qui décident d'en savoir davantage de se référer à l'opuscule (l'exemplaire *Ethnographic companion to film*) qui doit accompagner désormais tout film ethnographique.

Je signalerai, pour en finir avec les titres et sous-titres, l'excellente tentative de Timothy Asch dans *The feast*, où, dans un préambule d'images arrêtées des principales séquences, les explications indispensables sont données a priori. Le film est ensuite titré pour indiquer qui fait quoi, et discrètement sous-titré. Bien sûr, ce procédé démystifie le film au départ, mais c'est à mon sens l'essai le plus original fait jusqu'à présent.

Je ne dirai que peu de chose de la musique d'accompagnement. Les plages de musique originale furent (et sont encore) la base de la colonne sonore de la plupart des films documentaires (et de tous les films ethnographiques des années 1950). Il s'agissait, une fois de plus, de «faire du cinéma». Je me suis

aperçu très vite (1953) de l'hérésie de ce système en projetant aux chasseurs d'hippopotames du Niger le film *Bataille sur le grand fleuve* tourné deux ans auparavant avec eux. Au moment de la poursuite de l'hippopotame, j'avais monté, sur la bande sonore, un très émouvant «air des chasseurs», musique de vièle sur un thème de poursuites, qui me semblait particulièrement bien convenir à cette séquence. Le résultat fut déplorable: le chef des chasseurs me demanda de supprimer cette musique car la poursuite doit être absolument silencieuse... Depuis cette aventure, j'ai fait très attention à l'utilisation de la musique dans les films, et j'ai la conviction que même dans le cinéma de spectacle, il s'agit d'une convention totalement théâtrale et périmée: la musique enveloppe, endort, fait passer de mauvais raccords, donne un rythme artificiel à des images qui n'en ont pas et qui n'en auront jamais, bref c'est l'opium du cinéma (malheureusement la télévision s'est emparée de la médiocrité du procédé), et je considère que des films ethnographiques japonais admirables comme *Papua new lift* et surtout *Kula, Argonauts of the Paczfic*, sont gâchés par la sauce musicale à laquelle ils sont tous servis.

Par contre, vive la musique qui soutient réellement une action, musique profane ou rituelle, rythme de travail ou de danse. Et, bien que ce soit en dehors de ce propos, il faut déjà signaler ici l'importance considérable qu'a eue et qu'aura la technique du film synchrone dans le domaine de l'ethnomusicologie.

Le montage sonore (ambiances, paroles, musique) est sans doute aussi complexe que le montage visuel, mais ici encore je crois que nous devons faire d'énormes progrès et nous débarrasser de ces préjugés qui viennent sans doute de la radio et consistent à traiter le son avec plus de respect que l'image. Beaucoup de films récents de cinéma direct sont ainsi gâchés par le respect incroyable du bavardage des gens filmés, comme si un témoignage oral était plus sacré qu'un témoignage visuel: là où un réalisateur n'hésitera pas à couper un geste au milieu d'un mouvement, il n'osera pas couper la parole au milieu d'une phrase ou même d'un mot; il osera encore moins couper un thème musical avant le point d'orgue final. Je crois que ce tic archaïque (dont la télévision fait le plus grand usage) ne tardera pas à disparaître et que l'image retrouvera sa priorité.

*Le public du film ethnographique: film de recherche et de diffusion*

Ce dernier point (ce dernier chaînon qui pourrait être le premier si l'on nous faisait un procès d'intention), est à mon sens essentiel aujourd'hui pour le film ethnographique. Partout, en Afrique, dans les universités, dans les centres culturels, à la télévision, au Centre National de la Recherche Scientifique, à la Cinémathèque française, la première question qui est posée après

la projection d'un film ethnographique est: «pour qui, pourquoi, avez-vous réalisé ce film?».

Pour qui, pourquoi la caméra parmi les hommes? Ma première réponse sera toujours étrangement la même: «pour moi». Non pas qu'il s'agisse là d'une drogue particulière dont le «manque» se ferait régulièrement sentir, mais parce que, à certains moments, en certains lieux, auprès de certaines gens, la caméra (et surtout la caméra synchrone) me semble être nécessaire. Bien sûr, il sera toujours possible d'en justifier l'emploi pour des raisons scientifiques (réalisation d'archives audio-visuelles de cultures en voie de transformation ou de disparition) ou politiques (partage de la révolte devant une situation intolérable) ou esthétiques (découverte du chef-d'oeuvre fragile d'un paysage, d'un visage, d'un geste qu'il est impossible de laisser s'évanouir), mais en fait, il y a soudain cette nécessité de filmer ou, dans des circonstances pourtant très analogues, cette certitude qu'il ne faut pas filmer.

La fréquentation des salles de cinéma, l'usage intempestif des moyens audio-visuels auraient-ils fait de certains d'entre nous des kinoki à la Vertov, des «ciné-oeil», comme il y avait jadis des «mains-à-plumes» (Rimbaud) qui ne pouvaient s'empêcher d'écrire: «J'étais là, telle chose m'advint» (La Fontaine). Et si le ciné-voyeur de sa propre société saura toujours se justifier par ce militantisme particulier, quelle raison pouvons-nous donner, nous, anthropologues, aux regards que nous jetons, par-dessus le mur, à l'autre?

Sans doute ce procès s'adresse-t-il à tous les anthropologues, mais jamais un livre ou un article n'a été autant mis en question qu'un film anthropologique. Et ce sera peut-être là ma deuxième réponse: un film, c'est le seul moyen dont je dispose pour montrer à l'autre comment je le vois. Autrement dit, pour moi, mon public est d'abord (après le plaisir de la «ciné-transe» au tournage et au montage) l'autre, celui que je filme.

Alors la position est beaucoup plus claire: l'anthropologue a désormais à sa disposition le seul outil «la caméra participante» qui lui offre cette possibilité extraordinaire de communication avec le groupe étudié, le film qu'il a réalisé sur celui-ci. Bien sûr, nous n'avons pas encore toutes les clés techniques, la projection d'un film sur le terrain n'est encore qu'expérimentale (sans doute la mise au point du projecteur super 8 sonore autonome sur batterie de 12 volts sera-t-elle un sérieux progrès), mais les expériences que j'ai pu faire avec un projecteur de 16 mm bricolé et un petit générateur de 300 watts portable, sont déjà concluantes: la projection du film *Sigui 69* au village de Bongo où il avait été réalisé, a suscité chez les Dogon de la falaise de Bandiagara des réactions considérables et la demande de réalisation de nouveaux films, dont la série est actuellement en cours. La projection d'un film, *Horendi*, sur l'initiation des danseurs de possession au Niger, m'a permis,

en étudiant le film sur une visionneuse, de recueillir auprès des prêtres responsables plus d'informations en quinze jours de travail, qu'en trois mois d'observation directe et d'interviews des mêmes informateurs. Et ici encore, il y eut une nouvelle demande de réalisation. Cette information a posteriori sur film n'en est qu'à son début, mais déjà elle introduit entre l'anthropologue et le groupe qu'il étudie des relations complètement nouvelles, première étape de ce que certains d'entre nous appellent déjà «l'anthropologie partagée». Enfin l'observateur sort de sa tour d'ivoire; sa caméra, son magnétophone, son projecteur l'ont conduit par un étrange chemin d'initiation au coeur même de la connaissance et, pour la première fois, il est jugé sur pièces, non par un jury de thèse, mais par les hommes mêmes qu'il est venu observer.

Cette extraordinaire technique du «feed-back» (que je traduirai par «contre-don audio-visuel») n'a certainement pas encore révélé toutes ses possibilités, mais déjà, grâce à elle, l'anthropologue n'est plus l'entomologiste observant l'autre comme un insecte (donc le niant) mais un stimulateur de connaissance mutuelle (donc de dignité).

C'est cette recherche de participation totale, pour aussi idéaliste qu'elle soit, qui me paraît actuellement moralement et scientifiquement la seule attitude possible pour un anthropologue; c'est au développement de ses aspects techniques (super 8, video), que les constructeurs d'aujourd'hui doivent consacrer leurs efforts.

Mais il serait évidemment absurde de condamner le film ethnographique à ce circuit fermé d'informations audio-visuelles. C'est pourquoi, ma troisième réponse à la question «pour qui?» est: «pour le plus grand nombre de gens possible, pour tous les publics». Je crois que si la diffusion de nos films ethnographiques est limitée (à de rares exceptions près) aux réseaux discrets des universités, des sociétés savantes ou des organismes culturels, la cause en est beaucoup moins la carence de la distribution des films de spectacle, que la carence des films que nous réalisons. Il serait temps que les films ethnographiques deviennent des films.

Je ne pense pas que cela soit impossible, à condition que soit précieusement préservée leur qualité essentielle de témoignage privilégié d'un ou de deux individus. Si les conférences d'explorateurs, si les séries de télévision du style *travelogue* ont un tel succès, c'est, je le répète, parce que derrière les images maladroites il y a la présence de celui qui les a prises. Tant que l'anthropologue-cinéaste, par scientisme, par honte idéologique, se dissimulera derrière un incognito confortable, il châtrera irrémédiablement ses films qui rejoindront dans nos cinémathèques les documents d'archives réservés à quelques spécialistes. Le succès de la publication en collection populaire («livre de poche») d'oeuvres ethnographiques jusque-là réservées au tout petit

réseau des échanges entre bibliothèques scientifiques devrait être l'exemple à suivre par le film ethnographique.

Et, en attendant de réaliser de vrais films ethnographiques, c'est-à-dire pour reprendre la définition évidente que nous leur donnions il y a près de 20 ans «des films alliant à la rigueur scientifique le langage cinématographique» le Comité international du film ethnographique et sociologique a décidé, au dernier festival de Venise («Venezia Genti», 1972) de créer, avec l'aide de l'Unesco un véritable réseau de conservation, de documentation et de diffusion des «films de l'homme». Car nous sommes quelques-uns à croire que le monde de demain, ce monde que nous sommes en train de construire, ne sera viable que s'il tient compte des différences existant entre les cultures, s'il est décidé à ne pas nier l'autre en le transformant à son image. Or, pour cela, il est nécessaire de le connaître, et il n'est pas pour cette connaissance de meilleur outil que le film ethnographique.

Ce n'est pas ici un vœu pieux, l'exemple nous vient d'Extrême-Orient, où une compagnie de télévision japonaise, dans le but de faire sortir les Japonais de leur insularité, a décidé de diffuser une fois par semaine, pendant trois ans, une heure de films ethnographiques...

## CONCLUSION. CINÉ-ANTHROPOLOGIE PARTAGÉE

Nous voici au terme de notre itinéraire à la suite de la caméra parmi les hommes, hier et aujourd'hui. La seule conclusion que l'on puisse tirer pour le moment, c'est que le film ethnographique n'a pas dépassé le stade expérimental, et si les anthropologues disposent d'un outil fabuleux, ils ne savent pas encore bien s'en servir.

Pour le moment, il n'existe pas «d'écoles du film ethnographique», il y a des tendances. Personnellement, je souhaite que cette situation marginale se prolonge encore; afin d'éviter de scléroser cette jeune discipline dans des normes carcan, ou dans une bureaucratie stérilisante. Il est bien que les films ethnographiques américains, canadiens, japonais, brésiliens, australiens, hollandais, britanniques ou français soient aussi différents. A l'universalité des concepts de l'approche scientifique, nous opposons une multiplicité de conceptions: si les «ciné-œil» de tous les pays sont prêts à s'unir, ce n'est pas pour avoir un regard universel, je l'ai déjà dit, il se trouve que le film de sciences humaines est, d'une certaine manière, à l'avant-garde de la recherche cinématographique. Et si, dès maintenant, dans cette diversité de films récents, on voit apparaître des tendances semblables, comme par exemple la multiplication de «plans séquences» (j'ai demandé à un constructeur de caméras légères de réaliser un chargeur de 300 mètres en 16 mm permettant

une autonomie de tournage d'une demi-heure), c'est qu'ici ou là, nos expériences ont abouti aux mêmes conclusions et qu'ainsi naît un nouveau langage cinématographique.

Et demain? Demain sera le temps de la vidéo couleur autonome, des montages magnétoscopiques, de la restitution instantanée de l'image enregistrée c'est-à-dire du rêve conjoint de Vertov et de Flaherty, d'un «ciné-œil-oreille mécanique» et d'une caméra tellement «participante» qu'elle passera automatiquement aux mains de ceux qui jusqu'ici étaient derrière la caméra. Alors l'anthropologue n'aura plus le monopole de l'observation, il sera lui-même observé, enregistré, lui et sa culture. Ainsi le film ethnographique nous aidera-t-il à «partager» l'anthropologie.

## RÉFÉRENCES

- Azoulay, L. (1900a), «L'ère nouvelle des sons et des bruits», *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1: 172-178.
- (1900b), «Sur la constitution d'un musée phonographique», *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1: 222-226.
- De Heusch, L. (1962), *The cinema and social science*. Reports and Papers in the Social Sciences 16. Paris: Unesco.
- Leroi-Gourhan, A. (1948), «Cinéma et sciences humaines: le film ethnologique existe-t-il?», *Revue de Géographie Humaine et d'Ethnologie* 3: 42-51.
- Regnault, F. (1896), «Les attitudes du repos dans les races humaines», *Revue encyclopédique* 1896: 9-12.
- (1897), «Le grimper», *Revue encyclopédique* 1897: 904-905.
- (1900), «La chronophotographie dans l'ethnographie», *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1: 421-422.
- Rouch, J. (1955), «A propos de films ethnographiques», *Positif Revue de Cinéma* 14-15.
- Vertov, D. (1923), «Kinoki Perevorot». *Lief*, juin; republié en partie in *Cahiers du Cinéma* 144: 32-34 (1963).
- (1940), «History of the newsreel» (en russe). *Kino*; cité par Jean Rouch, «Le film ethnographique», in *Ethnologie générale*. Édité par Charles Samaran (1968): 443-444. Paris: Editions Gallimard.

## LE CINÉMA D'OBSERVATION

COLIN YOUNG

*National Film School of Great Britain, Londres*

*«Si vous tournez des westerns, utilisez de préférence des Indiens, mais si vous n'avez pas d'Indiens sous la main, prenez des Hongrois.»*

Cité dans Marcorelles, 1973

Depuis 1963, les réalisateurs de documentaires ont abandonné l'interview en tant qu'élément spécifique du «cinéma-vérité». C'est environ à cette époque que Jean-Luc Godard commença à utiliser les «interviews» dans ses films. Richard Leacock essaya de s'en passer car il s'imposa comme règle de rechercher d'autres moyens d'information sur les personnages de ses films. «Je veux découvrir quelque chose sur les gens. Quand vous les interrogez, ils vous disent toujours ce qu'ils veulent que vous sachiez d'eux» (cité dans Marcorelles, 1973, p. 55). Ce fut donc le retour à un style de prises de vues fondées sur l'observation. Godard se servit de l'interview parce que, utilisé tant dans la vie courante que dans les reportages d'actualités, il prêtait une apparente authenticité à sa fiction. Or, de même que le film de fiction envahissait le terrain du documentaire, celui-ci se devait d'aller au delà, et de s'éloigner des formes utilisées par le film de fiction.

La télévision mélange tout: le journalisme, le reportage, la reconstitution d'événements, la fiction, le direct, la publicité. Elle a tendance à tout mettre au même niveau. Bien des gens seraient enclins à penser que le public est capable de faire la différence, mais le peut-il réellement? La BBC s'oblige, dans ses programmes, à désigner clairement les choses pour ce qu'elles sont, persuadée qu'il est important de bien établir une distinction entre la réalité et la fiction. La télévision commerciale britannique doit, d'un signal visuel projeté à l'écran, séparer les publicités des émissions proprement dites, et les postes de radio privés ont un indicatif musical particulier pour encadrer leurs annonces. D'une part, cela fournit la référence publicitaire, mais d'autre part cela indique que sans un tel signal rien dans le fond ni dans la

forme de l'annonce ne permet véritablement de la démarquer de la fiction ou du reportage.

En comparaison, la confiance des chercheurs en sciences sociales dans le film comme «instrument objectif d'enregistrement» est attendrissante et presque sentimentale. Une grande partie de l'énergie dépensée par les anthropologues dans le cinéma, ces dix dernières années, était justifiée par l'espoir qu'ils seraient, par ce moyen, sauvés de la subjectivité des notes prises sur le terrain, mais ils n'ont pas cessé de débattre des problèmes de sélectivité et de subjectivité inhérents à l'esthétique du film.

Lors du congrès de cinéastes et d'anthropologues que nous avons organisé à l'Université de Californie à Los Angeles en 1968, nous avons décidé qu'un des points à examiner était que le film n'est pas objectif. Il peut «objectiver», mais c'est une autre question. Le premier point a trait à une qualité du film achevé, le second, concerne l'effet produit par le film sur le spectateur. Nous avons voulu mettre l'accent sur la structure sous-jacente non seulement à la réalisation d'un film, mais encore à tout procédé sélectif.

En mettant les choses au pire, la caméra a tendance à mentir, mais le public est prêt à croire. David MacDougall cite quelques exemples démontrant le pourquoi de cette vérité. Le film a tendance à paraître plausible et à diminuer ainsi l'importance de ce dont il ne tient pas compte. Mais ce n'est qu'en étudiant un très petit aspect de ce problème que les anthropologues ont été amenés, à l'origine, à demander aux réalisateurs de conserver tous les enregistrements et de ne pas les «monter» pour en faire «un film». Leur argument eut un grand poids lorsque les films auxquels ils pensaient devinrent, une fois terminés, des versions abondamment commentées, des enregistrements obtenus sur le terrain. Mais les enregistrements eux-mêmes demandent beaucoup d'explications contextuelles et il devrait être possible, dans une certaine limite, de faire de même dans le cadre d'un film.

Il y a deux points sur lesquels nous pouvons «dévier». Le réalisateur peut soit trahir l'événement dans son ensemble, ou la situation, par la manière dont il tourne, soit encore dénaturer le matériau initial par la façon dont il effectue son montage. Mais un tel langage — dénaturer, être objectif, subjectif, de même interpréter — présuppose une épistémologie et une esthétique. Le cinéma d'observation essaie de développer une méthode pratique pour résoudre ces problèmes. Le cinéaste a bien des points communs avec le chercheur traditionnel prenant des notes sur le terrain, mais sa méthodologie se distingue par bien des points des méthodologies antérieures.

Quand un anthropologue, guidé par son expérience et ses informateurs, étudie le comportement social dans un village, prend des notes, les transcrit et en tire des conclusions, il suit là une méthode traditionnelle qui s'est affinée par l'expérience. Il publie les résultats acquis par cette méthode, non

les notes elles-mêmes. Mais en procédant ainsi, ses facultés de description et d'observation auront subi de très fortes contraintes. Quelle que soit la quantité de ses notes, de ses souvenirs, il est obligé de se référer à un système de priorités cognitives en décidant ce qui devra être pris en notes. Ces priorités sont dues, au moins en partie, à sa formation personnelle. En principe, la décision d'enregistrer un événement pourrait s'accommoder du même système de priorités, à condition de remettre à plus tard l'analyse détaillée. On peut décider de filmer l'arrivée d'un étranger au village, mais l'observation détaillée de tout ce qui se passe en même temps peut être effectuée lorsque le film aura été développé.

Cela semble donc, à première vue, donner au film un avantage auquel j'ai fait référence précédemment. Si, cependant, vous faites une différence entre utiliser la caméra comme instrument de contrôle et comme méthode pour examiner en détail le comportement humain et les relations sociales, vous ne pouvez vous permettre, dans ce dernier cas au moins, de prendre des vues générales et distantes du comportement — vous devez vous approcher et le suivre étroitement. C'est exactement ainsi que procède le cinéma d'observation (et en particulier celui de Rouch), mais ce qui le distingue du simple carnet de notes est que le film a la possibilité de représenter directement le fait ou la situation d'origine. Le procédé de tournage peut être aussi semblable que possible à l'observation; le film terminé peut réellement représenter l'événement observé.

Les utilisateurs de la caméra doivent, cependant, être instruits de la manière dont le cinéma joue son rôle de «moyen de représentation». Ce n'est, après tout, qu'un produit de l'activité, un système d'images. Des règles conventionnelles régissent ce système, elles peuvent influencer le réalisateur dans le choix des séquences, de la même façon que l'anthropologue est influencé par sa formation initiale. C'est-à-dire que cette influence s'exercera non seulement sur le sujet du film, mais aussi sur la manière particulière de filmer.

David MacDougall a émis des doutes sur la conviction qu'ont certains d'être «invisibles» pendant qu'ils tournent. Dans certaines situations, le fait de tenir une caméra attire l'attention sur le cinéaste, dans d'autres — ou dans les mêmes, après un laps de temps variable — la caméra rend l'opérateur invisible, en justifiant sa présence. Mais la théorie de la caméra soi-disant absente n'a jamais été qu'une prétention sans fondement. En fait, il ne s'agit pas de vouloir nier la présence de la caméra mais d'essayer de filmer et d'enregistrer un comportement «normal». Il faut entendre par là l'attitude normale qu'adoptent les sujets, compte tenu des circonstances, parmi lesquelles figure le fait d'être filmés. Si nous constatons, qu'en tout état de cause, notre tournage change le comportement, nous devons alors décider si ce

changement est significatif par rapport à la description d'ensemble que nous essayons d'établir. Dans certaines circonstances on pourra être contraint d'abandonner ou d'ajourner. Dans d'autres, la modification produite par la caméra devra être tolérée. MacDougall s'inquiète de ce que l'on demande aux sujets d'être «ouverts» au cinéaste, alors que celui-ci reste «fermé» à leur égard. Mais il se pourrait bien que les sujets ne désirent rien d'autre. Si, au contraire ils en manifestent le désir, ou si des faits plus intéressants peuvent être mis à jour par des rapports sociaux différents, le réalisateur devra alors trouver la manière de participer aux événements qui l'intéressent en adoptant la méthode qui lui paraîtra la plus fructueuse. En dernier ressort, c'est le sujet qui imposera la meilleure, et non le réalisateur, seul, par la conception qu'il peut en avoir a priori. C'est affaire de culture autant pour les sujets que pour les cinéastes.

Godard, d'après James Blue, s'est attaché au cinéma-vérité en tant que technique, comme un peintre à la technique de la peinture à l'huile. Quand des réalisateurs mettent en valeur une nouvelle démarche, ils ont tendance à en devenir fanatiques. Ils investissent à fond dans cette méthode à l'exclusion de toute autre. Ils définissent une méthode qui les définit eux-mêmes. De cette façon on accomplit des progrès, bien que ce soit au prix d'une hypothèque sur l'avenir et d'une rupture avec le présent. Cela entraîne néanmoins de véritables jaillissements d'idées nouvelles.

Au début des années soixante, en Amérique du Nord et en France, quelques réalisateurs ressentirent le besoin de techniques nouvelles, ce qui est rarement le cas des réalisateurs de films artistiques. Les cinéastes furent, dans le passé, plus conservateurs que les ingénieurs. Le son synchrone, l'écran large et la couleur étaient au point bien avant que les réalisateurs ne les adoptent. Ils se débattaient encore pour maîtriser les techniques premières du cinéma: film muet, écran «académique» (le cadre en forme de timbre ancien), le noir et blanc. Mais des groupes de réalisateurs de documentaires dépassèrent la technique existante dans les années soixante, et firent construire à leur usage des caméras professionnelles portables et relativement silencieuses, équipées en son synchrone. Ils y furent amenés parce qu'ils désiraient filmer les gens agissant naturellement dans leur propre environnement.

Le résultat de leurs premiers travaux (Leacock, Pennebaker, Les Mayle, les groupes du National Film Board au Canada et Jean Rouch) fut de pouvoir exprimer, à peu près au même moment, notre désaffection à l'égard de deux formes de cinéma: le mélodrame classique, très élaboré, et le film éducatif, didactique.

Dans ces deux genres de films, le réalisateur était tout puissant. Comme le coiffeur, dans la publicité faite par Clairol, le réalisateur était le seul à savoir réellement. Il gardait tous les atouts, contrôlant le flot d'informations, ne

nous montrant que ce qu'il voulait bien nous montrer et ce qui convenait à son scénario ou à sa thèse.

Prenons un exemple. Si Hitchcock avait utilisé un objectif de plus courte focale et que le spectateur avait pu voir les projecteurs ou la script, le suspense de la scène aurait disparu. Au fur et à mesure que le cinéma nous devint plus familier et par conséquent plus conventionnel, il fut possible de prévoir ses artifices, et en conséquence de les ressentir comme «usés», inévitables. Parmi les cinéastes classiques nous avons préféré Flaherty et Renoir, et quand la «nouvelle vague» française —Truffaut, Godard, Bresson, et plus tard Rohmer — apparut, nous nous précipitâmes pour voir les productions de ces cinéastes. Beaucoup d'entre eux, ayant analysé le cinéma américain pour savoir comment il produisait ses effets, abandonnèrent les effets les plus spectaculaires, cessant brusquement de nous faire pleurer et laissant ce soin à notre imagination. Ils n'étaient pas tant innovateurs que restrictifs. Ils nous laissaient de l'espace à remplir et nous participions.

C'est toute la différence entre nous raconter une histoire et nous montrer quelque chose. Prenez *L'amour l'après-midi* de Rohmer. Le jeune mari nous dit pendant son trajet entre Paris et la banlieue, qu'il a atteint le point où, dans sa vie émotionnelle, toutes les femmes lui paraissent semblables, en ce sens, qu'elles sont toutes belles. La caméra nous montre alors les diverses femmes qu'il voit dans le train, également belles, comme il le dit, mais détail supplémentaire, elles sont toutes belles. Le thème du film est ainsi posé. Le héros, en dépit de son intelligence, se trompera. On ne nous a pas expliqué ce thème, on nous l'a donné à voir.

Dans les films éducatifs classiques nous sommes également prisonniers d'un seul argument. Nous héritons du point de vue de quelqu'un d'autre sur le sujet considéré (ce quelqu'un n'étant pas toujours le réalisateur) et on nous donne un choix: c'est à prendre ou à laisser. Les autres points de vue nous laissent sceptiques.

Dans *Bitter melons*, John Marshall illustre des chants composés et interprétés par un vieil homme aveugle. Vers la fin, des enfants, puis une famille au grand complet, dansent la parade nuptiale de l'autruche. Marshall déclenche simplement sa caméra et nous laisse voir ce qu'il a vu. A part décharger et recharger la caméra, il ne fait rien d'autre que regarder. Nous regardons nous aussi. Il ne nous raconte que ce qui se passe et nous voyons alors ce que c'est. Nous aurons besoin d'aide pour en comprendre la signification, mais il nous est permis de la percevoir sans intervention.

*The Nuer*, de Hilary Harris, Georges Breidenbach et Robert Gardner est entièrement différent. Il n'est pas dans le film une seule séquence où nous puissions voir un événement se développer sans intervention des réalisateurs. Je ne connais pas suffisamment les conditions de tournage de ce film pour

savoir quelles possibilités existaient au niveau des enregistrements initiaux. Mais en voyant le résultat du montage, nous avons été frappé par le morcellement auquel a été soumis ce film pour imposer des vues particulières sur le déroulement de l'événement au lieu de nous permettre de connaître les faits et d'en faire nous-même l'analyse.

Quand on y réfléchit, il est surprenant que tant de films subissent le même traitement. En fait, il en est presque toujours ainsi. Dans le domaine des documents, on pourrait penser qu'on est irrésistiblement poussé à faire ce dont seule la caméra est capable, ce que même le plus rapide des sténographes n'aurait jamais pu réaliser: enregistrer la réalité du moment sous une forme qui, une fois projetée, permet au spectateur d'avoir le sentiment de vivre l'événement. Au lieu de cela, les cinéastes jouent à l'artiste ou au scientifique avec la caméra. Si, comme dans le cas de *Dead birds* de Robert Gardner, c'est le côté artistique qui se dégage de l'oeuvre, nous pouvons considérer le cinéaste comme un artiste et nous nous désintéressons quelque peu de la réalité. Mais ici, dans *The Nuer*, la vision est trop fragmentée et on ne nous laisse aucun choix.

Après avoir vu *To live with herds* de David et Judith MacDougall, on éprouve de l'agacement pour les films qui ne nous laissent pas le temps de voir. Quand on compare le matériel actuellement mis à la disposition des cinéastes avec celui d'il y a quinze ou vingt ans, il est facile de comprendre pourquoi le cinéma va changer et pourquoi, avec les caméras synchrones portables, nous devons reprendre les choses à leur point de départ. Les tout-premiers cinéastes avaient des caméras légères qui pouvaient fonctionner grâce à des moteurs mécaniques à ressort et qui pouvaient être complètement indépendantes d'une source d'énergie. Mais dès qu'on désirait enregistrer le son en même temps que l'image, le matériel devenait très encombrant. La ligne narrative constituait l'esthétique du film et les documentaires des années trente et quarante, couronnés de succès, empruntèrent le plus souvent les stratagèmes du film de fiction, se fondant sur la plupart de ses postulats esthétiques. C'était ce que le cinéma représentait pour l'opinion. Toute autre conception eût paru invraisemblable. Et certains, qui sans le cinéma auraient pu être attirés par la poésie, la sculpture ou l'architecture, se tournèrent vers le film, en artistes. La magie était créée, comme dans *Song of Ceylon* de Basil Wright, un des plus beaux films jamais réalisés, ou dans *Louisianna story*, mis en scène par Flaherty, et filmé par Leacock, alors opérateur.

En fin de compte, nous voilà ramenés au Flaherty de *Nanook*, et aux querelles à propos de la manière dont il l'a réalisé. Mais il y eut une époque où le cinéaste de documentaires dirigeait son entourage pendant les prises de vues, comme il dirigeait son film pendant le montage, pour lui permettre de soutenir favorablement la comparaison avec le film de fiction, entièrement

arrangé (et à cette époque, il était vraiment difficile de définir le «documentaire»).

On tenait pour ennuyeux, sauf lorsqu'ils montraient des images spectaculaires, tous les autres genres de films. Le cinéma avait un tel pouvoir, et l'esthétique qu'il promouvait était si nouvelle, que l'intérêt pour la vie quotidienne en était par comparaison diminué. Un comportement ordinaire, qui serait très supportable voire même passionnant pour celui qui y prend part, devient terne, si on s'en réfère à cette esthétique lorsqu'on le met en scène.

Le néo-réalisme, et plus particulièrement celui exprimé par Rossellini, par Visconti à ses débuts et par l'équipe De Sica-Zavattini, fut le premier grand bouleversement de l'après-guerre. *Umberto D.*, de De Sica peut nous paraître maintenant légèrement romanesque, mais à l'époque nous ouvrit les yeux sur un autre aspect des choses. En édifiant leurs oeuvres sur les bases que Renoir avait jetées plus tôt dans le cinéma français (*La règle du jeu*), cette nouvelle génération de cinéastes joua un rôle déterminant par l'abandon des films sentimentaux et patriotiques des temps de guerre. Ils réduisirent leur dépendance vis-à-vis du mélodrame en tant que source de conventions narratives. Comme tous les bons films de fiction de l'époque, les leurs possédaient encore une forme dramatique et un pouvoir métaphorique. La grande nouveauté fut le rôle secondaire du drame, l'importance accordée aux détails «vrais» et la volonté de nous permettre de vérifier d'après notre propre expérience, le déroulement dramatique de l'action, grâce à ces détails, au fur et à mesure que le film se déroulait. Cela différait complètement des films qu'on appelle «de genre» (le western, le policier ou la comédie musicale) où nous vérifions d'après notre connaissance du genre, suivant les conventions artistiques qui le régissent, et non suivant le «comportement normal».

