



HELB – HAUTE ÉCOLE LIBRE DE BRUXELLES – ILYA
PRIGOGINE.
INRACI - CATÉGORIE TECHNIQUE
Section : techniques de l'image
Finalité : techniques de la cinématographie

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES.
RECHERCHE SUR UN SUJET INDÉPENDANT :
LA BEAUTE DE L'EXACTITUDE :
LES METHODES DE L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE

Directeur : M. Jean-Jacques PECHE

Étudiant(e) : Nicolas VAN ACHTER

Travail de fin d'études présenté en vue
de l'obtention du titre de bachelier en
techniques de l'image, finalité techniques
de la cinématographie

Année académique : 2007 - 2008



HELB – HAUTE ÉCOLE LIBRE DE BRUXELLES – ILYA
PRIGOGINE.
INRACI - CATÉGORIE TECHNIQUE
Section : techniques de l'image
Finalité : techniques de la cinématographie

TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES.
RECHERCHE SUR UN SUJET INDÉPENDANT :
LA BEAUTE DE L'EXACTITUDE :
LES METHODES DE L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE

Directeur : M. Jean-Jacques PECHE

Étudiant(e) : Nicolas VAN ACHTER

Travail de fin d'études présenté en vue
de l'obtention du titre de bachelier en
techniques de l'image, finalité techniques
de la cinématographie

Année académique : 2007 - 2008

Merci à M. Piché pour avoir accepté de superviser ce travail
Et merci, une fois de plus, à l'Espagnol

TABLE DES MATIERES

Introduction	5
Résumé	5
1. Anthropologie écrite et audiovisuelle	6
1.1. Définitions	6
1.2. L'observation participante	6
1.3. Complémentarité de l'écrit et de l'audiovisuel	6
1.4. Problèmes méthodologiques	8
1.5. Mémoire ou création	8
1.6. Anthropologie postmoderne et recherche audiovisuelle	10
2. Les méthodes de l'anthropologie visuelle	11
2.1. La relation	11
2.2. Recherche ouverte ou clandestine	12
2.3. Le feedback	12
2.4. L'informateur privilégié	13
2.5. Relativiser les codes	14
2.6. Relativiser le matériel	14
2.7. Relativiser la science elle-même	15
2.8. Relativiser son ambition	15
3. Le choix du matériel en anthropologie visuelle	16
3.1. Identité et réflexivité	16
3.2. Anthropologie des médias locaux	16
3.3. Eléments perturbateurs	16
3.4. Evolution technologique	17
3.5. Film ou vidéo	17
Conclusion : la question du regard	19
Bibliographie	20
Filmographie	21

Introduction

Ce travail est avant tout le résultat d'une expérience personnelle. Il constitue l'aboutissement de ma double formation en anthropologie et en cinéma. Combiner ces deux approches permet bien sûr un énorme enrichissement réciproque, mais suscite également un grand nombre de questions. J'ai tenté d'y répondre par une longue recherche dans la littérature académique, ainsi que par des entretiens passionnants avec deux brillants anthropologues visuels : An van. Dienderen et Eric Pauwels. Tous deux, au gré de leur production cinématographique, nécessairement expérimentale, ont dû résoudre d'innombrables questions éthiques et méthodologiques afin d'atteindre leur but : approcher la perspective de l'Autre avec la plus grande honnêteté possible.

Re commencerons par définir l'anthropologie, la science la plus confuse qui soit, afin de permettre au lecteur de comprendre la situation complexe dans laquelle elle se trouve actuellement. Cette complexité, nous le verrons, est très positive, car elle résulte dans un ensemble de postures théoriques et pratiques aidant le chercheur à produire la connaissance de l'Autre la plus qualitative possible. Ensuite, après avoir montré quelle pouvait être la place de la recherche audiovisuelle dans le champ académique, nous examinerons avec attention ses méthodes concrètes de terrain. Enfin, dans la dernière partie, nous nous pencherons plus précisément sur la problématique centrale de cette recherche : le choix du matériel en anthropologie visuelle.

Résumé

L'anthropologie ne peut plus se définir par rapport à un objet d'étude propre. De par le phénomène de mondialisation, il ne lui reste à étudier que des flux, des situations transitionnelles, des changements culturels. A force de tout relativiser, ses méthodes ont également dû gagner en souplesse. Les illusions positivistes étant déconstruites, on peut plus que jamais se demander si l'anthropologie est un art ou une science. Et qu'en est-il alors de l'anthropologie visuelle, qui a de tout temps été placée en position marginale ? Nous verrons dans ce travail que les nouvelles méthodes ethnographiques sont en réalité plus efficaces que jamais. Et que l'anthropologie visuelle, étant devenue un art expérimental afin d'approcher la perspective de l'Autre, a paradoxalement acquis sa légitimité dans le champ scientifique.

Mots-clés : anthropologie visuelle ; ethnographie ; méthodologie ; science ; cinéma expérimental

1. Anthropologie écrite et audiovisuelle

1.1. Définitions

L'anthropologie ne peut être définie que de manière très peu précise : l'ensemble des sciences qui ont pour objet l'homme et les groupes humains. L'anthropologie sociale et culturelle est la branche de cette science qui a pour objet l'organisation sociale et les acquis culturels des groupes humains (Colleyn 1998 : 183). Elle se divise en deux disciplines : l'ethnographie et l'ethnologie.

