



Journal des anthropologues
Association française des anthropologues

146-147 | 2016
Craquelures globalisées du religieux

Construction audiovisuelle participative

Extension imagétique d'un terrain ethnographique afro-américain

Participatory Audiovisual Construction : Imagetive Extension of an Afro-American Ethnographic Fieldwork

Federico Varrasso



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/6551>

DOI : 10.4000/jda.6551

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2016

Pagination : 303-319

ISBN : 979-10-90923-12-6

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Federico Varrasso, « Construction audiovisuelle participative », *Journal des anthropologues* [En ligne], 146-147 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 07 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jda/6551> ; DOI : 10.4000/jda.6551

Journal des anthropologues

**CONSTRUCTION AUDIOVISUELLE
PARTICIPATIVE**
**Extension imagétique d'un terrain ethnographique
afro-américain**

Federico VARRASSO*

Ce texte repose sur une enquête ethnographique filmique menée entre 2009 et 2014 en Haïti et en Europe avec les membres d'une communauté religieuse de Port-au-Prince¹. Il vise à interroger la postproduction audiovisuelle participative comme dimension étendue du terrain ethnographique. L'observation filmique devenant dès lors avant tout un outil de médiation et un support de l'enquête en vue d'une investigation dialogique (Piault, 1997 ; Roche, 2001). Dans ce cadre, l'image est envisagée ici en tant que « zone de contact » (Pratt, 1991 ; Clifford, 1997), comme un espace social

* Cinéma anthropologique et documentaire
Université Paris-Ouest Nanterre La Défense (EA 4414 / HAR)
200 av. de la République – 92001 Nanterre
Courriel : f.varrasso@gmail.com

¹ Celle-ci a abouti à la soutenance d'une thèse de doctorat en anthropologie visuelle et à la réalisation de trois supports audiovisuels à caractère ethnographique et documentaire, deux films linéaires : *Serviteurs* et *L'épaisseur des murs* – ce dernier primé au Festival international du film ethnographique de Recife, et présenté dans divers festivals de cinéma et colloques scientifiques internationaux – et une réalisation multimédia interactive : *Sept jours pour une déesse*, présentée à la manifestation Anthropologie Numérique, Le Cube (Issy-les-Moulineaux) et utilisée dans un cadre pédagogique au sein d'écoles d'art dramatique.

– symbolique et matériel – où les altérités se rencontrent et se pénètrent.

Par ailleurs, si la représentation visuelle est l'un des principaux véhicules contemporains des échanges culturels et que la globalisation est communément caractérisée par un accroissement et une accélération de ces échanges en termes de valeurs, de croyances et de représentations, certains aspects de ce phénomène sont singulièrement opératoires au sein des sociétés et religions afro-américaines depuis la période esclavagiste (Ayimpam, 2008 ; Cunin, 2006). Le vodou haïtien, à travers son symbolisme, ses artefacts personnalisés et ses dieux-objets en offre un cas d'étude exemplaire. Si les mythes et les rites dont il fait état entretiennent un rapport étroit avec la composition et l'interprétation d'images au sein même de son système de croyances, à travers un « système complexe de représentations » (Konen, 2009)² et au moyen de ce que Lévi-Strauss qualifiait d'une « efficacité symbolique » (1974 : 231)³, l'analyse de ses « images » – sa dynamique iconographique évolutive et ses scénographies rituelles notamment – peut révéler certains aspects de la croyance vodou à son tour (Varrasso, 2014). À travers ce cadre, et la méthodologie filmique employée, l'article entend valoriser la vertu épistémologique de l'observation différée et répétée des observations filmiques enregistrées en tant qu'extension du terrain ethnographique, et comme élément de méthode particulièrement adapté à l'analyse des mécanismes d'identification et d'interprétation en jeu dans le cadre de l'étude des représentations et de la croyance dans un contexte transculturel et globalisé.

² Comparable aux *loas*, déités du panthéon vodou haïtien, « Les orisha [du rite Ocha-Ifé de la santeira cubaine] sont susceptibles d'être appelés par un système complexe de représentations [...] basé sur des relations symboliques avec des couleurs, des objets, des plantes, des mets, des chiffres, des postures, des animaux, des lieux, des individus, des accidents et des phénomènes de la nature, etc. » (*ibid.* : 67).

³ Claude Lévi-Strauss définit l'efficacité symbolique comme la « propriété inductrice que posséderaient, les unes par rapport aux autres, des structures formellement analogues, pouvant s'édifier, avec des matériaux différents ».

