

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

198-199 | 2011

De l'anthropologie visuelle

Vous avez dit fiction ?

À propos d'une anthropologie hors texte

Marc Henri Piault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22739>

DOI : 10.4000/lhomme.22739

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 159-190

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Marc Henri Piault, « Vous avez dit fiction ? », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22739> ; DOI : 10.4000/lhomme.22739

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Vous avez dit fiction ?

À propos d'une anthropologie hors texte

Marc Henri Piault

- 1 Dans nos disciplines, l'image reste encore souvent suspecte et à peine considérée comme auxiliaire d'un discours verbal ou écrit dominant. Cette place même ne lui est accordée que dans la mesure où elle s'approcherait d'une objectivité visuelle en offrant une quasi-restitution d'un objet initial. Un travail de connaissance sérieux ne pourrait se faire qu'à partir d'éléments visuels dont on aurait assuré des qualités de restitution telles qu'on puisse en définitive discourir à leur sujet, exactement comme de la réalité dans son propre champ d'exercice.
- 2 Cette représentation, si forte, a pour corollaire une méfiance constante à l'égard de tout ce qui ressemblerait à une mise en scène, une reconstitution ou, pire encore, à une mise en ordre fictionnelle présentée comme une anthropologie « imagétique ».
- 3 Mon propos serait donc de montrer, une fois encore, qu'il n'y a pas d'image sans mise en scène et que le processus imagétique est, par essence, une disposition du regard pour une certaine connaissance. Il en est d'ailleurs de même, mais ce n'est pas ici le sujet de notre débat, pour tout travail d'écriture qui passe par une élaboration, des choix et une mise en forme qui nécessitent une explicitation. Je souhaiterais également montrer qu'une élaboration fictionnelle, en revanche, lorsqu'elle est délibérément choisie et surtout énoncée, permet et parfois facilite une mise en évidence des réalités sociales dont l'anthropologie en particulier fait son objet. On peut également considérer la possibilité d'atteindre ainsi et de rendre compte de niveaux spécifiques de comportements et d'expériences dont l'exploration a permis d'élargir le champ de la discipline.
- 4 J'essaierai donc d'indiquer brièvement, avec des exemples pris dans l'histoire du cinéma documentaire et de l'anthropologie visuelle, ce qu'on pourrait appeler l'illusion vériste du documentaire et le réalisme documenté de l'imaginaire fictionnel. Ces exemples devraient nous servir non seulement à élargir le champ des objets proposés à notre intelligence, mais également à mieux ajuster notre démarche aux propos essentiels d'une approche et d'une mise en situation anthropologique.

- 5 L'anthropologie se veut une discipline qui vise à la modification du regard et développe en conséquence une interrogation sur les modes reconnus de penser, de connaître et de se comporter suivant les sociétés. Les catégories référentielles des individus appartenant à une société donnée sont nécessairement relatives, en fonction de la situation propre à chaque personne dans ses différents lieux d'appartenance ainsi que des relations possibles avec d'autres personnes et d'autres lieux. Je souhaiterais donc démontrer, en me référant le plus possible aux images, en quoi et sous quelle forme le recours imagétique permet à l'anthropologie d'élargir le champ de ce que nous pourrions appeler une *imagination cognitive*. J'insisterai particulièrement sur la capacité réflexive de l'image-son et sur la liaison fondamentale et intrinsèque entre *imagination, création et invention*.
- 6 La découverte des sociétés exotiques s'est accompagnée au cinéma de tentatives pour « mettre en scène » le déroulement de leur existence et situer leurs préoccupations par rapport à nos propres catégories d'appréhension du réel. Très vite, l'idée d'un récit s'est imposée, précédant sans doute la systématisation d'un langage expérimenté très progressivement : il fut initialement assez marqué par l'expression théâtrale, sans réellement chercher à inventer des formes nouvelles et spécifiques de narrativité. Au niveau de la mise en image, il y aura un glissement très lent et progressif depuis la collection des productions matérielles jusqu'à une saisie de la sensibilité problématisée des relations entre groupes et personnes. Cela va entraîner, au cours des décennies, un passage de l'enregistrement brut à une description organisée et à l'introduction d'un rapport au temps par l'artifice narratif. Les contraintes mêmes des tournages (exiguïté des lieux, absence de lumière, vitesse et éventuellement nombre des déplacements...) conduisirent très vite à la nécessité de reconstitutions : les cinégraphistes-opérateurs se virent dans l'obligation d'une prise en compte de plus en plus précise à la fois des exigences du tournage et des réalités formelles et temporelles des événements enregistrés. L'action devint alors partagée entre l'intention de filmage et la probabilité de l'événement. L'artifice de la reconstitution et celui, encore plus visible et donc contrôlable, de la fictionnalisation parurent rapidement et légitimement mis en proposition. Sans doute les modalités de la narration ne sont pas toujours évidentes et elles lèvent bien entendu la question de l'authenticité de ce qui est montré.

À partir de cette interrogation s'ouvrent jusqu'à présent les recherches sur le langage proprement dit, sur les dispositifs de transferts de connaissance et sur les agents constituants d'un réel dont nous proposerons peu à peu de considérer qu'il se crée en permanence.

Curiosités, reconstitutions, fictions initiales : l'imaginaire de l'histoire

- 7 Dès les premiers temps cinématographiques, la plupart des questions qui nous préoccupent encore ont été posées. Les inventeurs du cinéma tentent de diversifier l'usage de leurs techniques en même temps qu'ils en adaptent et complètent la panoplie à la mesure des situations nouvelles qu'ils explorent. En outre, et surtout, le parcours des lieux d'usage leur fait saisir une sorte de kaléidoscope du monde¹. C'est ainsi que les caméramans des frères Lumière traquaient les événements et les curiosités de la planète, leur mission était : « ouvrir leurs objectifs sur le monde » (Sadoul 1945). Les opérateurs de la Compagnie inventent ainsi le film documentaire. Dans cette perspective de rendre

compte du monde et de le rendre accessible par tous les moyens, ils filmaient à Lyon, dans le cadre d'une exposition qui s'y déroulait au mois de juillet 1897, un village « ashanti »² reconstitué à cet effet. Le réalisme cinématographique ne s'encombrait pas beaucoup de la question des environnements et l'idée d'une importance de la contextualisation n'apparaîtra que bien plus tard, notamment comme critère d'authenticité. Le primat restait accordé au mouvement et à l'action, faisant passer au second plan la relation à un cadre de vie que l'on reconstituait sans états d'âme. « L'objectivité » du regard cinématographique restera longtemps une revendication du cinéma documentaire et ethnographique, et elle se fondait et se renforçait sur l'idée que celui qui était montré, l'« Autre », était un objet. S'il est objet, qu'importe donc qu'on le transporte lui-même, sa nature comme sa forme ne pouvaient être altérées par son déplacement.

- 8 Dans le domaine de la fiction, c'est déjà le triomphe des feuilletons et, dans celui d'un cinéma attaché au réel, on voit rapidement se constituer un secteur de réalisation qui, en dehors des curiosités et des exotismes, donnera sa part aux événements en cours, aux drames sociaux et politiques, aux catastrophes de diverses natures. Le caractère relativement rudimentaire des techniques limitera les premières tentatives et l'on verra Georges Méliès, pour donner une version cinématographique d'un grave accident maritime, *L'explosion du cuirassé Maine en rade de La Havane*, reconstituer en 1898 l'événement avec des prises de vue... dans un aquarium. L'idée de la reconstitution naît presque spontanément alors qu'elle met en cause, dans sa réalisation, ce qui paraissait alors au principe même de l'enregistrement cinématographique, c'est-à-dire le naturalisme et l'objectivité d'une saisie instrumentale des faits dont on ne cessait de vanter les avantages par rapport aux relations littéraires, contaminées par les distorsions de la mémoire et les partis pris de la subjectivité. En ce domaine comme en d'autres, les premiers temps de découverte et d'invention voient se développer des attitudes d'exploration et de franchissement des frontières que n'embarrassaient pas encore des règles dont on cherchait au contraire à briser les impératifs ou tout au moins à contourner les principes. Huguette Marquand Ferreux (1992) note fort justement que ce qu'elle appelle *l'école primitive du cinéma* « dès 1896 [...] oscille entre le cinéma de plein air et de studio, entre la réalité naturaliste et les possibilités magiques de l'appareil de prise de vue ».
- 9 Le cas de Méliès, l'un des premiers grands illusionnistes du cinéma est en ce sens typique. Sa compagnie cinématographique, la Star Film, produira, à partir de 1912, des « documentaires romancés », réalisés par le frère de Georges, Gaston. Leur action fictionnelle se déroule dans un cadre relativement réaliste. L'un de ces films, *Loved by a Maori chieftainess*, montre un explorateur anglais sauvé d'une mort certaine par une princesse qui l'épouse et le fait accepter par la société maori : l'histoire permettait d'apercevoir différents aspects de la vie villageoise et, bien entendu, de filmer des danses et des canots de guerre impressionnants (O'Reilly 1970 : 289-290).
- 10 De nos jours, ces mêmes images continuent d'intriguer : elles dérangent encore nos certitudes locales, bousculent les coordonnées de nos sens. Devant nos yeux, on dirait une machine miraculeuse à remonter le temps et qui contraint à une réflexion au-delà des nostalgies. D'un certain point de vue, notre regard indiscret fabrique, avec ces fragments d'existence remis à jour, une histoire qui correspond aux interrogations de notre imaginaire plus qu'elle n'identifie des faits et des gestes situés dans une véritable histoire spatio-temporelle. Ces images se mettent également en scène par rapport aux films de fiction qui tentent d'en rendre compte. Elles construisent notre représentation de

l'histoire et le passé y prend forme, orientant également les différentes manœuvres de nos imaginaires.