Le film néo-réaliste, comme toute bonne description, obéissait à ses propres lois de syntaxe, était bien construit, mais il obéissait aussi aux lois spécifiques de la sémantique qui, dans une culture donnée, nous permettent de vérifier l'authenticité des images. Notre scepticisme subsistait.

Le néo-réalisme fut le père du cinéma-vérité. L'une des nouveautés du documentaire tenait au désir de faire des films en se débarrassant des contraintes qu'un metteur en scène considérait généralement comme indispensables. Si le réalisateur manquait quelque événement parce qu'il n'était pas prêt à tourner, il essayait certes d'améliorer sa dextérité, mais en même temps renonçait à tourner cet événement en prenant comme postulat que les gens ou les événements eux-mêmes constituaient son sujet (le processus de leurs vies, selon l'expression de David Hancock). Si le réalisateur s'était mis à leur demander de répéter l'action, les sujets de son film auraient pu,

d'une manière ou d'une autre, se mettre à jouer pour lui au lieu d'être eux-mêmes. Le réalisateur aurait éventuellement souffert le martyr à l'idée de perdre une «scène» inestimable, mais il se serait consolé en se disant qu'un événement d'une égale importance pouvait se produire ultérieurement.

Il est évident que l'important n'est pas seulement de manquer quelque chose, mais d'en être exclu à cause d'un malaise dans les rapports humains. Herb Di Gioia, qui travailla avec Hancock en Nouvelle-Angleterre et en Afghanistan, arriva à la conclusion que chaque fois que l'on perd quelque chose ou que l'on en est exclu, on remet en cause les lois de la méthode d'observation et on justifie une méthode plus proche de celles du film de fiction.

Dans les premiers temps du cinéma-vérité, les Mayles étaient si sûrs des nouveaux principes qu'ils s'élevèrent contre la prise de vues à plusieurs caméras car la subjectivité du futur spectateur était indispensable à l'unité du film. Deux ou trois caméras auraient perpétué le style «montage en continuité», dans lequel l'action de la fiction semble être continue à cause de l'illusion créée par le changement de l'angle de prise de vues, ou parce qu'une personne sort du champ pour réapparaître dans un autre plan. A la même époque, la télévision vivait l'âge d'or du «drame vécu», mais paradoxalement sa façon de tourner était fondée sur des prises de vues discontinues. Le cinéma-vérité a changé tout cela. Son but fut de filmer pour la première fois des personnages réels bavardant entre eux et menant leurs vies sans être trop dirigés. Les doutes sur l'intérêt de l'invisibilité de la caméra vinrent plus tard (cf MacDougall).

Comme le fait remarquer Marcorelles (1973), la résolution de tourner exclusivement en son synchrone introduisit des changements dans l'action dramatique. Le cinéma muet, comme le cinéma classique, son héritier, pouvaient utiliser le plan en tant qu'élément du montage, sans tenir compte du son existant lors du tournage de ce plan. Ce même plan pouvait donc être libre de toute attache à l'égard de l'événement précis et concret. Il pouvait être exploité librement. Dans le cinéma-vérité (ou le cinéma direct, ainsi que Marcorelles préfère l'appeler) la prise de son se fait en même temps que la prise de vues et on les traite ensemble lors du montage. On est plus fidèle à la nature de l'événement en s'appuyant sur le matériau filmé initial qu'en se laissant guider par son inspiration.

Dans l'enthousiasme immédiat suscité par le cinéma-vérité, il devint soudainement de la plus haute importance que nous entendions les gens parler. C'était en quelque sorte une redécouverte du «parlant», mais cette fois de la bonne manière. Nous étions dans l'erreur naturellement, puisque nous avions vu des actualités à la télévision et qu'il y avait des précédents. Mais les «propos de l'homme de la rue» avaient rarement suffi à faire de vrais films jusque-là. Bien qu'il ne se passât rien d'extraordinaire dans l'action, les

réalisateurs cessèrent d'exercer leur propre censure parla comparaison entre ce qui se produisait véritablement devant la caméra et ce qu'on avait l'habitude de voir dans les films. Ce que les gens disaient (ou ne disaient pas) et comment ils le disaient, devint d'une importance cruciale. Car pour que ce mode d'expression puisse avoir un effet quelconque, il était nécessaire de le montrer dans son contexte général et non comme un simple fragment de montage.

Ce que nous n'avons pas remarqué tout de suite, c'est que le sujet des films, c'est-à-dire l'action dramatique, n'avait bien souvent pas changé. Les ressorts d'un drame classique sont le conflit, le danger ou l'ambition frustrée. Et c'est bien cela qui était au cœur des films réalisés par les Drew Associates, comme *Chair, Mooney vs fowle* et *Primary*. *Primary* comportait un système d'exposition (les candidats Kennedy et Humphrey, se présentent aux habitants du Wisconsin), un antagonisme (la lutte pour la désignation du candidat démocrate à l'élection pour la présidence) et une issue (le résultat des élections).

En dehors de ces points de repère, les cinéastes étaient bien en peine de savoir ce qu'il fallait filmer et comment il convenait de le monter. *Pete and Johnny* était dépourvu de scénario. Les équipes de Drew Associates sortirent dans les rues de Harlem chaque fois qu'elles apprenaient que quelque chose d'intéressant s'y déroulait. Quoique fascinants, en tant qu'observations de la vie comme elle va, les enregistrements initiaux ne parurent pas constituer la matière d'un film achevé. Drew, le producteur, dut marquer le pas et mettre le film «en forme» à partir d'un scénario écrit afin de se rapprocher de ce qu'attendaient les téléspectateurs d'un film classique. Même maintenant, *To live with herds* gêne certains. Rouch, tout en l'admirant et en votant pour qu'il obtienne le grand prix à Venise en 1972, a dit à James Woodburn que ce n'était pas vraiment un film.

Il est probable que s'ils en avaient eu le temps, Leacock et les autres membres de l'équipe de Drew ne se seraient pas pliés aux exigences strictes d'une structure narrative et auraient trouvé un moyen d'utiliser leur technique, devançant alors de dix ans le nouveau cinéma d'observation.

Du fait que le matériau de base ne cernait pas un seul personnage ou un seul événement, il était difficile de l'organiser. Une autre chaîne de télévision réalisa une émission du même type, à la même époque. Cependant, les réalisateurs la centrèrent sur un travailleur sur le point de quitter sa circonscription. C'était suffisant pour orienter le tournage, pour suggérer ce qui était «significatif» et pour organiser le montage.

Ainsi apparut à ce stade un changement dans les principes et les tactiques du tournage. Mais ce n'était pas encore un changement de l'esthétique générale. Ce changement-là devait survenir lorsque les cinéastes recherchèrent

des sujets à thèmes plus ouverts. *Pete and Johnny* pouvait bien être un échec (cf l'article capital de Pat Jaffe, 1965, sur le cinéma-vérité), il n'en restait pas moins qu'avec *Happy mother's day*, Leacock et Joyce Chopra avaient fait quelque chose de nouveau.

Une émission de télévision nationale envoya Leacock à Aberdeen, dans le Dakota du Sud, pour faire un film sur la naissance de quintuplés.

«Nous étions de simples observateurs. Il n'est guère possible dans ce genre de film, de parler de metteur en scène. Vous devez même monter le film en même temps que l'événement se produit réellement. Vous devez décider: c'est ceci que je veux regarder et non cela ou autre chose. Vous ne pouvez rien changer par la suite. Rien ne sera filmé une seconde fois. Vous faites quelque chose d'entièrement différent; vous êtes un observateur social. Votre propre ingéniosité devient bien moins importante que le fait de savoir si le sujet est intéressant et si votre conception du sujet l'est également. Vous ne montrez pas l'intégrité du sujet, vous sélectionnez et c'est votre sélection qui compte» (cité dans Marcorelles, 1973).

Toutes les raisons de vouloir transformer la méthode du cinéaste reposent sur l'espoir que de nouvelles informations sur les gens seront recueillies et se traduiront cinématographiquement d'une manière nouvelle et passionnante si c'est le sujet qui gouverne le réalisateur et non l'inverse. L'inquiétude de Di Gioia est justifiée. Cette méthode ne nous permet-elle que d'effleurer le sujet? Trop de faits restent dans l'ombre? En intervenant (de certaines façons), peut-on faire la lumière sans altérer complètement la situation?

Le cinéma d'observation n'est certes pas le seul à être fidèle, le film de fiction le seul à être artistique. Ce serait trop simple. Dans le cinéma d'observation la caméra n'est pas utilisée à l'aveuglette, bien au contraire; on tourne dans un but très précis, en pleine connaissance de cause; David Hancock m'a communiqué quelques notes sur la manière dont il a travaillé en Afghanistan avec Herb Di Gioia (ils y tournèrent *Naim and Jabar, An Afghan village* et *Afghan nomads*).

«Nous enregistrons de longues séquences centrées sur des personnes plutôt que sur des modèles culturels ou sur une analyse. Nous essayons d'appréhender une action dans sa totalité en une seule séquence plutôt que de la fragmenter en plusieurs prises. Nous fondons notre travail sur une collaboration entre les gens que nous filmons et nous-mêmes en tant qu'individus (et pas seulement en tant que cinéastes). Ce sont leurs points de vue et leurs préoccupations qui guident et structurent le film et non la mise en relief par nous d'un trait particulier de leur culture ou son analyse.

Car nous pourrions surestimer l'importance que présente un tel trait dans la culture de cette population.

Nous avons le sentiment qu'il est à la fois naïf et contraignant de faire comme si la caméra était absente (après tout, nous sommes bien là) et nous croyons que la collaboration des cinéastes et de leurs sujets fait partie de l'événement en train d'être filmé. Cette collaboration devrait y figurer en tant que telle non comme une constatation narcissique et superficielle de l'illusion cinématographique, mais comme partie prenante de la qualité de témoignage du film. L'effet de la présence du cinéaste peut être relié à l'apparente authenticité de ce qui est présenté comme un document.»

Il devient alors crucial de savoir comment le cinéaste se prépare à tourner dans une situation donnée. Cela signifie que tant que les anthropologues ne sont pas leur propre cinéaste, ils doivent aider un cinéaste à choisir son sujet.

Mais quel est le vrai sujet d'un film d'observation? Autrefois, Grierson aurait eu tendance à répondre qu'une idée était le sujet d'un documentaire.

Les sociologues choisissent trop souvent des sujets très abstraits. A son retour d'Afghanistan, Hancock me confia: «Ce genre de film est excellent lorsqu'il traite d'un cas très précis, mais ne vaut rien quand il s'agit de sujets généraux». Nous connaissons au moins un anthropologue qui, après semblable expérience, regrette maintenant d'avoir donné au cinéaste «une liste des choses à filmer» au lieu d'aider le réalisateur à sélectionner au sein d'un thème général le sujet précis de son film, ce qui aurait alors mis en évidence bien d'autres points qui l'intéressaient.

Les détails de nos films doivent être un substitut de la tension dramatique et l'authenticité du film doit remplacer les émotions suscitées par les artifices du film de fiction. Cela n'exclut pas que les événements d'un film aient la valeur d'une métaphore générale. Mais ils sont avant tout significatifs à l'intérieur même de leur propre contexte. Quel que soit le cas, la vie est plus que simplifiée dans le drame. Le travail consiste à analyser en détails les éléments du drame et à retrouver ces indications dans le comportement humain.

MacDougall se réfère au temps où, avec James Blue, ils demandèrent à Guyo *Mi* de faire un exposé dans leur film *Kenya Boran*, non face à la caméra, sous la forme d'une interview, mais directement à un autre homme de son village, Iya Duba. Dans cette scène, Guyo *Mi* a la possibilité de jouer l'avocat du diable mais il semble, mal à l'aise, il est certainement dérouté par les arguments de «l'ancien». J'en ai conclu qu'il était partagé, et cela a influencé mon interprétation de la scène suivante où il «instruit» son fils Peter Boro. Il questionne Peter sur ses chances de succès dans ses études et

Peter est extrêmement sûr de lui. L'accent du film est alors mis sur le jeune homme. Plus tard, son père l'instruit encore dans un sens différent en lui montrant la manière de tenir et de lancer le javelot. Là, Peter est à son tour mal à l'aise et j'en conclus que son père est plus qualifié dans l'art de vivre au sein du village qu'il ne l'est pour s'exprimer, discuter ou émettre des idées générales. Plus tard encore, Peter échoue à un examen à l'école et rentre au village furtivement où il est également rejeté. Il court un plus grand risque que son père. Rien de tout cela n'était prévu, ni prévisible. Un scénariste aurait pu écrire la trame mais de toute façon c'est ainsi que cela s'est passé. Chaque épisode fournissant un contexte aux suivants, Blue et MacDougall nous permettent, grâce à leur montage, de voir ce qu'ils ont vu sur une longue période, et ce qu'ils auraient pu élaborer à partir d'un autre matériau.

Les notes de Hancock comprennent aussi ce processus de sélection et d'organisation des enregistrements initiaux.

«Si vous avez tourné suivant les règles du cinéma d'observation et que vous désiriez monter en respectant l'intégrité du tournage, tout ce que vous avez à faire est d'éliminer quelques événements — ou informations — à partir de ce qu'offrent les enregistrements originaux. C'est la raison pour laquelle nous finissons par mettre carrément de côté des scènes ou des séquences entières plutôt que d'essayer de les garder toutes, en les tronquant. Chaque scène se compose d'éléments d'information sur des détails de comportement. Les raccourcir en vue d'un effet dramatique équivaldrait à en appauvrir les résonances (pour utiliser l'expression de Blue) et dénaturerait le matériau de base.

De plus en plus nous nous trouvons devant des scènes qui ne comportent pas de 'crise', pas de structure dramatique déterminante, mais des fragments de comportement qui sont les composantes de notre vie quotidienne. Les scènes dans lesquelles rien ne semble se dérouler sur le plan dramatique peuvent à la longue être très révélatrices.

C'est ainsi que la décision de laisser de côté une scène entière ne dénature pas le matériau outre mesure. Nous avons simplement fourni moins d'information.»

Tel qu'il se présente, on trouve dans *Naim et Jabar* une ligne narrative très ferme. Les événements marquant l'existence de ces deux jeunes gens pendant un été se prêtent à une interprétation dramatique. Mais ils n'ont pas été traités sur un ton à sensation. Chaque scène est aussi proche que possible du comportement des deux jeunes gens. Le rapport entre, d'une part les enregistrements initiaux et l'événement filmé; d'autre part le film monté et ces mêmes enregistrements devrait, selon Hancock, être le produit d'une

attitude logique à l'égard de ce que le réalisateur a tourné effectivement. Le cinéma d'observation a ses règles de montage, parallèles à ses règles de tournage.

«C'est généralement pendant le montage que naît la tentation de faire un 'film' à partir des enregistrements et que tous les artifices de la fiction pour attirer le public entrent en jeu. A ce stade, nos longues séquences qui égalent la durée des événements revêtent un nouvel aspect en ce sens que la durée de l'événement semble hors de proportion avec la longueur qui lui serait donnée dans un montage classique. C'est à ce moment-là qu'on cède à la fiction.

Par certains côtés, *Naim et Jabar* est plus classique dans sa structure narrative que ne l'étaient certains de nos travaux antérieurs dans le Vermont. Dans ces derniers, l'exposition de sujet représentait peut-être un démarquage plus important à l'égard des structures dramatiques traditionnelles.»

Nous posons ainsi le débat. Le comportement ordinaire a sa place parmi les nombreux et différents sujets de films que nous pouvons aborder et nous pouvons déterminer la meilleure façon de le traiter. Depuis le néo-réalisme jusqu'au cinéma d'observation en passant par le cinéma-vérité, la façon de découvrir le comportement a peu évolué. La personnalité de chaque cinéaste a influencé la manière dont il a utilisé les nouvelles possibilités mises à sa disposition. Certains se sont montrés très réservés pendant que d'autres jouaient un rôle de catalyseur dans les situations sociales. Il est extraordinaire (et tragique) de penser que ceux qui, aux États-Unis, ont monté la colossale série d'émissions éducatives de la télévision, *An American family*, ont, semble-t-il été totalement ignorants des discussions en cours sur ces questions. En ne traitant jamais convenablement le problème des relations humaines entre l'équipe de tournage et les personnes filmées (la famille Loud) et en excluant systématiquement toute analyse du rôle de manipulateur éventuellement tenu par le réalisateur, on a laissé passer l'occasion d'élaborer un documentaire social pour réaliser un film à sensation. Bien trop nombreux sont ceux qui pensent que cela représente une impasse du cinéma d'observation. En fait, le style du montage ne nous permet jamais d'observer très longtemps ni d'analyser ce qui se passe. On nous raconte, on ne nous montre pas. La tragédie est peut-être fort bien décrite si l'on se rapporte à une scène remarquable où Bill Loud, rentrant chez lui après un voyage d'affaires, est accueilli à l'aéroport par un de ses fils (et par l'équipe) et lorsqu'il parvient à la maison, se fait mettre à la porte par sa femme. Sur tous les plans, le matériau d'origine, tel qu'il sortit de la caméra, était extraordinaire; Alan Raymond a tout simplement regardé Bill Loud. Mais dans

le film la scène est tronquée et l'on a changé la chronologie des faits. Elle perd alors toute intensité, car elle semble invraisemblable et falsifiée. Si nous l'avions vue de bout en bout, sans coupures, il nous aurait sans doute été difficile d'y croire mais en fin de compte elle serait devenue convaincante par sa spontanéité et sa grande force émotionnelle.

Une des faiblesses possibles de la méthode du cinéma d'observation consiste en ce que pour être en mesure de travailler, il faut prendre appui sur des relations humaines suivies, empreintes de sympathie réciproque entre le cinéaste et le sujet filmé. Il ne s'agit pas d'adopter le regard d'un observateur distant et détaché mais de tendre vers une vision aussi intime que possible. Ce serait alors commettre un acte immoral ou un abus de confiance que de réaliser de tels films sur des gens que l'on déteste. Si le journal (en tant que confession sincère) est une forme de suicide en littérature, le cinéma d'observation peut être une forme d'homicide à l'écran.

Mais les contours de *An American family* sont flous. Dans l'ensemble il y eut peu de contacts entre l'auteur et son équipe (Ward *et al.*, 1973) et moins encore entre celle-ci et les monteurs.

Les séries de Roger Graef *The space between words* (pour la BBC et la KCET à Los Angeles) sont beaucoup plus proches de ce qu'il convient de faire et s'apparentent à la méthode de Leacock dans *Happy mother's day*. Cependant (en raison d'une composition des équipes à majorité anglaise) elles semblent suivre un développement tout à fait particulier. Graef considéra cinq situations: une famille anglaise en cours de thérapie; un professeur de lycée anglais au travail; une usine anglaise pendant des négociations entre ouvriers et patron à la suite de conflits sociaux; une séance de commission sénatoriale américaine et une réunion pour la conclusion d'un traité aux Nations Unies, à Genève. Le style des prises de vues (dont la plus grande partie étaient effectuées par Charles Stewart) fut celui de l'observation et de la non-intervention. Les films, dont la durée devait être d'environ une heure, furent ce que la télévision britannique produisit de plus proche du genre dont nous avons défini les objectifs. Il est extraordinaire de constater le peu d'effet produit jusqu'ici par ces séries. Les contemporains anglais de Graef sont encore trop conscients des avantages du cinéma dirigé pour souhaiter aborder le cinéma direct.

Quand Rudolf Arnheim écrit sur la communication, il utilise le concept «d'authenticité». Je l'ai moi-même utilisé plus haut en décrivant comment nous traitons les données que nous fournissent les images. Mais que reste-t-il d'une histoire si les photographes truquent la prise et le développement de leurs photographies? David Wolper, un producteur hollywoodien de documentaires télévisés a récemment présenté son propre stock de «pellicule impressionnée». C'est probablement plus avantageux que d'acheter un plan rare

d'un auteur quelconque à la cinémathèque — plan sans doute maintes fois utilisé. Ainsi mis en scène, un plan peut aisément se référer à un événement qui ne s'est jamais produit. Les films de Watkins: *Culloden*, *The war came* et *Punishment Park* sont considérés par certains comme des documentaires. Ils étaient censés l'être en effet. Cela soulève le problème du documentaire.

Si nous mettons notre point d'honneur à perfectionner notre aptitude à voir et à filmer juste, à montrer les différentes séquences du film, de façon à ce qu'elles respectent le sens de l'ensemble, rien d'étonnant à ce que nous nous sentions irrités par la manière dont certaines oeuvres des cinéastes de fiction déprécient le documentaire. Il est évident que le film de fiction doit se servir de méthodes propres. La télévision a eu sur nos modèles de perception une influence dont le film de fiction doit tenir compte. Mais les films d'observation, eux, doivent être authentiques. Cette authenticité ne peut se permettre d'être tout juste apparente.

Nous soulevons ainsi les problèmes de l'anthropologue. Premièrement, il doit soit devenir cinéaste, soit aider le cinéaste dans le choix des sujets. Deuxièmement, il doit participer à l'analyse de la structure des événements, et apprendre à se servir du film en tant que témoignage sur ces événements. Ceci pourrait constituer une critique de la façon dont les éducateurs utilisent le film, présenté en tranches de vingt ou vingt-cinq minutes. Cela implique aussi que soit remis en question le système d'exposition des faits dans le domaine de l'éducation.

Je ne prendrai qu'un exemple. Des sociologues ont travaillé sur les différences de structure entre la conversation directe et la conversation rapportée; entre un événement complexe et le reportage sur cet événement. Dans le journalisme, la condensation est inévitable, soit par manque de temps (à la télévision), soit par manque de place (dans un journal). C'est également vrai pour les films éducatifs.

Le fait de condenser donne une certaine concision à la présentation et enlève au spectateur tout désir de procéder à une analyse plus poussée. On a effectué le travail à sa place, mais une fois de plus dans l'optique privilégiée de l'auteur, qui masque ainsi le témoignage par sa propre analyse. Les événements apparaissent de ce fait plus cohérents ou plus rationnels qu'ils ne l'étaient probablement en fait. Une grande partie de tout cela se transmet dans le système éducatif par les matières préparées à l'avance pour l'heure du cours, la division en trimestres, la politique du comité de l'éducation, et les besoins de l'enseignement en faculté. Il devrait être possible de réaliser ces programmes en faisant preuve de plus d'imagination, sans dépenser des sommes considérables pour la présentation. Mais si les cinéastes doivent apprendre à connaître ceux qu'ils filment, les enseignants, eux, doivent apprendre à regarder les films.

Toute la discussion aurait pu se faire autour du film de Jean Rouch, *Chronique d'un été*, un tournant dans le documentaire. Rien n'est tout à fait pareil depuis ce film. Le mur invisible entre le cinéaste et son sujet s'est effondré. Nous en voyons la chute dans la scène où le garagiste explique comment il maquille sa comptabilité pour joindre les deux bouts. Il lui est de toute évidence complètement égal d'être enregistré. Sa femme se tient derrière lui, essayant de le faire taire. Mais en même temps elle sourit, gênée, car ils sont tous deux filmés. Le micro emporte les paroles d'un homme mais la caméra s'empare de son âme. Il est évident qu'une procédure d'une telle importance ne doit pas être dissimulée. Que les gens ne doivent pas regarder la caméra est une notion démodée puisque l'effet produit en braquant la caméra sur eux peut se mesurer à la façon dont ils se comportent avec elle. Rouch intègre sa propre participation dans les données du film et facilite ainsi notre évaluation du résultat. Dès que nous essayons d'inclure dans notre travail un témoignage sur la manière dont il a été réalisé, les règles changent radicalement. Nous pouvons étudier les premiers travaux de Baldwin Spencer sur les aborigènes sans nous demander ce qu'il prenait à son repas de midi, mais nous ne pouvons que nous interroger sur ce que fut l'alimentation de l'équipe de tournage pendant les dernières prises de vues du film de Marshall *The hunters*. Essayer de dissimuler notre rôle est une attitude défaitiste. Nous éliminons ainsi l'argument le plus important en faveur de toute méthode d'observation, non écrite, et nous renforçons notre illusion d'être objectifs.

Toute discipline intellectuelle doit dépasser son enthousiasme primitif et transformer sa méthodologie. Il fut un temps où il était suffisant d'enregistrer les témoignages de cultures en voie de disparition avant qu'il ne soit trop tard, mais cette forme «d'anthropologie d'urgence», comme la définit MacDougall, est elle-même accessible à diverses stratégies. Nul besoin de plaider pour une seule méthode. Les discussions sur la méthode tournent aux querelles de pouvoir: les tenants d'une méthode sont racistes à l'égard de toutes les autres. C'est là une perte de temps. A partir du moment où l'on utilise diverses façons de s'exprimer, tout ce que nous avons à faire c'est d'en étudier les différentes règles pour éviter toute confusion.

#### RÉFÉRENCES

- Jaffe, P. (1965), «Editing cinéma-vérité», *Film comment* 3 (3): 43-47.  
 Marcorelles, L. (1973), *Living cinema — new direction in contemporary film-making*, London: George Allen and Unwin.  
 Ward, M.; Raymond, S.; Raymond, A.; Terray, J. (1973), «The making of *An American family*», *Film comment* 9 (6): 24-24.

## AU DELÀ DU CINÉMA D'OBSERVATION

DAVID MACDOUGALL

*Media Center of Rice University*

«La vérité n'est pas un Graal ultime à conquérir; c'est une navette incessante qui circule de l'observateur à l'observé, de la science au réel.»

Edgar Morin

Ces dernières années ont vu une remise en question des principes d'observation dans la réalisation des films documentaires. Il en est résulté un intérêt nouveau pour ceux-ci et un ensemble d'oeuvres se démarquant nettement de la tradition héritée de Grierson et de Vertov'. Le public a retrouvé à leur vue le sens de l'émerveillement que l'on a devant la spontanéité de la vie, celui-là même qu'il ressentit aux premiers jours du cinéma en voyant un train pénétrer dans la gare de La Ciotat. Ce pouvoir n'est pas né de la perfection d'une illusion nouvelle, mais de changements fondamentaux dans la relation que les réalisateurs ont cherché à établir entre les sujets filmés et l'observateur. L'importance de cette relation dans la pratique des sciences humaines commence à être ressentie comme un élément majeur du film ethnographique. Il semble donc que le moment soit venu de débattre de la question du cinéma d'observation comme mode d'enquête.

Dans le passé, les anthropologues avaient l'habitude d'accorder leur crédit aux descriptions de leurs collègues. Il était rare d'en savoir davantage sur une peuplade éloignée que le chercheur qui l'avait étudiée, et l'on acceptait son analyse principalement parce qu'on admettait la tradition savante dont il était issu. Rares étaient les monographies qui offraient des informations méthodologiques précises, ou des textes concluants, servant de preuves documentaires.

1. Nombreux sont ceux qui considèrent Vertov comme le père du cinéma d'observation, et dans la mesure où il entreprit de pénétrer le monde existant avec le «ciné-œil», on ne peut douter de son influence. Mais les films de Vertov reflétaient la préoccupation primordiale des soviétiques pour la synthèse, traitant le temps et l'espace à partir de la psychologie perceptive de l'observateur plutôt qu'à partir des événements filmés. Ce n'était pas un cinéma de la durée dans le sens où Bazin l'entend à propos de Flaherty.

Les films ethnographiques n'étaient guère plus généreux à cet égard. La tendance qui prévalait au tournage, comme au montage, consistait à découper une succession d'événements en simples fragments illustratifs. Et puis surtout, la réalisation d'un film ethnographique était l'affaire du hasard. Dans leur ensemble les anthropologues ne s'y adonnaient jamais de façon systématique, ou avec enthousiasme. *Moana* (Flaherty, 1926) fut l'oeuvre d'un géologue et d'un explorateur, *Grass* (Cooper et Schoedsack, 1925), celle d'aventuriers occasionnels qui plus tard réalisèrent *King-Kong* (1933). Jusqu'à un passé très récent, la plupart des films ethnographiques n'étaient que les sous-produits d'autres recherches: chroniques de voyageurs, visions politiques ou idéalistes de réalisateurs de documentaires, incursions occasionnelles d'anthropologues attachés à d'autres méthodes. Dans la plupart des cas, ces films énonçaient leurs propres imperfections. Quand ils ne le faisaient pas, ils n'en étaient pas plus convaincants. On s'est souvent interrogé sur ce qui avait été dissimulé ou créé de toutes pièces par le montage, le cadrage ou le commentaire du narrateur.

Même un film aussi réussi que *The hunters* (Marshall, 1958) laisse subsister de grandes zones de doute. Peut-on admettre que le film montre comment les Bushmen dirigent les longues chasses, étant donné que le film est la compilation d'une série de chasses plus courtes? Dans le film de Robert Gardner, *Dead birds* (1964) comment peut-on être certain que les pensées attribuées aux sujets sont celles qu'ils ont réellement eues?

Ces dernières années, les réalisateurs de films ethnographiques ont cherché des solutions à ces problèmes, et les nouvelles méthodes de tournage à l'intérieur de notre propre société ont fourni la plupart de ces solutions. En se concentrant sur des événements simples plutôt que sur des impressions ou des constructions de l'esprit, en cherchant à les restituer fidèlement, avec leurs sons réels, leur organisation et leur durée propre, le réalisateur espère fournir au spectateur un témoignage suffisant pour qu'il puisse juger par lui-même des possibilités générales d'analyse offertes par le film. Des films comme celui de Marshall, *An argument about marriage* (1969), celui de Sandall, *Emu ritual at Ruguri* (1968), ou celui de Asch, *The feast* (1969), sont tous des essais qui vont dans ce sens. Ce sont des films «d'observation» par la manière dont ils sont tournés, plaçant le spectateur dans un rôle d'observateur et de témoin des événements. Ces films sont plus des révélateurs que des illustrations car ils explorent davantage la réalité que la théorie. Néanmoins, ils sont aussi l'expression de ce que le réalisateur a estimé significatif.

Pour ceux d'entre nous qui commencèrent à réaliser des films ethnographiques au moment où le cinéma-vérité et le cinéma direct américain révolutionnaient le film documentaire, cette démarche nous parut la seule possible

pour filmer d'autres cultures. Ce qu'elle promettait d'apporter aux sciences sociales semblait si considérable qu'il était difficile de s'expliquer les années pendant lesquelles tant de possibilités avaient été inexploitées. Pourquoi, nous demandions-nous souvent, alors qu'il reste si peu de temps pour se documenter sur les cultures en voie de disparition, les anthropologues n'ont-ils pas, plutôt que les journalistes, employé les premiers cette forme de cinéma et lutté pour son perfectionnement?

La tendance à l'observation dans le film ethnographique s'est après tout manifestée assez vigoureusement. L'invention même du cinéma était en partie une réponse au désir d'observer le comportement physique des hommes et des animaux (Marey, 1893; Muybridge, 1899, 1901). Regnault et Baldwin Spencer allèrent rapidement au delà de l'intérêt populaire suscité par les travaux des Lumière, en réalisant essentiellement des films d'observation sur les techniques et les rites des sociétés traditionnelles. L'oeuvre de Flaherty, tout imprégnée de l'idéalisme de son auteur, était enracinée dans une exploration attentive de la vie des autres peuples. Elle annonçait les oeuvres de divers réalisateurs tels que Cooper et Schoedsack parmi les Bakhtiari de l'Iran, Stocker et Tindale en Australie, ou Bateson et Mead à Bali. À partir de ce moment-là, le film ethnographique hérita de la fragmentation de l'image dont on trouve l'origine dans le cinéma soviétique, et qui commence à dominer le documentaire avec l'arrivée du son.