De l'insertion à l'observation différée participative

La démarche adoptée durant cette recherche poursuit les objectifs d'une anthropologie qualifiée de « partagée » par Jean Rouch lorsqu'il réalisait, cinquante ans après Flaherty⁴, « l'une des toutes premières expériences d'observation différée approfondie, [...] en utilisant les épreuves de *Horendi* (1971) pour obtenir des informations nouvelles auprès des personnes filmées (prêtres et initiés) auxquelles il les projetait, puis compléter l'enregistrement initial en fonction de ces informations »⁵. MacDougall (1979 : 102), souligne également qu'« 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 », et prolonge ainsi les préoccupations de Luc De Heusch (1962 : 24) qui note : « Rares sont ceux [...] qui ont réellement vu et revu leurs films dans l'espoir de corriger leurs observations ». Bien que le cinéaste reste celui qui conserve le plus souvent le pouvoir sur le contenu final, le recours à l'observation différée approfondie avec les agents, au-delà de sa vertu épistémologique, tend également à faire émerger ces buts communs. Point d'ancrage d'un dialogue productif mené avec les agents dans le cas de cette recherche.

La première observation eut lieu pendant une période d'intense activité cérémonielle organisée en la demeure du *oungan*⁶ de

⁴ Robert Flaherty, l'une des références majeures de Rouch, fut le premier en date qui développait et projetait chaque soir dans un laboratoire improvisé les images enregistrées le jour-même de son héros Nanook l'Eskimo pour définir la suite du tournage du film du même nom sorti en 1922.

⁵ « La projection du 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 observateurs » (Rouch, 1979 : 99, cité in De France Cl., 1982 : 304-306).

⁶ « Prêtre vaudou [...] Le *houngan* [ou *oungan* traduction préférée ici] et la *mambo* sont des conseillers spirituels et des praticiens. Aussi le vodou ne disparaîtra-t-il que lorsque d'autres institutions auront assumé chacune des fonctions qu'il remplit en ce moment » (Métraux A., in Marcelin, 1947:

Port-au-Prince qui m'avait été présenté quelques années plus tôt. Après plusieurs semaines d'échanges écrits, je suis arrivé à Port-au-Prince profitant de cette occasion. Dès mon arrivée, les préparatifs de la cérémonie qui devait durer dix jours et neuf nuits avaient déjà commencé. À peine mes sacs étaient-ils posés que le *oungan* m'a invité à assister à une « répétition » de chants et de prières qu'il organisait avec ses « enfants »⁷. Quelques heures seulement après mon arrivée, sans véritable repérage des lieux, ni « phase d'observation superficielle » (De France, 1982 : 310-313), j'ai donc préparé le matériel et commencé une première séance d'observation filmée. Cette observation a été l'occasion de ma rencontre avec les membres présents de sa confrérie, environ une quinzaine de personnes, autant de femmes que d'hommes. Le *oungan* avait pris soin de tous les avertir que j'étais son hôte, et que j'allais assister aux préparatifs et filmer l'ensemble de la cérémonie. Ma posture et ma légitimité étaient donc par trop annoncées – et subordonnées initialement à la fonction religieuse de mon intermédiaire.

Cependant, dans les différentes phases d'observation filmique immédiate réalisées au cours des cérémoniels, l'approche exploratoire⁸, le partage des rythmes et des espaces, a permis, outre la

52) ; « Le Oungan est reconnu comme pouvoir et de ce fait n'est pas situé dans le même camp social et politique que les simples adeptes. Le fait de recourir à lui comme interprète des esprits n'entame pas profondément la relation intime, personnelle de l'individu avec les esprits, relation prépondérante que le vaudou familial ou le culte du loua-héritage suppose » (Hurbon, 1979 : 45) ; « Oungan : praticien vodou » (Vonarx, 2012 : XV).

⁷ Dans le cadre de cette confrérie qui est celui d'un vodou dit de congrégation ou l'initiation est le fruit d'un processus sacerdotal (*Kanzo*), les adeptes de la confrérie sont appelés ses « enfants » par le *oungan* qu'ils appellent « papa » en référence à son statut social de protecteur et de guide religieux.