- 11 Déplacements dans l'espace pour les observateurs des débuts du cinéma, voyageurs immobiles qui découvraient les curiosités d'un monde devenu saisissable. Déplacements dans le temps pour notre regard d'aujourd'hui qui découvre la vivacité mais aussi l'intimité de ce qui jusqu'alors n'apparaissait que dans le cadre contrôlé et magnifié de l'histoire écrite et de la littérature. Les récits construits par l'historien et illustrés par le dessinateur, le peintre ou même le photographe, situaient auparavant le passé dans une sorte de déterminisme : les faits et les gestes étaient généralement collationnés seulement dans la mesure où ils font sens aujourd'hui. C'est pourquoi n'apparaît que rarement, dans la reconstitution historique, la part de hasard qui interfère dans la conduite des événements. En revanche, les images filmiques, lorsqu'elles sont prises dans le cours de l'existence, laissent voir les mouvements contradictoires, les gestes qui manquent leur adresse, les intentions qui ne rencontrent pas d'audience ni de regard. L'impromptu, le mouvement à peine esquissé, et qui se reprend, la parole qui s'interrompt, les regards qui se croisent ou se manquent et les sourires ou les signes qui s'opposent et se mêlent sans se relier, tout cet inattendu de la vie en train de se faire est capté et conservé sur la pellicule. Le cadre de la projection est véritablement une fenêtre magique qui entraîne l'imaginaire vers le hors-champ, vers ce qui n'est pas visible, et d'où viennent ou se dirigent les acteurs passant un instant dans le faisceau lumineux de la projection. Ainsi le passé reprend-il existence, retrouve-t-il devant nous la part d'espérance et d'indétermination qui faisait que le présent d'alors n'était pas encore le passé une fois pour toutes défini et enchâssé dans la dynamique sélective de notre propre présent. On pourrait ainsi parler, à propos de ces rétrospectives d'images, de la potentialité fictionnalisante de temps reconstruits, réinventés, quelque chose qui abolirait en quelque sorte la frontière que nous avons trop souvent tracée comme intangible entre réalité et fiction. C'est également reconnaître dans ces possibles abolis, la liberté au travail des choix accomplis et non le seul et accablant mécanisme du déterminisme historique.

Les questions posées aujourd'hui aux films d'hier ne peuvent être sans effet sur la façon dont nous concevons nos propres images et sur ce qu'elles impliquent dans leur réalisation et dans leurs usages. Il y a donc une interrogation sur ce qui pourrait être identifié comme l'intentionnalité de réalisation et la légitimité d'un point de vue à propos des incunables du cinéma et de l'anthropologie visuelle. Cette interrogation conduit à mettre en perspective les modalités de construction filmique, non pas seulement comme production d'un langage particulier, mais comme opération d'élaboration d'une réalité autonome, invention narrative et, pourquoi pas, fictionnelle. On comprend également qu'elle éclaire les *a priori* conceptuels de certaines représentations historiques dont les anciennes données imagétiques ou scripturales, ultra-sélectives organisaient quasi « naturellement » une perspective déterministe étroitement liée à la conception dominante du « progrès ».

Ces images reconsidèrent l'avenir que nous leur avons donné et n'en font qu'un possible et non plus une évidente nécessité. Nos sociétés, dans leurs formes actuelles, ne sont pas l'aboutissement logique d'une combinatoire économique, politique et sociale, mais la résultante de séries de choix qui auraient pu être différents. Regarder la photographie de Malinowski posant, en culotte et bottes de cheval, sur la plage d'une île de l'archipel

trobriandais, ne me fait plus mesurer aujourd'hui le parcours nécessaire d'une société à l'autre, du « primitivisme » à la « civilisation », du savoir à la science, de la nature à la culture, mais bien plutôt m'interroger sur leurs motivations différentielles et les constructions conséquentes de valeurs et de critères d'entreprise. Sans doute est-ce l'invention de la machine à vapeur qui a permis le développement industriel de l'Occident, mais ce n'est pas cette invention qui l'a entraîné *nécessairement*. Les Aztèques avaient bien inventé la roue, ils ne s'en sont pas pour autant servis pour le transport et les Chinois, qui ont inventé la poudre, ne l'ont pas utilisée pour fabriquer des armes. Les images des premiers explorateurs, des premiers découvreurs ne montrent jamais des populations « primitives » se précipitant pour adopter les instruments construits par le développement scientifique, mais indiquent à l'évidence l'empressement occidental à montrer, démontrer puis le plus vite possible imposer l'usage de ses techniques et de ses comportements. L'étonnement dont font preuve les gestes de surprise des « Sauvages » soudain confrontés aux objets de la fabrique occidentale, cette interrogation plus ou moins inquiète, ne sont pas nécessairement les points de départ de désirs et de fascinations qui iraient jusqu'à une forme d'idolâtrie comme souvent l'ont prétendu nos explorateurs fort enclins à se rassurer d'une soi-disant supériorité. Peut-être l'admiration, lorsqu'elle apparaît, n'est-elle qu'une feinte polie, une manière même d'écarter l'objet et son propriétaire, de les laisser le plus en dehors possible du monde autochtone dont les logiques de comportement ne nécessitent pas évidemment ces emprunts technologiques. En sens inverse, constatons le temps qu'il aura fallu à nos sociétés pour redécouvrir la fascination ouverte du corps alors que nous avons pendant des siècles contraint violemment d'autres sociétés à abandonner leurs manières d'être et leurs comportements corporels, les condamnations et les valorisations successives des nudités plus ou moins complètes, plus ou moins ornées, plus ou moins circonstanciées, autant de variations dans le temps qui sont des modifications échappant à toute nécessité impérative et univoque. Ces reconsidérations s'appuient sur des regards différents portés sur des images apparemment inchangées, mais dont l'interprétation s'appuie sur l'expérience de contextes historiques variables.

À partir du documentaire, émergence d'un langage

- 12 En Grande-Bretagne, Robert-William Paul, avec un cheminement semblable à celui des frères Lumière, envoyait des cinématographes en Turquie et en Égypte. En 1900, il produit le film *Une course folle en auto dans Picadilly Circus*. Pour la première fois, il utilise délibérément le travelling³, dramatisant une poursuite automobile et donnant au spectateur le sentiment d'être lui-même dans un véhicule lancé à vitesse folle et échappant de justesse aux pires accidents. La manière de filmer est donc une manière de voir, de faire voir, de faire comprendre, et ce n'est pas un simple artifice technique et/ou esthétique. Sans doute ce processus d'identification s'avère particulièrement ambigu dans la mesure où il fait entrer le spectateur dans le déroulement même de l'histoire et que sa place, son regard et donc son appréciation de la situation sont très largement guidés par l'orientation de l'œil-caméra. Restera-t-il tout à fait en dehors du champ écranique ou bien y pénétrera-t-il comme par effraction, regardant en quelque sorte par-dessus l'épaule de l'opérateur ? Lui proposera-t-on de s'introduire dans l'action, ombre virtuelle d'un personnage dont, par miracle, on percevrait les images rétinienne ? La position et la posture plus ou moins explicites de cet œil-caméra deviendront donc un questionnement

de plus en plus important dans le processus général d'appréciation et de compréhension du réel mis en scène : l'enjeu principal sera la capacité d'un réalisateur à capter le regard du spectateur pour lui faire adopter le point de vue de l'objectivité ou de la subjectivité, pour l'identifier à l'intention filmante ou bien au contraire pour l'en distancier.