L'ethnographie est une science descriptive basée sur la collecte des données sur le terrain. Elle se base sur l'observation directe de l'activité des membres d'un groupe social particulier, avec la description et l'évaluation de cette activité (Abercrombie, Hill & Turner 1988 : 90). L'ethnographie comprend toutes les méthodes d'enquête et de classement des informations. Elle sert de base à la théorie (Colleyn 1998 : 186). Cette théorie est l'ethnologie : la comparaison de faits ethnographiques intra- ou interculturels.

1.2. L'observation participante

Actuellement, l'ethnographie ne peut plus se définir par rapport à un objet propre. Toute ethnie est désormais en contact plus ou moins étroit avec la terre entière via le phénomène de mondialisation. Si l'ethnographie conserve une spécificité dans le champ scientifique, c'est grâce à sa méthode de travail basée sur l'observation participante. Par cette technique de recherche, le sociologue ou l'anthropologue observe une collectivité sociale de laquelle il est également (devenu) membre. Cette participation permet au chercheur d'observer discrètement des situations restant naturelles, sans changements artificiels induits par sa présence (Abercrombie, Hill & Turner 1988 : 179).

1.3. Complémentarité de l'écrit et de l'audiovisuel

Bien que contemporaine de l'invention du cinéma, l'ethnographie a toujours utilisé préférentiellement le crayon et le papier. Cependant, comme le défend Jean-Paul Colleyn, célèbre anthropologue visuel, l'écriture et le cinéma peuvent être parfaitement complémentaires.

Si l'on veut étudier les sociétés différentes de manière approfondie et raisonnée, rien ne peut remplacer l'enquête sur le terrain et l'exposé écrit des résultats de recherche. Mais le film bénéficie d'un énorme avantage : il montre les corps et les esprits en acte. Nous assistons au rituel, nous apprécions un chant, nous voyons manipuler un outil, nous remarquons une gestuelle : la vie se déroule sous nos yeux. Mieux que toute autre

technologie de re-création, le cinéma permet de montrer une culture vivante, bruyante et frémissante. (Colleyn 1988 : 18)

S'il reconnaît que l'image n'a en soi pas de valeur probante, Jean-Paul Colleyn rappelle que l'écrit n'en a pas forcément non plus.

Comme le texte, le film ne donne l'illusion de réalité qu'en faisant oublier celui qui l'a organisée, découpée, cadrée, travaillée. (...) Mais à effort d'objectivité égal, la caméra et le magnétophone permettent incontestablement une meilleure évocation d'un milieu social que le crayon et le papier. (Colleyn 1988 : 19)

Lors de son interview, Eric Pauwels, réalisateur et professeur à l'INSAS, partage cette opinion. Certains phénomènes, surtout ceux liés au corps (mais qu'est-ce qui ne l'est pas ?) ont tout intérêt à être décrits par du son et de l'image :

*Pour moi, les plus beaux films d'anthropologie visuelle sont ceux de Timothy Ash et Napoléon Chagnon qui ont fait des films sur les indiens Yanomami. Ils ont fait en cinéma des choses qui sont impossibles à faire en ethnographie au sens strict du terme, où l'ethnologue prend des notes. Par exemple, le film *Playing in the rain*. C'est simplement après une période de grosse chaleur dans le bassin amazonien, une petite tribu dans une petite clairière... et tout d'un coup, il se met à pleuvoir. Et ils laissent tourner la caméra (16mm) pendant dix minutes. Ils prennent un son qui est splendide de ces enfants qui vont jouer sous la pluie. Et la façon dont les enfants jouent sous la pluie est à la fois la même que nous quand on était gosses dans la cour de l'école et à la fois différente... Ca ne se raconte pas, ça se regarde. (Eric Pauwels)*

Eric Pauwels a suivi à Bali les traces de Margaret Mead, pionnière de l'anthropologie, qui n'a pas hésité dès les années 1950 à utiliser des médiums visuels. Dans *Learning to dance in Bali*, elle montre que dans cette île indonésienne, on touche le corps de l'autre, on le prend contre le sien pour lui apprendre à danser. On peut aisément décrire cela par des mots. Mais ce phénomène, si particulier qu'il a motivé la réalisation d'un film entier, n'a-t-il pas à l'origine étonné Margaret Mead par les yeux et les oreilles ?

Ici, dans n'importe quel studio de danse, on touche très peu le corps de l'autre, on danse face à un miroir, face à son image. A Bali, on apprend la danse corps à corps. Il faut un film pour montrer ça. Je peux naturellement l'expliquer par des mots. Mais en une minute de film, je dirais même qu'un aveugle a compris (rires) toute la différence culturelle, ce que représente la danse ici, ce que représente la danse là-bas, comment on enseigne ici et là-bas. (Eric Pauwels)

Un film peut également permettre au chercheur de voir et de revoir un phénomène, de faire un arrêt sur image... Mais la caméra est un outil qui va même encore plus loin. Doit-on obligatoirement tourner à 24 ou 25 images par seconde ?