⁸ Le film exploratoire, selon la terminologie élaborée par Claudine de France repose sur l'enregistrement filmique répété de multiples occurrences des processus observés selon la méthode des « esquisses » et sur l'examen répété des enregistrements « en dehors de toute préparation extra-cinématographique, ou en limitant cette dernière aux indispensables

collecte des données ethnographiques, que les dévots et moi nous nous sentions peu à peu co-acteurs d'une situation partagée (Lallier, 2008). L'imprégnation sensori-motrice poursuivant l'objectif d'une « synchronicité »⁹ avec les continuums d'interaction a permis un relevé des rythmes, des espaces et des échanges malgré une parfaite ignorance initiale de la signification des processus observés.

Ensuite, d'autres périodes de tournage ont été effectuées, distancées dans le temps et dans l'espace et mêlant observation filmique immédiate et autres méthodes. Entre ces périodes d'observation et d'entretiens est intervenu le tristement célèbre séisme du 12 janvier 2010. La demeure où se déroulaient les premières observations fut complètement détruite. Quelques mois après la catastrophe, alors qu'il avait créé un camp et rassemblé quatre-vingt-cinq adeptes vivant jusqu'alors dans différents logements épars de la favela, le *oungan* fut amené à rejoindre l'Europe à plusieurs reprises. L'enquête a donc repris suivant d'autres modalités offrant de nouvelles perspectives informatives sur le contenu des observations filmées promues par la complète restructuration de la situation sociale de l'enquête.

C'est donc un peu plus de trois mois après les premières observations filmées, avec le *oungan* et, plus tard, quelques étudiants Haïtiens présents également en Europe, que j'ai procédé à un travail

relations d'insertion. Le film exploratoire, construit dans la durée, est alors constitué de l'ensemble de ces expériences. Mélange de rémanence et de changement, de contrôle et d'improvisation, le tout forme une trame d'où peuvent surgir à tout instant l'expression spontanée des émotions et des sentiments, ainsi que toutes formes d'interprétation chez les personnes filmées. » De France Cl., 1982 : 13, 305-356.

⁹ « Rouch note la synchronie qu'il peut avoir avec son sujet, "l'harmonie... avec les personnes filmées en mouvement". L'extase du corps-filmant est décrite par John Marshall : "Vous avez ce sentiment, "je suis en phase ; je suis en phase". Vous savez : "Je le tiens. Ça arrive, ça arrive". Voici que Marshall est définitivement "en phase", pas la caméra. Pour Robert Gardner, la sensation "s'apparente à un orgasme cinématographique". Nous devons en conclure que pour beaucoup de réalisateurs de films il y a un plaisir enthousiaste et même érotique dans le fait de filmer les autres » (MacDougall, 2006 : 27, traduction de l'auteur).

d'observation différée approfondie des premiers procès enregistrés en Haïti avant le séisme. Ce travail a duré plusieurs mois, entrecoupés par d'autres tournages et observations auxquels nous procédions alors le *oungan* et moi, poursuivant ainsi les échanges dans ce nouveau contexte. Parallèlement, en observant les enregistrements du premier tournage dans leur chronologie, essentiellement dédié à la vie quotidienne du temple¹⁰ durant un grand cérémoniel et à la description de ses phases rituelles, nous avons analysé avec précision la structure d'ensemble de la cérémonie et des préparatifs ritualisés. Nous avons ainsi dressé un tableau des différentes phases rituelles intervenues durant cette période. J'ai pu établir, grâce à cela, de nombreux liens entre des microprocessus matériels parfois fortement séparés dans le temps et dans l'espace et leur implication rituelle dans l'ensemble de la cérémonie, au fondement d'une première restitution sous forme de synthèse audiovisuelle chronologique et descriptive. Les dix jours et neuf nuits de celle-ci étant ramenés à quarante heures d'images et de sons offerts à l'analyse. Mais le plus important dans ce cadre de mise à distance impulsée par la nouvelle situation sociale d'observation, doublé par une mise en perspective de certains signifiants face au contexte de crise, a été une situation féconde et inattendue de libération de la parole face aux images. Celle-ci liant, en outre, événements traumatiques récents et traumatismes sociohistoriques anciens chez les agents, offrant un cas d'observation d'une mémoire et de représentations collectives pour le moins vivaces dans l'univers religieux vodou, et plus largement concernant le religieux en Haïti. Par exemple, une querelle de voisinage filmée durant la période cérémonielle révélait des tensions interconfessionnelles couvant et presque

¹⁰ J'emploierai le mot « temple » ici pour plus de simplicité, mais les observations ayant eu lieu dans le contexte d'un vodou lignager et domestique le lieu appelé aussi *Ounfo* est à la fois demeure et lieu de culte de la confrérie (Métraux, 1958 : 66-70). Suivant les moyens économiques du *oungan* qui le dirige et la subdivision spatiale, les espaces peuvent revêtir une grande mixité entre mobilisation rituelle et mobilisation domestique, soit de façon permanente, soit subir d'importante transformations temporaires (Varrasso, *op. cit.*). Voir également le film *Serviteurs* (Varrasso, 2014).