- 13 La technique s'intentionnalise, devient langage : ainsi s'ouvre le débat entre le réalisateur, ceux dont il capte les images et ceux vers lesquels il projette ses images. Témoin peut-être mais nécessairement narrateur, le cinéaste du réel se situe dans un espace dialogique où il devra prendre en compte les données d'une interlocution et non plus seulement les moyens d'une élocution et d'une énonciation. Ce passage de l'énoncé à l'échange mettra, il est vrai, plusieurs décennies à se faire et nous en constatons ici les premiers pas.
- 14 Autour de George Albert Smith, de James Williamson et de l'inventeur William Friese-Greene⁴, se constitue ce qu'on a appelé l'école de Brighton⁵. Avec eux, la caméra se met en mouvement et le montage cinéma-tographique prend une forme de plus en plus expressive : on invente et on organise des plans avec des cadrages différents dont l'articulation et la longueur commencent à exprimer quelque chose. Gros plan, plans américains et plans généraux se succèdent, l'ellipse fait son apparition et les actions sont montrées dans leur simultanéité et non plus de façon uniquement linéaire⁶. La narration cinématographique s'autonomise en quelque sorte et prend conscience d'elle-même, posant très vite en définitive la question de l'intention signifiante et celle des modalités analytiques de l'observation. Qu'il s'agisse d'un récit fictionnel ou bien de la description significative d'une situation réelle, la question du transfert de signification reste la même et, au-delà de l'instrumentation de ce transfert, reste porteuse d'une triple interrogation sur le sens : quel est-il pour les protagonistes de la situation elle-même, quelle en est la perception du cinéaste et, enfin, qu'en parvient-il au spectateur ? Il faudrait aujourd'hui ajouter à ce questionnement la proposition d'une anthropologie qui poserait en perspective dynamique les croisements des regards et les effets indéfinis des réciprocitys, l'inachèvement nécessaire d'un échange à la fois inégal mais généralisé et donc instable. Il s'agit là de l'établissement d'un espace permanent d'intercommunicabilité où l'approche de chacun serait une démarche constante et inéluctable d'appropriation et de différenciation.
- 15 On peut sans doute faire l'hypothèse que c'est la nécessité impliquée dans l'action réelle qui pose, d'abord, au cinéaste la question inéluctable de la narration filmique : c'est la dynamique propre du réel qui contraint à trouver le langage d'une transcription imagétique susceptible de la restituer. Le langage cinématographique en tant que tel serait donc issu, avant tout, de l'exigence documentaire et non de la composition fictionnelle.
- 16 En ce qui concerne l'élaboration filmique du sens, on peut dire qu'à partir des expériences de Brighton, les deux modes, essentiels jusqu'à présent, de montage sont mis en exercice : le *montage-narration* et le *montage-affect*. Le montage-narration met dans un ordre, logique ou chrono-logique, des plans formant des séquences dont l'articulation raconte une histoire. La suite des événements montrés d'une certaine façon organise une dramaturgie dans laquelle le spectateur comprendra l'action et ses motivations psychologiques et sociologiques, l'ensemble de causes et d'effets, de hasards et de supputations qui constituent la trame d'un récit. En ce qui concerne le montage-affect, il ne s'agira plus de rendre intelligible le déroulement d'une histoire mais de produire sur le spectateur un effet spécifique. Une relation s'établit, à travers le choc des images et des cadrages, entre

les mouvements, les climats, les lumières, les couleurs ou les sons. Cette relation doit *impressionner* le spectateur, lui transmettre et lui faire éprouver des émotions, provoquer en lui des sentiments qui l'impliquent dans le déroulement cinématographique. Le montage, à ce niveau, ne vise plus simplement à faire oublier l'artificialité de la projection cinématographique en restituant la réalité dramatique d'une image à l'intérieur de laquelle le spectateur serait conduit ; bien au contraire, il peut entraîner à une rupture, à l'émergence de réactions affectives produites par une confrontation visible et ressentie comme telle avec les images proposées. Adhésion ou refus, il s'agit de provoquer l'intérêt du spectateur à l'égard des données d'une situation et de ses protagonistes, un mouvement d'implication qui ne soit pas seulement une curiosité liée aux péripéties de l'histoire, mais une ouverture aux différentes conditions et à l'expression sensible des agents de la situation dans son établissement et lors des circonstances de son déroulement.

- 17 Le cinéma strictement ethnographique, depuis ses débuts et pendant de longues années, se préoccupera peu des formes d'une expression du réel par l'image. Il ne se donnera pas la peine de surmonter l'illusion vériste de ce qui serait une objectivation instrumentale et scientifique. Cependant, au-delà de la collecte des faits à quoi pendant longtemps va se cantonner cette entreprise cinématographe, il convient de chercher, dans l'histoire même du cinéma les sources, d'une démarche anthropologique aujourd'hui attachée à l'élucidation et à la transcription des différentes manières de penser, de voir et de ressentir.

Les théories du montage qui vont s'élaborer dès le début du siècle se développent toutes comme des théories de la méthode et de la connaissance appliquées au dévoilement de l'homme dans ses rapports au monde et à lui-même. Nous trouverons dans ces théories les premiers éléments d'une réponse à la question centrale posée par les anthropologues classiques qui, considérant l'entreprise audiovisuelle au mieux comme une illustration et éventuellement comme une simple vulgarisation d'un discours scientifique réservé, mettent en doute la capacité de l'entreprise imagétique à « produire des concepts » et donc à produire, en tant que telle, du savoir.

Sans doute la limitation imposée initialement au cinématographe par l'absence de son, poussait à une réflexion visant à résoudre la question de l'expression des contenus du discours. L'échange verbal étant réduit aux gestes et l'intelligence des rapports devant s'inscrire dans le mouvement et l'espace, c'est à l'articulation des plans que fut confiée la tâche de l'expressivité et d'abord celle des sentiments. On ne trouvera donc pas étonnant que la première théorie conséquente et explicite du montage, celle de Dziga Vertov, soit contemporaine de l'expérience du cinéaste russe Lev Koulechov⁷. Celui-ci projetait sur un écran le plan du visage impassible de l'acteur Mosjoukine auquel succédaient, devant des publics à chaque fois différents, des plans représentant respectivement un enfant, une femme dans un cercueil et une assiette de soupe. Les spectateurs projetaient sur le visage de l'acteur, le même à chaque fois, des sentiments différents en relation bien entendu avec les différentes images intercalées. L'expérience démontrait que la signification de l'image, intégrée dans une suite temporelle, est orientée par cette mise en relation. On percevait la plasticité de l'image à partir de laquelle concevoir et mettre en évidence la construction significative du montage et l'élaboration d'un récit.

La possibilité de faire comprendre et même ressentir des sentiments par des rapports de

formes, de lumière, de mouvement et de rythme, par un travail sur le déroulement et l'articulation des images entre elles, conduisait à mettre en équation des propositions qui, peu à peu, allaient concerner l'ensemble des relations entre les personnes et les groupes. L'imagination créatrice des cinéastes, leurs recherches formelles et conceptuelles, leurs recours à des procédures narratives et expressives articulant différents modes d'appréhension du réel, tout cela revient aujourd'hui dans le domaine du questionnement anthropologique : il convient en effet de repérer les circonstances d'utilisation et les modalités de choix des procédures de connaissance mises en œuvre par un groupe social donné et par les individus en son sein. Dans cette perspective, que des cinéastes comme Epstein, Vigo ou Buñuel⁸ se soient préoccupés d'une approche poétique de la réalité sociale est, pour nous, une question d'importance puisqu'il s'agissait bien de tentatives pour transcrire certaines logiques d'appartenance et les rendre accessibles à d'autres logiques de compréhension.

Vers l'ethnofiction : Edward S. Curtis

- 18 Le cinéma va peu à peu émerger de son point de départ « réaliste ». Les magiciens de l'image vont se saisir à leur tour d'un instrument qui sera alors détourné d'un inventaire sans fin du réel pour explorer l'imaginaire et tenter de transcrire les troubles logiques du rêve. Méliès découvre le trucage, et l'obstacle de l'espace, déjà franchi sur terre, sera détourné pour permettre de bondir jusque dans les astres ! Et ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si, entre les illusions fictionnelles du *Voyage dans la Lune* et l'horreur sèche et documentaire de *L'Exécution d'un bandit à Pékin*, apparaît le projet que nous avons déjà mentionné de *Documentaires Romancés* mis en œuvre aux États-Unis non par Georges mais par son frère Gaston Méliès. Ces documentaires, réalisés dans le Pacifique, ont malheureusement été perdus mais l'idée d'une organisation fictionnelle de la réalité était formulée : c'était entre 1912 et 1913.
- 19 D'un point de vue plus anthropologique, ou plutôt dans une perspective plus proche de la recherche, un photographe américain, Edward Curtis, élabore une monumentale description photographique des sociétés amérindiennes. Il tourne cependant quelques images chez les Indiens Navaho (1906) et également chez les Hopi en Arizona (1912). Au cours de plusieurs séjours en Colombie-Britannique, chez les Amérindiens Kwakiutl, il pense que ces derniers offrent une situation parfaite pour la réalisation d'un film à la fois dramatique et authentique. Il considère que les Kwakiutl sont parmi les derniers Indiens à avoir conservé un habitat qui garderait toutes les caractéristiques de la « vie primitive », que leur mythologie et leurs traditions sont très riches, qu'ils pratiquent des rituels complexes et hautement dramatisés, que leurs mâts totémiques sont impressionnants et magnifiquement sculptés, et, enfin, il observe que les Kwakiutl possèdent des canots de guerre gigantesques, splendidement construits et ornés (Curtis 1915). Toutes les conditions seraient donc réunies pour montrer cette société avec toute son originalité et ses particularismes, tout en donnant à cette représentation un caractère spectaculaire justifié par les éléments encore vivants de sa propre culture. Curtis entreprend la réalisation d'un film de fiction qui est la mise en image d'une histoire d'amour dramatique dont le thème, calqué sur l'histoire de Roméo et Juliette, évoque les amours contrariées de deux jeunes gens appartenant à des clans irrémédiablement ennemis.
- 20 Le film est en fait l'occasion d'une opération de reconstitution de leur passé par les Kwakiutl eux-mêmes car, déjà, au moment où Curtis filmait, une bonne partie des

costumes et des objets montrés n'était plus en usage et notamment les fort impressionnants canots de guerre. Ce film, *In the Land of the Head Hunters* (1912), met donc en scène ces fameux grands canots et, bien qu'ils n'aient plus été utilisés depuis un certain temps, les Kwakiutl jouent en définitive assez spontanément dans le cadre matériel de leur propre histoire. Cette tentative innovante peut être au moins considérée comme une expérience de conservation de savoir-faire technologique même si, par ailleurs, les ressorts du scénario proprement dit, paraissent assez peu correspondre à des comportements et des systèmes de pensée amérindiens.