On peut dire que la notion de film ethnographique en son synchrone naquit en 1901, au moment où Baldwin Spencer décida d'emmener un enregistreur Edison à cylindre avec sa caméra Warwick en Australie centrale. Cette possibilité technique, apparue dès 1920, fut négligée jusqu'aux années cinquante par le documentaire. En 1935, Arthur Elton et Edgar Anstey démontrèrent plus clairement ce qui pouvait se faire en emportant des caméras sonores, encombrantes comme elles pouvaient l'être alors, dans les bas-quartiers de Stepney, et en se documentant sur la vie de leurs habitants<sup>2</sup>. Nous ne signalons qu'ils étaient en avance sur leur temps que pour noter, avec regret, qu'ils n'auraient pas dû l'être.

Quand, autour de 1960, apparurent les caméras sonores, véritablement portables, rares furent les réalisateurs de films ethnographiques qui saisirent l'occasion de les utiliser, bien qu'ils aient attendu cet événement depuis longtemps. Deux exceptions à cela: Jean Rouch en France et John Marshall aux États-Unis. À vrai dire, l'influence de Rouch devait se faire sentir dans le cinéma européen. Marshall avait déjà entrepris quelques essais d'enregistrement en son synchrone chez les Kung et les Gwi du Kalahari dans les années

2. *La crise du logement*, enquête pour le compte de la British Commercial Gas Association.

1950. Sa méthode d'observation laissait prévoir les découvertes de l'équipe de Drew et du Canadian Film Board in North America, bien que l'originalité de ces premiers travaux n'ait été reconnue qu'à la suite de la mise en circulation, bien après *The hunters*, d'enregistrements supplémentaires provenant des expéditions Peabody-Harvard-Kalahari.

Les réalisateurs qui optèrent pour le cinéma d'observation se divisèrent rapidement selon différentes tendances méthodologiques. À l'inverse des disciples de Rouch, les Anglo-Saxons hésitaient à intervenir, à quelque titre que ce soit, auprès de leurs sujets, si ce n'est pour les interviewer à l'occasion. Leur attachement à ce principe, aussi différent de la méthode spéculative européenne que le calvinisme l'est du catholicisme romain, relevait d'un ferveur et d'un ascétisme quasi religieux.

C'est cette tendance à l'effacement de soi-même, propre au cinéma d'observation moderne que j'aimerais tout particulièrement examiner. C'est dans cette tradition que j'ai été formé moi-même, tradition qui présente des affinités évidentes avec certaines notions classiques de la méthode scientifique. Mais cette orthodoxie pourrait bien offrir, dans le futur, un modèle dangereusement limité aux réalisateurs de films ethnographiques.

Parmi ceux d'entre nous qui commencèrent à appliquer la méthode d'observation dans la réalisation des films ethnographiques, beaucoup prirent comme modèle, non pas le documentaire tel que nous avons appris à le connaître depuis Grierson, mais bien plutôt le film de fiction sous toutes ses formes, qu'il soit japonais ou hollywoodien. Ce paradoxe tient à ce que le film de fiction était, des deux, le plus proche de la tendance à l'observation. Les documentaires des trente dernières années avaient célébré la sensibilité du réalisateur face à la réalité. Ces films exploraient rarement le déroulement des événements réels. Quoique ce style ait produit des chefs-d'œuvre comme *Song of Ceylon* de Basil Wright (1934) ou *The city* de Willard Van Dyke et Ralph Steiner (1939), ce n'était qu'un style synthétique utilisant les images pour développer un argument ou traduire une impression.

Chaque image de ces documentaires était porteuse d'une signification prédéterminée. Elles s'articulaient souvent entre elles comme les images d'un poème, juxtaposées à une bande sonore faite de musique ou de commentaire. En vérité, la poésie faisait parfois partie intégrante de leur conception, comme dans *The river* (Lorentz, 1937), *Night mail* (Wright et Watt, 1936) et *Coalface* (Cavalcanti, 1935).

Contrastant avec cette méthode iconographique, les images du film de fiction étaient dans une large mesure anecdotiques. Elles étaient les pièces à conviction à partir desquelles on déduisait une histoire. On disait peu de

choses au public. Il était confronté à une série d'événements consécutifs. Il apprenait en observant.

Il apparut qu'une telle relation entre le spectateur et le sujet devait être possible avec les matériaux trouvés dans le monde réel. Dans notre propre société, cela est en fait devenu la méthode de réalisateurs tels que Leacock ou les Maysle, qui aimaient à citer la déclaration de Tolstoï suivant laquelle «le cinéma rendait l'invention d'histoires inutile». Pour le petit nombre d'entre nous intéressés à filmer les autres cultures, les films de la période néo-réaliste italienne, avec leur accent mis sur l'environnement économique et social, semblaient les miroirs des films que nous espérons réaliser à partir d'événements réels propres à la vie quotidienne des peuples traditionnels.

Le film de fiction parle naturellement à la troisième personne: la caméra observe l'action des personnages, non en tant que participant mais comme une présence invisible, capable d'adopter des positions variées. Pour appliquer tant soit peu une telle méthode dans les films de «non-fiction», le réalisateur doit trouver les moyens de pénétrer dans le déroulement d'une action sans la perturber. C'est une chose relativement aisée quand l'action accapare l'attention des sujets plus que la présence de la caméra — ce que Morin (1962) appelle la socialité intensive. Cela devient difficile lorsqu'il s'agit d'un petit groupe de personnes dans une situation d'interaction sans cérémonie. Cependant, des réalisateurs y sont si bien parvenus que des scènes à caractère même très intime ont été enregistrées sans embarras apparent ni simulation de la part des sujets filmés.

La technique usuelle consiste à passer suffisamment de temps avec les sujets pour qu'ils se désintéressent de la caméra. Finalement, ils continuent à vivre et le font comme à l'habitude. Cela peut paraître invraisemblable à ceux qui n'en ont pas été les témoins; le phénomène est cependant familier aux réalisateurs.

Dans mon propre travail, j'ai souvent été frappé par la facilité avec laquelle les gens acceptaient d'être filmés, même dans des sociétés où l'on aurait pu s'attendre à ce que la présence de la caméra suscite une inquiétude considérable. Pendant le tournage de *To live with herds* (1972) parmi les Jie de l'Ouganda, j'ai utilisé un support spécial qui m'a permis de maintenir la caméra en position de tournage pendant douze heures par jour, ou même davantage, et ce tout au long de nombreuses semaines. Je vivais l'œil collé au viseur. Comme la caméra tournait sans bruit, mes sujets perdirent rapidement l'envie de savoir si je tournais ou non. Pour eux, j'étais toujours en train de filmer, conviction qui entretenait leur assurance d'être filmés pleinement et honnêtement dans leur vie quotidienne. Lorsqu'à la fin de mon séjour je pris en main un appareil photographique, chacun se mit à poser, signe évident qu'ils avaient compris en quoi consistait l'un des traits essentiels du cinéma.

Je crois que parfois les gens se conduisent plus naturellement en étant filmés qu'en présence d'un observateur ordinaire. Un homme équipé d'une caméra a une occupation évidente, qui est de filmer. Ses sujets le comprennent et le laissent à son travail. Il est sans arrêt occupé, à moitié caché derrière son appareil, heureux d'être laissé tranquille, alors qu'un visiteur inoccupé, tout au contraire, devrait être pris en charge et diverti, soit comme hôte, soit comme ami. En ceci réside, je crois, tout à la fois la force et la faiblesse de la méthode fondée sur l'observation.

Le but de cette démarche curieusement solitaire du cinéma d'observation est, bien entendu, de filmer les choses telles qu'elles se seraient passées si l'on n'avait pas été là. C'est combiner le désir d'être invisible, propre à l'imagination de l'écrivain, à la touche d'asepsie du gant du chirurgien. Dans certains cas, c'est une manière de légitimer, au nom de l'art ou de la science, du trou de serrure du voyeur. Cela a même été résumé dans une formule: «Le film ethnographique s'efforce d'expliquer le comportement de gens appartenant à une culture, à des gens d'une autre culture, en utilisant des images de personnes en train d'agir précisément comme elles l'auraient fait si la caméra n'avait pas été présente» (Goldschmidt, 1972).

Invisibilité et omniscience. Il n'y a qu'un pas à franchir entre ce désir et le fait de regarder la caméra comme une arme secrète dans la poursuite du savoir. La non-participation du réalisateur commence par l'effacement des contraintes de sa réalité physique. Sa caméra et lui sont imperceptiblement doués du pouvoir de rendre témoignage de la *totalité* d'un événement. En vérité, c'est ce que l'on attend d'eux. Omniscience et omnipotence.

C'est une méthode qui a produit des films remarquables. Dans la pratique, elle procure à de nombreux réalisateurs une absence reconfortante de sentiment d'ambiguïté. Le cinéaste crée pour lui-même un rôle qui n'entraîne pas de réaction sociale de la part de ses sujets, puis il disparaît dans le décor. *Warrendale* d'Allan King (1966) et *A married couple* (1969) du même auteur, font du public le témoin de scènes d'intimité émouvantes et angoissantes, sans que la présence de l'équipe de tournage soit sensible. Dans un film comme *At the winter sea ice camp, H<sup>e</sup> partie* (Balikci, 1968) de la série consacrée aux Eskimos Netsilik, tous les participants semblent oublier la caméra de Robert Young. Et dans *Essence* de Frederik Wiseman (1972), étude sur un groupe essayant de vivre ensemble la vie d'une communauté religieuse, on a même, par instants, l'impression curieuse d'être l'oeil de Dieu.

Quand les films de cette sorte atteignent leur but, les personnes filmées semblent être porteuses de l'incommensurable richesse et de tout l'effort de l'expérience humaine. Leurs vies ont une telle épaisseur que le film qui

en a saisi quelques fragments paraît insuffisant, et nous sommes, dans notre fauteuil de spectateurs, envahis d'une crainte respectueuse devant le privilège qui nous a été accordé de les observer. Cette émotion nous permet d'accepter l'indifférence que les sujets manifestent à l'égard du cinéaste. Pour eux, le remarquer correspondrait presque à un sacrilège, un éclatement de leur horizon qui, en droit, n'est pas censé inclure quelqu'un en train de les filmer. De la même manière, certains chercheurs sont troublés par la description de sociétés traditionnelles dans lesquelles l'anthropologue est un trait de culture.

Le public est donc complice de l'absence volontaire du réalisateur dans son film. C'est ce que Leacock appelle «notre soi-disant absence» (Levin, 1971, p. 204). D'un point de vue scientifique, les priorités de la recherche excluent également le cinéaste, puisque s'intéresser à lui serait gaspiller un temps que nous devons consacrer au sujet que nous avons sous les yeux. Enfin les textes et les films qui ont contribué à notre formation ont eux-mêmes étayé nos hypothèses. Énée ignore Virgile; le couple au lit ne tient aucun compte des vingt personnes de l'équipe de tournage qui l'entourent. Même dans les films d'amateurs, les spectateurs sourcillent lorsque quelqu'un regarde la caméra.

Les réalisateurs ont eux-mêmes commencé par être spectateurs et conservent naturellement une part de cet héritage. Mais le fait de filmer tend à imposer des barrières particulières entre l'observateur et l'observé. D'un certain côté il est difficile pour un cinéaste de se filmer lui-même en tant qu'élément du phénomène qu'il étudie, sauf dans le cas où, comme Jean Rouch et Edgar Morin dans *Chronique d'un été*, il devient un «acteur» devant la caméra. C'est généralement grâce à sa voix et aux réponses de ses sujets que nous ressentons sa présence.

Peut-être plus important encore est le fait que le réalisateur consacre tous ses efforts à rendre la caméra sensible à ce qui se passe devant elle. Cette concentration implique une certaine passivité dont il lui est difficile de se départir. Une plus grande participation exigerait un état d'esprit différent. Ceci peut expliquer le succès relativement fréquent du film en tant qu'art contemplatif.

Pour les réalisateurs de films ethnographiques, il existe une autre contrainte qui consiste dans un respect particulier pour ce qui entoure l'étude des peuples isolés. La fragilité de ces cultures et la rareté des expériences de tournage transforment le cinéaste en instrument de l'Histoire, obligation qui, assumée ou simplement ressentie, doit nécessairement accroître son effort dans la recherche de voies spécifiques d'enquête.

Cette haute conception est souvent renforcée par une identification du réalisateur avec le public, ce qui peut le conduire à imiter, consciemment ou

non, l'impuissance de ce public. En tant que spectateurs, nous acceptons aisément l'illusion de pénétrer dans le monde d'un film. Mais c'est en toute sécurité que nous le faisons, car notre propre monde n'est pas plus éloigné que le plus proche interrupteur électrique. Nous observons sans être vus les personnages du film, certains qu'ils ne pourront nous adresser la moindre revendication. Ceci a toutefois pour corollaire notre incapacité à rejoindre ou influencer leur existence à travers l'écran. Ainsi, notre situation combine sensation de l'immédiateté et séparation absolue. Ce n'est que lorsque nous tentons vraiment de pénétrer l'univers du film que nous découvrons combien l'illusion de réalité est un leurre.

Dans ses efforts pour nous transformer en témoins, le cinéaste de l'observation pense plus en termes d'images sur l'écran qu'en termes de présence personnelle dans le déroulement des événements. Il n'est plus que l'œil du public, figé dans la passivité de celui-ci, incapable de combler le fossé qui le sépare de ses sujets.

Mais ce sont en fin de compte les objectifs scientifiques qui ont déterminé la mise en place des structures les plus rigoureuses du film ethnographique. La précision de l'œil de la caméra, cet auxiliaire descriptif, a inévitablement influencé les conceptions sur l'utilisation qui devait être faite du film. Le résultat fut que, pendant des années, les anthropologues ont considéré le film avant tout comme un outil servant à recueillir des données. Parce que le cinéma traite si évidemment du concret plutôt que de l'abstrait, il a souvent été jugé incapable d'une élaboration intellectuelle sérieuse.

Il existe, certes, suffisamment de films ethnographiques qui contiennent des interprétations sommaires ou vagues pour expliquer, sinon justifier, une telle conclusion. Les films qui se risquent à des analyses légitimes, bien que parfois difficiles, échouent bien souvent dans leur tentative. D'autres encore ne reçoivent aucune approbation car leur apport se manifeste sous une forme qui ne peut être évaluée en termes d'anthropologie classique. Chacun de ces exemples ajoute du poids à l'opinion selon laquelle les tentatives visant à utiliser le cinéma comme moyen d'expression primordial en anthropologie ne sont que des prétextes à complaisance envers soi-même. Le plus grave est que chaque échec est ressenti comme une occasion manquée d'enrichir les possibilités de l'ethnographie classique.

Si l'on a pour objectif l'accumulation de données, il n'est en effet nul besoin de réaliser des films; il suffit simplement d'amasser un métrage important d'enregistrements, à partir duquel ou pourra ultérieurement mener de nombreuses études. Sorenson (1967) suggère en effet de recueillir des enregistrements dans cet unique but. Cependant, un grand nombre de mauvais écrits anthropologiques sont des accumulations de cette sorte, des répertoires d'informations, déficients dans leur conception et leurs analyses. On

n'est pas loin de la critique formulée par Evans-Pritchard à l'encontre de Malinowski: «Le thème n'est rien de plus qu'une synthèse descriptive d'événements. Il n'y a pas d'intégration théorique. [...] On ne dispose d'aucun fait pertinent puisque chaque chose est reliée à une autre dans le temps et dans l'espace de la réalité culturelle; quel que soit le point de départ, on parcourt toujours le même terrain» (1962, p. 95). La même critique pourrait être adressée à de nombreux films ethnographiques existants. Si cette critique est fondée, et si le film ethnographique peut devenir autre chose qu'un bloc-notes anthropologique, on doit alors tenter de l'utiliser comme vecteur d'idées. Il y aura, certes, encore bien des échecs. Mais il est probable que les grands films d'anthropologie, distincts de l'ethnographie, sont encore à réaliser.

Curieusement, c'est la persistance dans la pensée du spectateur des données appréhendées par le cinéma, qui provoque l'intolérance de nombreux spécialistes en sciences humaines à l'égard du film comme moyen d'expression en anthropologie. La vision momentanée de ce qui a été acquis sur le terrain peut être si immédiate et si évocatrice, qu'elle met au supplice ceux qui voudraient en voir davantage, et en fureur ceux qui ne voient pas traités les sujets spécifiques qui les intéressent. Ainsi, un écologiste peut rejeter comme superficiel un film dans lequel l'étude des relations sociales prend le pas sur l'écologie.

Les films ne peuvent être que de médiocres encyclopédies, parce qu'ils mettent en relief des événements précis et délimités, vus sous un angle également limité. Il est toutefois surprenant de voir que, bien souvent, la surévaluation du pouvoir du film en ce domaine est à l'origine de sa mauvaise réputation. Au premier abord, le film semble nous libérer des insuffisances de la perception humaine et permettre une vérification par les faits des caprices de l'interprétation. La précision de l'image photographique crée une foi sans discernement dans le pouvoir qu'a la caméra de saisir, non l'image des événements, mais les événements eux-mêmes. Ainsi que l'a dit un jour Ruskin en parlant de photographies de Venise: «C'est comme si un magicien avait réduit la réalité pour la transporter dans un monde enchanté» (1885-1889, p. 341). Cette confiance en la magie de la photographie est telle qu'on la voit partagée par des chercheurs qui dans d'autres domaines se montreraient bien plus circonspects. Aussi la désillusion, quand elle survient, est-elle profonde.

L'illusion magique de la caméra rejoint celle de l'observation omnisciente. Cela peut résulter de la tendance que l'on a, en regardant un film, à limiter ce qui a été filmé à ce que l'on voit sur l'écran. L'image filmique nous en impose par sa perfection, due en partie au rendu précis du détail, mais surtout à ce qu'elle représente une réalité continue qui déborde les limites du

cadre et qui, paradoxalement, ne paraît pas les déborder. Quelques images suffisent à créer un monde. Nous ne tenons aucun compte des images qui auraient pu être prises, mais qui ne l'ont pas été. Dans la plupart des cas nous n'imaginons pas ce qu'elles auraient pu être.

Il est possible que le sentiment de perfection que procure un film soit également dû à la riche ambiguïté de l'image photographique. Les images sont d'abord les signes des objets qu'elles représentent; cependant, à l'encontre des mots ou même des pictographies, elles participent de la matérialité des objets, dont elles sont en quelque sorte l'empreinte photo-chimique. L'image affirme ainsi continuellement la présence du monde matériel à l'intérieur d'un système de communication qui impose une signification.

En un sens, la fonction du viseur de la caméra est l'inverse de celle du viseur d'un fusil avec lequel le soldat met en joue son ennemi. Le viseur du fusil cadre une image pour la détruire; celui de la caméra, au contraire, cadre une image pour la conserver, annihilant de ce fait la multitude d'images environnantes qui auraient pu prendre forme au même moment, à partir du même point d'observation. L'image devient une pièce à conviction, comme un débris de poterie. Elle devient également, par le refus des autres images possibles, le reflet de la pensée. C'est dans cette dualité de nature de l'image que réside la magie qui nous éblouit si aisément.

Le cinéma d'observation repose sur un processus de sélection. Le cinéaste se limite à ce qui se passe naturellement et spontanément devant sa caméra. La richesse du comportement humain et la propension qu'ont les gens à parler d'eux-mêmes, au présent comme au passé, sont les éléments qui permettent à cette méthode d'enquête d'atteindre son but.

Cette méthode est, toutefois, absolument étrangère à la pratique usuelle de l'anthropologie ou, sur ce plan précis, à la plupart des autres disciplines (à deux exceptions près: l'histoire et l'astronomie, auxquelles les barrières du temps et de la distance imposent une même démarche). En anthropologie, le travail sur le terrain comprend, dans la plupart des cas, une recherche active d'informations auprès des informateurs qui s'ajoute à l'observation. Dans les laboratoires scientifiques, la connaissance s'obtient principalement à partir d'événements que le chercheur provoque lui-même. Le cinéaste d'observation se trouve par là même privé de bien des moyens ordinaires d'investigation. Sa compréhension, comme celle de son public, dépend de la manière spontanée dont ses sujets manifestent leurs modes de vie pendant la période où il les filme. Il ne peut accéder à certains faits que ses sujets connaissent mais tiennent pour acquis, à certains traits latents de leur culture que les événements ne mettent pas en relief.

Le même ascétisme méthodologique qui le conduit à s'exclure lui-même du monde de ses sujets exclut ces derniers du monde du film. Les implications de cette exclusion sont aussi bien d'ordre éthique que pratique. En ne leur demandant rien d'autre que la permission de les filmer, le cinéaste adopte a priori une attitude réservée. Il n'a besoin ni d'explications supplémentaires, ni de la participation de ses sujets à l'organisation de son travail. En vérité, la raison qui le pousse à procéder ainsi est la crainte d'influencer leur comportement. Cette attitude d'isolement le conduit à refuser précisément à ses sujets la sincérité qu'il exige d'eux pour pouvoir les filmer.

En refusant aux sujets l'accès au film, le réalisateur leur refuse également l'accès à lui-même, puisque, de toute évidence, le film constitue son activité essentielle lorsqu'il est parmi eux. Sinon dans son attitude, du moins dans les conséquences de sa méthode de travail, il réaffirme inévitablement les origines colonialistes de l'anthropologie. Ce fut l'Européen qui, jadis, décida de ce qu'il était bon de savoir au sujet des peuples «primitifs» et de ce dont, en retour, ils devaient être instruits. L'ombre de cette attitude s'étend sur le film d'observation, lui conférant un esprit de clocher typiquement occidental. Les traditions de la science et de l'art narratif s'allient ici pour déshumaniser l'étude de l'homme. C'est une situation dans laquelle l'observateur et l'observé vivent dans des mondes séparés. Il en résulte des films qui sont des monologues.

Ce qui, en définitive, est décevant dans la tendance à filmer comme si la caméra était absente, ne tient pas au fait que l'observation en elle-même y soit peu importante, mais plutôt à ce que, en tant que méthode, cette tendance se révèle bien moins intéressante que d'explorer la situation qui existe réellement. La caméra est bien là, tenue par le représentant d'une culture qui rencontre celui d'une autre culture. Si l'on prend en considération l'importance de cet événement, la recherche du «quant à soi» et de l'invisibilité paraît être une ambition hors de propos. Aucun film ethnographique ne peut être un simple document sur une autre société. C'est toujours le récit d'une rencontre entre un cinéaste et une société. Si les films ethnographiques doivent briser les limites inhérentes à leurs ambitions actuelles, ils doivent tenir compte de cette rencontre. Jusqu'à maintenant, ils ont rarement reconnu son existence.

L'exploit du cinéma d'observation est d'avoir réappris aux cinéastes à regarder. Ses erreurs résident précisément dans la manière de regarder, dans la réserve et l'inertie analytique qu'il a entraînées chez les réalisateurs, certains d'entre eux se prenant pour les détenteurs de la vérité universelle, d'autres n'observant que furtivement, ou grâce à des moyens détournés,

bien abrités derrière leur caméra. Dans l'un ou l'autre cas, la relation entre l'observateur, l'observé et le spectateur, est empreinte d'une sorte de torpeur.

Au delà du cinéma d'observation se situe le cinéma de participation, portant témoignage de «l'événement» tout en affirmant avec force ce que la plu-part des films essaient à grand-peine de dissimuler. Le réalisateur reconnaît ici son incursion dans le monde de ses sujets et sollicite d'eux qu'ils impriment la marque de leur propre culture, et de manière directe, sur le film. Cela ne devrait pas impliquer le moindre relâchement dans l'attention du réalisateur, ni le rendre aveugle à ce qu'un étranger peut apporter à une autre culture. En révélant la nature de son rôle, le réalisateur rehausse la valeur de témoignage de son matériau. Pénétrant activement dans l'univers de ses sujets, il recueille à leur propos une plus grande masse d'informations. En leur donnant accès au film, il rend possible les corrections, les additions et l'élucidation de certains points, toutes choses que permet seule leur participation. Grâce à un tel échange, le film a quelque chance de refléter la manière dont les sujets filmés perçoivent le monde.

C'est un procédé qui nous ramène à Flaherty. Nanook participa à la création du film dont il était le sujet, «réfléchissant sans arrêt à de nouvelles scènes de chasse pour le film» (Flaherty, 1950, p. 15). Pendant le tournage de *Moana*, Flaherty projeta ses rushes tous les soirs, construisant son film d'après les suggestions émises par ses sujets. A l'exception toutefois de Jean Rouch, peu de réalisateurs sont aujourd'hui désireux ou capables d'encourager de telles initiatives.

Dans la mesure où les traits d'une culture ne sont pas traduisibles en termes d'une autre culture, le réalisateur doit imaginer les moyens d'amener le spectateur à partager l'expérience sociale de ses sujets. Cela relève en partie de l'analyse, en partie de ce que Redfield a appelé «l'art des sciences humaines». Mais cela peut être aussi un processus de collaboration, le réalisateur alliant les compétences et la sensibilité de ses sujets à ses qualités personnelles. Pour cela, il faut que les uns et les autres, quels que soient les particularismes, soient stimulés par un intérêt commun, si faible soit-il.

*Chronique d'un été* de Rouch et Morin, s'attachant à un groupe disparate de jeunes parisiens, explore la vie de chacun d'eux dans le cadre de leur intérêt pour le film lui-même. En dépit de l'anonymat des véritables opérateurs de prises de vues<sup>3</sup> (ce qui est dommage), il n'existe pas d'accord tacite avec les spectateurs pour ignorer le rôle des réalisateurs. Au contraire, c'est la réalisation même du film qui les lie aux sujets filmés.

*Chronique d'un été* est une expérience très élaborée que l'on peut sans doute envisager de transférer telle quelle au sein d'une société traditionnelle.

3. Roger Morillère, Raoul Coutard, Jean Jacques Tarbès et Michel Brault.

Il est toutefois étonnant de remarquer combien rares furent les idées de ce film extraordinaire qui parvinrent à pénétrer la pensée des réalisateurs de films ethnographiques dans la décade qui a suivi sa réalisation. La méthode s'avéra trop étrangère à une recherche axée sur les besoins de l'enseignement ou l'urgence de constituer des archives sur les sociétés en péril.

C'est, bien entendu, la valeur de telles archives qui est remise en question. Elles ne peuvent sans doute apporter de réponses aux futures questions de l'anthropologie si ce n'est d'une manière très générale. L'analyse exhaustive d'un phénomène social exige ordinairement que l'on recueille les données en ayant à l'esprit la vision de l'ensemble de ce phénomène. Le travail de Rouch montre de toute évidence qu'il envisage une anthropologie du sauvetage aux perspectives plus ambitieuses et comportant plus de risques pour la compréhension future des sociétés éteintes, et par conséquent pour la compréhension de l'homme, qu'une étude dans laquelle le chercheur s'est, avec passion, intellectuellement engagé. Si elle est menée avec finesse, semble-t-il dire, l'analyse approfondie d'un fragment peut représenter l'ensemble avec plus de précision qu'une vue générale obtenue en saisissant les aspects les plus superficiels de cet ensemble. Ceci est en contradiction avec la conception de Lévi-Strauss (1972) pour qui l'anthropologie, à l'instar de l'astronomie, contemple de loin les sociétés humaines et n'en discerne que les constellations les plus brillantes.

Selon la démarche de Rouch, l'anthropologie doit donc procéder en approfondissant de l'intérieur, plutôt qu'en observant de l'extérieur, ce qui donne trop aisément une impression illusoire de compréhension. Approfondir perturbe nécessairement les strates successives à travers lesquelles on passe pour atteindre son but. Mais il existe une différence fondamentale entre cette archéologie humaine et sa contre-partie matérielle: la culture est partout et se manifeste dans tous les actes des êtres humains, qu'ils suivent la coutume ou répondent à des stimulations extraordinaires. Les valeurs d'une société résident aussi bien dans ses rêves que dans la réalité qu'elle a bâtie. Ce n'est souvent qu'en introduisant de nouveaux stimuli que le chercheur peut mettre à nu les différentes strates d'une culture et révéler ses valeurs fondamentales.

Dans le film que James Blue et moi-même avons tourné chez les Boran du Kenya (MacDougall et Blue, 1973), certains des passages les plus révélateurs procèdent exactement de la même démarche. Sans la participation de nos sujets, certains aspects de leur situation seraient demeurés inexprimés. Nous demandâmes par exemple à l'un d'eux, Guyo Mi, de soulever la question de la campagne gouvernementale en faveur du contrôle des naissances. Il en résulta une violente prise de position de la part d'Iya-Duba, le plus conservateur des «anciens» présents. Dans sa réponse, il exposa son point de vue sur

la logique d'avoir de nombreux enfants dans une société pastorale. Le tout fut suivi d'une défense passionnée du bétail et de l'élevage, qu'il n'aurait probablement pas exprimée sans une provocation aussi brutale. Ce fut, en vérité, la plus claire expression des valeurs de l'économie des Boran que nous ayons entendue pendant notre séjour.

Affirmer ainsi sa présence parmi les sujets peut devenir une sorte d'affection, une reconnaissance fugitive de l'équipe de tournage qui procure la sensation d'être sincère, mais qui, en fait, ne révèle rien. Pour qu'un film puisse tirer parti de l'abandon des vieilles conventions narratives, cette reconnaissance doit prendre la forme d'un dialogue authentique.

Parfois l'on n'entend qu'une seule voix du dialogue. Les exemples les plus anciens remontent aux méditations à haute voix de personnes isolées, dont *Street railway switchman* de Paul Tomkowicz (Kroitor, 1953) est peut-être l'ancêtre, et *Imaginero* de Jorge Preloran le cas le plus convaincant. Parfois cela tourne à la performance — le bavardage forcé d'un sujet stimulé par la caméra, comme dans *Portrait of Jason* de Shirley Clarke (1967) ou *The things I cannot change* de Tania Ballantyne (1967). Dans ce dernier film, le père en chômage ne peut résister à la tentation de contrôler l'image de lui-même que l'on présente au monde. Cela justifie encore l'expression de Rouch: «Quoi qu'il essaie de paraître, il n'en est que plus lui-même.»

Le fait de jouer un rôle sert parfois de stimulant. Dans *Jaguar* de Rouch (1958-1967), les jeunes protagonistes répondent à l'invitation de vivre à l'écran une aventure qu'ils espéraient depuis longtemps dans la réalité. Ils utilisent le prétexte de l'intrigue pour révéler une image secrète d'eux-mêmes, tout comme Marcelline, dans *Chronique d'un été*, utilise le prétexte du rôle cinématographique pour parler de son douloureux retour d'un camp de concentration.

Il s'agit bien là d'une participation, mais dans laquelle le film manipule les sujets. Un nouveau pas sera franchi lorsque la participation se réalisera au niveau de la conception même du film, avec des buts communs reconnus comme tels. La possibilité demeure entière mais inexploitée d'un réalisateur se mettant lui-même à la disposition de ses sujets pour qu'ils inventent ensemble le film.