« ordinaires » dans les quartiers populaires de Port-au-Prince. Face aux images de cet « avant » dans ce contexte de l'« après » séisme, elles faisaient écho, pour les agents, à la fois, à toutes les injustices récentes subies concernant la répartition inégale de l'aide humanitaire notamment, ou aux agressions de vodouisant suite au séisme, tout autant qu'aux épisodes historiques de persécution du vodou en Haïti et à la faculté de résistance, de combativité, voire de révolte, indissociables du vécu contemporain des pratiquants de ces quartiers et de leur identité religieuse.

Un autre apport important, fut l'analyse des chants religieux. Ainsi apparaissaient de nombreuses références historiques, politiques et sociales, sous-jacentes à tout le cérémoniel, mais surtout à la propriété interprétative éminemment plastique et individuelle dans le cadre de leur intégration au sein des rituels. En effet, les paroles sont assez souvent évocatrices. Par exemple : « Saint-Jacques, si tu entends des coups de feu, ne te retourne pas... Les balles ne m'atteignent pas... qui sont ces hypocrites... si je les attrape, je vomirais mon sang sur eux.... L'arme aux blancs... L'arme aux blancs... ». Durant ce chant, une certaine colère « socio-historique » était réactualisée chez les agents devant les images. J'ai pu comprendre que parmi les nombreux chants susceptibles d'être entonnés à l'occasion de cette procession, le *oungan* avait choisi délibérément celui-ci pour adresser un message à tous ses détracteurs du quartier.

La découverte de ce cadre grâce à l'examen des documents filmés avec le *oungan* était complétée en permanence par une double lecture des images de sa part. Le *oungan* était très enthousiaste à l'idée d'avoir une telle trace et analysait minutieusement tous les processus observés afin de m'en révéler de multiples aspects. Néanmoins, ces images le renvoyaient sans cesse au terrible drame, aux pertes matérielles – il ne possédait plus rien de ce qu'il voyait dans les images – et à la culpabilité de n'avoir pu sauver deux petites filles décédées dans son *ounfo* lors du séisme. Le *oungan* était le premier spectateur d'images qui, à l'évidence, renvoyaient à l'événement par une « retro-perspective » et réactivaient inévitablement le traumatisme engendré par l'événement. Les

tensions interconfessionnelles occupaient une place importante durant ces entretiens. Les vodouisants étaient menacés en permanence dans les camps de fortune, dont bon nombre existent aujourd'hui encore. La situation, véritablement inquiétante, avait atteint des sommets de violence six mois après le séisme, à l'occasion d'une épidémie de choléra.

Lors de la première observation filmée, j'avais donc été le témoin de ce que j'interprétais alors comme une simple querelle de voisinage. Je lui ai soumis ces images qui faisaient ressortir sa fermeté, voire son agressivité. Le voisin, de confession protestante évangélique, avait fait irruption sur le parvis du temple et menaçait le *oungan* d'alerter la police, s'il ne mettait pas fin à la cérémonie¹¹. Je décidai alors de procéder à deux types de confrontation. D'une part, présenter l'ensemble des images aux agents haïtiens non-initiés afin de confronter leur interprétation des images du rituel avec celle du *oungan*. D'autre part, montrer différents pré-montages à un public européen non spécialisé afin de vérifier si, comme pour le *oungan*, l'interprétation des images était modifiée en raison du traumatisme provoqué par le séisme et son relais par les médias ou par toute autre interprétation héritée de représentations liées à un imaginaire préexistant. Durant la première confrontation avec les Haïtiens non-initiés, l'expérience fut riche. Pour mieux comprendre ce qu'ils ressentaient devant ces images de rituels vodou, ils m'invitèrent à lire des ouvrages non scientifiques, des poèmes haïtiens, à écouter différentes musiques, etc. Il semblait évident que les images avaient une valeur symbolique justifiée par un vécu