- 21 Cette entreprise de préservation des savoirs par la reconstitution s'est en outre complétée d'une façon exemplaire au cours même de l'histoire de ce film. En effet, après avoir disparu pendant plusieurs années, le film de Curtis est retrouvé trente ans plus tard par le directeur du Département d'ethnologie du Field Museum de Chicago. Il s'agit, bien entendu, d'une copie nitrates donc dangereuse car éminemment inflammable. Après des essais infructueux de restauration, dans les années 1960, une copie du film est restaurée et projetée sur les lieux mêmes du tournage. Les Kwakiutl se mettent à chanter sur les images projetées et se monte alors une opération complexe visant à sonoriser et post-synchroniser le film de Curtis. Les chants et la musique des rituels sont enregistrés et le film est reporté sur une copie 16mm en doublant une image sur deux pour obtenir une projection à 24 images/seconde au lieu des 16 images/seconde du film original : de cette façon le son pourra être monté et post-synchronisé avec l'image. Par la même occasion, un remontage du film est opéré, enlevant les séquences trop évidemment romancées pour lui redonner une sorte d'authenticité ethnographique. Enfin, le titre du film, considéré comme provocant avec le temps et la culpabilité postcoloniale (les Kwakiutl auraient-ils vraiment été des « chasseurs de tête » ?), devient, pour être politiquement correct : *In the Land of the War Canoes*.

La question posée désormais concerne l'identification de ce curieux objet qui, pour s'approcher d'une certaine idée de la réalité ethnographique, reconstruit entièrement ce qu'il représente, grâce à des collages d'éléments empruntés à des époques différentes, enregistrés de façons différentes et en fonction d'objectifs différents ! L'ensemble de l'opération est, faut-il le rappeler, mené par des spécialistes des Kwakiutl et la bénédiction du département d'anthropologie de l'Université de Washington⁹. Néanmoins, c'est le premier essai de réactivation dont on pourra trouver par la suite de nombreux exemples souvent marqués d'anachronismes ou de nostalgies édéniques. Des films de Robert Flaherty à ceux de Yasujiro Ozou et de Jean Rouch, en passant par le très beau (malgré la musique hollywoodienne !) *Kula* de la Japonaise Yasuko Ishioka, la reconstruction du réel reste à l'ordre du jour de l'anthropologie visuelle dès lors que sont éclaircies les conditions de sa réalisation, identifiés ses acteurs et que sa pertinence formelle peut être justifiée. C'est certainement le film à propos duquel toutes les questions relatives à notre interrogation sur la nature du processus de fictionnalisation peuvent être le mieux posées sans pour autant que les réponses puissent être définitives ou quelque peu évidentes.

Enregistrer, décrire, comprendre, expliquer, interpréter...

- 22 C'est au cinéma documentaire et parfois aux cinéastes passant du documentaire à la fiction que l'on doit d'avoir poursuivi l'exploration d'une réalité qui ne serait pas seulement exotique, c'est-à-dire engluée dans des caractéristiques d'irréparable différence, et surtout qui ne serait pas seulement fonctionnelle ou systémique ou institutionnelle. On apercevait dans les premières images de Spencer ou de Pöch (Piault 2000 : 16-19) des visages éternellement mystérieux dont les regards flous laissaient passer l'interrogation muette d'être soumis brusquement à la froideur d'une caméra venue d'un autre monde. Cependant, une très large majorité d'images ne montrait que des individus incorporés de façon indistincte dans des ensembles dont on s'évertuait à nous énoncer l'étrangeté des règles et des valeurs.
- 23 Les anthropologues se contenteront pour longtemps d'utiliser de façon minimaliste caméras et magnétophones comme simples instruments d'observation et d'enregistrement et sans prendre en considération la moindre problématique de réalisation. Ils resteront apparemment dans la position naïve des spectateurs identifiant l'image à ce qu'elle représente, mais nous avons déjà formulé l'hypothèse selon laquelle cette captation fixiste et objectivante correspondrait en fait à une représentation des sociétés « ethnologisées » comme « sociétés sans histoire ».
- 24 Ce sont en effet les systèmes de pensée propres à nos sociétés qui structurent les regards sur l'altérité en question. En ce sens, il est possible de concevoir une anthropologie audiovisuelle, travaillant à la fois sur et avec l'image et le son enregistrés. Les réflexions des cinéastes proprement dits et les diverses réalisations documentaires explorent d'une certaine façon ce dont nous nous préoccupons ici : l'analyse de leurs démarches et de leurs réalisations permet de mieux appréhender ce qui serait l'ambition légitime d'une anthropologie audiovisuelle, c'est-à-dire la transcription dans et par l'image et le son de la construction de l'être humain en société. Au-delà de l'appréhension des règles et des systèmes sociaux, des intentions et des valeurs, il s'agit d'atteindre à ces constructions dans ce qu'elles ont de vécu. Il s'agit également de transcrire l'établissement des rapports interpersonnels et leurs différentes modalités, de suivre l'épreuve (et les preuves) de la socialité et de la socialisation, et les conditions d'une construction de la personne à travers les différents modes sociaux comme à travers les différentes formations sociales. Il s'agit enfin de percevoir et d'approcher au plus près l'expérience vécue, ressentie et interprétée que les êtres humains ont de et dans leur spécificité.
- 25 Le chemin poursuivi, à la fois dans l'expérience cinématographique et audiovisuelle du réel et dans l'appréhension anthropologique des relations socialisées entre les personnes et les groupes, est celui qui passe d'une recherche des causes à celle des raisons. Il s'agit ensuite d'interroger les appartenances organisées ou mêmes organiques et d'élucider les configurations ou les formes relatives à des ensembles, visant de cette façon à comprendre d'abord la globalité d'un système plutôt qu'à en identifier les éléments constitutifs¹⁰. Enfin, après les tentatives d'explication puis celles de compréhension, on verra se mettre en place des démarches d'identification et de compréhension du monde, établissant la permanence d'une relation entre le sujet qui décrit et ce qu'il observe : il n'est pas possible de dissocier la description de l'interprétation et ce que nous produisons n'est pas une simple re-production mais nécessairement emprunt de sens. Il y a ce que

Husserl et les phénoménologues ont identifié comme une permanente *intentionnalité* du regard à partir duquel se perçoit le monde comme espace de coexistence.

Le cinéma du réel va prendre peu à peu son autonomie et expérimenter très clairement pour son compte les démarches que nous venons d'énoncer, ce qui permet de percevoir en acte cette question centrale pour l'anthropologie de la procédure descriptive et des enjeux à la fois théoriques et idéologiques qu'elle implique. En utilisant le cinéma du réel pour éclairer non seulement des lieux d'exercice mais également des modalités d'usage possibles pour une anthropologie visuelle, nous tentons de mettre en œuvre notre proposition centrale qui est de faire de l'anthropologie *de* et *par* l'image. Nous évoquerons brièvement, en exemple, deux des plus importantes références aux origines d'un cinéma du réel et dont les positions par rapport à la fiction paraissent diamétralement opposées : Dziga Vertov et Robert Flaherty¹¹. Ces oppositions nous permettront de préciser ce que nous proposons pour considérer en définitive la fictionnalisation comme une opération anthropologique légitime.