L'espoir d'établir une relation d'utilisation réciproque entre le cinéma et l'anthropologie voit sa réalisation encore paralysée par la timidité des uns et des autres. Son accomplissement exigera d'enrichir les formes admises jusqu'ici, tant pour le film que pour l'anthropologie. Celle-ci doit admettre des modes d'appréhension qui remplacent ceux de l'écriture. Le cinéma doit créer des formes d'expression qui reflètent la pensée anthropologique. Les films, plus que les spéculations, démontrent en dernier ressort si ces possibilités sont réelles. Les réalisateurs de films ethnographiques doivent commen-

cer par abandonner leurs idées préconçues sur ce qu'est le bon cinéma. Un film n'a nul besoin d'être un exploit esthétique ou scientifique: il suffit qu'il devienne le champ d'une enquête (*the arena of an inquiry*).

#### RÉFÉRENCES

##### Ouvrages

- Evans-Pritchard, E. E. (1962), *Social Anthropology and other essays*. Glencoe: Free Press.  
 Flaherty, E. (1950), «Robert Flaherty talking», in *The cinema 1950*. Edited by R. Manvell. Harmondsworth: Penguin.  
 Goldschmidt, W. (1972), «Ethnographie film: definition and exegesis». *PIEF Newsletter of the American Anthropological Association* 3 (2): 1-3.  
 Levin, G.R. (1971), *Documentary explorations*. New York: Doubleday.  
 Marey, E. (1883), «Emploi des photographies partielles pour étudier la locomotion de l'homme et des animaux». *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences* (Paris) 96: 1827-1831.  
 Morin, E. (1962), «Préface», in *The cinema and social science; a survey of ethnographic and sociological films*, par Luc de Heusch, 4-6. Reports and Papers in the Social Sciences 16. Paris: Unesco.  
 Muybridge, E. (1887), *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, 16 vol. Philadelphia: J.B. Lippincott Co.  
 Ruskin, J. (1886-1887), *Praeterita: outlines of scenes and thoughts, perhaps worthy of memory, in my past life*. Nouv. éd., 1949, London: R. Hart Davis.  
 Sorenson, E. R. (1967), «A research film program in the study of changing *man*». *Current Anthropology* 8: 443-469.

##### Films

- Asch, T. (1968), *The Feast*. Center for Documentary Anthropology.  
 Balikci, A. (1968), *At the Winter Sea Ice Camp, Part H*. Educational Development Center.  
 Ballantyne, T. (1967), *The Things I Cannot Change*. National Film Board of Canada.  
 Cavalcanti, A. (1936), *Coalface*. GPO (General Post Office) Film Unit.  
 Clarke, S. (1967), *Portrait of Jason*. Produit en collaboration avec Film Makers Distribution Center.  
 Cooper, M. C.; Schoedsack, E. B. (1925), *Grass*. Famous-Players-Lasky.  
 — (1933), *King Kong*. RKO.  
 Elton, A.; Anstey, E. (1935), *Housing Problems*. British Commercial Gas Association.  
 Flaherty, R. (1922), *Nanook of the North*. Revillon Frères.  
 — (1926), *Moana, a Romance of the Golden Age*. Famous-Players-Lasky.  
 Gardner, R. (1963), *Dead Birds*. Film Study Center, Harvard University.  
 King, A. (1966), *Warrendale*. Allan King Associates.  
 — (1969), *A Married Couple*. Allan King Associates.  
 Kroitor, R. (1953), *Paul Tomkowicz: Street Railway Switch Man*. National Film Board of Canada.  
 Lévi-Strauss, C. (1972), Interview avec Edwin Newman, sur *Speaking Freely*. O R T F-N E T.  
 Lorentz, P. (1937), *The River*. Farm Security Administration.  
 MacDougall, D. (1972), *To Live With Herds*. Film Images.  
 MacDougall, D.; Blue, J. (1973), *Kenya Boran*. American Universities Field Staff.  
 Marshall, J. (1958), *The Hunters*. Film Study Center, **Harvard University**.  
 — (1969), *An Argument About a Marriage*. Center for Documentary Anthropology.

- Preloran, J. (1970), *Imaginero*. Image Resources.  
 Rouch, J. (1958-1967), *jaguar*. Les Films de la Pléiade.  
 Rouch, J.; Morin, E. (1961), *Chronique d'un été*. Les Films de la Pléiade.  
 Sandall, R. (1969), *Emu Ritual at Ruguri*. Australian Institute of Aboriginal Studies.  
 Van Dyke, W.; Steiner, R. (1939), *The City*. American Documentary Films, Inc., for American Institute of Planners.  
 Wiseman, F. (1972), *Essene*. Zipporah Films.  
 Wright, B. (1934), *Song of Ceylon*. Ceylon Tea Propaganda Board.  
 Wright, B.; Watt, H. (1936), *Night Mail*. GPO (General Post Office) Film Unit.

## FILM ETHNOGRAPHIQUE ET HISTOIRE

JEAN-DOMINIQUE LAJOUX

CNRS, SERDDAV, Paris

La recherche anthropologique traverse actuellement une période difficile. Elle tend à se remettre en question au fur et à mesure qu'elle prend conscience d'elle-même. L'ethnologue, qui pratique une discipline scientifique enfantée par l'époque coloniale est assailli de sentiments de culpabilité. Il juge les actions des nations expansionnistes et prend la défense des peuples en cours de développement. Dans un autre domaine, mais dans un même mouvement d'évolution, le texte cède peu à peu à l'image. Le film devient **un** mode d'expression prépondérant.

Du point de vue théorique, le film apparaît comme étant un moyen idéal pour aborder la quasi-totalité des domaines de la recherche. Le cinéma ne permet-il pas d'enregistrer toutes sortes d'événements et aussi de les restituer facilement avec une certaine fidélité? Par ailleurs, sur le plan pédagogique, on peut dire qu'un film court vaut mieux qu'un long discours.

Dans la pratique cependant, il en va différemment: dès que le film est fait, personne ne se soucie plus de le voir. En effet, pour la communauté des ethnologues nés avant la dernière guerre, le film n'est pas un moyen sérieux d'expression et encore moins une source sûre de données ethnographiques. Il serait vain, aujourd'hui en France, de vouloir chercher dans la volumineuse littérature anthropologique non spécialisée dans le cinéma, la moindre citation faisant référence au seul titre d'un film. Fait plus surprenant encore, très peu d'anthropologues l'utilisent pour étayer leur cours.

On peut affirmer que pour bon nombre d'ethnologues le film n'existe pas encore; ainsi, simple constatation, les chercheurs qui travaillent sur le conte ont-ils jamais associé l'étude des gestes et des mimiques d'une conteuse à l'analyse structurale du texte de la même histoire? N'y a-t-il pas dans les gestes qui accompagnent le récit, l'explication de certaines ambiguïtés voulues du langage? Du point de vue de l'éthique de la recherche, tout se passe comme si toutes les disciplines et les techniques de recherches étaient fécondes et efficaces et qu'en revanche le cinéma était un moyen de

de l'argent mal à propos. Hormis la relative indifférence, pour ne pas dire l'hostilité des milieux ethnologiques ou anthropologiques vis-à-vis de l'image, un autre facteur de carence vient en accentuer la discrimination et la désaffection: l'impondérable technologique! Vouloir montrer un film relève en effet de la plus folle témérité. Il s'agit en d'autres termes de souhaiter faire une projection, donc de disposer d'une salle spécialement adaptée à cet effet. Elles existent; elles sont même nombreuses, mais elles sont bien souvent équipées d'appareils trop anciens ou d'un format différent de celui du film projeté; leur acoustique est généralement d'une qualité déplorable. Le son du film est inaudible en raison du bruit du projecteur; l'image, lorsqu'on la voit, est soit trop petite, soit trop sombre. Quand la salle est excellente, elle est réservée à d'autres usagers. En bref, pour le militant de l'audiovisuel, l'établissement d'un programme de cours à base de projections de films confine au fait d'armes. De quoi décourager les plus persévérants, s'il s'en trouve encore!

Un livre, un article de revue, sont des documents que chacun peut consulter facilement sur sa table de travail, voire en bibliothèque pour les textes anciens et rares. Un document filmé en revanche, pour être profitable, fait entrer en jeu trop de contingences. Cependant la mise au point de procédés nouveaux a déjà hissé le film au niveau du microfilm ou de la microfiche, et rendu plus aisée sa consultation. Gageons qu'avant 1980, la consultation de films ou de documents sera aussi simple et aussi facile que celle des imprimés.

Il n'est pas nécessaire d'entreprendre un tour d'horizon sur la situation du film ethnographique dans le monde pour évaluer les possibilités d'enquête ou d'expression de ce nouveau moyen de recherche. En effet, près de trois mille chercheurs réunis lors du IX<sup>e</sup> Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques qui s'est tenu à Chicago en 1973, ont ratifié les résolutions proposées lors de la conférence générale sur l'anthropologie visuelle. Nous n'allons envisager ici que certaines des possibilités et des méthodes d'utilisation de films ethnographiques par les chercheurs de quelques pays.

En France, celui-ci reste habituellement un produit pour projection standard. Toutes les recherches portent sur la phase de la prise de vues, sur les nouvelles techniques et les nouveaux appareils de terrain, jamais sur les problèmes de projection ou de perception des films par les spectateurs qui en sont les destinataires. Hormis deux chercheurs<sup>1</sup> qui étudient la danse, image

1. Jean-Michel Guilcher, dont les travaux sur la danse populaire en France sont fondés exclusivement sur l'étude du film 8 mm à la visionneuse, principalement sa thèse de doctorat ès-lettres, «La tradition de la danse en Basse-Bretagne». Francine Lancelot, pour ses travaux de recherches sur «Les sociétés de Farandole». Toutes les transcriptions choréographiques nécessaires à sa thèse ont été faites à partir d'analyses de film de super 8 mm.

par image ou plan par plan à partir de huit ou de super-huit, il n'y a pas de recherches menées par des ethnologues français dans ce domaine.

Aux États-Unis par contre, des études sont en cours, fondées exclusivement sur l'analyse de documents filmés<sup>2</sup>. Par exemple dans ses recherches sur la danse dans le monde, Alan Lomax<sup>3</sup> et l'équipe *Choreometrics* de l'Université Columbia n'utilisent que des bribes de films, tout au plus quelques plans. Il va sans dire que l'utilisation qui est faite de ces plans est totalement indépendante du contenu du film élaboré d'où ils ont été extraits. Les informations recueillies des analyses dûment codées sont dépouillées et comparées sur ordinateur (Lomax, 1969).

En Italie, dans le cadre des travaux de l'Institut pour la recherche sur les communications de masse, des études ont été faites sur la perception du contenu des images cinématographiques par différents spectateurs, à partir de films expérimentaux (Calisi, 1972).

Mais d'une manière générale le film ethnographique n'est pas considéré comme un moyen de recherche et les chercheurs, dans l'ensemble, estiment que rien de nouveau n'apparaîtra, qu'ils ne connaissent déjà, lors de la vision d'un film. Le cinéma ne peut donc être que le moyen d'exprimer les résultats de travaux divers sous la forme d'une conférence illustrée par des images animées qu'on appelle alors: film ethnographique.

Parallèlement, il semble admis qu'un film quel qu'il soit, ne puisse être vu et compris que d'une seule manière, celle qui a été décidée à la réalisation!

Or, rien n'est plus faux. D'une part parce que chaque spectateur voit dans une oeuvre cinématographique les détails qui s'accordent le mieux à sa sensibilité, à ses préoccupations scientifiques ou intellectuelles.

D'autre part, parce que la projection cinématographique n'est pas un impératif absolu pour la restitution des images d'un film. Il y a en effet diverses façons de visionner les images inscrites sur la pellicule:

a) par projection ininterrompue à vitesse constante dans une salle publique obscure (vision d'une oeuvre conçue dans le temps, réalisée avec les moyens d'expression propres au cinéma: montage, sonorisation, titrage, etc.)

2. Ray Birdwhistell a développé la science du «kinesics». Schefflen étudie le comportement de plusieurs familles (une caméra ayant tourné durant 48 heures dans la cuisine d'une de familles). William Condon, par des analyses au 1/25 et 1/40<sup>e</sup> de seconde a mis en évidence le synchronisme des mouvements du corps du speaker et de celui des personnes qui l'écoutent, E. Richard Sorenson étudie les comportements des peuples de Nouvelle-Guinée en analysant des dizaines d'heures de films montrant hommes, femmes ou enfants dans leur comportements quotidiens par de longs plans fixes enregistrés spécialement pour ces études.

3. Cf Alan Lomax, Irmgard Bartenieff, Forrestine Paulay, *Choreometrics: A method for the study of cross-cultural pattern in film*, New York, Columbia University, Sonderdruck and Research Film 6, 1969, pp. 505-517.

b) par projection discontinue avant ou arrière, à vitesses variées ou image par image en salle obscure ou sur appareil à écran individuel (analyse de documents filmés en vue de l'étude des mouvements, du contenu des images, de leur interaction, etc.).

Dans la première formule de vision, l'objectivité d'un plan isolé est sub-jektivisée par celle du plan qui précède et celle du plan qui succède, le rétablissement d'une partie de cette objectivité ne pouvant se faire que par plusieurs visions consécutives du film.

Dans les autres formules, l'image et le plan<sup>4</sup> sont les deux unités d'analyse. Ils deviennent totalement indépendants du récit proposé par le film entier et peuvent ainsi être perçus selon les seuls faits qu'ils relatent.

Il apparaît alors que s'il n'y a qu'une seule manière de voir, elle est dictée par l'opérateur de prise de vues qui a choisi ses cadrages en fonction des événements qu'il voulait montrer dans ses images. Son «comportement scientifique» consistant à toujours adopter le point de vue et les cadrages les plus appropriés pour observer et enregistrer la scène choisie.

Chacune des prises de vues qu'il effectue par la mise en marche puis l'arrêt de sa caméra, constitue l'unité de base de la construction de tous les films et cette unité est le plan.

On peut considérer que le plan est l'élément qui exprime le plus authentiquement un moment d'une réalité.

En résumé, et appliquée aux documents filmés sur les sciences de l'homme, la projection continue en salle obscure mène au cinéma d'auteur, à thèmes plus ou moins ethnographiques ou sociologiques, éventuellement au film pédagogique.

Par contre la projection discontinue débouche sur la recherche scientifique et permet la critique des sources que constituent les documents filmés. En effet, par cette méthode de vision, le film devient une source de données ethnographiques lorsque les prises de vues sont récentes ou de données historiques lorsqu'il s'agit de films anciens. Ainsi peuvent être appréhendés des faits d'un genre nouveau, trop fugaces pour avoir fait l'objet d'observations directes. La voie est ouverte, entre autres, à une histoire et une anthropologie du geste, des attitudes, des comportements humains'. Enfin par le caractère

4. Sans arrêt dans la prise de vues, les mouvements de caméra laissent à gauche ou à droite de l'écran les faits qui continuent à se dérouler en dehors du champ. Ainsi deux actions distinctes et distantes liées par un mouvement de caméra sont obligatoirement authentiques puisque aucun artifice de compression, de dilatation ou de changements du temps ne permet de les trafiquer. Il y a donc en plus de son «objectivité photographique» une «vérité temporelle» du plan.

5. Dans ces recherches sur le «geste» Bernard Koechlin utilise les prises de vues cinématographiques en projection vue par vue pour exécuter des croquis montrant la position des membres, du corps, de la tête des acteurs qu'il étudie. En comparant le film à la

permanent du fait enregistré sur film qui peut à loisir être répété à toutes époques, tous les documents filmés d'ethnographie deviennent avec le temps des documents incomparables pour l'histoire.

## LE FILM ETHNOGRAPHIQUE POUR L'HISTOIRE

La vision des courts films-plan de Louis Lumière de la fin du siècle dernier, permet déjà d'entrevoir les richesses d'informations que contient chaque image et qu'aucun autre document écrit, dessiné ou photographié ne peut égaler.

Dans le volume *L'histoire et ses méthodes*<sup>6</sup> Georges Sadoul tient à peu près les mêmes propos au sujet du film documentaire ou d'actualité (Samaran, 1961): «Les images et la piste sonore du film sont les meilleurs moyens de fixer pour l'histoire, la vie quotidienne, le travail, les distractions, fêtes, habitudes familiales, mœurs, etc., des hommes de toutes conditions dans tous les pays et sous tous les climats.»

Ainsi est fournie une description de sujets ethnographiques qui entrent de plain-pied dans le cortège des «Sources pour l'histoire». Si Georges Sadoul n'a pas consacré dans son analyse un chapitre particulier au film ethnographique, cela tient essentiellement au fait qu'en 1959 ce dernier n'avait pas acquis l'importance qu'il connaît aujourd'hui. Toutes les formes de cinéma d'ailleurs, contribuent à l'histoire ou, plus précisément, aux divers domaines de l'histoire. Cependant ne peut-on craindre que l'existence de sources aussi diverses que le cinéma de divertissement, d'auteur, le documentaire, les actualités, la télévision, le film scientifique, de publicité, le dessin animé, etc., et aussi le film ethnographique, ne soit génératrice de complications qui en limiteraient ou en empêcheraient l'usage? En fait, la complexité n'est qu'apparente. Elle tient surtout à des considérations techniques. Dans la dernière partie de cette étude, je me propose de faire la description d'un système de diffusion de films' qui permettrait de réduire à un dénominateur commun, en les simplifiant à l'extrême, tous les facteurs techniques qui s'opposaient jusqu'ici à l'utilisation courante du cinéma dans la recherche anthropolo-

**notation des mouvements, B.** Koechlin déclare: «L'idée, souvent admise que la prise de vue cinématographique peut remplacer la notation symbolique est une erreur. Le film est cependant d'une aide certaine dans la mesure où il permet d'accumuler les documents à encoder ultérieurement et surtout de décrire exhaustivement l'environnement et la situation» (Koechlin, 1968, pp. 46-47).

6. C. Samaran, *L'histoire et ses méthodes*. Paris, Gallimard, 1961.

7. Il s'agit du magnétoscope qui permet de visionner sur un téléviseur les enregistrements d'images dits «vidéo», sur bande magnétique.

gique, ethnologique ou historique. Toutefois, il faut noter dès maintenant que la lecture d'un film se distingue sur plus d'un point de celle d'un texte. Il y a plusieurs niveaux de lecture. Pour la recherche historique, les informations que l'on obtiendra seront très différentes, parfois même contradictoires, dans la mesure où le film aura été considéré: soit comme un tout (projection normale avec son et paroles), soit comme une juxtaposition de séquences à étudier séparément, l'une après l'autre, sans tenir compte des sons (vision analytique). Que peut donc attendre la science de sources dont l'authenticité semble sujette à caution? En réalité, il y a dans le film monté, d'une part des faits véritablement authentiques (comme il a été souligné ci-dessus) et d'autre part une interprétation de ces faits par un auteur, obtenue par l'artifice du «montage». Celui-ci exprime un jugement de valeur qui diffère, pour un même sujet, selon l'appartenance idéologique ou politique de cet auteur. L'histoire est intéressée par les deux formes d'information. Elle découvre ainsi l'existence d'un événement (l'analyse plan par plan), et l'idée qu'on s'en faisait à l'époque de la réalisation du film (l'analyse du film entier).

Enfin, dernier point intéressant sur la prépondérance relative du film comme source pour l'histoire: la spontanéité des documents, quels qu'en soient leurs auteurs.

Le film montre des «réalités» relativement indépendantes de la culture et des connaissances de l'opérateur.

Ainsi, le cinéaste qui traverse un pays sans en rien connaître peut faire une série de prises de vues qui permettront de réaliser un film dont, il va sans dire, le contenu sera très superficiel. Pourtant chaque plan étant représentatif d'une saison, d'une époque dans ce pays, aura valeur de témoignage (se reporter aux films de Louis Lumière par exemple).

## LA CRITIQUE DES DOCUMENTS FILMÉS

L'analyse d'un film, plan par plan, permet bien souvent par l'étude critique, de rétablir la réalité des faits présentés, de démasquer trucages et mise en scène lorsqu'il s'agit de documents filmés d'ethnographie, de reportage, d'actualité.

Ainsi pour prendre l'exemple du film *Nanook* de Flaherty, souvent cité comme le premier du genre ethnographique, l'analyse non pas du film comme un tout, mais de chacune des séquences pour elles-mêmes permet d'arriver à de curieuses conclusions! A se demander, entre autres, si *Nanook* est un film sur les Eskimos ou sur les chiens du Grand Nord'.

Fait plus grave, l'étude de la séquence sur la chasse au phoque révèle une mise en scène des plus classiques peu compatible avec les efforts prolongés fournis, soi-disant, par Flaherty pour réaliser son film. Les arguments qui permettent d'avancer une telle affirmation sont contenus dans les images mêmes de cette séquence dans laquelle on assiste au «ballet» de l'Eskimo essayant de noyer le phoque qu'il a pris au harpon' Après deux belles glissades, Nanook, aidé d'autres Eskimos, réussit à sortir le phoque de dessous la glace. Alors, détail inattendu, dès sa sortie de l'eau, le phoque est absolument amorphe, totalement inerte sans le moindre poil qui bouge. Dix secondes plus tôt il entraînait encore le groupe sur la glace.

Mais il y a pire encore. En effet, la chasse au phoque, au trou de respiration, n'était généralement pratiquée qu'en hiver lorsque les provisions s'épuisaient<sup>10</sup>. Or, en hiver, les nuits sont longues et le soleil ne se lève pas. Dès lors, comment Flaherty a-t-il pu filmer cette chasse sous un brillant soleil au zénith?

En fait, cette séquence n'est pas même une reconstitution" mais une scène mimée jusqu'au burlesque et jouée sans phoque. En définitive il n'y a aucune action dans cette séquence qui soit réellement une phase de chasse au phoque.

L'intérêt de cette démonstration ne réside pas dans la critique du film de Flaherty dont la renommée cinématographique a été établie à l'époque

les 236 plans (dont 45 cartons de titres) que comprend la copie qui a été analysée, on peut dénombrer 5 gros plans seulement de l'Eskimo contre 18 très gros plans de chiens. A quoi s'ajoutent 31 plans très rapprochés et 21 plans généraux où apparaissent encore des chiens. Ainsi, on arrive à près de 40% des plans du film consacrés à la race canine.

9. Nanook tire sur la corde, marchant en arrière puis repart, entraîné dans une série de chutes, par le phoque qui semble se débattre sous la glace. Glissades, culbutes, se répètent pendant de longues minutes. Puis par hasard, des voyageurs passent à l'horizon sur la banquise. Nanook fait des signes de détresse et aussitôt le groupe est là pour prêter main forte à notre chasseur. Après une dernière glissade générale ils réussissent à hisser le phoque hors de la glace.

10. A. Turquetil, 1925. Voici une courte description de la chasse au phoque par les Eskimos de la baie d'Hudson écrite en 1917. **Phoque. Nappatok.** Immobile, à l'affût pendant des nuits entières jusqu'à 36 heures de suite en plein hiver, au large, sur la mer, au-dessus d'un trou de phoque, attendant qu'il vienne respirer pour le darder sans le voir, car le trou est à peine perceptible, seuls les chiens l'ont senti, et le chasseur n'a pas d'autre moyen de le découvrir.

11. L'enquête ethnographique directe peut enregistrer des «faits historiques». Ainsi la reconstitution devant la caméra de techniques, de pratiques disparues, mais connues par certains spécialistes âgés, permet d'enregistrer des méthodes de travail ou l'utilisation d'outils et d'ustensiles, dont l'intérêt est primordial pour la science. L'honnêteté intellectuelle exige (si l'aspect reconstitution n'est pas flagrant) que le cinéaste le précise, d'une manière ou d'une autre. Aussi ai-je réalisé plusieurs séquences technologiques pour montrer l'utilisation de certains ustensiles disparus (mais de maniement connu) que j'avais auparavant empruntés.

8. Les remarques suivantes sont anecdotiques mais il est intéressant de noter que sur

de sa sortie et perpétuée depuis par des ethnologues partisans qui n'ont jamais «regardé» cette oeuvre. Il se situe dans le fait qu'une analyse minutieuse des images constituant un film permet de rétablir dans une large mesure la vérité des faits présentés et cela quelles qu'en soient les interprétations données par le réalisateur du film. Encore faut-il que les plans ne soient pas réduits à quelques images, comme par exemple dans le film *Masque dogon* de Marcel Griaule où les danseurs n'apparaissent que durant 2/3 de seconde, c'est-à-dire sur des longueurs de film interdisant toute analyse tant de la danse, que du contexte. A ce stade d'élaboration sophistiquée<sup>12</sup>, le film n'offre aucun avantage pour la recherche. Au contraire il ne présente qu'une série d'inconvénients et l'étude des rushes qui lui ont donné naissance, même à l'état de chutes, est de beaucoup préférable.

## L'IMAGE ET LE TEXTE

Un texte consiste en une succession de signes dont la lecture fait appel à la vision. Il a cependant un équivalent qui est la parole. Ces deux systèmes au service de la pensée et de son expression sont totalement indépendants l'un de l'autre même lorsque le texte est la transcription de la parole. Au stade des civilisations actuelles, l'image n'a pas de correspondant. Une image ou plus précisément une photographie est l'expression d'une certaine réalité en trois dimensions enregistrées et comprimées sur une surface plate en deux dimensions que seule la vision permet d'appréhender. La photographie est la transcription de la «réalité» qui se trouvait devant l'objectif de la caméra qui l'a enregistrée.

Le texte ne peut être que l'évocation, par l'intermédiaire des mots, de cette réalité qui entourait l'observateur. A l'autre bout de la chaîne, la lecture fait appel à l'imagination du lecteur, ainsi la description littéraire nécessite deux transpositions successives dont la qualité du résultat<sup>13</sup> immédiat est directement proportionnelle à la longueur et à la précision du texte qui l'engendre.

L'image contient une infinité de détails, quel que soit son format. Théoriquement sur la photographie d'un paysan labourant son champ, sont aussi inscrites les particularités de son costume; et à plus fort grossissement, la manière dont les diverses pièces de ce vêtement sont assemblées, puis la

12. Le montage devient une interprétation de l'histoire. Mais il va de soi que chaque plan, considéré séparément et indépendamment du son, constitue une source authentique et directe (il s'agit des actualités) (G. Sadoul, *op. cit.*, p. 1394).

13. C'est-à-dire la correspondance la plus précise entre la réalité et sa description.

trame du tissu dans lequel il a été taillé et au microscope<sup>14</sup> la texture du fil qui a permis de tisser l'étoffe, ainsi de suite. D'autre part la vision est un phénomène instantané. Une photographie est perçue (je ne dis pas comprise) immédiatement dans son ensemble et pour les grandes lignes de sa signification.

Si le mot écrit est également perçu et compris instantanément, un groupe de mots et, à plus forte raison, une page de texte ne peuvent être compris qu'après lecture de chacun des éléments qui la compose, c'est-à-dire par un étalement de la vision dans le temps. Deux photographies de laboureurs dont l'un travaille avec des chevaux dans un pays montagneux et l'autre avec un tracteur dans la plaine seront perçues comme telles en une fraction de seconde, dès qu'elles seront présentées à l'observateur.

La vision comparative de deux pages de texte décrivant les mêmes laboureurs ne mènera qu'à la comparaison de leur présentation matérielle, celle de la composition typographique des deux pages, à l'exclusion de leur contenu respectif. On ne saura qu'elles décrivent les laboureurs qu'après avoir passé un certain temps à les lire. La supériorité de l'image photographique est donc incontestable pour toute compréhension rapide de la réalité qu'elle a enregistrée. L'image seule permet d'effectuer des recherches sur les modifications de cette réalité dans le temps, qu'il s'agisse de périodes longues ou des temps courts. Parce qu'elle est instantanée, la vision permet aussi de comparer simultanément avec profit deux, trois ou plusieurs images photo-graphiques animées, d'en analyser les différences, d'en comprendre les modifications, d'en saisir les subtilités, de dégager l'influence du facteur temps sur leur déroulement respectif.

Par contre la lecture d'un texte, temporellement définie par sa longueur et la vitesse de lecture, s'oppose à toute comparaison simultanée de deux événements, circonscrits dans l'espace et dans le temps, et décrits séparément. De ces constatations générales découlent un certain nombre de considérations relatives à l'usage de l'un ou de l'autre de ces moyens d'expression. Les deux propositions suivantes offrent l'avantage de situer texte ou image selon leurs possibilités respectives. Tout d'abord l'aspect universel que revêt la photographie. Écriture de lumière, l'image photographique ou cinématographique est comprise directement par les hommes de tous langages. L'apprentissage de sa lecture élémentaire<sup>15</sup> ne demande que quelques minutes, quels que soient la culture et le degré d'alphabetisation du lecteur.

14. Cette vue est théorique. Dans les faits courants cela n'est pas encore possible à cause du manque de définition des émulsions et du seuil dans le pouvoir séparateur des objectifs.

15. La lecture est tributaire de la culture. En effet, les éléments qui composent l'image ne sont perçus que pour autant que le lecteur les connaît.

Le texte, par contre, utilise un langage particulier, celui de son auteur; toutes communications internationales demandent traduction (un minimum d'une centaine à l'échelon mondial). Ainsi par son caractère documentaire, la photographie, animée ou non, est désignée pour l'enregistrement d'événements de toutes sortes qui deviennent, sur la pellicule, des données ethnographiques et par la suite des données historiques. Par contre, le texte trouve son plein intérêt dans la discussion des faits, dans l'élaboration de théories, dans l'établissement de concepts.

## LES DOCUMENTS FILMÉS BRUTS

Pour être pleinement utilisables, les données ethnographiques ou historiques filmées ne requièrent qu'un déroulement chronologique des plans où elles sont enregistrées. Toutefois une certaine objectivité des faits y apparaissant ne peut être proportionnelle qu'à leur qualité et à leur durée. Or «le montage» des films ethnographiques de type courant, ne peut se faire que par élimination d'une partie du matériel filmique disponible et par adjonction de commentaires qui dénaturent bien souvent les faits montrés<sup>16</sup>. Par ailleurs la vision des films standards se fait par projection continue, alors que l'analyse de contenu ne peut se faire que plan après plan. Ces deux modes de vision déterminent deux formes d'utilisation du cinéma. Du premier découle un cinéma comme moyen d'expression. Du second découle un cinéma comme moyen de recherche.

Cependant les deux formes ne sont pas incompatibles. Il n'y a aucune difficulté à promouvoir le cinéma de recherche tout en réalisant des films d'auteur, à thème ethnographique, en prenant seulement certaines précautions à l'égard des documents originaux et à la question: les documents filmés ont-ils un «caractère sacré»?<sup>17</sup> L'ensemble des considérations qui précèdent donne déjà une réponse affirmative à laquelle peuvent s'ajouter d'autres arguments. Ainsi, pour reprendre la comparaison entre les valeurs respectives du texte et du film, nous évaluerons les possibilités d'utilisation des carnets de notes et des rushes relatifs à une même enquête.

*Les rushes, ensemble des prises de vues faites sur un sujet, constituent la*

16. Ce que dit Georges Sadoul par ailleurs: «Le montage des images et du son peut à la façon d'un photo-montage aboutir à un véritable trucage à partir de documents authentiques» (1961, p. 1393).

17. Cf. communication orale de Jean Rouch lors de la séance de la commission cinéma du congrès de 1971. A la question qu'il posait lui-même: «Est-ce qu'un document filmé est sacré?» il répondait négativement, jugeant que les rushes n'ont pas grande valeur, qu'on a le droit d'en faire ce que l'on veut à condition toutefois de ne pas les détruire.