¹¹ La menace a été mise à exécution par le voisin, mais bien que j'y aie assisté, je n'ai pas filmé l'intervention de la police, très caractéristique de la position culturelle ambiguë du vodou dans ces quartiers. Contraints d'intervenir, visiblement à contrecœur, voir avec crainte, devant l'attroupement et les menaces de près d'une cinquantaine d'habitants du quartier rassemblés autour du *oungan*. Ces représentants de la société civile se livraient plutôt à un acte de bien séances vis-à-vis du voisin appartenant à une classe sociale un peu plus élevée et empochaient vraisemblablement quelques billets pour ce qui s'apparentait plutôt à un simulacre d'intervention.

socioculturel, non seulement religieux, mais également identitaire, sociohistorique et politique lié à l'histoire de la nation et du vodou en Haïti. En effet, le vodou haïtien est considéré comme « la » religion populaire de la république d'Haïti et son socle culturel (Hurbon, 1995), persistante malgré la forte pression séculaire (souvent agressive)¹² exercée par d'autres courants religieux (catholiques, adventistes, et évangélistes pentecôtistes en tête) (*ibid.*, 2010). Cette « persistance » doit beaucoup à sa haute propriété inclusive, à sa « plasticité », et à cette « efficacité symbolique » (Lévi-Strauss, *op.cit.*) fortement sollicitée par son système de croyances et de représentations (Varrasso, *op. cit.*).

Une représentation cinématographique ayant trait au vodou ne pouvait donc être dissociée, selon les agents, de ces éléments constitutifs. Ce que « re »-vivaient les Haïtiens devant les images, leur insistance et leur incitation à ce que je présente quelque chose de « vrai » sur le vodou, alors que la population vivait toujours dans les camps de fortune, agressée par des représentants d'autres confessions religieuses, constituait un cadre qui me poussa à m'interroger sur la restitution des informations et sur la dimension « partagée » de cette restitution.

Résultat filmique, objet d'étude, objet médiatique

Si comme le signifie Claudine de France (1979 : 148) « toute activité humaine délimitée par l'image consiste en une technique qui s'offre simultanément sous trois aspects : corporel, matériel et rituel », il se peut aussi que des éléments enregistrés provoquent un guidage interprétatif des images lors de la restitution s'ils se réfèrent

¹² De nombreuses exactions à l'encontre des vodouisants ont eu lieu au cours de l'histoire d'Haïti. Notons, entres autres, les extrémités de 1896 et 1941 où « une croisade dite antisuperstitieuse sera organisée par le clergé catholique » ou encore en 1986 au sortir d'un gouvernement dictatorial Duvalier ayant usé du symbolisme vodou (Planson, 1987 ; Saint-Louis, 2000 ; Hurbon, 2005) et les mouvements plus récents survenus après le séisme de 2010 impulsés notamment par des pasteurs pentecôtistes (Hurbon, 2010 ; Lassègue, 2010).

de manière saillante à des processus situés hors de la sphère sociale, matérielle, symbolique, de l'espace ou de la temporalité de ladite observation. Si nous prenons le cas des premières observations réalisées pendant le grand cérémoniel de dix jours, elles révèlent de nombreux référents extérieurs de ce type. Tout d'abord, dans le cadre des références sociohistoriques, et ensuite, par écho au séisme abondamment relayé par les médias, et pour finir, par écho à certains rites abondamment décrit par une littérature romanesque et para-anthropologique¹³ ayant intégré un imaginaire occidental retourné en Haïti.

Bien sûr, l'enregistrement d'images et de sons pour explorer les champs corporel, matériel, rituel, c'est obligatoirement l'enregistrement d'éléments du « réel » connexes à l'objet. Cependant, ces éléments s'inscrivent dans un « territoire » temporel, spatial et symbolique induit, au moins en partie, par l'expérience filmique (Lallier, 2008). Que l'image soit décryptée ensuite par les indications d'un commentaire audio ou par tout procédé formel, il y aura indication au spectateur d'un décryptage guidé de l'image. Or, dans certains cas, des éléments de guidage saillants sont particulièrement présents dès l'observation immédiate. Par exemple, une des manifestations rituelle observée consistait pour le *oungan* à faire claquer un fouet tout en dirigeant ses adeptes, eux-mêmes entonnant des chants à destination de tiers non présents. Restituées sur le mode descriptif du cinéma d'observation par le montage seul des séquences, ces manifestations, faisant référence à des situations et à des personnages hors du champ temporel et spatial de l'observation, sont susceptibles de générer un guidage marqué du décryptage des images par le spectateur. L'adéquation de ses interprétations avec le « territoire » observé dépendra de son propre « bagage » sensoriel et cognitif et sa capacité à « recréer » ou non, les associations cognitives et sensorielles