Vertov : organiser le monde visible

- 26 Pour Vertov, absolument opposé au cinéma fictionnel se développant au début du xx^e siècle, le cinéma passe d'une « saisie de la vie à l'improviste » à une « organisation du monde visible ». La construction d'un film est une entreprise métaphorique de la production du sens par l'homme dans la dynamique de la société qu'il exprime et sur laquelle il exerce son action. Le travail sur la réalité brute de l'image est une opération de reconstruction significative de l'espace et du temps à travers laquelle le sens prend son sens. C'est bien ce que nous appellerons de plus en plus une opération poétique d'invention et de découverte, ou bien encore une fictionnalisation du réel, créant entre les lieux, les personnes et les moments, des relations dont l'évidence significative était jusque-là masquée par la lourdeur du déroulement « réaliste » des faits. Cependant, la proposition vertovienne transgresse son objectif apparent de « dévoilement » du réel. On passe de la compréhension à une sorte d'explication intentionnelle qui est bien plus une utopie ou une proposition idéologique qu'une description phénoménologique. Dans *L'Homme à la caméra* (1929), la ville décrite est un immense organisme où les individus qui l'animent se déplacent et agissent dans la logique fonctionnelle d'un ensemble déterminé dans et par l'espace et le temps. Les individus n'ont de sens que par rapport à la dynamique globalisante de la ville saisie comme totalité vivante et équilibrée. Il y a bien là une vision fictionnalisante, un passage de l'explication des données visibles à une proposition utopiste pour un futur dont les modalités d'avènement n'apparaissent pas. Le mouvement entre les images dévoile l'itinéraire offert au spectateur vers ce qui serait le sens ou plutôt la finalité proposée de la réalité dévoilée. C'est non seulement le passage entre les lieux et entre les temps, mais ce sont des corrélations entre l'espace et la durée, l'au-delà d'une simple représentation, le dépassement impossible, pourtant nécessaire, entre continuité et discontinuité, entre semblable et dissemblable, entre l'un et l'autre. Cela est bien le propos permanent à la fois du cinéma et de l'anthropologie mais dont la gageure n'est accomplie qu'à travers l'irréalisation fictionnelle qui peut choisir et mettre en scène une disposition significative des lieux, des temps et des personnes.
- 27 En 1934, Vertov réalise *Trois Chants sur Lénine*, sans doute l'œuvre qui est la plus exemplaire de l'ensemble de ses théories. Archives sonores et filmées s'organisent à

partir et autour du personnage de Lénine. Il s'agit bien de faire naître des idées par le choc des images et des sons qui entrent, selon Vertov, *en interaction organique*. « Il faut », écrit-il, « que les pensées jaillissent directement de l'écran, sans le truchement des paroles. Ou que les paroles soient synchronisées avec les pensées et n'en gênent pas la perception » (Vertov 1972 : 171). Ainsi les images sont-elles des idées et, en ce sens, leur organisation traduit une pensée en marche, celle d'un observateur qui introduit dans l'anarchie des événements bruts une procédure cognitive à travers une démarche imagétique. La mise en forme de ce mode d'explication du monde est proche de ce que nous appellerions maintenant une *fiction documentaire*, c'est-à-dire une construction délibérée et explicitée à partir du réel saisi et interprété d'un certain point de vue.

Si, délaissant un point de vue constructiviste, nous poursuivons notre examen dans une direction transformant l'espace en mouvement et le temps en durée, nous rencontrerons des expériences qui nous feront passer d'un questionnement sur les causes ou les raisons, sur les fonctions et les principes, à une interrogation sur le vécu de l'Autre, sur ce qui peut permettre d'en atteindre et éventuellement d'en partager l'expérience. Nous allons rencontrer cette « caméra participante » que Luc de Heusch (1962) reconnaissait chez Robert Flaherty. Le langage organisé de l'image – le montage – ne sera plus, comme chez Vertov, l'instrument d'une révélation par l'organisation d'un choc entre les plans et les séquences, mais un dévoilement de sens par épuration, élimination de ce qu'il pourrait y avoir d'excessif dans la réalité. L'observateur-cinéaste retient, du foisonnement des jours, les faits et gestes significatifs dont l'articulation narrative permettrait, dans l'espace/temps réduit d'un film, d'atteindre à la perception d'une existence comme telle.

Flaherty : *Nanook of the North* et l'illusion ethnographique

- 28 Reprenons quelques éléments du film bien connu de Flaherty, *Nanook of the North* (1922). Après la présentation-portrait en plans fixes des deux principaux héros (« Chef des Itivimuits, grand chasseur fameux pour tout Ungava – Nanook, L'Ours ») et ensuite sa femme « Nyla – La Souriante »¹², la première séquence du film raconte le voyage en kayak de Nanook et de sa famille jusqu'au « comptoir de l'homme blanc », là où il va vendre et échanger le produit annuel de ses chasses.
- 29 Cette première séquence mérite qu'on s'y attarde un peu car on y trouve probablement toute l'ambiguïté de Flaherty et le point de départ de tous les débats possibles à son propos mais également concernant le film ethnographique. On y trouve aussi tout ce qui fera l'immense talent du réalisateur et les raisons de la permanence de son succès et de la controverse qui s'y attache. La séquence commence par une sorte de gag, de plaisanterie cinématographique, la sortie de toute la famille de Nanook, y compris le chien, d'un canot qui paraît minuscule et apparemment incapable de loger autant de monde à la fois. C'est là une façon d'introduire simultanément l'idée d'une narration d'abord cinématographique avant d'être documentaire ou vériste, et d'une participation de la famille de Nanook à ce jeu de la représentation à quoi le réalisateur nous invite. Nous sommes dès lors dans la disposition voulue pour qu'on nous raconte une histoire. Il ne peut y avoir de doute, dès le départ, sur l'existence d'une certaine complicité entre le réalisateur et ceux qui acceptent de « jouer » quelque chose, face à une caméra sans doute, mais dans ce qui serait leur cadre habituel et à leur place dans leur propre

existence. Nous avons là, proposés d'emblée, bien que leur nécessité ne s'argumente pas dès le départ d'une logique intentionnelle et sans qu'il soit possible de préjuger de la direction ni de la forme que prendra la narration, les éléments principaux pour l'établissement éventuel d'une situation anthropologique mais également pour la mise en scène d'une histoire particulière ou encore d'une *fiction dans un cadre réaliste*. Il est vrai que leur nécessité ne s'argumente pas encore d'une logique intentionnelle et qu'il n'est pas encore possible de préjuger de la direction ni de la forme que prendra la narration. Un carton nous rapproche de Nanook en tant que personnage, en tant que « grand chasseur ». On entre d'un coup dans une forme de dramatisation qui peu à peu va orienter toute la signification du film. Bien sûr, il s'agit de la vie d'une famille d'Eskimo¹³, et leur environnement, les particularités de leur existence sont largement mis en évidence. Néanmoins, la personnalisation des héros passe surtout par des effets d'universalisation sinon de naturalisation des modes de comportements. Ce n'est ni une entreprise de caractérisation symbolique ni, à l'inverse, une description donnant à des réactions individuelles la forme d'un caractère propre, d'un personnage spécifique à l'intérieur d'une culture donnée. Nanook n'est pas une personne qui serait un Eskimo particulier, il est le stéréotype même de l'Eskimo...

- 30 L'intention de Flaherty ressemble à s'y méprendre à un projet anthropologique, il y a là en effet une proposition pour saisir la relation nécessaire de l'individu à la société qui le façonne et que, néanmoins, il exprime à sa façon propre et irréductible. On doit cependant constater que la part descriptive de Nanook ne met en évidence que très peu de caractéristiques de la vie eskimo : elles sont toutes d'ordre matériel et rien ne renvoie à la société en tant que telle, à son organisation, ses valeurs, ses institutions, ses modes de penser et de croire. En définitive, c'est le paysage et les conditions naturelles d'existence qui occupent la place principale et dramatisent la situation, c'est le décor qui ordonne l'attention et fait impression d'authenticité ethnographique.
- 31 Ce qui va être décrit, à travers des relations extrêmement simplifiées et universellement reconnaissables, ce sont principalement des actions ou, plutôt, trois séries d'actions : la chasse au morse, la construction d'un igloo, les jeux des enfants et des femmes. Il faut également ajouter le transport en traîneau et la relation, essentielle, avec les chiens dont les comportements redoublent sans cesse ceux des êtres humains, créant ainsi un parallèle dont la signification est, pour le moins, peu claire. En ce qui concerne les comportements humains, ils sont tous du même ordre et ne désignent pas des personnes mais des rôles tenus par des êtres, gentils, beaux, sympathiques, endurants et... naïfs. Tout va dans un sens qui exprimerait la simplicité des êtres.
- 32 Ce dernier aspect est ici très important car il déterminera par la suite toute une série de représentations, on pourrait même parler d'un modèle d'illustration de la rencontre entre hommes blancs et « bons sauvages », un modèle de l'imagerie coloniale et exotisante. Vers la fin de la séquence au comptoir, « en égard pour Nanook, le grand chasseur, le marchand offre une distraction en essayant d'expliquer le principe du gramophone – comment l'homme blanc “conserve” sa voix ». Se met alors en place une sorte de théâtre de l'étonnement du primitif devant la technologie des Blancs, stupéfaction, examen de la machine de tous les côtés (où est caché celui qui parle ?), rires de crainte, d'embarras et de questionnement devant le « miracle » de la technologie blanche et, enfin, pour l'immense joie du spectateur conforté dans sa supériorité, Nanook mord et essaye de manger le disque. Ces gestes-là, soigneusement mis en scène, se retrouveront, et jusqu'à présent, dans d'innombrables productions ultérieures. C'est bien

à partir de ces images et de leurs reproductions que se justifieront les attitudes coloniales et les rêveries exotiques, situant sans cesse les lieux privilégiés du proche et les exilés primitifs, sauvages, indigènes ou sous-développés du lointain dans un même rapport plus ou moins condescendant et brutal de domination¹⁴.