**matière** première à partir de laquelle le film de synthèse prévu par le chercheur sera construit. Ce sont des enregistrements qui représentent des «données ethnographiques». Le traitement qu'ils subissent pendant le montage consiste bien souvent à les déplacer dans la continuité de la bande originale et à les raccourcir de manière appréciable.

*Les notes manuscrites* sont des aide-mémoire, véhiculant souvent des idées, enregistrant une observation, une quantité, etc. Lors de l'élaboration du rapport de recherche, l'ethnologue, partant de ces informations, sera contraint d'amplifier par des développements et des digressions importantes le contenu de ses notes s'il veut les rendre intelligibles au lecteur futur. Au moment de l'élaboration des matériaux, ces deux méthodes déterminent deux démarches contraires. Le film sera obligatoirement plus court que l'acquis sur le terrain. Le texte, à l'exception près, sera considérablement plus long et fera appel à d'autres auteurs ou les discutera. Cela veut dire que sans grosses difficultés, un bon réalisateur pourra tirer un «film de montage» de tout stock de rushes de documents filmés de type ethnographique. Il n'en sera pas de même avec les notes d'un ethnologue, et on imagine difficilement un exposé systématique tiré des carnets de note d'un ethnologue disparu. Ainsi, le caractère universel de l'image apparaît à nouveau de manière incontestable. Enfin la recherche sur film ne pouvant être effectuée que plan par plan ou image par image, il ne paraît donc pas pertinent d'utiliser, pour ce faire, des films montés présentant une information tronquée.

Les sociétés privées peuvent pour toutes sortes de raisons et en l'absence de statuts particuliers à chaque pays, détruire le surplus du matériel filmique restant de la production d'un film documentaire. Il ne peut décemment en être de même, de la part d'un scientifique, payé par la collectivité pour faire des recherches, sur un matériel qui est peut-être sa propriété intellectuelle mais qui appartient aussi pour moitié à la collectivité qui le subventionne, d'autant plus que ce matériel peut servir encore directement à d'autres chercheurs.

Il est bien évident, par exemple, qu'il est impossible à un historien de refaire les prises de vues qui lui seraient nécessaires sur un quelconque événement du début du siècle ou seulement d'il y a dix ans. Dès lors il est clair que les rushes sont extrêmement précieux pour la recherche, moyennant quelques mises en forme (chronologie et signalisation des événements) qui en rendront l'exploitation encore plus féconde. Qu'un chercheur fasse ce qu'il veut de ses documents filmés est non seulement normal, mais indispensable. Cependant le montage de l'oeuvre convoitée ne doit pas se faire au détriment de la collectivité et de la science. Il ne devrait se faire qu'une fois que la conservation de la totalité des documents techniquement valables est assurée et que ceux-ci sont répertoriés. Le problème fondamental est donc

116 *Jean-Dominique Lajoux* celui-ci: de quelle manière est-il possible de rendre les rushes utilisables par une communauté de chercheurs? Quels sont d'autre part les investissements

nécessaires à cette exploitation? Il est difficile d'exploiter des rushes tels quels; un minimum d'informations est nécessaire pour valoriser scientifiquement les données qu'ils fournissent: la signalisation de l'événement présenté, du lieu et de la date (par exemple, Fête de l'ours —France, Pyrénées-Orientales, Prats de Mollo — 3 février 1970) confère déjà à la bobine valeur de document scientifique. A ce sujet, dans un article publié dans *Current anthropology*<sup>18</sup>. Sorenson avait déjà proposé une solution pour donner les indications indispensables à toute utilisation scientifique des rushes (Sorenson, 1967). Sa méthode présente l'inconvénient d'être assez onéreuse et comme chacun sait, la durée de vie d'une pellicule cinématographique est limitée à quelques cent ou deux cents passages, après quoi il n'en reste rien.

Cependant la méthode de Sorenson est compatible avec celle qui va être proposée ci-après et qui consiste simplement à abandonner la pellicule cinématographique au profit de la bande magnétique comme support de base. Il faut savoir qu'une copie de consultation sur bande magnétique peut supporter plusieurs milliers de passages avant toute trace d'usure perceptible.

#### COPIE DE CONSULTATION ET ARCHIVAGE

La méthode préconisée ci-après s'inscrit dans la suite chronologique des opérations de fabrications et d'édition de film<sup>19</sup>. Elle est établie sur une exploitation rationnelle de la copie de travail. Celle-ci étant nécessaire à toute élaboration de documents filmés en vue de leur édition.

Ainsi, dans un premier temps, la copie de travail obtenue par copie de l'ensemble des pellicules cinématographiques originales rapportées d'une

18. Cf Sorenson, 1967, p. 448. Montage des séquences dans l'ordre chronologique sur l'original ou sur une copie. Puis tirage d'une copie ou d'un duplicata du montage chronologique. Cette dernière copie étant signalisée par titres et inter-titres reçoit ensuite une piste magnétique marginale pour enregistrer les informations profitables à son exploitation scientifique (l'ensemble de ces opérations se faisant sur la pellicule cinématographique courante).

19. L'ensemble des propositions s'applique en premier lieu aux travaux de recherches en cours ou à venir et aux documents déjà existants. Les considérations techniques peuvent toujours être formulées avec un pourcentage plus ou moins fort d'applications ultérieures par les chercheurs. Cependant il ne faut pas se faire d'illusion, car l'expérience dans de nombreux domaines a déjà démontré combien les tentatives de standardisation de quoi que ce soit ont posé de problèmes. Bien que hautement souhaitable dans les délais les plus brefs, il est à craindre que l'organisation de campagnes de collectes de données ethnographiques par le film, ressortissent dans de nombreux pays, et pour longtemps encore, du domaine du rêve.

mission puis développées, est expurgée des parasites qui en troublent la vision (les parasites sont les morceaux de films voilés, blanc ou noir, les quelques images provoquées par des faux départs de la caméra, les images floues, illisibles, etc.).

Ensuite les différentes séquences sont regroupées, selon la chronologie des faits enregistrés, en bobines de longueur variable constituant une monographie dont le sujet est une des phases de l'événement. Si les bobines sont courtes, il y a avantage à les grouper en une plus grande dont la longueur totale n'exécède pas 300 mètres et en les séparant par une amorce noire ou mieux encore, par un titre. Dans cette mise en forme, tous les plans sont conservés dans leur longueur et dans la chronologie des prises de vues pour l'ensemble d'une séquence. A ce stade d'élaboration les images et les sons synchrones sont alors transposés sur bande magnétique vidéo. On obtient de cette manière une copie de consultation des rushes pour une dépense minime. Les appareils d'enregistrement, comme le magnétoscope, permettent ensuite d'enregistrer un commentaire sans effacer l'image mais au contraire en la regardant, par l'intermédiaire d'un téléviseur, pour la commenter. Il est à noter toutefois que pour l'analyse d'un film plan par plan ou image par image, le commentaire n'est plus de première importance et seuls les sons synchrones sont utilisables notamment pour la danse, le chant, la parole, etc.

Quand la copie vidéo est archivée et cataloguée, la copie de travail sur pellicule ciné redevient disponible pour la suite des travaux d'élaboration. Vu le faible prix de la cassette vidéo, chaque stade du montage peut être ainsi transposé si l'on possède l'équipement vidéo nécessaire. La valeur de cet équipement pour le noir et blanc est équivalente au double de celle d'un projecteur cinéma de cabine.

La recherche coopérative sur programme «Aubrac» (RCP n° 28) nous a permis, par une utilisation rationnelle du cinéma, de mettre au point une méthode de consultation et d'archivage mêlant les systèmes magnétiques et photographiques selon les opérations suivantes:

- 1) Tirage de la copie de travail d'après les rushes originaux.
- 2) Mise en état et synchronisation de la copie de travail.
- 3) Transposition sur bande magnétique vidéo de cette copie de travail.
- 4) Archivage et catalogage de la bande vidéo et mise en consultation.
- 5) Conformation des pellicules ciné originales à la copie ciné de travail.
- 6) Tirage d'une copie d'archive dite «copie marron» ou de sécurité (positive pour le noir et blanc et négative noir et blanc pour les films couleur) d'après les originaux et dans le même temps, repiquage des sons synchronisés sur une bande d'archive sur pellicule magnétique 16 mm.
- 7) Archivage et signalisation de la copie d'archive sonore par double bande.

8) Suite de l'élaboration du film envisagé avec la copie de travail obtenue en 1), c'est-à-dire montage, sonorisation, mixage, etc.

La copie d'archive, sur pellicule cinéma permet de refaire de nouveaux négatifs avec lesquels, en noir et blanc, on peut tirer des copies positives de qualité à peine inférieure à celle qu'on obtient par tirage du négatif original. L'avantage de ce système est de laisser à la postérité la totalité des documents qui ont été enregistrés sur un sujet, quels que soient les travaux qu'on ait pu faire avec les pellicules originales.

Dans cette entreprise, je considère que la pellicule cinématographique, même en 8 mm, doit rester la base de la plupart des enregistrements cinématographiques. La bande magnétique vidéo, dont la vulgarisation va provoquer une révolution dans la diffusion des images, constitue par contre le moyen le plus extraordinaire pour promouvoir la consultation principalement individuelle, de toutes les sortes de films existants.

#### MAGNÉTOSCOPE ET CONSULTATION INDIVIDUELLE

Le cinéma étant un des tout premiers moyens moderne d'investigation au service de la recherche anthropologique, il intéresse inévitablement un nombre de plus en plus important de jeunes chercheurs; or ceux-ci n'ont pu avoir jusqu'à présent qu'un accès très limité et très difficile aux documents filmés en raison du coût élevé des duplications et surtout de l'importance du matériel à mettre en oeuvre pour les visionner. Il semble donc souhaitable, au moins dans une première phase, de concevoir une méthode et des moyens aussi économiques qu'efficaces qui permettront aux chercheurs de consulter facilement et rapidement les documents filmés existants sur un matériel technique nouveau et de manipulation très simple.

Ceci répond à un besoin profond et urgent, car s'il est relativement facile pour le chercheur de tourner, de monter des films, il lui est beaucoup plus difficile de les visionner, de les communiquer en projection ou de les confronter avec d'autres films traitant de la même recherche.

On reste confondu devant le retard pris pour l'utilisation des documents visuels filmés lorsque l'on fait le parallèle avec les documents écrits et les documents sonores. Alors qu'il existe partout dans le monde, d'innombrables bibliothèques offrant aux lecteurs des collections de plus en plus denses, de livres anciens ou spécialisés; alors que le disque et la cassette sont accessibles partout à tous et à chacun, il n'existe, à ma connaissance, aucun centre de consultation et d'analyse de films.

Or le film ethnographique ne doit plus être un instrument de recherche inaccessible et marginal. Il convient qu'il accroisse, sans plus **de retard, le**

patrimoine commun mis à la disposition de tous les chercheurs. Ces sentiments ne me sont pas personnels. Ils sont partagés par bon nombre d'anthropologues et d'historiens. Mais une difficulté subsiste, celle de la méthode à mettre en oeuvre pour exploiter les informations que contiennent tant les films élaborés que les rushes dont il était question ci-dessus. A ce sujet, j'évoquerai les conclusions formulées par les historiens ayant assisté aux trois séminaires consacrés au film ethnographique et à la recherche anthropologique par le professeur H. Braudel dans le cadre de ses cours au Collège de France.

A l'issue de ces trois séances, les historiens éprouvèrent des sentiments à la fois d'admiration, tant la richesse des informations contenues et entrevues dans le film leur paraissait grande, et de désarroi provoqué par cette sensation d'impuissance que donna la vision d'un film en projection normale en salle publique. En effet, inexorablement les images succèdent aux images et le spectateur ne peut absolument pas intervenir pour arrêter, revoir, analyser un passage qui l'intéresse, comme on le fait couramment à la lecture d'un texte.

Il est probable que ces sentiments sont partagés par de nombreux anthropologues qui ne savent pas comment ils pourront utiliser les informations contenues dans les films et de ce fait condamnent l'utilisation du cinéma **pour les sciences humaines.**

#### UN PROCÉDÉ NOUVEAU

S'il n'existe aucun organisme, mettant ainsi les documents cinématographiques existants à la disposition des chercheurs pour qu'ils puissent les consulter, cela tient pour beaucoup à la complexité et à l'importance des problèmes techniques et financiers que posent la manipulation et la projection des films. La difficulté résulte, entre autres, de la diversité des procédés (optiques ou magnétiques) et des vitesses d'enregistrement des documents sonores accompagnant l'image. Pratiquement, chaque système implique l'emploi d'un appareil de reproduction différent.

Le film classique impose un équipement multiforme encombrant, coûteux, d'entretien délicat et constant. Les duplications et les changements de format sont d'un prix de revient très élevé. L'avènement récent d'un procédé nouveau a transformé ces données. L'enregistrement magnétique des images a, en effet, éliminé la plupart des inconvénients que présentait le recours à des copies sur pellicules photographiques.

Le magnétoscope s'avère l'appareil le plus simple et le mieux adapté à toutes les formes d'utilisation que l'on peut envisager pour faciliter la consultation individuelle de documents cinématographiques et pour rendre possible leur analyse. La pratique de cette technique permet d'affirmer que

le système vidéo est parfaitement fiable et que son emploi résoudrait de façon rapide et économique le problème de l'équipement d'un centre de consultation de documentation filmée<sup>20</sup>. Seul le magnétoscope rend possible la constitution au moindre prix d'une importante cinémathèque mettant éventuellement à la disposition de plusieurs chercheurs une série de copies d'un même document filmé. La copie des films classiques sur bande magnétique ne présente, en effet, aucune difficulté et s'effectue sur un appareil projetant le film standard, l'original ou la copie de travail<sup>21</sup>. La copie magnétique, d'un prix abordable, ne peut être visionnée que par l'intermédiaire d'un téléviseur. Mais toutes les copies ainsi réalisées à partir de films cinéma de format, de vitesse de projection ou de procédés de sonorisation différents, seront du même type et pourront être lues sur un appareil unique<sup>22</sup> bénéficiant de perfectionnements pratiques: avance et retour rapides, arrêt sur image, emploi extrêmement simple, surtout s'il s'agit d'un magnétoscope à cassette.

Enfin un dernier avantage, et non des moindres, résulte de l'utilisation de labande magnétique très légère et très souple. En effet, bandes ou cassettes vidéo occupent peu de place<sup>23</sup> (eu égard à leur durée), se manutentionnent comme des livres et permettent un classement facile sur des rayons semblables à ceux d'une bibliothèque. La consultation individuelle est donc une possibilité immédiate. Son intégration à la recherche dépend de la création de centres de consultation de films et de la constitution de cinémathèques et de vidéothèques.

En conclusion, le document filmé d'ethnographie constitue une des sources de base pour l'histoire des temps modernes. De ce fait des mesures s'imposent avec plus d'urgence et parmi celles-ci la création de cinémathèques, de vidéothèques, de centres de consultation de films sur les sciences de l'homme.

Margaret Mead, et l'Anthropological Film Research Institute, dont elle était Présidente, demandaient la création d'un centre d'archives du film ethnographique, depuis 1964.

20. J'ai appliqué et expérimenté ce système de présentation de film d'abord dans le cadre d'expositions temporaires du Musée de l'Homme et de façon continue, depuis septembre 1971, dans la galerie d'étude du Musée national des Arts et Traditions populaires.

21. Le film est projeté dans une caméra de télévision. Celle-ci, reliée à un ou plusieurs enregistreurs magnétiques d'images, transforme l'image photographique visible à l'œil en un image électronique invisible qui s'enregistre sur autant de bandes magnétiques qu'il y aura de magnétoscopes copieurs, simultanément en service.

22. L'encombrement d'un magnétoscope est de 45 x 35 x 20 environ.

23. Une vidéo cassette de volume 20 x 10 x 3 cm, pèse 400 g, contient une heure d'enregistrement de film couleur sonore, soit l'équivalent de 30 kg de boîtes de pellicule 35 mm, représentant un volume cylindrique de 50 cm de haut et de 30 cm de diamètre.

Devant l'importance des travaux à accomplir pour sauver d'innombrables cultures de l'oubli et du néant, nous avons également essayé d'alerter l'opinion sur la nécessité de constituer rapidement des archives filmées d'ethnographie dans tous les pays (Lajoux, 1970). A la suite de Margaret Mead, Alan Lomax réitérait ses appels visant à constituer des archives mondiales du film ethnographique (Lomax, 1971). L'assemblée générale du Congrès de Chicago en a proclamé l'urgence à son tour et les résolutions adoptées en septembre 1973 sont significatives de l'évolution de comportement des anthropologues à l'encontre du cinéma. Ne déclarent-elles pas, en effet, que l'audiovisuel est un outil ou un moyen indispensable pour la recherche!

Ainsi, selon les souhaits de tous, le National Anthropological Film Center est devenu une réalité aux États-Unis depuis 1975. En France, le Centre National de la Recherche Scientifique, vient de mettre en place l'infrastructure d'un service du film scientifique dans lequel les films ethnographiques auront une part importante. Ce service, le S E R D D A V (Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels) favorise déjà, dans notre pays, l'application des résolutions du Congrès de Chicago. Ce centre permettra non seulement d'assurer un programme de collectes et de production de documents filmés d'ethnographie, mais aussi d'effectuer des échanges internationaux. Enfin, à la fois berceau de la photographie et du cinéma, notre pays doit prendre un certain nombre de mesures pour promouvoir la pratique du cinéma de recherche dans le domaine des sciences de l'homme afin de tenter de transformer «la réalité» filmée d'aujourd'hui en un outil pour la paix et la reconnaissance inter-ethnique de demain.

#### RÉFÉRENCES

- Calisi, R. (1972), *Il film di ricerca in etnologia e antropologia*. Venise: Biennale di Venezia. Document multigraphié 76 p. dont 6 photographies.
- Guilcher, J.-M. (1963), *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Paris-La Haye: Mouton, 617 p.
- Koechlin, B. (1968), «Techniques corporelles et leur notation symbolique». *Langages* 10: 36-47.
- Lajoux, J.D. (1970), «L'ethnologue et la caméra». *La Recherche* 1: 327-334. — (1972), «Le film ethnographique. Tendances actuelles et réflexion sur un festival». *Ethnologie française* 2: 190-198.
- (1974), «La durée des films ethnographiques». *Research Film* 8 (3): 233-245.
- Lomax, A. (1969), *Choreometrics: A method for the study of cross-cultural pattern in film*. New York, Columbia University, Sonderdruck and Research Film 6: 505-517.
- (1971), «Toward an ethnographic film archive». *Filmmakers Newsletter*: 31-38.
- Rouch, J. (1971), *Montage et réalité du film ethnologique*. 1<sup>er</sup> Congrès d'ethnologie européenne (communication orale non publiée).
- Samaran, C.; Sadoul, G. (1961), «Témoignages photographiques et cinématographiques», *L'histoire et ses méthodes*, pp. 1390-1410. Paris: Gallimard, Encyclopédie la Pléiade.

- Sorenson, E.R. (1967), « A research program in the study of changing man », *Current anthropology* 8: 443-469.
- (1974), « Anthropological film: A scientific and humanistic resource », *Science* 186, n° 4169.
- Turquetil, A. (1926), « Notes sur les Eskimos de la baie d'Hudson », *Anthropos* 21: 419-434.

LES DOCUMENTS FILMÉS  
LA CONNAISSANCE DE L'HOMME ET L'AVENIR

E. RICHARD SORENSON

*National Center of Anthropological Film, Washington, DC*

Ce n'est un secret pour personne aujourd'hui qu'il existe un besoin intense d'illustrer sous forme visuelle la variété des modèles culturels de comportement humain existant encore dans le monde; celle-ci reflète des expressions diverses et parfois uniques des capacités humaines fondamentales. Nous devons agir vite si nous ne voulons pas perdre à jamais des informations relatives à la très large gamme des différentes possibilités qu'offre le développement humain, particulièrement celles qui jouèrent un rôle dans l'évolution de nos modèles d'organisation, liés aux transformations du cadre écologique et économique.

De même, il existe un besoin crucial de documentation sur le développement des sociétés qui se modernisent. Nous avons besoin d'approfondir nos connaissances sur la manière dont l'homme s'intègre dans le monde, fait face à ses transformations, y compris celles qu'il a lui-même engendrées. Ces nouveaux modes de vie ayant évolué avec la technologie changent peut-être plus rapidement encore que ne le font des cultures isolées. Notre connaissance par trop partielle de la dynamique d'une telle évolution ou de sa signification socio-biologique nous oblige souvent, pour le choix de son orientation, à recourir à des décisions arbitraires, prises à la légère. La marche vers le futur serait moins traumatisante et plus facilement acceptée si nos connaissances étaient plus grandes.

Les documents filmés et annotés, en révélant la gamme des comportements humains dans leur cadre culturel et leur environnement, sont seules à permettre une pluralité d'études, sur les comportements et les possibilités d'organisation de l'homme. Cet enregistrement des phénomènes, non seulement appréhende les subtilités et les complexités des interactions sociales et des mouvements neuro-musculaires, toutes choses que l'on ne pourrait obtenir autrement, mais il recueille aussi des données inestimables et imprévisibles, rendant ainsi possible un réexamen et une vérification des déductions antérieures. Les enseignements que de tels documents apportent sur

notre propre espèce et les tendances de ses comportements les plus variés pourraient être d'importance fondamentale dans la mesure où nous avons toujours besoin de faire un choix entre les différentes options que la vie nous offre. Il suffit de voir les films de John Marshall pour comprendre la valeur de ce mode de documentation; et ceci n'est qu'un début.

Le propos de cet article est de formuler quelques propositions en vue de la constitution d'une collection de données visuelles en sciences humaines portant sur les formes actuelles mais transitoires de comportement humain et d'organisation sociale, et qui serait à la fois source de données et support de décisions. Une attention toute particulière sera accordée:

1) au développement rapide, à l'échelle mondiale, d'une stratégie de l'échantillonnage permettant de recueillir une documentation visuelle sur ces comportements et modes d'organisation en voie de disparition. On constituerait ainsi les archives filmées les plus complètes concernant les diverses adaptations culturelles et comportementales de l'homme;

2) à la mise en place d'une organisation de base pour les centres — indispensables — de données visuelles ethnographiques, qu'ils soient régionaux ou nationaux;

3) à l'établissement de règles facilitant l'accès aux données visuelles ainsi qu'à leur utilisation.

## LE PROBLÈME

En raison du développement considérable des moyens de communication et de transport, particulièrement depuis la seconde guerre mondiale, des changements se produisent aujourd'hui à travers le monde selon un rythme encore jamais observé, et qui sans cesse s'accélère. A une divergence entre les cultures et les comportements, qui accompagnait la dispersion de l'homme de par le monde depuis les temps les plus reculés, a maintenant succédé un mouvement en sens inverse. Nous sommes entrés dans une nouvelle période — de convergence culturelle — où la très grande diversité humaine manifestée précédemment est en train de disparaître rapidement sous l'influence de la technologie moderne. Les quelques sociétés isolées qui subsistaient en exprimant encore une évolution naturelle, indépendante et originale dans son cheminement comme dans l'utilisation des capacités humaines fondamentales, ont presque disparu. D'autres cultures traditionnelles moins isolées suivent rapidement le mouvement. Toutefois, ces modes de vie en voie de disparition nous intéressent, parce que certains d'entre eux reflètent des situations qui sont d'une grande importance pour l'évolution de notre comportement et de notre culture, et que d'autres expriment des possibilités

particulières d'organisation humaine. Dans la mesure où nous laissons ces données sur les comportements disparaître avec les cultures qui leur donnent forme, nous réduisons nos chances de comprendre notre propre espèce.

Dans la dernière décennie se sont développées une instrumentation moderne, une théorie et une méthodologie nouvelles, qui ont permis l'élaboration et l'utilisation dans le domaine des sciences humaines de documents visuels concernant les activités humaines spontanées. Il existe aujourd'hui des stratégies pour tirer le plus grand parti scientifique de tels documents. En bénéficiant de ces progrès et en concentrant notre attention sur la préservation des données relatives aux modes de vie en voie de disparition, peut-être pourra-t-on limiter les pertes constatées chaque jour.

Ce faisant, nous ne devons pas nous laisser égarer par les arguments que l'on avance parfois à ce propos et selon lesquels de tels documents visuels devraient être considérés comme un moyen de renouveler les pratiques des temps passés. Ceci ne va pas dans le sens des intérêts de la grande majorité des peuples du monde qui est d'améliorer leurs conditions de vie, et ne permet pas à de tels documents d'affiner la compréhension que nous avons de nous-mêmes, de nos capacités et de notre organisation sociale.

La plupart des anthropologues, et particulièrement ceux qui ont la chance d'effectuer des enquêtes sur le terrain dans de nombreuses régions du monde, reconnaissent volontiers que rares sont les gens désireux de rester ce qu'ils sont ou de retourner à ce qu'ils furent. Il est significatif de constater que ces anthropologues, qui proviennent de sociétés technologiquement plus avancées, se voient accueillis, la plupart du temps, avec un intérêt et une sollicitude rarement manifestés envers des étrangers originaires de contrées moins développées. Quelquefois, l'occidental s'attribuera le mérite de ce phénomène; mais l'on s'accorde de plus en plus à croire qu'un tel accueil n'est pas dû à l'attrait de sa personnalité ou à ses qualités propres. Cela provient plutôt de ce qu'il est perçu comme le dispensateur possible de matériaux et d'outils nouveaux, de méthodes et d'idées novatrices, ou encore comme une puissance, par des gens désireux d'améliorer leur propre situation.

La condition humaine est une confrontation permanente avec de nouveaux défis et de nouvelles chances offerts par le monde. Le changement est inévitable; on souhaite partout de meilleures conditions de vie. Dans chacune des cultures que j'ai pénétrées en Océanie, en Amérique Latine, en Asie et en Afrique, j'ai constaté une certaine indifférence pour la préservation des modes de vie anciens, si ce n'est comme moyen d'en tirer des avantages commerciaux. Les cérémonies et les arts traditionnels auxquels se sont intéressés les Occidentaux ont permis aux indigènes de se procurer de nouveaux biens qu'en réalité ils désiraient. A vrai dire, tout le monde regarde

vers le futur. La meilleure manière de se rendre rapidement impopulaire en Nouvelle-Guinée consisterait à suggérer aux indigènes de conserver leurs haches de pierre, les taux élevés de mortalité infantile ainsi que les modes d'organisation sociale qui les accompagnent. L'argument selon lequel nous devrions utiliser des films pour les inciter à un retour à des formes anciennes de culture serait risible de leur point de vue et du nôtre, car il est peu probable que nous acceptions de revenir nous-mêmes aux conditions qui furent celles des débuts de la révolution industrielle, à la semaine de soixante heures ou à un mode de vie agricole du temps des attelages.

Bien qu'il soit vrai que des documents portant sur des événements passés fournissent parfois des modèles au théâtre, à la chanson, à la danse, témoignant de notre héritage culturel, il est peu probable que ces documents soient d'un grand intérêt en tant que moyens de faire revivre pleinement ce dont on hérite. Un tel retour à des formes anciennes de culture relève d'une philosophie du zoo culturel. Au pire, cela encouragerait les peuples à se situer à contre-courant de l'histoire, au mieux cela procurerait des moments de nostalgie aux personnes d'un certain âge.

Une utilisation plus efficace de cette documentation sur les modes de vie en voie de disparition consisterait à voir en elle une source d'information sur l'homme, la manière dont il s'est comporté et dont il a évolué à travers le temps, dans les conditions et les milieux les plus divers. Une telle information, tout en permettant d'approfondir notre compréhension de l'espèce humaine, de ses modes possibles de réaction et d'adaptation, peut contribuer de façon privilégiée à accroître la connaissance que nous avons de nous-mêmes tandis que s'effectue notre adaptation au futur. Elle peut être un moyen de développer notre conscience du changement et notre capacité à réagir et à créer. Le monde, dans sa dynamique et sa diversité, subit une perpétuelle transformation dont le fondement est bio-socio-écologique. La supériorité de l'homme semble procéder d'une adaptation de plus en plus consciente aux changements. Les documents filmés, en nous permettant d'être mieux informés sur nous-mêmes, nos possibilités d'organisation et d'adaptation, devraient enrichir notre savoir en ce domaine. Le futur est ce vers quoi l'on marche. L'horloge du temps ne revient jamais en arrière.

## INDICATIONS THÉORIQUES

Les documents filmés comme matériaux de recherche se distinguent principalement d'autres formes de films anthropologiques par les méthodes et les objectifs qui président à leur réalisation. Source d'informations authentiques destinées à des analyses scientifiques répétées, ils diffèrent, par leur

format et leur utilisation, des films élaborés pour révéler la conception qu'un anthropologue se fait d'une culture ou de ceux dans lesquels le langage du flux visuel est exploité pour transmettre de façon percutante et nouvelle des connaissances anthropologiques.

Un curieux mythe s'est développé ces dernières années selon lequel les films anthropologiques ne seraient pas scientifiques car leur contenu est toujours déterminé en fonction d'intérêts sélectifs. C'est ignorer à quel point la sélection et l'intérêt particulier, sous-tendent «TOUTE» enquête scientifique. Dans le cinéma scientifique comme dans toute science, éviter la sélection n'est pas nécessairement pertinent. Mais il est crucial de procéder avec méthode. Pour acquérir une valeur scientifique, les documents filmés portant sur les transformations des sociétés humaines doivent être construits selon les considérations méthodologiques utilisées pour l'investigation des phénomènes non récurrents. L'accent devra être mis sur les possibilités d'interprétation et de vérification. La crédibilité est la clef de tout.

Nous proposons de distinguer quatre sortes d'informations qui permettent d'accroître l'utilité scientifique des documents filmés consacrés à des phénomènes éphémères:

- 1) l'information indifférenciée,
- 2) l'information structurée,
- 3) les intuitions personnelles,
- 4) les constantes spatiales et temporelles.

### *L'information indifférenciée*

L'information indifférenciée est celle qui n'a pas encore été perçue de manière consciente, ni structurée ou organisée par l'esprit humain. Une telle information existe partout, mais pour des raisons d'ordre culturel, technique ou biologique, nous n'en avons qu'une conscience partielle. Dans l'histoire de l'humanité, comme au cours des périodes critiques de l'histoire individuelle, la prise de conscience d'une telle information transforme parfois savoir et aptitudes. Elle ouvre même la voie à de nouvelles écoles de pensée, à des découvertes technologiques et améliore les possibilités d'expression de l'homme. Contenue dans les documents de recherche, cette information est à l'origine de découvertes futures. Parce qu'il enregistre un fac-similé de phénomènes visibles au moyen des transformations objectives d'un support photosensible, le film recueille en même temps que les données sélectionnées un grand nombre de données inaperçues et indifférenciées. On peut alors concevoir des stratégies qui permettent d'enrichir le contenu de cette sorte d'information véhiculée par les documents filmés.