Rouch a été le premier à faire un ralenti synchrone. C'est extrêmement rare, tant en fiction qu'en documentaire qu'on ralentisse et l'image et le son. Si vous filmez par exemple la relation spéciale qui existe entre celui qui est possédé, qui est en transe, et les musiciens qui soutiennent le rythme pour la transe, il faut un ralenti synchrone pour avoir exactement le moment où c'est le batteur qui suggère le rythme au danseur et le moment où ça s'inverse, où le danseur possédé change le rythme. Et là il y a une sorte de jeu extraordinaire qu'on ne peut entendre, et certainement analyser qu'au moment où on a le son et l'image ralentis. Ce n'est pas un ralenti pour faire un ralenti, c'est un ralenti de recherche. (Eric Pauwels)

1.4. Problèmes méthodologiques

Cependant, est-ce qu'un rituel observé avec une caméra et un micro aurait été identique si l'ethnographe n'avait utilisé que son carnet et son crayon ? Est-ce que les règles de l'observation participante sont respectées par l'anthropologie visuelle ? Historiquement, l'utilisation du visuel dans l'ethnographie a été fort controversée. Jusque dans les années 1980, beaucoup de scientifiques l'ont refusée, prétendant que c'était une méthode de collecte de données trop subjective, non représentative et non systématique. Or, les instruments audiovisuels ne sont que des outils enregistrant de l'information. S'ils sont utilisés avec méthode, ils ne sont pas plus partiels ou partiels que les cinq sens de l'ethnographe et son carnet. Dans la littérature des années 1990, on distinguait le film de recherche 'objectif' ou rushes vidéo et la prise de vue 'créative'. Cette distinction existe depuis les années 1970 lors des débats sur les relations entre le cinéma et le film ethnographique scientifique (Banks 1992). Heider (1976) défendait que le film ethnographique devait être objectif, non-monté, non manipulé. Il devait être guidé par des principes scientifiques, ethnographiques, plutôt que par des intentions cinématographiques. De telles prises de vue étaient destinées à être stockées comme des archives de film et projetées à un public d'anthropologues. A la même époque, d'autres cinéastes ont produit des films plus créatifs, expressifs, destinés à la consommation publique. En particulier Robert Gardner produit des films utilisant des techniques cinématographiques et symboliques. (Pink 2007 : 97)

1.5. Mémoire ou création

Eric Pauwels fait un détour par les débuts de l'histoire du cinéma pour nous faire comprendre le problème contemporain. Il rappelle la dichotomie entre la mémoire, représentée par les frères Lumière, et la création, représentée par Méliès.

A son départ, l'anthropologie visuelle (au sens strict du terme) n'est qu'à moitié du cinéma : la mémoire, filmer pour se souvenir, pour montrer des choses. Pour cela la façon de filmer « importe peu ». Je vais prendre les cassettes de cinéma les plus longues pour ne pas couper, parce qu'à chaque fois que je coupe un plan, j'arrête de filmer, même si je recolle les quelques minutes qui manquent, on a un effet de montage. J'ai connu des

gens qui ont filmé pas mal l'Autre en ethnologie, tous ces gens rêvaient d'un système proche de la vidéo qui permet de faire un plan séquence d'une heure. Parce qu'ils voulaient couper, monter le moins possible pour restituer l'événement dans sa totalité. Tout montage en cinéma peut permettre toutes les tricheries possibles. Naturellement, on peut faire ça de manière plus ou moins honnête, mais en anthropologie on se dit que si on ne coupe pas, au moins on est le garant d'une restitution totale de la réalité. Un anthropologue va essayer de couper le moins possible, donc je dirais presque de faire le moins possible de cinéma, dans sa dimension écriture. Parce que ce qui spécifie le cinéma, c'est le montage. La première dimension du cinéma, la mémoire, était à la base celle des Lumières, avec un côté très documentariste, envoyer des cameramen aux quatre coins du monde pour voir comment était la réalité africaine, la réalité japonaise... Et puis il y a le côté Méliès, le côté triche, le côté illusionniste du cinéma, qui est fondé sur le langage cinéma. Ces deux dimensions s'interpénètrent tout le temps, mais disons que les anthropologues vont privilégier la mémoire plutôt que l'écriture, alors que ceux qu'on appelle aujourd'hui des documentaristes (au sens de documentaire de création) vont privilégier leur point de vue sur le monde et leur façon de l'écrire en cinéma. Entre ces deux dimensions, chacun peut se situer sur un vecteur. (Eric Pauwels)

Nous constatons qu'Eric Pauwels défend encore les idées de l'ancienne génération (avant les années 1990). Il distingue d'ailleurs dans son parcours le basculement d'une posture anthropologique à celle d'un documentariste de création expérimental :

Moi, je viens d'un côté très mémoire. Quand je filmais les rites de possession, je filmais le plus possible, je changeais le plus vite de cassette pour rester collé à la réalité. Et puis, vingt ans après, je ne suis plus uniquement un anthropologue au sens ethnographique du terme, je suis plutôt un documentariste, je fais des documentaires de création. Je m'inspire de la réalité, tout en la respectant le plus possible, pour raconter mon point de vue sur le monde et ma recherche, où j'en suis par rapport au monde et ce que le monde veut dire pour moi. La première dimension, de prendre le monde tel qu'il est, a été très importante. (Eric Pauwels)

An van. Dienderen illustre un changement d'attitude dans le champ scientifique. Elle revendique, comme Eric Pauwels, son côté expérimental, de création, mais cela ne lui semble pas inconciliable avec un travail académique. Elle est d'ailleurs professeur d'anthropologie culturelle et d'études culturelles comparées à l'université de Gand. Ancienne assistante de Trinh Minh-Ha, elle anime également, en collaboration notamment avec Eric Pauwels, un atelier d'anthropologie visuelle appelé *Sound-Image-Culture*. Le changement de paradigme de l'anthropologie actuelle a entraîné de profondes mutations dans sa méthodologie ainsi que dans la place qu'elle réserve à l'audiovisuel.