¹³ Terme repris à Vonarx et emprunté à Jean-Pierre Jardel (2000) désignant des descriptions et discours textuels visant à « mettre en représentation l'Autre et ses pratiques culturelles » dans le but d'informer le lecteur de ses mœurs, coutumes et comportements menés par des auteurs qui ne sont pas ethnologues ou anthropologues de profession.

concernées par l'« action » représentée. Les éléments extra-filmiques additionnés en concertation avec les trois catégories d'agents lors du montage du film *L'épaisseur des murs* ont alors permis d'éclairer ces références se rapportant à un champ symbolique hors de l'observé. Il apparaît ici que cette quête d'interprétations partagées a servi précisément à la mise en lumière de buts communs concernant cette information en confrontant les interprétations des agents autour d'un dialogue sans cesse renouvelé face aux images enregistrées.

Réflexivité différée et « auto-propos » du filmé

Depuis Flaherty (1920), en passant par Rouch (1971) et les dispositifs vidéographiques expérimentaux de Downay (1960-1977), la technologie contemporaine permet de raccourcir considérablement le processus décisionnel entre l'observation immédiate enregistrée produisant des images et des sons et le montage des enregistrements en vue de « construire » une interprétation audiovisuelle partagée des observations. Dans le triptyque linéaire : observateur – observé – image, nous voyons bien que si l'on replace l'agent observé devant les images on obtient une boucle dont l'image est, cette fois, le centre : observateur – observé – image – observé/observateur. L'observé devenu « spectateur » des images de ses propres interactions vues et transcrites par un observateur filmant, va pouvoir nous renseigner sur sa perception de la traduction audio-visuelle offerte par les images et les sons. Dans l'expérience menée sur base des observations filmiques en milieu vodou, cette phase a abouti à de nouvelles interprétations des informations audiovisuelles enregistrées. Celles-ci entraînant à leur tour, par boucles successives, de nouvelles quêtes de narrations audiovisuelles pour tenter d'aboutir à une construction audiovisuelle restituant ces nouvelles données. En vérité, davantage qu'une restitution figée, le fruit de cette phase est devenu un « terrain » d'exploration de l'altérité à part entière.

La possibilité d'utiliser la propriété « réflexive » de l'outil audiovisuel, largement discuté concernant la phase de tournage, peut s'étendre à l'observation différée approfondie en vue de mener des expériences avancées sur les processus de représentation et

d'identification directement à partir du travail de terrain. S'il existe une réflexivité dans le rapport filmeur-filmé qui pourrait être envisagée comme une des conditions de la production d'un savoir ethnographique par l'expérience même d'un « territoire filmique » commun, nous pouvons envisager une « réflexivité différée » quand la présence de référents exo-filmiques saillants sont enregistrés dès l'observation immédiate et sont ensuite aux fondements de la quête d'échanges de représentations lors de l'observation différée avec les agents.

Aussi, il existe, selon toute vraisemblance, plusieurs niveaux de réflexivité entre l'observation immédiate, l'observation différée, le montage et l'exposition des résultats. Il est évident que la quête d'interprétations des observations en vue de l'acquisition d'un savoir fondé sur une compréhension intégrant au mieux les cadres cognitifs des agents observés ne peut se cantonner uniquement à l'une ou l'autre de ces phases. Par ailleurs, l'interdépendance interprétative entre ces phases est évidente également. Si l'on considère que « 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 œuvre pour y parvenir. [Que], de l'autre, cette même activité semble obéir à des règles plus ou moins souples et claires, relevant d'un système de valeurs » (De France, 1979 : 155). Lorsque, dans le champ de ce système de valeurs, laissé libre de cadres interprétatifs, sont convoquées dans les manifestations filmées des référents extérieurs au « territoire filmique » partagé entre filmeur et filmé, on peut dire qu'il y a en quelque sorte gonflement ou débordement de ce « territoire » vers un non-présent lors de l'observation filmique immédiate. Le plus souvent c'est à travers ce tiers référent que le futur spectateur, y trouvant un champ interprétatif « libre », non référé, pourra y appliquer ses propres cadres cognitifs, et entrera en interaction avec le matériau filmé. Ceci étant stimulé par le caractère proéminent ou, au contraire, l'absence d'éléments relatifs au système de valeurs préexistants dans l'auto-mise en scène des processus observés, et au fait qu'il soit commun ou non à celui du spectateur. Le filmeur