- 33 Il n'y a aucun doute aujourd'hui que Flaherty inaugurerait bien un certain type de représentation ethnographique, moins par son style comme on l'a trop souvent dit, que dans la conception même des sociétés dont il traite et dans la manière d'en privilégier certains aspects, ceux en particulier de la permanence et de la fonctionnalité. L'habitude a été prise de le considérer comme le père de cette anthropologie partagée, chère à Jean Rouch, sous le prétexte d'une longue proximité sur le terrain avec les Eskimo en même temps que grâce à la présentation de personnages qui paraissent fortement identifiés. Il faut, me semble-t-il, reconsidérer ce point de vue, non pas pour expulser Flaherty de cette place ancestrale mais pour mettre un peu mieux en perspective l'ethnologie dont il s'agit effectivement et la situer par rapport à l'histoire de cette discipline. Ce sera d'ailleurs compléter notre usage de la démarche cinématographique que de l'utiliser de ce point de vue épistémologique.
- 34 La mise en place de Nanook et de sa famille, ce qu'on nous en donne à voir, en fait un archétype bien plutôt qu'une personne, ce n'est pas *un* Eskimo mais c'est *L'Eskimo* exemplaire. Il y a un travail d'idéalisation des personnages qui sont saisis dans toute une série d'actes et de situations significatives où il n'est pas possible de percevoir l'éventualité de variantes individuelles. La description s'organise ainsi selon une linéarité qui retient l'attention comme si la succession des faits et des gestes était ordonnée suivant une nécessité signifiante. Cette simple succession fait en définitive office de causalité. En réalité, il n'y a que des enchaînements événementiels, la mise en exergue de séries d'actes quotidiens juxtaposés, inventoriés. La dramatisation, c'est-à-dire la possibilité perçue de transformation, de changement, d'advenir dans une situation établie, cette tension qui porte l'attention du spectateur, et qui existe bien dans le film de Flaherty, ne vient pas de ce qu'il décrit du mode d'existence de Nanook, non plus que des relations que ce dernier pourrait entretenir avec d'autres personnages. L'émotion, l'attente viennent essentiellement de la mise en scène du paysage et du climat qui sont montrés du point de vue de l'homme occidental, c'est-à-dire comme un environnement extrême, presque invivable, dangereux, marqué par la rareté sinon même privé des ressources minimales, imposant en définitive des conditions de survie *infra*-humaines. C'est la même vision qui sera faite, dans d'autres films, du désert comme non-lieu de vie, rendant ainsi les nomades qui le parcourent et y vivent fort bien, des êtres mythiques et exceptionnels. Il s'agit donc là d'un point de vue, d'un choix dans la manière de présenter l'Autre qui conduit à mettre l'accent sur le caractère exceptionnel de sa situation et la précarité de son existence malgré l'ingéniosité qu'il met dans son affrontement inégal avec le monde¹⁵.
- 35 Ce sont là des visions qui coïncident parfaitement avec le point de vue évolutionniste dominant et dont l'ethnologie scientifique à ses débuts assumait en général les principes. Les sociétés non industrielles ou plutôt « primitives », « sauvages » ou « indigènes », pour reprendre les expressions longtemps utilisées, avec des connotations variables, mais néanmoins discriminantes, sont saisies comme des exemples figés, fixés le long des chemins parcourus par les sociétés humaines pour arriver à *la Civilisation* dont bien entendu les sociétés occidentales seraient porteuses. Ces sociétés « primitives » seraient par essence anhistoriques et caractérisées par une stabilité dont l'avènement n'est pas

questionné. C'est justement cette stabilité qui permettrait de définir des rôles et des fonctions dont l'immuabilité autoriserait ainsi à les saisir à travers la présentation de personnages exemplaires, représentatifs en leur individualité de la totalité sociale. On qualifiera plus tard ces sociétés de « holistes », comme si elles acquéraient ainsi un statut structurel évitant de les situer dans la perspective d'un développement historique. Ce n'est donc pas la mise en scène de Nanook qui pourrait mettre en question l'authenticité ethnographique du film dont les détails, bien au contraire, sont extrêmement documentés. Cette réalité, souvent arrangée, n'est pas pour autant falsifiée. En revanche, l'idéalisation ou la schématisation des personnages, engoncés dans leurs rôles, en fait des modèles à propos desquels la question de leur validité anthropologique se pose. On pourrait dire que le cadre et les conditions matérielles d'existence sont assez exactement transcrits et souvent bien reconstitués et que c'est leur haut degré même de réalisme pratique, apparent, qui rend possible le glissement de sens à la fois universaliste et réducteur à propos de personnages qui ne sont en définitive que les porteurs occasionnels de comportements exotiques et stéréotypés.

Flaherty filmait à une époque où l'ethnologie était confinée aux sociétés paysannes considérées en dehors de tout changement, on peut dire que ce cinéma est donc une image fidèle non pas de la réalité mais de cette réalité telle qu'elle était également interprétée par l'ethnologie coloniale d'entre les deux guerres. Flaherty lui-même était parfaitement conscient de l'ambiguïté de ce que montrait son premier film et de ce qu'il tentait dans les films suivants comme *Moana* (1926), *Man of Aran* ou *Louisiana Story* (1948), car il a donné ses propres appréciations, elles-mêmes ambiguës, des objectifs poursuivis. Il disait en effet : « Je ne cherche pas à tourner un film sur ce que les Blancs ont fait de ces gens avec ces guenilles et ces horribles et misérables chapeaux. Ce n'est pas la décadence de ces peuples qui m'intéresse ; au contraire, je veux montrer leur majesté première et leur originalité tant que cela est encore possible avant que les Blancs n'anéantissent, non seulement leur caractère, mais ce peuple même déjà en voie de disparition » (Flaherty, cité in Quintar 1960 : 274).

On comprend bien le point de vue développé ici, celui de la culpabilité apparente et du respect affiché pour une image théorique et sentimentale de « ces peuples » chargés par un certain imaginaire occidental d'une pureté originelle que notre modernité souillerait et détruirait sans rémission et dont le destin serait définitivement scellé. Le cinéma de Flaherty se présente alors comme un grand remords, un acte de pieux embaumement où la mise en scène contribue à donner cette image de grandeur nécessaire aux peuples en quelque sorte « premiers » et désormais en voie de disparition. Ainsi fera-t-on mieux regretter la matérialité destructrice de la civilisation contemporaine, point de vue largement développé dans *Louisiana Story* où éclate la vision nostalgique d'un monde ou plutôt d'un paradis perdu qu'avaient déjà tenté de montrer les superbes images de *Moana* tournées aux îles Samoa. Ce projet justifie bien le retour à une image purifiée des Inuit auxquels pendant le tournage Flaherty imposait de porter des culottes de peau d'ours de même qu'il leur interdisait d'utiliser des armes à feu.

Ainsi donc le cinéma de Flaherty contient tous les éléments d'un cinéma ethnographique, durée d'un tournage, proximité et participation des personnages, réalisme des techniques jusque dans leur mise en scène, présence contextualisante de l'environnement matériel et naturel et même contrôle par les informateurs des images tournées puisque Flaherty

développait sur place ses rushes. Il participe en même temps et également de tout ce qui pourrait s'opposer à une idée de l'authenticité ethno-logique : mise en scène, sélectivité des séquences et de l'environnement matériel et technique, dramatisation abusive, manipulation des rapports sociaux¹⁶, reconstitutions masquées, trucages¹⁷, interprétation tendancieuse et finalement, nous l'avons souligné à propos de l'idée centrale de la lutte contre la nature, ethnocentrisme de la vision.