1.6. Anthropologie postmoderne et recherche audiovisuelle

Dans les années 1980, l'anthropologie a connu une grave crise identitaire. Les positions positivistes et réalistes furent ébranlées par une nouvelle génération de chercheurs considérant l'ethnographie comme une fiction en insistant sur la centralité de la subjectivité dans la production des connaissances. Eric Pauwels appelle cela l'ethnographie à la première personne (voir point 2.1.). Cela a permis au visuel de s'introduire dans l'ethnographie : il n'était plus considéré comme plus ou moins objectif ou subjectif par opposition aux textes écrits. Selon Sarah Pink, théoricienne d'une anthropologie visuelle postmoderne :

L'ethnographie est une approche expérimentant, interprétant et représentant une culture et une société. Elle ne peut ainsi qu'offrir une version de l'expérience de la réalité par l'ethnographe de la manière la plus loyale possible à travers le contexte, les négociations et les intersubjectivités qui permettent de produire une connaissance. La méthode peut donc être réflexive, collaborative ou participante. (Pink 2007 : 22)

Mais, désormais, de par cette refonte des critères de scientificité, les anthropologues ne sont plus parvenus à identifier une frontière concrète entre des textes ethnographiques et de fiction (Clifford & Marcus 1986), ainsi qu'entre un film ethnographique, un documentaire et une fiction (Loizos 1993). Aucune action, artefact ou représentation n'est en soi ethnographique, tout dépend dans quel contexte elle est utilisée (Pink 2007 : 22). La scientificité des prises de vues ne dépend pas de son contenu ou de l'intention du réalisateur, mais est contextuelle. Une vidéo est ethnographique quand ses spectateurs jugent qu'elle représente une information d'intérêt ethnographique. Cette définition large et contextuelle de la vidéo ethnographique englobe différents genres : prises de vue de l'ethnographe, films de famille, événements filmés par l'informateur pour l'ethnographe, vidéos indigènes faites pour l'auto-représentation, vidéos faites en collaboration entre chercheurs et informateurs dans une recherche appliquée. Aucune ne l'est en soi, mais peut le devenir lorsqu'elle est impliquée dans un projet ethnographique (Pink 2007 : 98).

2. Les méthodes de l'anthropologie visuelle

2.1. La relation

En accord avec la révolution actuelle de l'anthropologie, An van. Dienderen explique très justement qu'à la base de toute recherche, il y a une relation humaine. Tout vient de là, même si, souvent, la connaissance anthropologique se matérialise dans des articles standardisés écrits dans un langage hyper intellectuel.

L'anthropologie utilise des méthodes qualitatives parce que son sujet de recherche n'est pas étudié comme un objet sans opinion, mais éprouvé comme un être humain. C'est pour cela qu'une observation continue est importante, et ceci est aussi possible en anthropologie visuelle. Les gens peuvent être impliqués dans le processus (dérushage, montage, diffusion). Avec Sound-Image-Culture, nous essayons de trouver des formes puissantes et expérimentales pour mettre l'Autre en image. Ces formes sont influencées par le lien personnel fort qu'a cet Autre avec le chercheur-cinéaste. La différence entre un documentaire et un film anthropologique consiste justement en cette relation particulière entre le cinéaste et son sujet. (An van. Dienderen)

Eric Pauwels, ayant fait une thèse de doctorat avec Jean Rouch, attire également notre attention sur ce point. Dans le contexte actuel, où les grilles de programmes documentaires fondent comme neige au soleil, ou sont récupérées par des émissions néo-colonialistes vite faites mal faites, le travail de très longue haleine, pourrait représenter la clé de la distinction entre film ethnographique et documentaire télé. Le spectateur n'a pas l'habitude de voir ce genre de films, il y projette rapidement ses préjugés culturels. Mais lorsqu'on découvre l'œuvre entière d'un chercheur qui a passé la moitié de sa vie à suivre jour et nuit un petit groupe ethnique, ces préjugés tombent nécessairement.

John Marshall a travaillé pendant vingt ou trente ans avec les Bushmen du Kalahari, il avait une relation extrêmement forte avec la petite tribu. Très vite, il est tombé sous la séduction d'une gamine de dix ans. Il suit cette gamine, il suit ses relations avec sa famille, les jeunes, sa sexualité naissante... Il fait un film qui s'appelle Joking relationship, où elle est là avec son grand-père ou son vieil oncle, c'est une séquence qui serait à la limite considérée comme pédophile ici. Les taquineries qui sont proches du jeu sexuel. Mais si on voit toute l'œuvre du cinéaste, on voit que toute la culture de ces gens est basée sur le fait qu'à un certain moment cette petite fille va avoir une sexualité déterminée, va devenir une femme et sera à ce moment là totalement intouchable, mais avant ce moment là c'est un enfant, elle n'a pas vraiment de sexualité. Ceci est impossible à rendre par écrit, parce qu'il faut voir comment cette gamine se comporte, il faut voir le rythme, il faut voir la façon dont le grand-père la taquine... et tout ça dans une espace, à un moment précis, dans un temps précis, à un rythme précis. Cette bobine de dix minutes est dès lors unique, c'est indescriptible par les mots. (Eric Pauwels)

Tout anthropologue sait cependant ce que sa présence induit. Et une présence aussi pesante que trente ans avec une caméra dans un village a bien sûr des effets proportionnels.