*L'information structurée*

L'information structurée est celle que façonne l'esprit humain. Elle tire sa forme de notre manière de contempler ce qui nous entoure en fonction des concepts, idées et valeurs conférés par l'éducation, dans le cadre plus ou moins étroit qu'impose à nos possibilités d'agir et de penser un milieu en constante évolution. Elle nous permet d'appréhender symboliquement les phénomènes continus qui nous entourent en les organisant en unités discontinues et en modèles auxquels pourraient s'appliquer les règles du langage et de la logique. L'information structurée nous permet de dominer l'expérience et, en conséquence, d'élaborer une stratégie de nos propres actes. Elle est le fondement à partir duquel s'élaborent conjectures, discussions et études; le «connu» auquel nous rattachons toute découverte pour en déchiffrer la signification. Pour être appréhendé intellectuellement un enregistrement scientifique doit tendre vers des connaissances structurées. Le savoir organisé d'une discipline scientifique, accessible au public, en est un exemple. Parce qu'ils sont issus d'un ensemble étendu de données validées et imbriquées les unes dans les autres, les faits et les relations, scientifiquement établis et mesurés, offrent des éléments de base auxquels d'autres phénomènes peuvent être rattachés. Ils acquièrent ainsi une signification. Toutefois on ne peut être assuré que les vues scientifiques d'aujourd'hui correspondent absolument aux objectifs de la recherche de demain. Dès lors, il est préférable d'éviter le montage ou une finition trop poussée des enregistrements initiaux destinés à la recherche (par opposition à ceux qui rendent compte d'une recherche). Une telle démarche sacrifie une grande part des abondantes informations indifférenciées et, de ce fait, nous écarte de ce que nous souhaitons découvrir et comprendre.

*Les intuitions personnelles*

Les intuitions personnelles, les préférences, se situent à mi-chemin entre l'information structurée et l'information indifférenciée. Elles possèdent des traits de l'une et de l'autre. La perception et les intérêts sélectifs de tout chercheur individuel, guidés par les inclinations personnelles, les impressions et les idées à demi formulées, constituent un puissant stimulant de la découverte et de l'interprétation des éléments d'information. Les documents de recherche dans lesquels subsistent des traces de cette influence reflètent les premières étapes de la formation des idées et de ce que l'impression sensible a recueilli. Ils se prêtent à une analyse jusqu'ici impraticable. Avec de tels documents, il devient possible d'aborder le problème du contrôle et de l'explication des données fugitives. De ce fait doit être évitée toute tentative

de remaniement, de restructuration des documents de recherche, en vue de les adapter par la suite aux idées ou aux formes esthétiques généralement admises. Il s'agit là d'une manipulation créatrice importante à plus d'un titre, mais dont il est préférable que les documents filmés soient exempts.

*Les constantes spatiales et temporelles*

Parmi les instruments qui nous permettent d'analyser et d'organiser les phénomènes en vue d'une communication et d'une exploitation précises, figurent en premier lieu les hypothèses concernant l'espace et le temps. La science contemporaine est en grande partie redevable de la découverte de moyens rigoureux de mesure des phénomènes observés qui suppose l'existence d'un flux temporel uniforme et d'une géométrie de l'espace déterminée. De ces constantes dépend essentiellement la communication précise d'une construction scientifique; sur elle repose également sa validité. Bien des études impliquent un traitement séparé de l'espace et du temps, de même que le recours aux concepts de développement, différenciation, diffusion et communication. C'est pourquoi des informations précises et nombreuses concernant le temps et le lieu doivent nécessairement figurer dans les documents de recherche. Les enregistrements qui présentent des phénomènes dont on a modifié la durée originelle, ou qu'il est difficile de situer géographiquement, offrent un moins grand intérêt pour une exploitation future.

## POUR UN RECUEIL MONDIAL D'ÉCHANTILLONS FILMÉS

Toute stratégie d'échantillonnage doit, pour être exploitable et féconde, tenir compte:

- 1) de l'état des transformations culturelles connues lors de l'échantillonnage,
- 2) des problèmes spécifiques à chaque situation culturelle,
- 3) de la disponibilité des chercheurs suffisamment qualifiés pour mener à bien cette tâche.

Pour obtenir une information exacte et récente sur les conditions de vie existant dans le monde, leur diversité et leur répartition, nous devons nous fier aux anthropologues qui ont une connaissance personnelle approfondie de certaines régions. Les listes de contrôle, les schémas, les taxinomies ne sont pas suffisants. Car ces vues d'ensemble, ces résumés, n'interviennent qu'après la publication de nombreux comptes rendus sur le travail de terrain. Lorsque ces synthèses font à leur tour l'objet d'une publication, elles ne reflètent plus l'état réel du monde, ni celui des connaissances, ces dernières

s'étant développées grâce à de nouveaux examens, de nouvelles observations. Parce qu'elle s'aide des plus récents progrès de l'instrumentation, l'interprétation des spécialistes appartenant aux diverses universités et instituts de recherche est plus digne de confiance, plus utile.

Un regard sur l'étude d'ensemble et la classification des cultures du monde entier élaborée par G. P. Murdock révèle l'impossibilité de se fier à de tels systèmes pour constituer un répertoire mondial de documents ethnographiques filmés pouvant servir de base à la découverte de nouvelles données ou à l'approfondissement des anciennes. Cette étude d'ensemble, tout en étant un outil éducatif inestimable, unique en son genre, pour l'organisation d'une information culturelle réparatrice et utilitaire, omet de nombreux groupes sur lesquels on a le plus grand besoin de documentation; traite médiocrement des groupes marginaux et ne tient pas compte des nouveaux domaines d'intérêt ou d'enquête. De même, elle ne mentionne pas la dynamique des changements culturels, aspect pourtant très important, et tout particulièrement digne d'une étude à partir des documents filmés (Murdock *et al.*, 1962-1965).

On peut s'attendre à rencontrer des problèmes semblables avec toute taxinomie culturelle pour la simple raison que les concepts s'appliquant à ce qui existe et revêt de l'importance sont des conditions préalables à tout système de classification. Dans l'étude des comportements et des formes d'organisation sociale, ces concepts ne sont pas encore bien établis. Nous pouvons donc envisager une classification tenant compte de divers aspects: structure économique, système politique, organisation de la parenté, langage, mode d'habitat, ressources, situation écologique, formes des chants et des danses, manière de se nourrir ou d'exprimer l'agressivité, etc. Tout attribut, qualificatif ou quantitatif, applicable à un comportement humain organisé peut servir de base à une classification. Des connaissances et des orientations nouvelles, ainsi que de nouveaux centres d'intérêt, peuvent donner naissance à de nouvelles combinaisons taxinomiques.

Un répertoire mondial de documents ethnographiques filmés, conçu comme une source de futures découvertes, doit inclure des informations allant bien au delà de simples données complémentaires de celles impliquées par le schéma initial. Se contenter de remplir les cases vides d'un système de classification avec des exemples filmés, serait compromettre en grande partie son établissement et négliger des données jugées par la suite dignes d'examen. On tendrait ainsi à produire un échantillonnage qui réaffirmerait les connaissances acquises par le passé, plutôt que d'en susciter de nouvelles.

### *Stratégie du tournage*

À l'encontre des productions filmiques destinées à communiquer de nouvelles connaissances au spectateur, l'enregistrement de documents visuels n'a pas à tenir compte des règles auxquelles obéit la construction des films destinés au public. Les stratégies que l'on renouvelle pour «retenir l'attention» du spectateur n'ont très souvent qu'un attrait fugitif, variant d'un public à l'autre. Fonder la prise de vues sur des conceptions de la réalisation aussi dépendantes du moment serait accorder trop d'importance à des procédés certes séduisants, mais bien trop marqués historiquement et géographiquement.

La collecte de données visuelles destinées en permanence aux sciences humaines doit suivre une tout autre orientation. L'objectif principal est ici de recueillir un échantillon d'événements se produisant naturellement, cela d'une manière aussi claire et fidèle que possible. On doit se préoccuper uniquement des données et non des questions de présentation au public. Il est intéressant de noter qu'une telle démarche n'est pas incompatible avec une diffusion ultérieure auprès du public. En effet, soucieuse de restituer le plus possible la richesse de l'information, la prise de vues devrait inclure une grande diversité d'angles, de cadrages et de situations. À partir des enregistrements initiaux, un monteur pourrait alors construire une grande variété de films présentables au public.

L'enregistrement de documents visuels différant des tournages de la production cinématographique ordinaire, on devra employer avec une certaine précaution les opérateurs ou les équipes habitués aux besoins de l'industrie cinématographique ou de la télévision. Leurs techniques de tournage sont le plus souvent tributaires des nécessités inhérentes à ces media. D'ailleurs, rares sont ceux qui auraient la possibilité de demeurer sur un lieu de recherche pendant une longue période. Et parce qu'ils sont, moins que d'autres, préparés à s'adapter à des cultures différentes, ils n'en auront que plus tendance à perturber une situation naturelle.

Une collaboration avec les media permettrait cependant de soutenir et d'intensifier les efforts en vue de réaliser un échantillonnage mondial, qui, sans cela, risque de n'être qu'une entreprise modeste et à long terme.

Les anthropologues entraînés au maniement d'un matériel moderne devraient être mieux qualifiés pour affronter efficacement le tournage sur le terrain. De par leur formation, ils sont accoutumés aux problèmes liés à l'étude des différents modes de vie et rompus aux méthodes scientifiques. En outre ils sont à même de rester sur le terrain tout le temps nécessaire pour obtenir un échantillonnage représentatif des variations saisonnières ou annuelles de l'activité.

Une collaboration avec les media permettrait cependant de soutenir et d'intensifier les efforts en vue de réaliser un échantillonnage mondial, qui, sans cela, risque de n'être qu'une entreprise modeste et à long terme.

Les anthropologues entraînés au maniement d'un matériel moderne devraient être mieux qualifiés pour affronter efficacement le tournage sur le terrain. De par leur formation, ils sont accoutumés aux problèmes liés à l'étude des différents modes de vie et rompus aux méthodes scientifiques. En outre ils sont à même de rester sur le terrain tout le temps nécessaire pour obtenir un échantillonnage représentatif des variations saisonnières ou annuelles de l'activité.

La documentation visuelle diffère totalement de la production cinématographique classique ou de l'exploitation du pouvoir de communication conféré aux images visuelles. Elle doit développer ses propres méthodes. Des programmes de formation conçus en fonction de ce besoin particulier accroîtraient l'efficacité des documents visuels enregistrés par les anthropologues, les cinéastes et d'autres chercheurs. Des tentatives comme celles de l'Anthropology Film Center au Nouveau-Mexique constituent un premier effort dans ce sens. Il devrait être poursuivi en liaison avec les programmes des centres de données visuelles.

Un répertoire des données visuelles d'une culture ne pourrait qu'être enrichi par la contribution de chercheurs se différenciant par leurs centres d'intérêt et leurs méthodes. Tout comme les techniques d'observation organisées de façon systématique rendent les observations des amateurs d'oiseaux utiles à l'ornithologie, on peut concevoir que les ethnologues amateurs, guidés par les principes du recueil de données visuelles, contribuent à l'étude de l'homme. Seraient particulièrement intéressantes les contributions des populations étudiées auxquelles on aurait appris à utiliser la caméra comme un instrument de documentation. Ils pourraient fournir des informations et mettre l'accent sur des faits reflétant leur propre point de vue, «non académique», sur eux-mêmes et sur leur milieu. La démonstration faite par Adair et Worth, dans laquelle les Indiens Navajo se sont filmés eux-mêmes, est un premier pas dans ce sens. Les contributions même modestes des habitants eux-mêmes, pourraient sensiblement augmenter la portée de tout document filmé, et garantir l'authenticité de l'information sur le comportement et la culture d'un peuple.

#### *Démarches spécifiques*

Il est utile, pour mener à bien le recueil des documents, de distinguer en général trois situations culturelles différentes, exigeant chacune un mode d'appréhension **distinct**.

*Les petits isolats culturels:* Il s'agit des quelques peuples du monde, encore isolés, qui ont suivi leur propre évolution pendant des millénaires, et de ces petits groupes qui sont l'expression de comportements humains et d'organisations sociales uniques, sur le point de disparaître. Ils réclament une attention particulière. A la suite de contacts, ils peuvent changer rapidement. Ils sont bien souvent méconnus. Les anthropologues de terrain et les experts régionaux concernés, formés aux techniques d'enregistrement cinématographique, sont les mieux placés pour aborder ces peuples. Sachant mieux que d'autres comprendre la situation, ils seront moins enclins à la perturber. Les implications et les enjeux d'une telle situation leur sont familiers. En outre, ils savent rester sur place aussi longtemps qu'il le faut pour recueillir des documents représentatifs.

*La persistance des variations culturelles:* La gamme étendue des différences culturelles que l'on sait persister encore dans le monde (différences concernant également la culture populaire traditionnelle) peut être étudiée plus systématiquement grâce à un effort concerté à l'échelle internationale. Y participeraient des cinéastes spécialisés en anthropologie documentaire, des experts régionaux et des représentants des cultures à propos desquelles on souhaite se documenter.

*Les sociétés modernes:* Dans les sociétés modernes, l'illustration, par des documents filmés des changements sociaux, permet de mieux faire comprendre comment l'homme affronte le monde en mutation et s'y adapte. Peuvent s'y adonner avec profit un ensemble d'observateurs intéressés, possédant la maîtrise des techniques modernes de recueil des documents visuels. Grâce à leur perspicacité et à leurs compétences de toutes sortes, ces observateurs peuvent nous aider à mieux comprendre les transformations des conditions sociales, tout en fournissant des documents filmés susceptibles d'être réexaminés par d'autres.

#### PREMIER PAS IMPORTANT:

#### LA CRÉATION D'UN CENTRE DE DONNÉES VISUELLES

Avant que les documents filmés puissent être rassemblés et mis à la disposition des chercheurs et des utilisateurs, il convient de trouver un lieu où les conserver. Pour passer du stade des films fragmentaires, difficiles à interpréter et à situer dans le temps et dans l'espace, à une véritable source de renseignements pour les sciences humaines, il est nécessaire de concevoir un stockage centralisé et répertorié des documents filmés à l'aide d'un index systé-

matique et de méthodes de classification des thèmes. Sans ces facilités, les anthropologues et les cinéastes isolés, ne disposent d'aucun moyen leur permettant de communiquer aux autres leurs données visuelles. Très rares sont ceux qui peuvent, même à titre temporaire, stocker leurs enregistrements non encore montés dans un endroit où ils ne courent pas les risques d'être perdus, mis en désordre ou détruits. En temps ordinaire, il ne demeure d'un corpus de données visuelles initial, riche en informations de toutes sortes, qu'un ou deux courts métrages que l'on a montés pour les projeter au public.

L'importance des grands centres de documentation tient à la valeur de leur collection et à son enrichissement. Elle tend à croître en fonction de leur capacité à gérer des programmes de formation, de recherche et de collection. De petits centres sont également nécessaires, afin de permettre le développement d'idées indépendantes et de méthodes nouvelles, en dehors des contraintes d'une politique et d'une organisation strictes. Le recueil, la conservation, l'analyse et la diffusion de l'information visuelle sur les activités humaines spontanées sont les principales fonctions qu'un centre de données visuelles pourrait exercer dans une société intéressée par une plus grande compréhension de l'homme par l'homme. Le centre aurait pour tâche de promouvoir une recherche permanente dans le domaine des techniques, des méthodes et de l'équipement. Le système de traitement des données serait constamment remis à jour conformément aux exigences nouvelles des sciences sociales et de l'enseignement. Les étudiants diplômés en anthropologie devraient être encouragés de même qu'aides financièrement dans leurs efforts pour enregistrer des documents et pour mener à bien des recherches comparatives à partir de la consultation des archives. L'archivage des films doit s'effectuer dans des conditions optimales de température et d'humidité: les originaux et les copies de sécurité peuvent être préservées des dégâts occasionnés par leur manipulation et leur emploi. Les copies, optiques ou vidéographiques, seront destinées aux projections, à la recherche et à la réalisation. Un système vidéographique relié par ordinateur assurera éventuellement le traitement automatique et l'examen minutieux des catégories pré-sélectionnées de données visuelles, à la vitesse désirée. Il sera complété par un dispositif permettant la photocopie des séquences indispensables à la recherche ou à la production de films déterminés.

Une commission de conseillers composée d'anthropologues professionnels rompus à l'analyse des données visuelles pourrait être consultée sur les problèmes qu'elle soulève aussi bien que sur les programmes de recherche et les modifications de procédure. L'appartenance à une association internationale des centres de données visuelles faciliterait la standardisation des procédés d'archivage et de consultation, ainsi que l'échange et la mise en commun des documents filmés.

Voici quelles pourraient être les fonctions essentielles d'un centre ethnographique de données visuelles:

#### 1) *Dépôt et archivage*

- a) Stocker et conserver des enregistrements filmés des divers modes de vie de l'homme.
- b) Entretenir un service et un matériel permettant de situer, de visionner et d'extraire des données visuelles spécifiques à partir de l'ensemble de la collection.
- c) Fournir les moyens d'obtenir des contre-types des séquences nécessaires à la recherche ou aux programmes éducatifs.

#### 2) *Acquisition*

- a) Entreprendre et financer des programmes pour la documentation sur les cultures en voie de disparition et sur l'évolution des modèles de comportement humain. Encourager la production de documents filmés par les habitants d'une région aussi bien que par des équipes professionnelles.
- b) Accepter en dépôt les dons de films.
- c) Effectuer une copie des films avant qu'ils ne soient mis en dépôt et qu'ils ne subissent un montage.
- d) Acquérir les films anciens menacés de disparaître.

#### 3) *Recherche*

- a) Encourager et subventionner l'étude scientifique des films existants.
- b) Promouvoir la recherche sur les diverses méthodes de tournage intéressant les programmes de documentation.
- c) Favoriser les travaux qui ont pour but d'enrichir le patrimoine des films en sciences humaines.

#### 4) *Enseignement*

- a) Subventionner et animer des séminaires, des groupes de travail, des travaux pratiques, etc., tous centrés sur les questions de la documentation visuelle en anthropologie.
- b) Encourager et subventionner la production de films à usage éducatif à partir des documents recueillis.
- c) Soutenir les recherches portant sur les nouvelles formes d'utilisation des matériaux visuels dans l'enseignement.

## L'ACCÈS AUX DOCUMENTS FILMÉS ET LEUR UTILISATION

La plupart de ceux qui, par leurs films, contribuent au développement d'un centre de données visuelles, souhaiteront qu'il soit largement ouvert aux chercheurs et aux cinéastes. Certains exigeront qu'il soit fermé pour de courtes périodes afin de leur permettre d'avancer dans leurs propres recherches ou dans le montage des films distribués dans le circuit commercial. Il sera également indispensable de préserver la vie privée des sujets, et en particulier de ceux qui ont autorisé les cinéastes à filmer certains aspects de leur existence qui, s'ils étaient révélés au public, pourraient être gênants ou leur causer préjudice. On doit respecter leur droit au secret. Dans le même esprit, on devra éviter tout emploi abusif des documents qui pourraient donner des personnes filmées une fausse image ou les dénigrer.

Il est important que les documents soient véridiques afin d'encourager le travail de documentation et le dépôt des films. Il va sans dire que les enquêteurs doivent citer les sources de leurs documents. Dans le cadre d'une utilisation publique, à des fins d'enseignement, on devra imaginer une formule permettant de citer les auteurs des documents au générique des productions qui feraient ultérieurement usage de leurs matériaux.

Diverses mesures de protection peuvent être envisagées en fonction des quatre principales possibilités d'utilisation.

1) *Recherche*: La mise à la disposition des chercheurs est l'objectif essentiel. Si des chercheurs extérieurs à nos disciplines se voient interdire l'accès aux travaux des sciences humaines, la conservation des documents filmés perd une grande partie de son sens. Pour une utilisation de cette sorte, nous pouvons suivre le modèle établi par la profession médicale qui exige à la fois de respecter la vie privée et d'exposer toute nouvelle connaissance en médecine. Recherche et publication des découvertes ne sont pas entravées, ce-pendant que l'identité des patients est obligatoirement tenue secrète.

2) *Enseignement professionnel supérieur*: L'enseignement supérieur entretient des rapports étroits avec les découvertes et les techniques nouvelles. Les documents filmés doivent être mis sans restriction à la disposition des séminaires de spécialistes associés à l'enseignement supérieur qui souhaitent les utiliser. De même que les étudiants en médecine doivent entrer en contact avec les malades ou consulter leurs dossiers, les étudiants en sciences humaines ont tout intérêt à observer les documents filmés disponibles sur les comportements humains. Il suffit, dans ce dernier cas, de veiller aux fuites possibles par la voie des organismes de grande diffusion.

3) *Information à l'usage du public*: Quand le document filmé se prête à une large diffusion dans les écoles ou auprès du public, de sévères précautions doivent être prises en vue de préserver les sujets filmés de toute fausse représentation ou d'abus divers. On devra solliciter le consentement des anthropologues et des personnes filmées. Leur droit de regard est absolu.

4) *Usage commercial*: Quand une entreprise à but lucratif souhaite faire usage des documents filmés, il doit exister un accord préalable entre les sujets figurant dans ces documents, le cinéaste, le producteur et le centre de données visuelles, comme si les «originaux» utilisés avaient été enregistrés pour les besoins de la production.

## RÉCAPITULATIF

Depuis quelques années se manifeste un intérêt sans cesse croissant pour la préservation des documents concernant les modes de réaction, d'adaptation et d'organisation des hommes dans des contextes culturels très divers. Cet intérêt a imprimé un nouvel élan aux exigences déjà anciennes de documentation sur les formes de culture et sur leurs transformations. C'est là une manière d'accéder à une meilleure connaissance de notre propre espèce. Quoi qu'il en soit, la rapidité croissante avec laquelle ces cultures très divergentes ont commencé de disparaître ces dernières années n'a fait que confirmer cette tendance.

Il est généralement admis de nos jours que les documents filmés, enregistrés avec méthode, sont un moyen indispensable d'enrichir nos connaissances sur les comportements humains et les formes d'organisation sociale dans leur contexte naturel. L'American Anthropological Association (lors de son congrès annuel, en 1971), de même que le IX<sup>e</sup> Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, ont instamment réclamé l'adoption de programmes d'urgence de documentation visuelle. Dix ans de travaux expérimentaux, notamment au sein des instituts nationaux de la santé (National Institutes of Health), près de Washington, ont permis de dégager un modèle méthodologique. Le Center for the Study of Man de la Smithsonian Institution, en coopération avec la National Foundation, a parrainé et financé l'organisation d'un programme plus vaste. En 1974, le National Anthropological Film Center a ouvert ses portes à la Smithsonian Foundation.

Nous avons tenté d'exposer dans ce texte les problèmes fondamentaux, les considérations théoriques et les méthodes qu'a engendré, au cours de ces deux dernières années, le souci de recueillir et de préserver des données

visuelles concernant l'évolution de l'homme, données indispensables à toute recherche en sciences humaines.

#### RÉFÉRENCE

Murdock, G. P., *et al.* (1962-1965), «Ethnographic atlas». *Ethnology* 1-7: *passim*.

## CORPS, MATIÈRE ET RITE DANS LE FILM ETHNOGRAPHIQUE

CLAUDINE DE FRANCE

CNRS, Paris\*

Parmi les traits qui caractérisent l'évolution de l'ethnologie, l'un des plus apparents est l'introduction progressive de l'image animée, d'abord muette, puis sonorisée, dans l'appareil de recherche.

L'appropriation d'un nouvel instrument d'investigation par une discipline qui a fait ses preuves à l'aide d'autres moyens ne va pas sans poser de nombreux problèmes à ses spécialistes. C'est ainsi que près de trente ans après cet acte de naissance officiel du film ethnographique que fut l'article d'André Leroi-Gourhan: «Le film ethnologique existe-t-il?»<sup>1</sup> les ethnologues, utilisateurs ou non de l'image animée, continuent à s'interroger sur la place que l'on doit attribuer au film dans l'enquête ethnographique et l'exposition des résultats.

Tenter de répondre à cette question autrement que par l'exposé d'un ensemble de recettes méthodologiques est une entreprise délicate car elle suppose en partie résolus certains problèmes fondamentaux. Les plus complexes ont trait aux fonctions cognitives de l'image animée, aux aspects de la vie sociale et culturelle, pertinents pour l'ethnologue, auxquels accède le cinéma, et à la manière dont il y accède. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de ce que les fondements méthodologiques du film ethnographique demeurent encore obscurs, de l'avis même de ceux qui ont tenté de faire à plusieurs reprises un bilan de l'emploi du film en ethnologie et d'envisager des horizons nouveaux<sup>2</sup>.

Notre propos n'est pas ici d'exposer de façon systématique les règles

\* Comité du film ethnographique, Musée de l'Homme.

1. A. Leroi-Gourhan, «Le film ethnologique existe-t-il?», *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* 3, Paris, 1948.

2. Luc de Heusch, *Cinéma et sciences sociales* 16, Paris, Unesco, 1962; Jean Rouch, «Le film ethnographique», *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968; *id.*, *La caméra et les hommes*, Paris, 1973, texte figurant dans le présent recueil; J. D. Lajoux, «L'ethnologue et la caméra», *La Recherche* 4, Paris, 1970; J. P. Olivier de Sardan, «Où va le cinéma ethnographique?», *Ethnographie* 65, Paris, 1971.

d'une méthode d'enquête filmique ni de faire un nouveau bilan du film en ethnologie mais de présenter les éléments d'une introduction à la méthodologie du film ethnographique. Il nous a paru utile, dans une première étape, de nous interroger sur les moyens dont dispose l'ethnologue-cinéaste pour suivre, ou découper, le flux des manifestations optiques et sonores en fonction des contraintes de l'image animée, de même que sur les aspects de l'activité humaine auxquels il accède le plus directement. C'est dire que les problèmes de théorie et de méthode que nous aborderons dans les pages qui suivent concernent les aspects les plus simples de la description filmique telle que peut être amené à la pratiquer l'ethnologue.

Observer et décrire sont des activités de l'ethnologue-cinéaste à tel point reconnues que l'on croit avoir tout dit à leur sujet<sup>4</sup>. Or, rien ne nous semble moins superflu que de vouloir analyser ces activités dans leurs moindres détails, ne serait-ce que pour répondre à cette question fondamentale: jusqu'à quel point l'introduction du cinéma en ethnologie modifie-t-elle la manière qu'avait l'ethnologue d'observer et de décrire?

#### MODIFICATION DU RAPPORT ENTRE LANGAGE ET OBSERVATION

Si l'on admet avec nous que l'ethnologue-cinéaste observe et décrit, de quelle observation s'agit-il et que décrit-il le plus aisément? Telles sont les premières questions que l'on est en droit de se poser.

On peut affirmer d'emblée que mettre en évidence les faits qu'il est impossible d'établir par la seule observation directe et décrire ceux dont le langage rend difficilement compte, constituent les deux fonctions principales du film ethnographique. Il convient cependant de ne pas interpréter cette assertion de la manière la plus restrictive.

Les ethnologues-cinéastes ont maintes fois expérimenté et analysé le fait que la cinématographie décuplait la puissance de l'observation directe. Dans bien des cas, le film peut exposer avec plus d'aisance et d'efficacité que ne le feraient un texte ou un discours oral certains aspects de l'activité humaine. Rappelons à ce propos, ainsi que le fait Jean Rouch dans «Le film ethnographique...», le rôle irremplaçable de l'observation cinématographique dans la restitution des rituels collectifs fugaces et dispersés dans l'espace, et dont l'observation directe ne peut embrasser à la fois les multiples aspects (funé-

3. Ainsi que le veut à présent l'usage, nous entendons par ethnologues-cinéastes les **ethnologues** utilisateurs de l'image animée, pour les distinguer de ceux qui ne l'emploient pas (ethnologues), afin de souligner la spécificité de leurs problèmes méthodologiques.

4. Certains, comme J. P. Olivier de **Sardan, vont** même jusqu'à reprocher au film ethnographique de se limiter à la seule fonction de description.

raillés, pèlerinages, carnivals, etc.). On sait également l'intérêt que présente pour l'ethnographie l'usage de procédés cinématographiques spéciaux. Ainsi en va-t-il du ralenti (et plus particulièrement du ralenti synchrone de l'image et du son) pour la micro-analyse des techniques du corps et celle des rapports entre musiciens et danseurs en ethnomusicologie; de l'accélération, pour la macro-analyse des comportements dans l'espace et dans le temps, comme en témoigne ce saisissant raccourci des déplacements au cours d'une matinée, d'une foule d'élèves sur une foire de l'Aubrac, grâce auquel le cinéaste Jean-Dominique Lajoux découvrit les pôles d'attraction de l'ensemble des élèves et les grandes tendances de leur emploi du temps (*Foires de l'Aubrac*, 1968). Plus éloquente que le texte dans l'art de l'évocation synesthésique, l'image cinématographique exprime, par ailleurs, avec une économie de moyens inégalée, l'atmosphère d'un groupe humain.

Concevoir l'usage du cinéma comme un simple palliatif aux insuffisances de l'observation directe et de l'expression verbale comporte l'avantage, d'ordre scientifique, d'attirer l'attention sur ce qui fait l'originalité de la cinématographie par rapport aux autres formes d'observation et d'expression. A cet avantage scientifique s'en ajoute un autre, d'ordre économique, puisque l'on peut envisager de limiter la production relativement coûteuse des films ethnographiques, lorsque sont utilisées les techniques d'enregistrement optique de moyen format (16 mm), au traitement de quelques sujets privilégiés.

Le danger de cette attitude méthodologique est que, tendant à exclure du champ d'investigation filmique les manifestations intelligibles à la simple vue, ou suffisamment familières pour que le langage puisse les évoquer sans trop d'ambiguïté, on perd de vue les liens étroits qui unissent observation directe, cinématographie et langage. De la même manière est estompée l'influence que peut exercer la description filmique d'activités quelconques sur la forme de l'expression verbale ou écrite de ces mêmes activités. Aussi les fonctions spécifiques de l'image animée doivent-elles être envisagées dans une perspective plus large que celle que nous venons d'évoquer.

Il semble que l'une des conséquences les plus importantes de l'introduction de la cinématographie dans l'appareil de recherche soit de modifier profondément l'ensemble du rapport observation immédiate/observation différée/langage. Les diverses fonctions que l'on peut attribuer à l'image animée résultent des changements introduits dans ce rapport où l'observation différée occupe désormais une place centrale. Pour la première fois, l'expression

5. On désigne généralement par enregistrement «optique» tout enregistrement effectué sur un support chimique (pellicule), pour le distinguer des enregistrements vidéo-graphiques dont le support est magnétique.

verbale dispose d'un support qui lui permet de s'exercer sur des phénomènes fluents qui persistent et non plus seulement sur la persistance figée des techniques figuratives statiques (schémas, dessins, peintures, photographies), ou sur du fluent fugace tel que l'appréhende l'observation directe, immédiate. Prenant le relais de l'écriture, l'image animée libère ainsi le langage de son rôle de miroir approximatif du fluent, sur lequel peut être à présent tenu un tout autre discours.

Lorsque l'expression verbale est la traductrice principale et immédiate de l'observation directe, l'ethnologue tend à procéder avec économie. Il saisit au vol et sélectionne dans le flux des manifestations concrètes celles qui lui paraissent les plus importantes et auxquelles il est en mesure d'attribuer une signification immédiate — même provisoire. S'aidant des techniques figuratives statiques et de l'écriture, il leur confère la persistance dont elles étaient dépourvues. C'est ainsi qu'il négligera les multiples procès secondaires ou marginaux, les temps faibles composés de gestes furtifs ou répétitifs jugés insignifiants se déployant en même temps que le procès principal, les temps morts, ou temps de pause, qui interrompent le déroulement d'un rituel ou d'une activité matérielle. L'observation directe elle-même, tend à se subordonner à son mode d'expression ordinaire qui est l'évocation verbale dans la tradition orale, l'écriture dans la culture écrite; elle isole dans le flux du sensible ce qui peut être aisément véhiculé par ce mode d'expression. L'ethnologue ne retient à l'extrême limite de son observation, que ce qu'il sait pouvoir être aisément véhiculé par la parole et/ou l'écriture.