L'échange des regards ou les voies dialogiques

- 36 En réalité, et c'est sans doute la raison pour laquelle Flaherty reste encore au centre de notre débat, quelles que soient les positions adoptées, les images de *Nanook* continuent jusqu'à présent de nous toucher, de nous émouvoir. Au-delà des questionnements sérieux concernant la validité ethnographique du film, il se passe quelque chose à l'écran qui, il faut en convenir, excède précisément la mise en perspective critique que nous venons de tenter. C'est sans aucun doute l'intimité ressentie de la relation entre les Inuit et le réalisateur. Une réelle désinvolture qui les fait se comporter à la fois pour et malgré la caméra, qui manifestement n'est pas pour eux un regard anonyme non plus qu'un regard qu'on ne doit pas croiser, comme dans un vrai film de fiction. Il y a là, au contraire, cet *échange de regards* qui nous paraît un élément constitutif de la situation anthropologique. Nous ne sommes pas derrière la fenêtre ouverte sur le monde qu'offraient les reporters Lumière ou Pathé, ce n'est pas non plus l'observateur ubiquiste et activiste de l'analyste vertovien, mais un regard en mouvement d'approche, de sympathie et de proposition d'échange dont en réalité on comprend mieux les raisons si l'on se réfère à la révélation du jeune Inuit interrogé en 1988 par Claude Massot. Il n'est pas indifférent en effet que les jeunes femmes du film aient eu une relation intime avec le réalisateur car ainsi s'établissait et se construisait un film dépassant la description inventoriale pour s'établir dans un climat d'affectivité sensible, jusqu'à présent, à travers les gestes spontanés, les sourires et les regards impromptus qui cassent la mécanique parfois forcée de la scénarisation. C'est justement cette voix de l'échange et de la relation (à la fois comme narration et comme établissement de liens) qui nous parle aujourd'hui et indique les voies d'une position imagétique contemporaine incluant, dans l'orientation et l'interrogation du regard, tous les ordonnancements et tous les niveaux relationnels possibles entre les personnes. C'est une situation de cet ordre qu'indique furtivement Flaherty sans oser cependant en dévoiler les coordonnées qu'il masque d'une mise en scène simpliste et ainsi questionnable.
- 37 Sans doute Flaherty est-il davantage le père de l'exotisme colonial que d'une véritable anthropologie partagée, néanmoins nous retrouvons chez lui les suggestions fécondes pour un échange vrai des regards. Même si, comme l'affirment aujourd'hui les Inuit, « c'était un film destiné aux Blancs », même s'il tirait de sa propre interrogation l'interprétation qu'il donnait des autres dans leur affrontement avec le monde, Flaherty nous aura mis sur la voie de ce qui a pu être appelé un « métissage des regards » (Bidaud 1993 : 591). C'est bien là ce qui nous touche encore lorsque *Nanook* sourit en montrant son couteau bien affûté ou lorsqu'au contraire il lance un regard de surprise défensive au moment où la caméra le saisit en train de manger la viande crue, sanglante et chaude encore d'un morse. Quelque chose résiste à l'intention du cinéaste et cela même révèle une part de cette intention. Soudain nous avons l'intuition d'un échange qui n'est pas

toujours inégal ni dans un climat d'acceptation sinon de soumission : on s'approche d'un affrontement possible ou tout au moins d'une interrogation réciproque.

- 38 La leçon de Flaherty pourrait bien se combiner avec celle de Vertov, rejoignant ou surmontant enfin des oppositions qui ont à leur suite marqué les principaux courants du cinéma documentaire comme de l'ethnologie. Il pourrait y avoir une confrontation des images entre elles, un montage signifiant, une intention descriptive englobante mais qui se situerait à partir d'une mise en situation particulière, d'un échange spécifique qui serait une interrogation partagée, ce que nous proposons ailleurs comme une *anthropologie dialogique*. Cette conciliation cependant n'a pas été pendant longtemps à l'ordre du jour puisqu'elle ne pouvait advenir qu'à travers une reconsidération pragmatique mettant en doute qu'il y ait un être des choses.

Vertov était concerné par la compréhension de l'homme dans son effort pour définir sa société et y clarifier sa position : en ce sens, sa tentative concerne l'anthropologie. Peut-être en revanche serions-nous plus réticents aujourd'hui à le suivre dans son approche organiciste, mettant la diversité des éléments saisis à travers le kaléidoscope de la réalité dans la perspective d'un devenir unique. Flaherty, pour son compte, traitait bien en apparence de faits ethnographiques, mais nous avons vu qu'au-delà de ce décor, il construisait les images d'une aventure se faisant passer pour universelle et se légitimant ainsi, celle de l'homme occidental dans son projet pour dominer la nature et maîtriser le monde : il s'agissait pour lui d'atteindre à l'essence universelle des phénomènes désignés dans leur singularité. Néanmoins, le rapport institué entre Nanook et Flaherty reste pour nous une indication d'un chemin à suivre, celui d'un échange potentiel, d'un dialogue à construire et reconstruire sans fin, la voie ouverte vers la réciprocité des reconnaissances plus que vers les cannibalismes des assimilations nécessaires ou les exorcismes incantatoires, sanglants et absurdes des différences sans rémission.

L'anthropologie partagée : participation et reconstitution

- 39 Nous savons bien, et cela fait partie des règles du jeu, qu'il y a une modification des comportements en présence de la caméra et cela n'est pas, en soi, de nature à mettre en cause l'authenticité de la narration. Cette authenticité nous paraît au contraire beaucoup plus liée à une présence vécue du regard qu'à une distance objectivante qui ne rendrait pas compte des coordonnées de sa propre position et n'identifierait pas la possibilité de réactions à son égard. On trouve cette position déjà avancée par Luc de Heusch tentant de mettre en image une thèse d'histoire précoloniale réalisée par Jacques Maquet sur le Rwanda (1954)¹⁸. L'un des intérêts de ce film est d'apporter, avec de très belles images, une mise en récit de relations sociales de type précolonial, sans doute appréhendées en dehors de tout conflit radical, apportant néanmoins l'image d'une société certes inégalitaire mais susceptible d'affronter et de réguler des problèmes qui deviendront par la suite insurmontables sous les effets de la colonisation belge et des manipulations de la toute puissante Église catholique. La valeur de témoignage de ce film est évidente car il tente une compréhension interne de l'articulation des groupes sociaux ainsi que du vécu des systèmes de valeurs légitimant l'ordre social. Il pose ainsi et en conséquence la question cruciale des modifications apportées par les occupations coloniales et les politiques post-indépendance. Elles ont accentué et dévié des oppositions relatives pour

maintenir les bases de dominations extérieures dont les inconséquences ont conduit aux massacres génocidaires de 1963 et, surtout, de 1994-1995.

- 40 Dans cet essai, pour restituer non seulement des comportements mais également des façons de penser les rapports entre les personnes, entre les sexes, d'éprouver les hiérarchies et ce sur quoi elles se fondent, ce que sont la richesse ou la connaissance, il était impossible de se situer à distance de la société et de se contenter d'illustrer un texte qui aurait été la source de toutes les explications en même temps que le principal fil conducteur du film. Luc de Heusch réalise qu'une entreprise cinématographique implique l'établissement et l'explicitation d'une relation avec le milieu filmé. Celle-ci s'effectue non seulement au tournage mais déjà lors de la préparation et de l'organisation du film qui propose une reconstitution des relations entre les deux groupes constituant la société du Rwanda : les Tutsi et les Hutu.
- 41 C'est le premier volet de cette participation qui va progressivement apparaître au centre des préoccupations des ethnocinéastes. Il est clair que la première démarche se situe à l'intérieur de l'initiative ethnologique, c'est-à-dire qu'il faudra encore du temps pour reconnaître le nécessaire aller et retour de cette participation.
- 42 Au premier stade d'une telle progression, Luc de Heusch peut écrire : « La participation effective et consciente des gens à la réalisation d'un film est souhaitable et parfaitement conforme aux techniques traditionnelles de l'observation ethnographique » (De Heusch 1962 : 62). Et il donnera plus tard ses raisons en évoquant la réalisation de son film au Rwanda. Il s'agissait « de restituer aussi fidèlement que possible une société différente de la nôtre, une autre façon de considérer les femmes, de situer le prestige, la richesse, etc. Il me parut impossible de rendre compte des données les plus élémentaires de la vie sociale [...] sans obtenir la participation effective des gens que l'on filme à l'action » (De Heusch, cité in Marsolais 1974 : 233).
- 43 Cette position, bien affirmée dès 1962, ne sera cependant pas admise facilement par la plupart des ethnocinéastes sous le prétexte de préserver une vision qui serait neutre sinon objective de ce qui serait décrit. Il est certain que la mise en scène affirmée, le jeu même d'acteurs pourraient faire craindre des manipulations ou des interprétations dont le contrôle ne serait pas très évident. En ce qui concerne les reconstitutions, il me semble qu'elles apportent au moins deux éléments importants dans le sens d'une approche serrée du réel. D'une part, elles nécessitent une réflexion collective sur une situation ou un événement, réflexion qui est un exercice à la fois de mémoire, de critique et d'ajustement des perspectives. D'autre part, et dans la mesure où il s'agit bien d'une représentation filmée où la matérialité des circonstances prend toute sa force, elles conduisent à une enquête extrêmement serrée et contradictoire sur les conditions matérielles et sociales de production d'objets de toutes natures. Il se développe donc nécessairement une réflexion critique collective sur au moins l'état, à un moment ou à un autre, de cette civilisation matérielle produite dans des conditions sociales et politiques spécifiques qui sont éclairées par là même.