acquiert donc, dans ce cas, une dimension supplémentaire de « médiation » entre le filmé et le spectateur par le biais de ce tiers convoqué lors de l'observation et lors de la présentation du résultat filmé par la nature-même des manifestations qu'il filme. Autrement dit, si ces référents à des tiers sont saillants dès l'observation, laissée libre de cadres interprétatifs, la situation sociale filmée, une fois présentée, en plus d'être la mise en représentation de l'observateur filmeur, va induire une nouvelle mise en représentation, nettement guidée par ses propres cadres cognitifs, chez l'observateur différé ou le spectateur. Ces rapports semblent particulièrement marqués lors d'une observation filmée et le montage d'un film d'exploration en contexte interculturel – présentant par définition des systèmes de valeurs différenciés – en temps de crise, ou sur un terrain particulièrement sensible historiquement, politiquement ou socio-économiquement plus prompt à faire surgir de façon saillante ces « référents exo-filmiques » dans l'auto-mise en scène des manifestations filmées.

Conclusion

Dans cette recherche, les différentes ruptures occasionnées par les importants bouleversements du terrain ont propulsé une approche ethnographique multimodale entre observation filmique immédiate, analyse d'images du culte, entretiens, et observation filmique différée approfondie avec les agents. Les différentes modalités ont convergé vers cette observation différée approfondie avec les agents. En ce sens qu'elle permet de remettre en jeu les savoirs acquis par les autres méthodes en les confrontant aux interprétations des agents eux-mêmes et ainsi de les réinterroger, matérialisant, autour de cette « zone de contact », un espace « imagétique » (Piault, *op. cit.*) formant des boucles dialogiques productives entre enquêteur et enquêtés. La restitution des informations à travers les différentes productions filmiques constitue dans ce cadre davantage des « instants » de la recherche fondée sur ces « rapports dialogiques, de "conversations" [...] résultante d'une négociation, d'une transaction entre les agents de sa fabrication et de sa diffusion » (*ibid.*).

Par ailleurs, si l'on considère aussi que sont intervenus dans cette phase d'observation différée approfondie, non seulement des agents sollicités dès l'observation initiale, mais également des agents appartenant à différents groupes socioculturels, et que par cette restitution filmique sont « représentées les pratiques sociales sous des « formes culturelles » (Lallier, 2009), on peut dire que la troisième expérience de restitution, le film *L'épaisseur des murs*, non seulement complète, par ses informations propres les observations immédiates, mais constitue également, par la prise en compte des interprétations des agents dans sa mise en scène, une adaptation transculturelle de la restitution. S'approche-t-on peut-être là, à défaut d'un idéal de partage anthropologique nécessairement limité, du moins d'une ethnographie visuelle dialoguée.

La dialectique entre l'étude des images matérielles et scénographiques générées par le culte et celle due à l'image filmique « retournée » aux agents, m'a permis, par ailleurs, d'affiner mes observations, de même que ma compréhension de la notion de croyance en milieu vodou et du lien qu'entretiennent les fidèles avec cette croyance. C'est donc sur base des observations différées approfondies, à travers une méthodologie faisant appel à un changement d'échelle successif et à une confrontation entre représentation endogène propre à une aire culturelle et représentation exogène venant notamment de l'ethnographe que la recherche a produit ses résultats. Ce qui présage peut-être également d'une voie par laquelle l'on pourrait rechercher les enjeux épistémologiques propres à une anthropologie visuelle, et une application possible de méthodes particulièrement adaptées à l'étude des dynamiques représentationnelles et d'identification en contexte transculturel et globalisé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AYIMPAM S., 2008. « Cunin, Élisabeth – La globalisation de l'ethnicité ? », *Cahiers d'études africaines*, 192 : 883-887.
- CLIFFORD J., 1997. *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London, Harvard University Press.