Marshall va la filmer pendant trente ans et elle va devenir une sorte de star chez les Bushmen qui se rendent bien compte qu'il la privilégie elle et le peu de rémunération qu'elle touche la rend entre guillemets fortunée dans la tribu. Et il va faire à la fin de sa vie passée avec les Bushmen un très beau film qui s'appelle N!ai, the story of a !Kung woman, qui reprend pendant une heure ou deux des extraits de ce qu'il a filmé toutes ces années. Il montre à la fois comme c'est extraordinaire de suivre quelqu'un aussi longuement, mais également comment en la filmant il déforme peu à peu la réalité et va déformer complètement sa vie. C'est très beau et très honnête de sa part parce qu'on modifie ce qu'on filme. D'où naturellement le terme d'ethnographie à la première personne, la seule ethnographie possible : il faut assumer sa présence, pas simplement montrer l'autre mais mesurer la distance qui nous sépare de l'autre. Donc savoir ce qu'on filme, savoir pourquoi et comment on filme. (Eric Pauwels)

2.2. Recherche ouverte ou clandestine

Il existe des recherches complètement clandestines, d'autres où les chercheurs adoptent des stratégies de dissimulation expliquant dans les grandes lignes leurs intentions et prenant des images à certaines occasions en tentant de n'être pas remarqués. Cela avait pour but de présumer une sorte d'inconscience de la part des sujets filmés. Bateson utilisait ainsi parfois un appareil photo avec un viseur angulaire pour pouvoir cadrer lorsque les sujets pourraient ne pas aimer être photographiés, comme lorsque les Balinais prennent leur repas avec une sorte de honte et qu'ils tournent le dos lorsqu'ils se sentent observés. (Bateson & Mead 1942 : p120)

Ces méthodes, propres à l'anthropologie archaïque, furent néanmoins rapidement remplacées par une déontologie plus éthique. David MacDougall (1995) s'était fabriqué une sorte d'EasyRig avec une armature de sac à dos. Cet attirail lui permettait d'avoir toujours la caméra sur lui, qu'il ait l'intention de filmer ou non. Les gens s'habituaient d'autant plus rapidement à cette combinaison homme-machine et ne se rendaient pas compte de lorsqu'il filmait ou non. Le but de cette méthode n'était pas de cacher aux gens le moment où ils étaient filmés, mais de leur faire croire que MacDougall filmait en permanence afin d'avoir conscience que leurs vies étaient entièrement filmées, et respectueusement. MacDougall préfère le terme de cinéma de participation (participatory cinema) à celui de cinéma d'observation (observational cinema).

2.3. Le feedback

Une manière exclusive de contrôler l'évolution de cette relation peut être apportée par l'anthropologie visuelle. Tout le monde sait qu'on risque d'être accusé de

voler leur âme par les sujets indigènes que l'on photographie. L'anthropologie nous apprend qu'un don appelle universellement un contre-don. Les anthropologues visuels se sont ainsi toujours attachés à organiser un feedback vis-à-vis des personnes filmées. Eric Pauwels nous explique que c'est le cas depuis la préhistoire de l'anthropologie visuelle :

Flaherty va dès le départ faire une chose importante en anthropologie visuelle, c'est le feedback. Il développait sur place dans un petit labo et il projetait pour montrer le portrait qu'il faisait de Nanook et de sa famille. Ce qui a fait évoluer extrêmement fort la relation entre Nanook et Flaherty, qui devenait non plus un objet mais presque un participant au film. Avec toutes les tricheries, toutes les mises en scène que l'on connaît, mais qui sont parfaitement assumées. C'est un film qui est entre guillemets partagé entre Nanook et Flaherty. (Eric Pauwels)

2.4. L'informateur privilégié

La culture passant irrémédiablement par la langue, les anthropologues ont un choix à faire : soit ils apprennent la langue locale, soit ils louent les services d'un interprète. Dans le paradigme actuel, la notion asymétrique d'interprète s'est mélangée avec celle d'informateur privilégié pour rendre compte de la complexité des négociations qu'elle entraîne. Eric Pauwels raconte ses mésaventures en Indonésie, ainsi que ce que représente un interprète :

En Indonésie, officiellement le plus grand pays musulman du monde, il est impensable de demander un visa de six mois pour faire un film sur les transes, phénomène totalement nié par l'islam, il est également impossible d'être là avec une équipe. Voilà pourquoi je me suis retrouvé avec du matériel super 8 et un micro directionnel posé sur la caméra. Et naturellement, les rapports que j'avais avec les gens étaient mille fois plus forts parce que j'étais seul. Et Rouch avait la même chose. Il a très rapidement formé sur place un assistant image et un preneur de son africains, des gens très proches des tribus sur lesquelles il travaillait. Ils sont restés ses collaborateurs pendant presque cinquante ans de cinéma. Chacun adapte ses solutions. Mais personne ne vient avec une équipe totalement étrangère, parce qu'il n'y a rien qui se passe alors. J'ai pu apprendre très rapidement le Malais, une langue parlée dans tout l'archipel indonésien et qui s'écrit en alphabet latin. Au départ, lorsque je ne parlais pas bien, je me suis retrouvé avec quelqu'un qui était un anthropologue indonésien. Mais le problème était qu'il était javanais et musulman, or les gens filmés étaient balinaï et quasi tous les contacts que j'avais à Bali n'ont mené nulle part quand j'étais avec lui parce que les gens se sentaient complètement floués, coincés, avaient peur de lui, n'osaient pas parler, etc. Donc, ça a été des mois perdus, parce que c'était l'informateur qu'il ne fallait pas et j'ai mis très longtemps à m'en rendre compte. Dès que je me suis séparé de lui, les choses sont devenues plus faciles. Mais ça c'est mon expérience, tout vient de l'expérience. (Eric Pauwels)

Nous voyons qu'à chaque situation correspond une solution particulière et qu'une personne aussi salutaire qu'un assistant ou un interprète dans un cas peut s'avérer un handicap ou un danger dans un autre cas. L'Autre est toujours fondamentalement différent, surtout quand on veut l'approcher dans sa différence. Nous verrons que quand on vise la perspective de l'Autre, tout est relatif.