En revanche, lorsque la parole et l'écriture sont confrontées, au cours de l'observation différée, aux gestes et aux mouvements filmés, elles deviennent un instrument irremplaçable pour l'analyse fine des modes d'articulation entre les phases et les aspects du flux gestuel, dans le simultané et le successif, dans l'espace et dans le temps. L'ethnologue peut alors prendre en considération les manifestations auxquelles ne sauraient être immédiatement attribuées une signification ou une fonction précises et dont il ignore encore l'importance lorsqu'il les filme<sup>6</sup>.

La transformation des rapports entre l'observation et le langage (oral ou écrit) ne s'est pas opérée dès l'apparition de ce nouveau support de l'expression qu'est le film. Les habitudes méthodologiques ont persisté au delà des bouleversements introduits dans le dispositif de recherche. C'est ainsi que bien des années après les premiers balbutiements du film ethnographique,

6. «Lorsqu'un rituel comporte un grand nombre d'actions simultanées, un certain nombre de gestes peuvent sembler sans intérêt alors que d'autres apparaissent plus importants; or, à l'analyse, on s'aperçoit que parmi ces gestes, c'est le plus inapparent, le plus discret, qui est le plus important», Rouch, «Le film ethnographique...», *op. cit.*, p.

certain ethnologues présentaient encore des fragments de vie quotidienne accompagnés d'un commentaire descriptif redondant par rapport à l'image, expression d'une survivance de l'ancien type de rapports.

Mais il faudra attendre que se généralise l'emploi des techniques d'enregistrement continu et synchrone de l'image et du son, qui donnent la parole aux personnes filmées, pour que l'on assiste à une redistribution des rôles dévolus à l'image (observation) et au commentaire (parole). Les derniers vestiges des anciens rapports entre observation directe et langage ne disparaîtront véritablement que lorsque se généralisera à son tour l'usage de la vidéographie. Celle-ci permet en effet d'effectuer une lecture indéfiniment répétée des procès filmés sur les lieux mêmes du tournage et de recueillir, à cette occasion, les propos des personnes filmées devant l'image de leur propre comportement. Ainsi se crée un nouveau type de relations entre l'ethnologue et ceux qu'il étudie, à partir desquelles devrait se développer une véritable anthropologie du sensible fondée sur la description minutieuse des activités humaines. Tendante vers la micro-analyse, cette description s'attacherait en tout premier lieu à la forme des activités, en un mot à la manière dont les hommes se mettent en scène, ainsi que leurs objets, dans l'espace et dans le temps.

Dans la perspective que nous venons d'évoquer, la fonction principale de l'image animée semble être de tenir lieu de support persistant aux phénomènes qu'appréhende toute observation directe au cours d'une enquête ethnographique. C'est dire que les faits que l'observation différée met en évidence sont ceux-là mêmes que l'observation immédiate appréhendait jusque-là sans pouvoir leur conférer une persistance. A ces premiers faits s'ajoutent naturellement ceux que l'observation directe était impuissante à dégager, sans qu'un statut privilégié leur soit accordé. L'image animée est donc loin de constituer un simple complément à l'observation directe et au langage.

Certains regretteront peut-être que la description filmique prenne en charge des faits que le langage évoquait jusqu'ici avec une réelle économie de moyens. C'est oublier qu'une telle économie s'obtenait au prix d'un désencombrement des manifestations sensibles ayant entre autres buts celui d'éliminer les phénomènes considérés abusivement comme accessoires. Or, cette nouvelle forme d'observation fondée sur l'image animée fait précisément apparaître, ainsi que nous le verrons par la suite, l'intérêt même d'un tel encombrement du sensible pour l'ethnologue-cinéaste. Arrachant temps faibles et temps morts aux coulisses où les refoulait le langage, pour les projeter sur le devant de la scène, la description filmique et l'observation de l'image offrent au langage la matière à une analyse fine des relations entre scène et coulisses, entre ce que les personnes filmées souhaitent montrer et

ce qu'elles souhaitent cacher, entre ce qu'elles considèrent comme l'essentiel et ce qu'elles rejettent dans l'accessoire.

Il résulte de tout ceci que s'il est encore malaisé de définir avec précision en quoi consistent les fonctions de l'image animée, il est déjà permis de penser qu'avec son apparition, les problèmes de la description ethnographique se posent d'une manière nouvelle. On comprendra également que l'on ne puisse pas toujours appliquer à la méthodologie du film ethnographique des notions élaborées à partir des rapports de type ancien entre observation et langage, où l'expression verbale et la pensée n'avaient pour seul support que l'observation directe, la mémoire et ces formes d'observation différée que sont l'écriture et les techniques figuratives statiques.

#### ASPECTS ACCESSIBLES A LA DESCRIPTION FILMIQUE

A quels aspects de la vie sociale et culturelle la description filmique accède-t-elle le plus directement? Pour répondre à cette question, la démarche la plus simple consiste à examiner ce qui constitue le contenu de l'opération la plus élémentaire de tout ethnologue-cinéaste: la délimitation spatio-temporelle. Le contenu délimité est le flux de manifestations sensibles que l'image isole à tout moment dans l'espace et dans le temps par le cadrage, l'angle de vue, les mouvements de la caméra et la durée de l'enregistrement. Cette présentation est indépendante des procédés de soulignement utilisés par le cinéaste pour mettre en valeur tel ou tel aspect ou moment de ce contenu. Toute délimitation est par définition limitative. Elle implique simultanément une opération imaginaire d'évocation de ce qui n'a pas été délimité, parce que laissé hors du champ de la caméra. De la même manière, toute opération de soulignement d'un aspect de l'activité humaine filmée s'effectue au prix de l'estompement de ses autres aspects qui lui servent alors de faire-valoir. Le délimité s'oppose donc au non-délimité, comme le souligné à l'estompé<sup>7</sup>.

Le contenu le plus apparent de toute délimitation de l'ethnologue-ciné-

7. Les fonctions limitatives de la délimitation et du soulignement ne sont que l'expression d'une loi plus générale de la scénographie de l'image animée que Xavier de France formule ainsi: «Comme l'appréhension directe, l'appréhension filmique est soumise à des contraintes de limitation parmi lesquelles figure la loi d'exclusion partielle ou totale, en vertu de laquelle on ne peut appréhender une chose sans que l'appréhension d'autres choses s'en trouve empêchée (exclusion totale) ou gênée (exclusion partielle). Dans son application à l'activité du réalisateur, cette loi se manifeste par le fait que celui-ci n'a pas la possibilité de montrer une chose sans en estomper et sans en masquer d'autres» (Séminaire de recherche «Étude de la stratégie et analyse scénographique», Paris X-Nanterre, Document inédit, Archives du Comité du film ethnographique).

aste est composé d'un flux de manifestations extérieures de l'activité humaine. Les unes, directes, concernent les comportements; les autres, indirectes, ont trait aux objets, produits ou effets de l'activité, dont elles constituent en quelque sorte l'empreinte matérielle, la trace. Or, les manifestations extérieures de l'activité humaine sont aussi la matière de cette discipline ethnologique qu'est la technologie, dans ce qu'elle a d'intelligible à la simple vue: gestes, postures, opérations matérielles outillées ou non. Par là même, tout ethnologue-cinéaste est peu ou prou conduit à considérer en technologie les activités qu'il étudie. Il tend à placer le comportement technique au cœur même de sa discipline, quels que soient par ailleurs la finalité des activités filmées, la minutie de son observation et les aspects, sensibles ou non sensibles, de la vie sociale et culturelle qui retiennent le plus son attention (rites ou mythes). Inversement, il n'est pas exagéré de penser que tout ethnographe qui s'attache à décrire les manifestations extérieures de l'activité humaine est un cinéaste en puissance.

Considéré en lui-même, ou comme simple support des aspects cachés de la vie sociale, le flux de gestes, de postures et d'opérations matérielles qui composent les comportements techniques constitue l'élément permanent de l'image, le matériau initial que l'ethnologue doit traiter. Ce continuum technique de gesticulations et de manipulations demeure toujours, en tant que tel, intelligible au spectateur. Il le demeure même lorsque, dans un film ethnographique, l'absence de commentaire, de dialogues et de monologues rend incompréhensibles les représentations collectives auxquelles il sert également de support sensible. C'est ainsi que, privé du commentaire qui lui dévoile le mythe véhiculé par le rite déployé sous ces yeux, le spectateur ne se trouve pas pour autant confronté à un chaos de gestes et d'objets, mais à des bribes immédiatement intelligibles de procès techniques même inachevés. Au cours de ces petits procès, il apparaît que des individus mettent en oeuvre des moyens matériels (leur propre corps, des outils choisis ou élaborés) pour obtenir des résultats matériels immédiats et triompher d'obstacles également matériels.

Ce schéma universel de la pratique confère une cohérence narrative provisoire à tous les usages, même à ceux qui sont les plus éloignés de l'expérience quotidienne du spectateur. Tel est par exemple le cas de cette séquence du film de Jean Rouch consacré aux fêtes soixantaines du Sigui chez les Do-gon (*Sigui*, 1970), dans sa version privée de commentaire et de sous-titres, où l'on voit les Dogon détruire le mur d'une maison située sur le parcours rituel qu'ils cherchent à reconstituer. Il en va de même du film de Jean Monod et Vincent Blanchet, *Histoire de Wahari* (1974), dont les images, dépourvues intentionnellement de commentaire, sont construites en fonction du récit d'un mythe pieroa. Celui-ci raconte comment l'ancêtre Wahari transmet les

manières de vivre aux Pieroa. Bien qu'elles soient ordonnées en fonction du récit mythique, les images donnent à voir, à première vue, une succession d'activités corporelles et matérielles dont on peut supposer qu'elles forment la trame de la vie quotidienne (baignade d'enfants, préparation et consommation d'un repas, etc.).

Lorsqu'il appréhende le flux des manifestations sensibles, optiques et sonores, l'ethnologue découvre que son matériau initial — les comportements techniques — consiste en un continuum formé d'opérations de deux sortes. Les unes, collectives, mettent en scène des hommes qui agissent simultanément et ensemble à l'aide d'un dispositif matériel commun (filet des pêcheurs, drap que plient deux ménagères) ou de dispositifs individuels (arcs et flèches d'un groupe de chasseurs). Les autres ont trait à des opérations solitaires effectuées successivement par des individus différents, mais relatives aux mêmes objets que les uns élaborent et que les autres emploient (vannerie que l'artisan tisse, échange et que d'autres utilisent).

On comprend dès à présent que ce continuum se prête difficilement aux délimitations auxquelles l'ethnologue-cinéaste tente de le soumettre dans l'espace et dans le temps, dans le simultané et le successif. Toute interruption dans le simultané par le choix du cadrage et de l'angle de vue, ou dans le successif par le choix de la durée de l'enregistrement, peut sembler arbitraire. Ce que l'ethnologue n'hésite pas à séparer par l'évocation verbale ne lui paraît pas aussi aisément séparable lorsqu'il cherche à le décrire par le film. Le procès qu'il tente d'isoler par l'image demeure toujours, dans l'image, rattaché en quelque manière à ce qui l'entoure, le précède ou le suit: les objets à leurs producteurs absents, les agents et leur activité aux utilisateurs de leur produit, etc.

De ce fait, tout geste et tout objet délimités par l'image paraissent consister en un moment ou un résultat de la coopération qui s'établit entre les hommes, maillon inséparable de la chaîne<sup>8</sup> des opérations effectuées par la société ou l'ethnie tout entière. Cela s'observe aussi bien lorsque cette coopération, prenant la forme d'une succession, est articulée en tâches individuelles effectuées solitairement par des personnes différentes, que lorsque l'ethnologue présente au spectateur, à des fins purement descriptives, des objets dont il reproduit les apparences à un moment où ils ne donnent lieu à aucun emploi.

C'est en raison même de la nature de son matériau initial et des difficultés qu'il éprouve à y introduire des coupures visant à isoler le procès étudié des procès contigus, ou les divers aspects d'un même procès, que l'ethnologue-

8. La notion de chaîne est utilisée ici dans un sens large qu'il ne faut pas confondre avec le sens précis de concaténation nécessaire.

cinéaste est amené à s'interroger sur la manière dont le film ethnographique accède au social et au culturel.

On peut considérer par exemple que le social et le culturel résident uniquement dans les significations véhiculées par les manifestations extérieures de l'activité humaine (le comportement technique et ses produits), mais non dans ces manifestations prises comme telles. Il est alors aisé de conclure que l'observation cinématographique ne présente d'intérêt pour l'ethnologue que lorsqu'elle permet de déterminer clairement ces significations. Les coupures seront, en ce cas, fort abondantes.

Sans en venir à cette extrémité, on peut également réduire l'emploi du cinéma à l'étude du soubassement matériel des activités dont la finalité principale ne réside pas dans l'obtention d'un effet mécanique, physique ou chimique, c'est-à-dire à l'étude des rites, en donnant à ce mot le sens large que lui prête Marcel Mauss lorsqu'il oppose techniques et rites<sup>9</sup>. Dans ce cas, on n'exige plus du film qu'il fasse ressortir clairement la signification de ces activités. Il suffit, pour qu'on lui reconnaisse un intérêt, qu'il fournisse une description détaillée des faits et gestes dont on s'efforcera plus tard de découvrir le sens en utilisant par exemple les images, projetées devant les intéressés, comme guide d'entretien.

Or, devant l'impression d'arbitraire qu'il éprouve à vouloir isoler par l'image un procès de ceux qui l'entourent, le suivent ou le précèdent, l'ethnologue est enclin à considérer cette question d'une manière différente. Les techniques, dans lesquelles il a désormais appris à voir un flux de coopération entre les hommes, lui paraissent faire partie intégrante du social et du culturel, non seulement au titre de support, mais aussi en elles-mêmes, au titre d'éléments constitutifs. En interrompant ici ou là le continuum technique par ses délimitations, l'ethnologue-cinéaste introduit par là même des ruptures dans une forme de socialité humaine qui se confond avec les manifestations extérieures de l'activité. Continuum technique et continuum social ne font qu'un au sein d'une relation de coopération qui résulte d'un double rapport: celui des hommes avec le milieu matériel et celui des hommes entre eux.

Selon que la coopération s'exprime sous une forme ramassée ou, au contraire, dispersée dans l'espace et dans le temps, selon qu'elle s'effectue dans la simultanéité ou la succession, la socialité du procès semblera plus ou

9. «Mais quelle est la différence entre l'acte traditionnel efficace de la religion, l'acte traditionnel, efficace, symbolique, juridique, les actes de la vie en commun, les actes moraux d'une part, et l'acte traditionnel des techniques d'autre part? C'est que celui-ci est senti par l'auteur *comme un acte d'ordre mécanique, physique ou physico-chimique* et qu'il est poursuivi dans ce but», Marcel Mauss, chap. «Les techniques du corps», *Sociologie et anthropologie*, 4<sup>e</sup> éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 371-372.

moins manifeste au spectateur. Elle sera patente lorsqu'elle emprunte la forme d'une activité matérielle collective dont les agents sont délimités simultanément par l'image. Tel semble être le cas dans le film que nous avons consacré à l'entretien du linge par des ménagères du Châtillonnais que l'on voit essorer et plier ensemble des draps au lavoir (*Laveuses*, 1970). Elle sera en revanche quelque peu voilée lorsque l'activité matérielle s'effectue solitairement. C'est ce que l'on observe dans le film que nous avons centré sur le travail d'un vannier de la même région (*La charpaigne*, 1969). Son activité se trouve en effet isolée, par l'image, de celle des autres agents de la chaîne de coopération: son grand-père, auprès duquel il apprend à confectionner ces corbeilles en bois de noisetier que sont les charpaignes (transmission), et les utilisateurs de son produit (échange). L'espace vide de toute présence humaine dont s'entoure une activité solitaire tend également à entretenir l'illusion d'une absence de coopération, et par là même de socialité. Or, cet espace vacant est en lui-même l'expression d'une répartition sociale du territoire entre les individus qui l'occupent. De ce fait, l'isolement par rapport aux autres membres de la communauté (villageoise dans le cas du vannier), et le respect de cet intervalle par tous, constituent une forme de coopération parmi d'autres, essentiellement fondée sur l'absence de contact consentie entre les hommes. La relative opacité, sur l'image, de cette forme de socialité, explique que l'ethnologue ait parfois recours au commentaire pour rattacher le maillon présenté sur l'écran au reste de la chaîne. Il ne saurait en effet restituer par le film une telle intrication sans alourdir considérablement son propos: la description d'une activité matérielle.

A la difficulté d'isoler un procès de ceux qui l'entourent s'ajoute celle de séparer par la délimitation du cadrage et de l'angle de vue les divers aspects d'un même procès. Devant la résistance qu'offre son matériau à cette entreprise de découpage, l'ethnologue-cinéaste prend conscience de la nécessité de repenser, ou du moins de nuancer l'opposition traditionnelle entre rites et techniques. Il lui apparaît en effet que toute activité humaine délimitée par l'image consiste en une technique qui s'offre simultanément sous trois aspects: corporel, matériel et rituel<sup>10</sup>. Ces aspects, la description filmique — contrairement à la description orale ou écrite — peut difficilement les dissocier. Autrement dit, l'image délimite à tout instant un entremêlement d'opérations matérielles, de postures et de gestes ritualisés dans lesquels on peut lire l'empreinte permanente de la culture, cette forme spécifiquement humaine du social. Sans doute est-ce là une loi de composition de l'image

10. Le déploiement du comportement technique sur les trois fronts simultanés du corps, de l'activité matérielle et du rite a été mis en évidence dès 1965 par Xavier de France dans un texte intitulé «L'analyse cinématographique du comportement technique» (Document inédit, Archives du Comité du film ethnographique, 1965).

qui constitue l'une des toutes premières contraintes de l'anthropologie filmique.

Tenu, par la nature même du moyen d'investigation mis à sa disposition, de délimiter des comportements tridimensionnels, l'ethnologue-cinéaste est amené à concevoir les activités humaines d'une manière que l'on peut comparer dans une certaine mesure, si l'on ne tient pas compte de la «progression», à celle d'André Leroi-Gourhan pour lequel «physiologique, technique et social correspondent à trois niveaux progressifs sous le rapport des pratiques opératoires

## GESTE ET POSTURE

L'une des toutes premières choses que l'image met en évidence est l'activité incessante du corps<sup>12</sup>. Composée d'un enchaînement ininterrompu de gestes et de postures, l'activité corporelle offre difficilement prise aux délimitations temporelles du cinéaste. Si bien que vouloir filmer l'activité du corps, c'est se condamner, en théorie du moins, à filmer en continu, quelle que soit la manière dont on entrevoit les rapports entre geste et posture. Toutefois, le continuum gestuel n'apparaît pas à première vue comme tel au spectateur de films ethnographiques. Cette appréhension est relativement tardive parce que le spectateur, attaché avant tout aux significations véhiculées par l'activité manifeste du corps, tend à négliger les gestes ou les postures dénuées, selon lui, de signification.

Il existe diverses manières de concevoir gestes et postures. Deux d'entre elles concernent plus particulièrement l'ethnologue-cinéaste. La première consiste à considérer que la posture succède au geste lorsque le corps passe en partie, ou dans son ensemble, de l'état de mouvement à celui de repos. La posture à l'état pur se rencontre rarement, si l'on excepte ces cas privilégiés que sont par exemple le sommeil (les chasseurs-cueilleurs australiens que l'on surprend endormis dans le film de Ian Dunlop *Desert People*), le guêt (l'attente de Nanook, l'Eskimo, auprès du trou d'aération du phoque), le repos (les indiens pieroa de *Histoire de Wahari*, bavardant, nonchalamment étendus dans leurs hamacs), etc. Tous ces cas posent d'ailleurs au cinéaste

11. *Le geste et la parole*, 1<sup>re</sup> éd., Paris, A. Michel, 1964, t. II, p. 93.

12. Cette loi de la permanence de l'activité corporelle a été également entrevue par Xavier de France dans son ouvrage précédemment cité (note 10).

Dans un article intitulé «Le geste manuel associé au langage», Robert Cresswell découvre à son tour cette permanence du geste dans la communication verbale: «L'un des traits caractéristiques du langage humain est le mouvement corporel continu qui accompagne presque partout l'effort de communication verbale» (*Langage*, juin 1968).

un délicat problème de durée d'enregistrement. Les postures les plus fréquemment rencontrées, en revanche, sont les fugitifs moments d'arrêt entre deux gesticulations, comme ces pauses que marque, entre deux opérations, le vannier de notre film *La charpaigne*, pour contempler son ouvrage. On comprend de ce fait que, voulant appréhender la posture, le cinéaste soit amené à capter également les gestes entre lesquels elle se glisse et à reproduire sur l'image le passage continu du geste à la posture, en un mot, leur enchaînement.

La seconde manière d'envisager l'activité corporelle consiste à avoir dans la posture ce tonus que conserve l'ensemble du corps en toutes circonstances, grâce à la rigidité relative du dispositif ostéo-musculaire. L'agenouillement prolongé des lavandières de *Laveuses* sur la pierre du lavoir, tandis que leurs mains frottent le linge, en est un exemple. Entendue en ce sens, la posture apparaît non seulement comme l'élément le plus constant de l'activité corporelle, justifiant à lui seul la continuité de l'enregistrement, mais comme ce qui sous-tend en permanence le comportement technique tout entier. Elle se confond, à la limite, avec l'agent lui-même, cependant que le geste peut être considéré comme une forme d'activité intermittente et souvent partielle du corps, voire même comme une succession de postures que dévoile l'analyse des photogrammes. Dans ces conditions, la délimitation du geste est incluse dans celle de la posture. L'un et l'autre sont indissociables sur l'image. Ainsi, dans la séquence de *Laveuses* consacrée au repassage, la posture de la petite fille qui s'arc-boute-sur ses jambes en cambrant les reins afin de résister à la traction qu'exerce sa mère sur une partie du drap qu'elles tentent de plier ensemble, est indissociable du geste par lequel elle secoue le drap et le tape contre le dessus de la table.

C'est d'ailleurs en appliquant parfois à la lettre ce principe d'inclusion que l'ethnologue-cinéaste adopte une stratégie paresseuse dans l'enregistrement des gestes. Elle consiste à ne jamais filmer les gestes en se plaçant à une distance incompatible avec la délimitation de la posture: les personnes sont filmées de la tête aux pieds (plan moyen des techniciens du cinéma), quelle que soit leur activité. Croyant souligner le geste, un mouvement précis du corps, le cinéaste ne souligne en vérité que la posture. Il est toutefois des cas où, le geste mettant en jeu l'ensemble du corps, comme dans la marche ou la nage, sa délimitation se confond avec celle de la posture.

Ces deux conceptions des rapports entre geste et posture ne sont pas incompatibles en ce sens que la première peut être considérée comme un cas particulier de la seconde. Les moments de repos absolu de l'ensemble du corps ne sont plus alors que l'expression la plus pure de la posture tonus, ceux pendant lesquels se révèle le mieux la durée du comportement et la permanence de l'activité corporelle.

Quelle que soit la nature des activités qui retiennent le plus son attention (gestes, mentalités, rapports sociaux complexes), l'ethnologue-cinéaste ne peut faire l'économie de la présentation des manifestations directes (gestes et postures) ou indirectes (objets manipulés, milieu parcouru) de l'activité corporelle. Sans doute arrive-t-il que l'agent, l'instrument et l'objet auquel s'applique son action, se confondent tous trois dans le corps de l'agent, faisant ainsi de la danse, de la gymnastique, du repos, des techniques du corps par excellence<sup>13</sup>. De cette façon, le cinéaste ne peut délimiter l'un des éléments sans délimiter les autres. Mais dans la plupart des cas où se manifeste directement la présence du corps, l'agent est aux prises avec un dispositif externe. Celui-ci est soit limité à l'objet, comme dans les activités non outillées de l'épouillage ou du pliage des draps, soit étendu à l'instrument, comme dans les activités outillées du tissage, du forgeage, du repassage.

Il en résulte que l'ethnologue-cinéaste peut difficilement délimiter le dispositif externe (outil et/ou produit) sans délimiter également la partie du dispositif corporel de l'agent qui entre directement en contact avec lui: la main du vannier qui tisse la corbeille, de la lavandière qui savonne le linge; la tête de la porteuse africaine; la bouche de la femme eskimo mâchant des peaux, etc. Bien que la présentation de l'activité corporelle puisse se limiter au cadrage de la seule partie du corps en contact avec la matière et laisser hors de la délimitation («hors champ» disent les cinéastes) la posture de l'agent, elle ne peut éviter de montrer le va-et-vient de l'activité outillée à l'activité non outillée. Elle met de ce fait en évidence la permanence de l'instrumentation corporelle. C'est ce dont témoignent les mains de la repasseuse, cadrées en gros plan, que l'on voit dans *Laveuses*, tantôt user du fer, tantôt étaler, étirer et plier le linge sur la table.

Il est cependant des cas où le cinéaste, entendant souligner l'effet matériel d'une opération, laisse hors du champ de la délimitation les principales manifestations directes de l'activité corporelle: la posture de l'agent ou le pôle d'action principal. Imaginons par exemple un gros plan du fer à cheval que percute le marteau du forgeron sur l'enclume, laissant hors du cadrage la main qui manipule le manche du marteau et lui imprime son mouvement. On ne peut en conclure pour autant à l'absence de toute activité corporelle sur l'image. Ce serait ne pas tenir compte de la fonction d'évocation concrète de ce qui est situé hors du champ délimité par ses manifestations indirectes sur l'image. En effet, l'outil que cerne en gros plan l'image vient prolonger l'action cachée de la main avec laquelle il est en contact. Le geste de l'agent

13. «La danse est l'expression esthétique la plus pure parce que le corps intègre à la fois le geste, l'outil, la matière et le produit dans une seule réalité» (André Leroi-Gourhan, § La vie esthétique, «L'homme, races et moeurs», *Encyclopédie Clartés*, Paris, 1956, p. 4860).

demeuré hors du champ se lit en creux dans ces manifestations indirectes que sont le rythme de percussion de l'outil, l'amplitude de son déplacement, son angle d'attaque, la durée de son utilisation.

L'introduction des techniques d'enregistrement synchrone de l'image et du son ont permis à l'ethnologue d'enrichir cette forme de description indirecte de l'activité corporelle en substituant parfois à la vision du corps les produits sonores de son action: souffles, soupirs, cris, pleurs, rires, paroles et chants. Un exemple de cette forme de synesthésie nous est donné dans une séquence de *Architectes ayorou* (Jean Rouch, 1971) où les gestes des pileuses de mil sont à certains moments simplement évoqués par la position du pilon broyant le grain dans le mortier cadré en gros plan, le rythme de ses percussions et le chant des femmes.

Même en partie extériorisé dans une machine qui lui impose de nouvelles formes de délimitation et de déplacement par les cadrages grossissants, les sauts dans l'espace et dans le temps du montage discontinu, le corps du cinéaste demeure le seul support de ses arrêts et trajets. Et c'est de leur combinaison que naît une écriture dont l'image trahit les contours et le cheminement. C'est dire que la présence permanente du corps se fait sentir non seulement dans ce que l'image nous présente du procès observé mais dans ce qu'elle dévoile du procès d'observation.

En reconnaissant à l'image le pouvoir d'accorder une telle place à l'activité corporelle, ne réduit-on pas l'ensemble des activités humaines à des techniques du corps, dont les unes seraient tout entières dans le geste et la posture, et dont les autres se manifesteraient dans la manipulation des outils et les produits de cette manipulation? Cela n'est que partiellement vrai, car l'image animée offre toujours au spectateur la possibilité de renverser la perspective et de considérer l'activité corporelle comme un simple support de l'activité matérielle.

## ACTIVITÉ MATÉRIELLE

Sous sa forme élémentaire d'espace aérien, terrestre ou aquatique, choisi, occupé ou parcouru par l'homme, le milieu matériel est inséparable sur l'image de toute activité corporelle: espace libre ou encombré du danseur, obscur ou lumineux du guetteur, support du nageur ou de l'homme au repos, dont l'ethnologue-cinéaste ne peut faire l'économie lorsqu'il délimite le corps. C'est en ce sens que l'on peut dire que l'activité matérielle, cet aspect du comportement technique qui concerne toute relation de l'homme avec les éléments du milieu, est incessante sur l'image, au même titre que l'activité corporelle. De là l'ambivalence d'activités telles que la posture de repos

(l'indien pieroa ou yanomami étendu dans son hamac) ou le geste de la marche (le vannier parcourant la forêt en quête de bois). Dans l'un et l'autre cas, en effet, la délimitation de l'activité corporelle implique simultanément celle du support matériel (hamac du repos) ou de l'environnement immédiat (espace forestier traversé). La même activité ne semble-t-elle pas relever à la fois des techniques du corps (repos, marche) et des techniques que l'on pourrait qualifier, faute de mieux, de «matérielles» (occupation de l'espace, transport)?

Cependant, l'image permet également de découvrir que, de l'activité matérielle, seule est permanente cette relation, générale, d'occupation (posture) ou de parcours (geste) du milieu. Toute autre activité matérielle, plus particulière, est intermittente. C'est ce que fait par exemple apparaître la séquence de *Laveuses* consacrée au pliage des draps lorsque la petite fille immobile marque une pause, debout, les deux mains appuyées sur la table dans une attitude de repos, tandis que sa mère achève seule le pliage du drap: elle ne cesse d'occuper l'espace — d'une manière qui, certes, relève des techniques du corps — cependant qu'a été interrompue l'action matérielle particulière de plier un drap.

Due aux changements d'activité ou aux moments de pause, cette intermittence des activités matérielles particulières au cours desquelles l'homme porte, transporte, poursuit ou transforme des objets avec ou sans outils, joue un rôle capital dans le choix des délimitations temporelles de l'ethnologue-cinéaste. Dans cette perspective, l'activité corporelle apparaît alors comme un simple continuum de gestes et de postures ayant sa fin dans un procès matériel de fabrication ou d'utilisation.

Occupant en permanence le champ d'observation, non seulement pendant l'apparition des agents, mais aussi en deçà et au delà de cette apparition, le milieu matériel s'offre initialement sous les apparences d'un espace encombré. S'y enchevêtrent des manifestations souvent hétérogènes qu'il semble à première vue difficile de séparer les unes des autres sur l'image. Aussi le cinéaste est-il naturellement conduit à concevoir un système de repérage dont l'application consiste à partager les éléments du milieu en deux sortes de manifestations qui se prêtent chacune à un traitement cinématographique différent. D'un côté se situent les éléments dont la présence est directement nécessaire à l'effectuation de l'activité de l'agent, ou milieu efficient. Ces éléments composent avec l'agent un ensemble dont la cohésion est comparable à celle d'une chaîne (chaîne de composition). Il est constitué par le dispositif matériel, c'est-à-dire les instruments, les objets auxquels s'applique leur action et le résultat de cette action (serpette, ficelle, bois du vannier de *La charpaigne*); le contre-dispositif ou les obstacles matériels rencontrés par l'agent (déchets de bois qui s'amoncellent et finissent par

gêner le travail du vannier). De l'autre se situent les éléments dont la présence n'est pas directement nécessaire à l'effectuation de l'activité, ou milieu négligeable (outils abandonnés par le vannier, paniers achevés qu'il a suspendus aux poutres de sa remise, etc.). Si les frontières du milieu négligeable sont relativement floues, le milieu efficient a pour extension celle de l'activité des agents. C'est dire qu'il est la plupart du temps indissociable, sur l'image, du geste de l'agent. Ce dernier peut apparaître alors comme un simple dispositif corporel sous-tendant l'activité matérielle.