- CUNIN É. (dir.), 2006. « La globalisation de l'ethnicité ? » *Autrepart*, 38.
- De FRANCE C., 1982. *Cinéma et anthropologie*. Paris, MSH.
- De FRANCE C., 1979. « Corps, matière et rite dans le film ethnographique », in *Pour une anthropologie visuelle* (recueil d'articles publiés ss la dir. de C. de France). Paris/La Haye, Mouton.
- DE HEUSCH M., 1962. *Cinéma et sciences sociales*. Paris, UNESCO.
- HURBON L., 1979. « Sorcellerie et pouvoir en Haïti », *Archives des sciences sociales des religions*, 48(1) : 43-52.
- HURBON L., 1995. « American Fantasy and Haitian Vodou » in CONSENTINO D. J., *The Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles, Flower Museum of Cultural History.
- HURBON L., 2005. « Le statut du vodou et l'histoire de l'anthropologie », *Gradhiva*, 1 : 153-163.
- HURBON L., 2010. « Ces groupes religieux qui veulent profiter de l'effondrement de l'État haïtien », interview par Timothée Bongrain, *L'Express* (3 février).
- JARDEL J.-P., 2000. « Représentations des cultes afro-carabéens et des pratiques magico-religieuses aux Antilles : une approche du préjugé racial dans la littérature para-anthropologique » in BERNABÉ J. (dir.) et alii, *Au visiteur lumineux : des îles créoles aux sociétés plurielles*. Matoury (Guyane Française), Ibis Rouge Éditions : 451-463.
- KONEN A., 2009. *Rites divinatoires et initiatiques à La Havane - La main des Dieux*. Paris, L'Harmattan.
- LALLIER C., 2008. « Le corps, la caméra et la présentation de soi », *Journal des anthropologues*, 112-113 : 345-366.
- LALLIER C., 2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*. Paris, Archives Contemporaines.
- LASSEGUE M.-L., 2010. « 45 Haïtiens lynchés à mort depuis le début de l'épidémie de choléra », extrait de déclaration de la ministre de la Communication et de la Culture, *L'Express* (23 décembre).
- LÉVI-STRAUSS C., 1974. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon.

- MacDOUGALL D., 1979. « Au-delà du cinéma d'observation », *Pour une anthropologie visuelle* (recueil d'articles publiés ss la dir. de C. de France). Paris/La Haye, Mouton.
- MacDOUGALL D., 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- MÉTRAUX A., 1958. *Le vaudou haïtien*. Paris, Gallimard.
- PIAULT M. H., 1997. « Une expérience d'anthropologie "active" et les circonstances, modalités et questions relatives à un passage à l'image », *Martor* (Bucarest), 2 : 58-69.
- PLANSON Cl., 1987. *Le Vaudou*. Paris, MA Éditions.
- PRATT M. L., 1991. « Arts of the Contact Zone », *Profession*. New York, MLA : 33-40.
- ROCHE T., 2001. « L'anthropologie visuelle, un modèle dialogique », *MEI (Médiation et information)*, 15.
- ROUCH J., 1979. *La caméra et les hommes*. Première publication dans *Cahiers de l'Homme*, 1973. Repris dans De France Cl. (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*. Paris/La Haye, Éditions Mouton.
- SAINT-LOUIS F., 2000. *Le vodou haïtien, reflet d'une société bloquée*. Paris, L'Harmattan.
- VARRASSO F., 2014. *Représentations et croyances dans le vodou haïtien. Approche filmique d'une communauté religieuse de Port-au-Prince*. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre.
- VONARX N., 2012. « Oungan : praticien Vodou », *Le vodou haïtien : entre médecine, magie et religion*. Rennes, Presse Universitaire de Rennes.

Résumé

Cet article vise à interroger la post-production audiovisuelle participative en tant que dimension étendue du terrain ethnographique. Il s'appuie sur une recherche menée en Haïti et en Europe avec les membres d'une communauté religieuse de Port-au-Prince et un public multiculturel. Il se propose de questionner les conditions de production d'un savoir ethnographique dès lors que sont réinterrogées les observations filmiques

de terrain avec les agents observés et que l'on procède à une tentative de co-construction de la représentation audiovisuelle.

Mots-clefs : religions afro-américaines, participation, réflexivité, méthodologie, audiovisuel.

Summary

Participatory Audiovisual Construction

Imagetic Extension of an Afro-American Ethnographic Fieldwork

This article aims at examining participatory audiovisual post-production as an extended ethnographic fieldwork dimension. It is based on a research conducted in Haiti and Europe with members of a Port-au-Prince religious community and a multicultural audience. It intends to question the conditions of ethnographic knowledge production since filmic observations from the field are re-interviewed with observed agents and that we proceed to an attempt of co-construction of audiovisual representation.

Key-words: Afro-American religions, participation, reflexivity, methodology, audiovisual.

* * *