2.5. Relativiser les codes

Ainsi, les codes, les normes, l'organisation... du cinéma comme une petite armée ne peuvent pas être tenus lors d'un tournage d'anthropologie visuelle.

La plupart des gens qui font de l'anthropologie visuelle ou du cinéma ethnographique sont leur propre cameraman. Ils savent ce qu'ils font, ils s'y connaissent un peu en technique, ils ont dépassé ce stade de comment ça fonctionne une caméra, ils savent ce qu'ils veulent donner comme image, pourquoi ils font le film. Ils ne cadrent pas comme un cadreur de fiction : tiens, est-ce que je vais cadrer avec l'encadrure de la porte ou non, est-ce que je vais cadrer avec les fleurs ou non, est-ce que je décadre... Non, il y a un corps qu'on regarde en transe et la façon de le cadrer est presque instinctive, parce que la transe n'attend pas naturellement. Ce que Rouch voulait dire par cinéma-transe, c'est que quand on filme, on n'est pas dans le même état que quand on regarde normalement, on est dans une sorte d'état de transe, comme les gens possédés qu'on filme, surtout en film où on sent que ça tourne, où il faut compter, où il faut faire attention. C'est le cas de tout cameraman qui filme sur le vif, avec une concentration extrême, mais c'est exacerbé dans une danse de possession : on voit des choses tellement extraordinaires dans le cadre, la musique est extrêmement forte, on est dans un état dyonisiaque, un état d'ivresse, le sujet bouge tout le temps, donc tu danses presque autour de lui. (Eric Pauwels)

Le chercheur-cinéaste est donc livré à lui-même sur le terrain. Il a passé des mois à se faire accepter dans la société qu'il veut filmer. Il fait attention à tout et tente de restituer la réalité de l'Autre de la manière la plus authentique possible.

2.6. Relativiser le matériel

Chaque projet nécessite une approche spécifique, dépendant des personnes et du contexte. En tant qu'anthropologues, nous nous efforçons de tout relativiser. On compare notre propre perspective avec celle des locaux, d'une manière générale ou individuelle. Nous pouvons ainsi croiser plusieurs interviews ou visionner les rushes avec les gens filmés. Le contexte conditionne également le choix du matériel. Dans notre atelier Sound-Image-Culture, nous présentons aux participants toute la gamme des outils audiovisuels possibles qu'ils pourraient utiliser. Parfois, il vaut mieux faire des photos, parfois travailler avec une petite caméra, parfois avec une grande, parfois avec une équipe, un trépied, un preneur de son... Il faut être

conscient du type d'histoire que tu veux raconter, de ton intérêt en tant que réalisateur, et savoir comment le faire au mieux. (An van. Dienderen)

La question du matériel sera approfondie dans le chapitre 3.

2.7. Relativiser la science elle-même

Les frontières entre documentaire classique et anthropologique sont à un certain niveau non significatives. Certains documentaires sont d'une telle qualité qu'on ne doit plus se poser la question de savoir s'ils sont anthropologiques ou non. Faire un film, c'est un projet artistique. Il faut pour cela pouvoir fonctionner de manière créative, pas scientifique. On peut certes utiliser certaines méthodes, techniques, perspectives de l'anthropologie, mais au fond, il faut savoir où placer sa caméra, comment raccorder... et à cela l'anthropologie ne répond pas. C'est un feeling qui peut s'acquérir avec l'expérience. Un film peut contenir de l'information anthropologique, mais ce n'est pas une enquête. Ce qui compte, c'est d'avoir une relation honnête avec l'autre. Produire des films afin de savoir plus et savoir mieux. La frontière entre l'art et la science n'est dans cette optique pas un obstacle. On peut passer de l'un à l'autre pour tirer de chacun ses avantages. (An van. Dienderen)

2.8. Relativiser son ambition

Le chercheur-cinéaste doit pouvoir sacrifier jusqu'à son intérêt personnel au nom de l'honnêteté intellectuelle de sa démarche. An van. Dienderen, lorsqu'elle travaillait pour une maison de production vendant des films à Canvas, a dû préparer un documentaire sur une famille turque immigrée en Belgique. Alors qu'elle commençait à organiser son travail comme elle avait l'habitude de le faire pour ses projets ethnographiques, son patron est venu lui apporter le scénario complet du documentaire, contenant jusqu'aux répliques des personnages. Lorsqu'elle lui demanda s'il était sérieux, il répondit « ton travail est de te débrouiller pour que tout se passe comme ceci ». An van. Dienderen rencontra la famille, réalisa un documentaire très intéressant sans lire le scénario établi, et fut naturellement virée.