L'ethnologue-cinéaste serait tenté d'effectuer le partage entre ce qui appartient au milieu efficient d'un côté, au milieu négligeable de l'autre, lors de l'observation directe préparatoire au tournage. Or c'est perdre de vue le caractère provisoire du statut de chaque élément du milieu, dû aux développements mêmes de l'action de l'agent, au constant redécoupage de l'espace par le geste. C'est ainsi que le chat du vannier de *La charpaigne*, élément du milieu négligeable lorsqu'il dort enroulé sur lui-même dans un panier placé hors du champ d'action immédiat de l'artisan, ainsi que le montre un gros plan, devient un élément du milieu efficient — en l'occurrence un obstacle au déroulement du procès matériel — lorsqu'il se met à jouer avec l'extrémité de l'écorce que le vannier manipule au cours de la phase de tissage de la corbeille.

Le contenu de l'image offre par ailleurs bien des surprises. Au geste fonctionnel s'associe dans la plupart des cas ce surplus de choses vues et entendues qui, relevant du milieu négligeable, lui confèrent une dimension nouvelle. C'est ainsi qu'en examinant de façon détaillée la séquence de *Laveuses* consacrée à l'initiation de la petite fille au pliage des draps, nous découvrîmes que certains cadrages, qui coïncidaient exactement avec l'ensemble formé par les deux plieuses et leur dispositif commun, le drap, laissaient entrevoir à plusieurs reprises un poste de télévision à l'arrière-plan, surmonté de photographies de famille. Un même cadrage, centré sur un comportement technique précis, découvrirait donc à la fois le geste, le dispositif matériel et certaines marques d'appartenance culturelle. Ces dernières, provisoirement exclues de l'espace efficient où était exécuté le travail des femmes, révélaient en revanche la présence permanente de leur dispositif rituel. Ceci nous permet d'aborder le dernier aspect du comportement technique révélé par l'image.

## RITUALITÉ

En recueillant simultanément sur l'image les aspects corporels et matériels du comportement, l'ethnologue-cinéaste appréhende par le même

ment sa dimension rituelle. La notion de ritualité, familière aux ethnologues, nous est apparue très utile pour rassembler un certain nombre de faits qui posent au cinéaste des problèmes d'observation analogues.

Cette notion permet de rendre compte du fait que les postures, les gestes et les opérations matérielles délimités par l'image paraissent toujours s'ordonner selon un double programme d'action. D'un côté l'activité est visiblement soumise à des contraintes physiques, celles du corps et du milieu matériel, qui rendent sensibles les fins poursuivies par les agents aussi bien que les moyens mis en oeuvre pour y parvenir. De l'autre, cette même activité semble obéir à des règles plus ou moins souples et claires, relevant d'un système de valeurs. Or celles-ci la font apparaître comme un ensemble de moyens corporels et matériels déployés à des fins non sensibles (religieuses, économiques, politiques, etc.) et de ce fait, non accessibles en tant que telles à l'image animée. Demeure cependant accessible à l'appréhension filmique la mise en scène de ce déploiement de pratiques corporelles et matérielles dont la fonction la plus générale est d'attirer l'attention, de se donner à voir et à entendre, quelles que soient les fins particulières poursuivies par les agents. En cela réside la ritualité, dans son acception la plus large, telle que la découvre le cinéaste. Il s'ensuit qu'une même activité reproduite sur l'image fait l'objet d'une double lecture: comme acte matériel et comme rite<sup>ea</sup>

Dans l'observation directe, les effets des contraintes physiques et ceux des règles s'entremêlent étroitement au sein du comportement technique. Cela est particulièrement vrai des activités quotidiennes. Imprégnant en permanence chaque chose, le rite se confond, dans l'espace et dans le temps, avec les gestes indispensables à l'exécution du programme matériel le plus banal, comme s'intègre dans l'activité de boire du thé cette manière qu'ont certaines femmes de notre société de lever le petit doigt en portant la tasse aux lèvres. C'est en ce sens que l'on peut parler d'une ritualité diffuse, par opposition à la ritualité qui s'exprime dans les séquences autonomes de cérémoniels (techniques rituelles) ordonnant l'ensemble des gestes et des manipulations à des fins autres que matérielles, selon un strict protocole<sup>14</sup> On conçoit dès lors que l'appréhension filmique de l'acte rituel se confonde avec une reproduction permanente des activités corporelles et matérielles les plus ordinaires.

C'est avec le recul, en regardant des films anciens, qu'il s'agisse d'oeuvres

14. De ce point de vue, on ne peut qu'abonder dans le sens de Mauss lorsqu'il propose de considérer le rite comme un acte technique; mais on ne peut le suivre davantage lorsqu'il semble supposer l'existence d'actes dépourvus de ritualité.

15. Analysant le candomblé de Bahia, Roger Bastide écrit: «...les grandes fêtes annuelles ne font que se détacher, comme l'époque, de la plus grande sacralisation, sur un fond temporel religieux continu» (*Le candomblé de Bahia*, Paris—La Haye, Mouton, 1958, p. 77).

de fiction ou de documentaires, que la dimension rituelle se détache véritablement des autres aspects de l'activité en raison de son caractère désuet. Cette désuétude saute aux yeux parce que nous sommes emportés par le flux incessant d'une ritualisation qui se fait et se défait, les anciens rites disparaissant au profit des nouveaux.

Diffuse ou strictement programmée, la ritualité intéresse au premier chef l'ethnologue-cinéaste en ce qu'elle est dans tous les cas un spectacle de gestes, d'objets et de manipulations que les hommes offrent aux dieux ou qu'ils s'offrent les uns aux autres. Ephémère comme l'est la parole, ce spectacle doit, pour être retenu par la mémoire, affecter les sens, impressionner l'esprit. Aussi le voit-on se répéter de façon régulière. C'est en cela, semble-t-il, que dans notre société fondée sur la culture écrite, la ritualité exprime ou trahit ce qui demeure de la tradition orale et se prête tout particulièrement à l'appréhension filmique.

Bien que présente dans tout comportement technique, la ritualité emprunte des formes diverses dont les plus marquées s'observent, ou se repèrent, là où les contraintes matérielles sont les plus faibles. Lorsque ces contraintes sont fortes, en revanche, le chercheur doit parfois se contenter d'émettre simplement l'hypothèse de sa présence. Seule l'observation différée et l'interrogation ultérieure des personnes filmées à partir des images, lui permettront de déterminer les modalités de cette présence lovée dans les replis du geste et d'une subtile mise en scène de l'espace et du temps.

Certaines formes de ritualité sont aisément accessibles. Ainsi, en délimitant la posture et le geste, l'ethnologue-cinéaste glane au passage, qu'il le veuille ou non, cet aspect du rite qui réside dans le port des parures, forme élémentaire de mise en scène du corps qui soude l'individu au groupe<sup>16</sup>. Sur l'image, les parures apparaîtront soit comme des éléments propres du corps (déformations, tatouages, coiffures), soit comme des éléments du dispositif externe et matériel (bijoux, vêtements) intégrés provisoirement (bijoux «de circonstances») ou définitivement (collier des femmes-girafe) au dispositif corporel, interne, de l'agent.

Mais le film révèle également l'absence, tout aussi ritualisée, de parures. Par exemple, la délimitation de la posture de repos du nudiste dévoile l'absence intentionnelle de maillot; celle de la main du célibataire, l'absence d'alliance, etc. Dans tous les cas, le dispositif rituel (la parure matérielle) coïncide dans l'espace filmique avec le dispositif corporel.

En tant qu'éléments intégrés à l'activité corporelle de l'agent tout en étant le produit d'une activité antérieure au port lui-même, les parures peu-

vent être considérées soit comme un aspect de la posture ou de la gesticulation, soit comme un objet, ou un effet, résultant de cette activité antérieure. Dans le premier cas, l'image les intégrera naturellement au flux gestuel, comme de simples manifestations du comportement corporel que l'on observe par surcroît, sans interrompre l'enregistrement pour s'attarder sur elles. Dans le second cas, elles seront observées pour elles-mêmes, le corps jouant alors sur l'image le rôle de simple support. Poussée à l'excès, cette seconde attitude peut avoir pour conséquence de morceler le corps humain, par une juxtaposition de gros plans, en autant de parties-supports qu'il y aura de parures réparties sur lui (le poignet et le bracelet, l'oreille et l'anneau, etc.). Mais bien que son statut varie, le corps demeurera présent.

Lorsque les agents sont engagés dans une activité matérielle particulière mettant en oeuvre un dispositif extérieur au corps, l'inclusion de ce dispositif externe et matériel dans la délimitation spatiale découvre simultanément au spectateur la ritualité présente dans la forme et le décor des instruments ou des objets. Cela tient à ce que dispositif rituel et dispositif matériel coïncident dans l'espace. C'est ainsi que dans la séquence de *Laveuses* consacrée au repassage d'une pile de linge par l'une des ménagères du film, la délimitation de l'opération de repassage elle-même par une suite de cadrages cernant geste, instrument (fer), objet (serviettes), expose aux regards, qu'on le veuille ou non, les initiales brodées du mari et de la femme.

Plus intimement mêlée encore au déroulement d'un procès dont les contraintes physiques sont fortes, est cette manifestation de la ritualité qui tient à la forme même du comportement: rythme, durée, répétition des gestes, ordonnancement des opérations dans l'espace et dans le temps. On la trouve à l'oeuvre aussi bien dans le soin que le vannier de *La charpaigne* met à confectionner sa corbeille que dans la minutie avec laquelle la ménagère de *Laveuses* procède aux opérations de pliage et de repassage du linge, retouchant à plusieurs reprises son ouvrage.

Il est difficile, pour l'ethnologue-cinéaste, de démêler dans ce soin et cette minutie qui confèrent au procès son caractère répétitif et sa durée, et dans lesquels on peut voir «le souci du travail bien fait», ce qui relève des contraintes matérielles d'un côté, de la conformité à des règles d'économie ou à des valeurs esthétiques de l'autre. Gestes minutieux et répétitifs expriment à la fois la lutte contre un matériau ingrat et un souci esthétique «fonctionnel». Celui-ci est directement en rapport avec le fait que le vannier se conforme, comme tout artisan, aux besoins et aux désirs des utilisateurs de son produit qu'ils souhaitent durable. De son côté, la repasseuse se conforme, comme toute ménagère traditionnelle de notre société, à des recettes transmises aux femmes par la culture et nécessaires à la bonne marche de l'économie domestique.

16. «L'appartenance **au groupe** est d'abord sanctionnée **par le décor vestimentaire**», Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, op. cit., p. 188.

En raison même de cette difficulté à séparer sur la même image forme, fonction, contraintes et règles, l'ethnologue-cinéaste est naturellement porté à décrire le procès matériel dans tout le détail de son déroulement, quels qu'en soient les aspects répétitifs et jusqu'à un certain point la durée. Car c'est seulement en décrivant scrupuleusement la succession des gestes les plus ordinaires et les plus insignifiants en apparence de l'activité matérielle, qu'il peut espérer saisir cet aspect quelque peu troublant, parce que difficilement analysable, de la ritualité quotidienne qui s'exprime par le temps.

### ENCOMBREMENT DE L'IMAGE

Un continuum de comportements techniques se déployant simultanément sur trois axes: corporel, matériel et rituel, tel est le contenu pluridimensionnel que la caméra de l'ethnologue délimite à tout instant, quel que soit l'aspect de l'activité sociale qu'il étudie. Pour l'ethnologue-cinéaste, le corps, la matière et le rite renvoient les uns aux autres, se définissent les uns par les autres. L'image ne peut appréhender le corps sans faire référence au support matériel ou à la finalité également matérielle de son activité, comme dans la marche ou le repos. Le milieu matériel se situe lui-même par référence au corps, ne serait-ce qu'en tant que milieu pragmatique. Le corps et les opérations matérielles présentés sur l'image renvoient ensemble, par leur propre mise en scène, à ces aspects cachés de la socialité situés hors du champ de la délimitation parce que d'ordre non sensible, et grâce auxquels tout geste est aussi un rite.

Une des premières conséquences méthodologiques de ce qui précède est que l'ethnologue-cinéaste n'est jamais en mesure d'isoler dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire de délimiter pour eux-mêmes, comme le permettent selon le cas le langage verbal, l'écriture ou le dessin fixe ou animé, les faits et gestes correspondant à chacun des aspects du comportement technique. L'image filmique délimite toujours un moment de la relation entre corps, matière et rite au sein de la chaîne de coopération. De ce matériau initial qu'est pour lui le comportement technique, le cinéaste ne peut que souligner l'un des aspects en estompant par le même mouvement les autres aspects, sans pourtant les évacuer de l'image.

En quoi consiste le soulignement? En une attitude méthodologique en vertu de laquelle l'ethnologue-cinéaste use non d'un simple procédé, mais d'une combinaison originale adaptée à chaque situation d'observation, de procédés tendant à attirer l'attention du spectateur sur l'un des aspects du comportement délimité par l'image. Ces procédés sont choisis parmi le clavier de possibilités scénographiques du cinéaste telles que les cadrages, les

angles de vue, les mouvements de caméra, auxquelles s'ajoutent la durée et le rythme des délimitations temporelles.

Parmi ces procédés figurent ceux qui ont pour résultat la présentation répétée ou cyclique des mêmes faits et gestes (soulignement linéaire) auxquels s'associent ceux qui permettent d'offrir à certains d'entre eux une position centrale ou en avant-plan sur l'image, comme une plus grande netteté (soulignement radiaire). Grâce à ces options dans le procès d'observation, l'ethnologue peut espérer faire ressortir en partie un procès observé du flux des manifestations optiques et sonores et de l'entremêlement initial des gestes et des opérations matérielles. On comprend de ce fait l'importance que revêt pour lui le choix et la combinaison des procédés les plus adaptés au procès qu'il étudie et par là même la connaissance du clavier de ses possibilités techniques et scénographiques.

Parce qu'elle ne peut que souligner et non délimiter franchement chaque aspect du comportement technique, l'image de l'ethnologue-cinéaste est pour ainsi dire constamment encombrée de gestes et d'objets matériels autres que ceux qu'il aurait souhaité éventuellement délimiter et qui font partie des aspects estompés. Plus que tout autre, le flux gestuel — autrement dit le corps — encombre l'image, dans l'espace et dans le temps, par une présence continue qui déborde les limites du déroulement de chaque activité matérielle.

Cet encombrement de l'image fait que tout procès souligné par le réalisateur, ou procès principal, s'accompagne d'un cortège de procès secondaires, comme ce geste répétitif de chasser les moustiques ou de se gratter, qui ponctue étrangement le récit mythique de l'indien yanomami filmé par Timothy Asch dans *Jaguar. A yanomamo twin cycle myth as told by Daramasiwa* (1974).

A ces procès secondaires s'ajoutent les procès marginaux qui sont le fait d'agents extérieurs à l'action principale. Ces manifestations périphériques sont à tout instant susceptibles d'envahir le champ de la délimitation sans qu'un changement de cadrage ou d'angle de vue soit à l'origine de leur apparition. Accidents d'ordre sonore aussi bien qu'optique, ils vont jusqu'à masquer parfois le déroulement du procès principal. Tel est le cas de ce nourrisson que l'on voit crier et s'agiter sur les genoux d'une femme dans une séquence d'*Architectes ayorou* (Jean Rouch), tandis que celle-ci bavarde avec son époux, architecte en chef du village. La voix de l'enfant couvre à tel point celle des parents que le spectateur perd le fil de leur conversation, cependant que son attention visuelle est insensiblement attirée par les efforts que déploie la mère pour le calmer. L'encombrement de l'image tient tout autant, on le voit, à la simple possibilité de surgissement de ces procès marginaux accidentels dans le champ d'observation qu'à leur apparition

effective. Ce surgissement possible est inhérent au film documentaire, dont l'une des exigences fondamentales est de respecter la mise en scène propre des personnes filmées.

Sachant qu'il gagne en richesse ce qu'il perd en précision, l'ethnologue-cinéaste tire généralement parti de l'encombrement de l'image, qu'il soit inévitable (pluridimensionalité d'un même procès) ou hautement probable (irruption des procès marginaux). En effet, le contrôle imparfait qu'il exerce sur la matière filmée, en raison de la pluridimensionalité du comportement technique et des manifestations marginales qui se produisent à son insu, est compensé par la valeur anthropologique de cette matière. Cette valeur tient en partie à ce que le film découvre à chaque instant, sinon un «phénomène social total» au sens où l'entendait Mauss, c'est-à-dire un ensemble de pratiques qui résument une société tout entière, du moins un carrefour d'activités correspondant à un moment de la chaîne de coopération humaine. C'est ce qui fait d'ailleurs du plus bâclé des films de reportage «exotique» une source inépuisable d'informations pour l'observation différée de l'ethnologue. Au lieu de voir dans cet entrelacs de relations et de procès un obstacle à l'appréhension d'un aspect de l'activité humaine, l'ethnologue peut y voir l'objet même de son étude: l'unité du comportement social. Procès secondaires et marginaux, gestes apparemment insignifiants, perdent alors leur statut négatif d'éléments encombrants pour devenir des éléments dont la présentation est indispensable à l'intelligibilité du procès principal lui-même.

Il résulte de tout ceci que l'activité de l'ethnologue cinéaste se déploie toujours simultanément sur deux plans, celui de la description proprement dite du procès souligné et celui, complémentaire, de la notation, plus ou moins allusive, des procès secondaires ou marginaux estompés: par exemple, le corps dans une activité matérielle, les parures dans une activité corporelle. C'est grâce à cette notation complémentaire, souvent incontrôlée, que peuvent être relevés, lors de l'observation différée, ces aspects ou moments fugitifs du comportement, ces actes «inapparents, discrets» évoqués par Jean Rouch. S'y ajoutent certains détails du dispositif rituel qui, on l'a vu, passent inaperçus au cours même du tournage, et dont on découvre qu'ils facilitent la reconnaissance de l'appartenance sociale ou culturelle des personnes filmées.

Un des paradoxes du film ethnographique, non sans rapport avec l'encombrement de l'image, est que parmi les faits dont il reproduit les manifestations et qu'il permet ainsi d'établir, seuls apparaissent immédiatement comme tels au spectateur ceux qu'il connaît déjà ou que sa formation le dispose à découvrir. Ainsi dans *Laveuses*, la présentation du pliage des draps est agencée de telle sorte qu'apparaisse le contraste entre la continuité que

présente dans tous les cas le comportement technique corporel et l'intermittence, tout aussi universelle, des activités matérielles particulières. En effet, la continuité de l'activité corporelle apparaît chez l'une des deux protagonistes momentanément inoccupée tandis que l'autre achève seule le pliage d'un drap. Elle se réduit en l'occurrence à une posture de repos et d'attente. Or des faits de ce genre, qu'ils intéressent, comme celui que l'on vient d'évoquer, l'anthropologie générale, ou qu'ils relèvent de l'ethnologie, occupent en grand nombre les plus courtes des séquences continues. Aussi échappent-ils dans leur presque totalité au spectateur le plus averti et sont-ils malaisés à signaler par le commentaire à un spectateur peu familiarisé avec cette micro-ethnologie du comportement.

Ceci fait apparaître encore une fois l'importance que revêt, dans l'élaboration d'un film, l'emploi judicieux des procédés cinématographiques pour attirer l'attention du spectateur sur certains faits. Cependant, quels que soient les efforts déployés dans ce sens par le cinéaste, bien des faits n'apparaîtront comme tels qu'au détour d'une observation minutieuse et répétée de l'image filmique. En associant l'observation différée à l'usage des procédés de soulignement les plus appropriés, l'ethnologue-cinéaste peut espérer approfondir non seulement l'étude des aspects techniques de l'activité humaine, mais aussi celle des autres aspects de la vie sociale et culturelle où les difficultés sont décuplées en raison même de leur plus grande complexité.

## CONCLUSION

Que peut attendre l'ethnologue de l'introduction de l'image animée dans l'appareil de recherche? Telle est la question à laquelle les pages qui précèdent tentent d'apporter, bien que d'une manière indirecte, quelques premiers éléments de réponse. En écrivant cela, nous avons conscience des difficultés qu'une telle recherche est amenée à rencontrer et du chemin considérable qui reste à parcourir. Retenons quelques points essentiels.

L'introduction du cinéma dans le dispositif de recherche de l'ethnologue modifie profondément, semble-t-il, le rapport entre observation et langage au sein de l'enquête et de l'exposé des résultats. Cette transformation est essentiellement due à la nature du support de l'observation différée. Délivré de ses fonctions de fixation des manifestations fluentes, fonctions à présent dévolues à l'image, le langage oral ou écrit ne se voit pas pour autant supplanté par l'image. Bien au contraire, il bénéficie, en même temps que l'observation directe, de ce remaniement profond dans la technologie des moyens

d'expression. De nouvelles fonctions lui sont offertes parmi lesquelles figure la micro-analyse des manifestations sensibles de l'activité humaine.

Une des premières conséquences méthodologiques de ce remaniement est qu'image animée et langage ne peuvent se passer l'un de l'autre. Mais le film, principal support de la description ethnographique du flux gestuel, loin de n'être qu'une illustration de l'enquête orale et du texte, devient une pièce maîtresse de la recherche sur laquelle peut prendre appui le langage. Ce renversement du rapport observation/langage devrait ouvrir de nouvelles perspectives à la description écrite des comportements techniques qui pose depuis toujours d'insolubles problèmes d'encombrement textuel.

Lorsque, interrogeant l'image, l'ethnologue cherche à y découvrir les aspects de la vie sociale et culturelle qui lui sont le plus directement accessibles, il constate que le simple usage du cinéma le place au carrefour de l'ethnographie, de la technologie et de l'anthropologie générale.

De l'ethnographie, il prolonge la tradition descriptive, même si le cinéma tend à introduire de nouvelles formes d'écriture qui ont par exemple pour effet de confondre ce que le texte séparait. Ainsi en va-t-il de l'amalgame des activités corporelles, matérielles et rituelles sur l'image.

A la technologie, il emprunte en partie son objet, dans ce qu'il a de sensible, puisque le comportement technique et des produits constituent, on l'a vu, le matériau initial de sa description, quels que soient par ailleurs les autres aspects du social qu'il étudie.

Enfin, et de manière paradoxale, la minutie avec laquelle l'ethnologue-cinéaste s'attache à décrire les procès même les plus singuliers, dépend pour une grande part de l'attention qu'il prête à des faits relevant de l'anthropologie générale, tels que les appréhende l'image. Parmi eux figure la tridimensionalité du comportement technique, avec la permanence de l'activité corporelle, l'intermittence des activités matérielles particulières et l'omniprésence de la ritualité sous sa forme diffuse.

La connaissance de tels faits contribue à éclairer l'ethnologue sur le caractère hétérogène et relationnel du contenu de toute image animée (loi d'encombrement) et sur la précision qu'il peut attendre de la description filmique. Elle fonde également les interruptions qu'il serait amené à introduire dans le flux de son enregistrement. Tout porte à croire que l'affinement et l'élucidation de sa démarche sont tributaires du va-et-vient qu'il tend à opérer entre l'ethnographie, la technologie et l'anthropologie générale.

Certains s'étonneront de ce que l'utilisation de l'image animée puisse soulever de tels problèmes et placer l'ethnologue dans une aussi curieuse position. Peut-être est-ce parce qu'ils ne voient dans le cinéma qu'une technique auxiliaire de recherche qui ne modifierait pas fondamentalement les

rôle que peut jouer la cinématographie dans la constitution d'une véritable anthropologie visuelle, les problèmes que nous avons posés revêtent alors un sens précis et les ambitions de l'ethnologue-cinéaste prennent une figure tout à fait raisonnable.

TEXTE COLLECTIF DES RÉOLUTIONS SUR  
L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE,  
ADOPTÉ AU IX<sup>e</sup> CONGRÈS  
DES SCIENCES ANTHROPOLOGIQUES ET ETHNOLOGIQUES  
DE CHICAGO, SEPTEMBRE 1973

Les enregistrements audio-visuels (film, vidéo, etc.) sont aujourd'hui un outil de recherche indispensable.

Ils constituent en effet une documentation fidèle sur le comportement de l'homme, permettant une analyse critique différée; ils peuvent, par ailleurs, contenir des informations pour lesquelles ni procédés analytiques ni théories n'existent encore. Ils permettent une communication interculturelle à travers la barrière des langues. Ils préservent pour la postérité le portrait fragile de nos cultures en mutation. Car, après l'époque des changements culturels, voici venir le temps d'une seule culture qui s'impose au prix de la mort des autres.

Pour tenter d'arrêter ce processus et pour dépasser cette vision restrictive du potentiel humain, il est indispensable d'enregistrer par l'image et le son les derniers vestiges de la richesse et de la diversité de notre patrimoine culturel.

Dans ce but, nous proposons:

1. D'entreprendre immédiatement à l'échelle mondiale un programme d'enregistrement audio-visuel systématique des cultures traditionnelles, tant urbaines que rurales, en privilégiant les «isolats» culturels: populations privées partiellement ou totalement de contacts extérieurs ou groupes ayant conservé leur identité et leurs traditions populaires dans de plus grands ensembles.

2. De rechercher, d'acquérir, de conserver et de répertorier les documents audio-visuels ethnographiques existants, en privilégiant les cultures qui ont déjà disparu.

3. De constituer un réseau international de distribution audio-visuelle, le plus largement accessible à tous, et garantissant aux populations filmées un plein accès aux documents qui les concernent.

4. D'encourager l'initiation aux techniques modernes d'enregistrement audio-visuel, en assurant plus particulièrement la formation des anthropologues et celle des populations qu'ils étudient.

5. De constituer, pour réaliser ce programme, un réseau mondial de centres audio-visuels régionaux, assurant l'archivage, la recherche, la production, la distribution et l'initiation aux techniques audio-visuelles, avec une attention particulière aux besoins des pays en voie de développement.

6. De réorganiser l'actuel Comité international du film ethnographique et sociologique et d'y inclure une Commission internationale permanente de films ethnographiques d'urgence. Cette Commission serait chargée de coordonner un programme d'enregistrement audio-visuel à l'échelon mondial, de standardiser l'analyse et le répertoire des documents existants et de faciliter l'échange international de cette documentation audio-visuelle pour la recherche et l'enseignement. Dans le cadre de cette réorganisation, une représentation aussi large que possible de toutes les aires culturelles sera nécessaire.

## CONCLUSION

### SALUT A MARGARET MEAD

Plus de cinq ans ont passé depuis que le IX<sup>e</sup> Congrès des sciences anthropologiques et ethnologiques de Chicago, sous l'impulsion de Margaret Mead, adopta, à l'unanimité, cette résolution si simple et si généreuse.

Mais Margaret ne sera plus jamais là pour défendre l'indéfendable, pour cautionner, auprès des tenants du procès-verbal anthropologique, les expériences cinématographiques incertaines des maniaques de la caméra participante...

Pourtant, jamais notre jeune discipline n'aurait eu un tel besoin de soutien, aussi bien du côté des universités et des instituts de recherche que du côté des fondations.

Margaret, chère bergère de nos rêves parfois furtivement entrevus sur les écrans de nos laboratoires, «trotte-menu» à la houlette légendaire, petite sorcière d'un Salem plus cruel qu'au temps de l'inquisition puritaine, mais aussi plus courageuse, plus libre et infiniment plus drôle que vos «Sisters of the Revolution», comment dire, ici, votre rôle essentiel?

Pour moi, vous êtes de la race de ceux qui mesurent le prix de leur travail au poids de son rejet et je ne peux m'empêcher de vous comparer à Marcel Griaule dont la hardiesse rigoureuse ne pouvait susciter que le scandale et la méfiance.

Pourtant, comme vous le disiez vous-même si souvent, «Visual anthropology is a work in progress» («L'anthropologie visuelle est un travail en cours»). Et maintenant, nous avons à suivre vos traces de pionnier.

Le Comité pour l'anthropologie visuelle d'urgence, que vous aviez fondé à Chicago et qui avait été placé sous votre responsabilité prestigieuse, a commencé à collecter les fonds qui permettront, un jour, de réaliser votre grand rêve de disposer d'une banque internationale d'images sur les activités des hommes de tous les continents.

Le Comité international du film ethnographique et sociologique est devenu un Comité international des films de l'homme et, s'il n'a pu maintenir

une revue annuelle internationale des films ethnographiques, comme il l'avait entrepris avec «Venezia Genti» (qui a sombré dans la lagune avec la Mostra internazionale del cinema), il a pu, pratiquement chaque année, susciter des rencontres internationales importantes où se sont confrontées nos expériences cinématographiques.

En novembre 1978, vous deviez présider, à Paris, au Centre National de la Recherche Scientifique, ce colloque étrange, «Regards comparés», où nous avons partagé entre anthropologues et cinéastes des images toujours différentes des mêmes Indiens yanomami de la frontière du Venezuela et du Brésil.

Cependant, Emilie de Brigard, John Marshall, et moi-même, avons tenté de pallier votre absence en projetant ce «Portrait by a friend», ce ciné-portrait de Margaret Mead, que nous avons filmé un an auparavant, lors de votre jubilé au Museum d'Histoire Naturelle de New York.

L'année prochaine, nous comparerons les regards cinématographiques posés sur les Bushmen du désert du Kalahari.

Enfin, comme vous l'aviez souhaité, les «filmés» d'Afrique, d'Asie, ou d'Amérique, ont pris la relève. Partout, ils ont commencé à enregistrer eux-mêmes les images qui les concernent directement, parfois au prix d'acrobaties techniques incroyables, tels ces Eskimo du Grand Nord, qui tournent, en Super-8, dans leur propre langue, des petits films très simples que l'on diffuse ensuite, par satellite, aux autres groupes Eskimo perdus sur la banquise...

Vous voyez, chère Margaret Mead, «le travail est en cours», puisque, désormais, Nanook of the North filme avec la caméra de Robert Flaherty.

Paris, mars 1979

J. R.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
<i>L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale</i> , Margaret Mead	13
<i>Historique du film ethnographique</i> , Emilie de Brigard	21
<i>La caméra et les hommes</i> , Jean Rouch	53
<i>Le cinéma d'observation</i> , Colin Young	73
<i>Au delà du cinéma d'observation</i> , David McDougall	89
<i>Film ethnographique et histoire</i> , Jean-Dominique Lajoux	105
<i>Les documents filmés. La connaissance de l'homme et l'avenir</i> , E. Richard Sorenson	123
<i>Corps, matière et rite dans le film ethnographique</i> , Claudine de France	139
<i>Texte collectif des résolutions sur l'anthropologie visuelle, adopté au Ix<sup>e</sup> Congrès des sciences anthropologiques et ethnologiques de Chicago, septembre 1973</i>	165
CONCLUSION: SALUT A MARGARET MEAD	167