3. Le choix du matériel en anthropologie visuelle

3.1. Identité et réflexivité

Il est impossible de dicter des méthodes précises pour la recherche ethnographique. Une chose est sûre dans le paradigme actuel, la réflexivité est devenue une étape obligée vers la production anthropologique. Les chercheurs doivent rester conscients de l'impact de certains éléments de leur identité : genre, âge, ethnicité, classe sociale, utilisation d'une caméra... qui détermineront la manière dont ils seront intégrés dans une société. L'équipement utilisé devient une partie de l'identité de l'ethnographe tant sur le terrain que dans les cercles académiques (Pink 2007 : 47). Ainsi, il serait déraisonnable d'utiliser n'importe quelle méthode (audiovisuelle ou écrite) dans n'importe quel contexte.

3.2. Anthropologie des médias locaux

Comme tout objet matériel, les technologies sont interprétées différemment selon les individus et les cultures. Les ethnographes devraient explorer le sens que les informateurs donnent aux différentes technologies avant d'acquérir de l'équipement. De plus en plus de gens sur terre ont également accès aux appareils de prise de vue. L'ethnographe doit savoir comment ses pratiques de recherche visuelle entrent en relation avec les pratiques de prise de vue locales (Pink 2007 : 45). Il est toujours intéressant d'inclure une recherche sur les médias locaux accessibles par les informateurs dans un projet d'ethnographie visuelle. Est-ce que les informateurs parlent de la vidéo en termes de culture, d'art, d'activité domestique, de loisir, de richesse, d'innovation technologique, de moyen de contrôle... (Pink 2007 : 103).

3.3. Eléments perturbateurs

Sarah Pink a remarqué qu'introduire une petite caméra grand public dans un espace domestique pose peu de problèmes car c'est un objet qui y appartient déjà en quelque sorte. En revanche, avoir l'air d'une équipe de télévision (plus grosse caméra et perchman) influence la manière dont on s'intègre dans un événement. L'accès au coin presse accélère encore plus cette identification. Les réponses des gens se présentent alors comme des interviews de JT : des phrases bien structurées comme pour parler à une large audience. L'apparence de l'équipe informe les informateurs du type et de la quantité d'audience qui les entendra dans le film (Pink 2007 : 102).

Quand est-ce qu'on amène la caméra ? Dans certains cas, dès les premières rencontres-négociations, dans d'autres cas longtemps après l'intégration dans le terrain. Francisco Ferrandiz (1998) n'amena une caméra dans son terrain au Venezuela que six mois après son arrivée et son projet visuel le plus complexe eut encore à attendre deux mois de plus. De plus, le travail visuel avec les différents informateurs commence à des

moments variables dans un même projet car les relations (base de tout travail ethnographique) se construisent avec des vitesses variables. Certains peuvent revoir leur refus d'être filmés après avoir pu assister à un dérushage en compagnie d'autres informateurs (Pink 2007 : 104).

Eric Pauwels nous livre une réflexion surprenante de Jean Rouch :

Rouch a travaillé pendant quarante ans dans la même région. Les gens savaient pourquoi il était là, ils savaient qu'il voulait sauver la mémoire de phénomènes disparaissants. Ce n'était pas un regardeur extérieur, c'était un œil privilégié en plus. Et, alors que si tu t'amènes comme ça pour filmer de manière exotique chez des gens que tu ne connais pas, tu peux bloquer les choses par ta présence... Rouch avait parfois l'impression de provoquer la transe plutôt que de la gêner. Il y a un côté très ostentatoire dans la transe et la caméra de Rouch c'était un œil privilégié en plus qui était là prêt à regarder l'événement. (Eric Pauwels)

3.4. Evolution technologique

Ainsi, chaque élément du matériel de tournage signifie quelque chose. L'évolution technologique prend dans ce cadre une importance capitale. Depuis les années 1980, le matériel n'a cessé d'évoluer vers de plus en plus d'ergonomie, d'économie, de durabilité et d'utilité. A cette époque, la vidéo fut souvent utilisée dans une approche scientifique-réaliste, la caméra pouvait en effet tourner sans interruption pendant des heures. A partir de la fin des années 1990, des chercheurs de diverses sciences sociales ont récupéré la vidéo non seulement pour enregistrer des données, mais comme un moyen de création du savoir ethnographique. Le développement des caméras digitales invita également à de nouvelles possibilités de recherche et de représentation. Wright (1998) décrit comment l'apparition d'un moniteur LCD sur la Sony PC7 a permis de détacher le regard de l'opérateur du viseur en lui permettant de suivre également l'action dans une double vision et de mieux choisir ses cadrages (Pink 2007 : 96). Mais cela change également ce que voit le sujet. Le chercheur peut ainsi conserver un contact visuel avec les personnes sans que son visage ne soit caché. Les rushes pouvaient également être visionnés et écoutés facilement sur le terrain et à plusieurs (Pink 2007 : 97).

3.5. Film ou vidéo

Le film est souvent considéré comme plus beau dans sa texture, dans sa profondeur de champ, dans la lumière qu'il peut donner, mais est objectivement plus compliqué à manier. Jean Rouch n'a par exemple jamais voulu utiliser de caméra vidéo. Pour Eric Pauwels, la difficulté fait du film quelque chose de plus privilégié :

Dans le cadre du film sur lequel je travaille depuis plus d'un an, j'ai voulu rencontrer un homme qui a passé dix-huit ans au bagne au Maroc, dans des

Conclusion : la question du regard

Actuellement, grâce aux nouvelles technologies, les caméras peuvent tourner indéfiniment. Assurément, la dimension mémoire est assurée, ce qui est extraordinaire pour ce qui est rituels, cérémonies, il n'y a qu'à laisser tourner. Mais alors se pose naturellement le problème du regard. Il suffit de se mettre devant sa télévision, avec ses trente ou cinquante chaînes, de zapper, et vous aurez des images sans regard, qui disent toutes la même chose, des simples plans qui montrent le monde. Puis, tout d'un coup en zappant, vous allez tomber sur un documentaire très personnel, un film qui bien qu'étant documentaire dit qu'il est là en train de filmer le monde, qui assume sa présence. Vous allez voir une image qui regarde quelque chose. Et vous allez arrêter de zapper. Ca se sent dans la façon dont c'est photographié, dont c'est cadré. Donc là naturellement, il ne suffit pas d'avoir une bonne caméra qui puisse filmer une heure, il faut savoir pourquoi on filme une heure, pourquoi on fait un plan séquence d'une heure, et se demander ce qu'on regarde. (Eric Pauwels)

Comme nous l'avons vu, les anthropologues ont toujours rêvé d'une caméra pouvant tourner plus longtemps, ils l'ont obtenue. Leur pratique s'est alors émancipée de cette étroite exigence de scientificité pour déboucher sur des re-présentations de la réalité. Celles-ci ont progressivement réussi à passer d'une position artistique marginale à une place reconnue dans le champ scientifique postmoderne. Grâce au développement de l'anthropologie visuelle, la science s'est remise en question et a reconnu sa parenté avec l'art sur base de leur aspect expérimental. C'est grâce à ce paradoxe que de nombreux autres problèmes ont pu être levés. Cette histoire nous apprend que nous sommes prisonniers de paradoxes insolubles tant que nous n'ouvrons pas notre regard à une perspective plus large.

Bibliographie

Abercrombie (Nicholas), Hill (Stephen) & Turner (Bryan S.), *Dictionnary of sociology*, London, Penguin Books, 1988

Banks (Marcus), *Visual methods in social research*, London, Sage Publications, 2001

Barbash (Ilisa) & Taylor (Lucien), *Cross-cultural filmmaking*, London, University of California Press, 1997

Colleyn (Jean-Paul), *Les chemins de Nya*, Paris, Editions de l'EHESS, 1988

Colleyn (Jean-Paul), *Eléments d'anthropologie sociale et culturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 1998

Clifford (James) & Marcus (Georges E.), *Writing culture : the poetics and politics of ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986

Ferrandiz (Francisco), *A trace of fingerprints : displacements and textures in the use of ethnographic video in venezuelan spiritism*, in : Visual Anthropology Review, 13 (2), 1998, p.19-38

Heider (Karl Gustav), *Ethnographic film*, Austin, University of Texas Press, 1976

Loizos (Peter), *Innovation in ethnographic film*, Manchester, Manchester University Press, 1993

Pink (Sarah), *Doing visual ethnography*, 2^e édition, London, Sage Publications, 2007

van. Dienderen (An), *Afkicken van representatie met rijlaarzen door documentaire processen*, in : Etcetera, 101, 2006, p.24

van. Dienderen (An), *Performing urban collectivity : ethnography of the production process of a community based project in Brussels*, in : Pink (Sarah), *Visual interventions : studies in applied anthropology series*, Oxford, Berghahn Books, 2007, p.345-380

Wright (Chris), *Systems of representation*, in : Visual Anthropology, 12 (1), 1998, p.207-230

Filmographie

Ash (Timothy) & Chagnon (Napoléon), *Playing in the rain*, USA, 1968, 16mm, couleur, 10min, V.O.

Flaherty (Robert J.), *Nanook of the North*, USA, 1922, 35mm, noir et blanc, 79min, V.O.

Gardner (Robert), *Rivers of sand*, USA, 1973, 16mm, couleur, 83min, V.O.

MacDougall (David) & MacDougall (Judith), *Lorang's way*, Australie, 1977, 16mm, couleur, 68min, V.O.

Marshall (John), *A joking relationship*, USA, 1962, 16mm, couleur, 13min, V.O.

Marshall (John), *N!ai, the story of a !Kung woman*, USA, 1980, 16mm, couleur, 59min, V.O.

Mead (Margaret) & Bateson (Gregory), *Learning to dance in Bali*, USA, 1978, 16mm, noir et blanc, 13min, V.O.

Pauwels (Eric), *Lettre à Jean Rouch*, Belgique, 1992, 16mm, couleur, 8min, V.O.

Pauwels (Eric), *Les rives du fleuve*, Belgique, 1993, couleur, 56min, V.O.

Pauwels (Eric), *La fragilité des apparences*, Belgique, 1994, couleur, 43min, V.O.

Pauwels (Eric), *Pour toujours*, Belgique, 1997, 35mm, couleur, 90min, V.O.

Pauwels (Eric), *Lettre d'un cinéaste à sa fille*, Belgique, 2000, 16mm, couleur, 50min, V.O.

Pauwels (Eric), *Les films rêvés*, Belgique (en tournage)

van. Dienderen (An), *Nachtelijke bezoekers*, Belgique, 1998, couleur, 34min, V.O.

van. Dienderen (An), *Site*, Belgique, 2000, couleur, 10min, V.O.

van. Dienderen (An) & Volckaert (Didier), *Tu ne verras pas Verapaz*, Belgique, 2002, couleur, 45min, V.O.

van. Dienderen (An) & Volckaert (Didier), *Patrasche : a dog of Flanders, made in Japan*, Belgique, 2007, couleur, 90min, V.O.