J'ai moi-même fait une expérience de cet ordre en préparant un film de reconstitution sur la formation, au XVI^e siècle, de l'État du Kabi, au nord de l'actuelle Nigéria¹⁹. La nécessité de prévoir dans le moindre détail non plus les fonctions et les événements mais les armes, les vêtements, la nourriture des armées en présence, l'architecture des maisons, l'état des communications, les formes de déplacement sur terre et par les rivières, l'emplacement des cultures, la disposition exacte des défenses et leurs matériaux, les modalités précises

de recrutement et d'entraînement des différents corps militaires, les formes pratiques de commerce et d'échange des biens et mille autres choses, tout cela a conduit au redéploiement d'une enquête d'anthropologie historique que je croyais déjà bien avancée. En outre, le projet faisait naître des débats nouveaux sur la plausibilité et l'origine de certaines formes techniques à un moment donné de l'histoire ainsi que sur leur évolution éventuelle. Je déclenchais de cette façon un travail de mémoire de nature radicalement différente de ce qui habituellement se faisait à propos des formes sociales, des données historiques, de l'organisation politique ou des stratégies d'alliance. Les divergences de vue éventuelles révélaient des clivages jusqu'alors cachés, des spécificités sociales laissées dans l'ombre. *La mise en forme concrète de l'histoire* par le film se dévoilait être une ouverture sans comparaison sur le débat social. L'extraordinaire enrichissement des domaines abordés et, surtout, l'activation d'une réflexion sur soi de la société furent sans commune mesure d'intensité, de soucis de précision, d'authenticité avec ce que j'avais pu constater jusqu'alors dans une société pourtant largement concernée par son histoire et les formes évolutives de son fonctionnement. En outre, le développement du débat faisait apparaître en acte, des formes de contrôle réciproque et d'ajustement de la connaissance dont je n'avais pu constater l'efficacité que dans le domaine particulier de l'histoire politique et dans certains secteurs du champ religieux. Un tel éveil conduit à une intensification des rapports entretenus car s'amorce non pas la production d'un livre, souvent fort éloigné des préoccupations locales et dont la réalisation effective n'implique pas les gens, mais la production *en commun* d'un objet-film qui concerne tout autant sinon plus la société que l'ethnocinéaste. C'est l'ensemble de la société qui est concerné et engagé par une image d'elle lui donnant une visibilité nouvelle face au monde extérieur.

Ces modes de reconstitution sont l'expression imagétique d'une enquête menée à l'initiative des anthropologues mais dont les résultats sont pris en charge par le groupe local et présentés dans une sorte de travail conjoint. La reconstitution offre en outre l'avantage de mieux circonscrire un thème et d'ainsi maîtriser les images qui pourraient en traiter.

L'utopie nécessaire d'une anthropologie partagée

- 44 Notre propos aujourd'hui en anthropologie est de trouver les conditions d'un échange, les manières d'élaborer et de poursuivre une conversation au cours de laquelle puissent s'exprimer, donc se faire entendre, reconnaître, les différences et les lieux de rencontres. L'établissement d'une *situation anthropologique* est, dans son propre cours, le révélateur de ce qui constitue l'autre pour soi et de ce qui fait de chacun d'entre nous un autre : c'est ce que j'appellerais un *accompagnement phénoménologique*, tentative constamment en cours, toujours à remettre en œuvre, pour comprendre la différence en s'approchant si près que l'on ressent vivre l'Autre. Clifford Geertz définissait cette position en recommandant de s'approcher de celui qu'on observe en le regardant, en quelque sorte, « par-dessus son épaule ». Cette démarche avait été bien auparavant expérimentée par Jean Rouch, filmant-regardant une réalité se construisant pour lui en même temps que pour elle-même et parfois pour de futurs spectateurs, témoins virtuels d'une action programmée. C'est ce que j'ai parfois identifié comme une approche asymptotique de l'altérité.
- 45 Nous savions déjà que l'enregistrement cinématographique peut permettre des analyses différées, répétitives et éventuellement contradictoires du vécu, de l'instantanéité

fugitive des actes et des relations, mais nous commençons seulement à en appréhender des conséquences bien plus importantes : elles conduisent de la simple observation à une proximité sensible et à un dialogue proposé. Cette « anthropologie partagée », maintes fois revendiquée sans toujours être accomplie, ne se réduit pas à une sorte de méthode de la participation affective, elle rend compte de l'insurmontable paradoxe de l'altérité que l'anthropologie a justement pour fonction d'assumer : comment montrer et saisir la différence sans la rendre irréductible ni la réduire à l'identique, comment la rendre accessible à ce qu'elle n'est pas et acceptable par ce qu'elle ne comprend pas nécessairement. La nécessité du dialogue, d'une continuité de l'échange, de la poursuite indéfinie de situations interactives, voilà ce qu'entreprend de démontrer, voilà ce que recherche une anthropologie pragmatique utilisant l'expérience d'un cinéma qui ne se veut ni simple machine à enregistrer, ni tout puissant descripteur d'une réalité prétendument mise à nue : un cinéma qui tente d'affiner et d'enrichir les moyens d'une perception sensible, offrant à notre attention le débat engagé par l'ethnologue sur le terrain de l'autre et qui se poursuit avec le spectateur. Ce dialogue constitue l'ordre reconnu d'un spectacle mis en scène : celui de l'identification de soi et de l'autre, mouvement de transformation réciproque, propositions intentionnelles d'être que chacun construit pour se reconnaître et se connaître. Dans cette perspective, simulation et dissimulation font tout autant partie de l'espace de rencontre, de croisement et éventuellement d'opposition ou d'indifférence, que l'évidence et l'exposition. Ce qui fait une anthropologie en travail lorsqu'elle a recours aux travestissements de l'imaginaire, aux détours de la fiction, est dans son orientation cognitive et son souci d'identifier les conditions de sa propre démarche. En cela elle refuse évidemment les licences appartenant à une complète subjectivité fictionnelle !

- 46 Le film – mais ni plus ni moins que le texte – sélectionne des faits et les saisit sous un certain angle. Néanmoins, les coordonnées relatives du regardant et du regardé, de l'écouter et de l'écouté, peuvent apparaître dans le mouvement et les dispositions de la caméra, à travers l'expression des paroles, les modalités plus ou moins explicites de l'échange en cours, ce sont précisément les données de la « participation ».
- 47 Dans cet espace, *a priori* abstrait, de l'enquête anthropologique va se créer une situation concrète, une histoire va se dérouler, celle de la rencontre de personnes n'appartenant pas aux mêmes cultures et questionnant plus ou moins ouvertement entre elles leurs appartenances, leurs désirs, leurs plaisirs et leurs obligations. La description qui fonde l'entreprise anthropologique deviendra narration. Le « partage » rouchien va dans ce sens qui était aussi celui de Vertov, le regard-armé, celui du cinéaste comme de l'ethnologue, qui surmonte l'organisation préalable du voir pour rendre à l'attention perceptive sa capacité de surprise, d'étonnement et donc d'interrogation intime : celle qui se met en cause elle-même avant de questionner la légitimité de l'autre, celle qui déréalise la trop grande évidence de ce qui se présente comme « réel ».
- 48 Comme l'exprimait Pasolini, le cinéma est un langage qui exprime la réalité avec réalité et ce devrait être également le cas pour l'anthropologie, les deux démarches étant intimement parentes dans leur entreprise de transport des réalités humaines, depuis leurs lieux d'exercice jusqu'en des lieux d'*assistance*, ou peut-être devrait-on mieux dire en parlant de *lieux d'expectative* : les questionnements de la discipline anthropologique orientent vers une mise en perspective de la démarche elle-même. C'est ce qui permet de considérer ce paradoxe selon lequel les représentations mises en évidence et les attentes précisées sont les produits d'une intention définitivement fictionnalisante. Dans un

monde où la façon dominante de s'approcher de l'autre paraît être d'en détruire toutes les différences et d'en nier par toutes les violences possibles les cheminements particuliers, l'anthropologie en effet semble porteuse d'une utopie fracassante puisqu'elle se fonde sur l'exigence d'une reconnaissance au moins initiale de l'autre dans l'intégralité de sa proposition originelle ! Ne serait-ce pas là une fiction volontariste à laquelle cependant il me paraît indispensable de rester fermement attaché, exprimant là sans doute une « croyance » à partir de laquelle seulement une organisation de réalité deviendrait supportable ?



Il y a plus de soixante ans déjà, Jean Epstein (1946 : 194) découvrait que le cinéma, comme toute démarche scientifique, était un dispositif expérimental qui ne faisait qu'inventer une image plausible de l'univers. Il montrait que le cinéma s'était consacré à rendre réelle la combinaison de l'espace avec le temps, mais, selon lui, cette réalisation était un « trucage » dont la mise en œuvre se rapprochait du « procédé selon lequel l'esprit humain lui-même fabrique généralement une réalité idéale ». Mes propositions seraient assez proches, la procédure d'enregistrement image-son est en elle-même une démarche-connaissante, procès cognitif et non pas simple recueil de données. Le savoir produit est une interprétation plausible des données de l'expérience dont la mise en place contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations. En ce sens, « documenter » le réel est une entreprise qui ne peut évacuer les ressources d'une fictionnalisation à l'œuvre de façon permanente dans le travail de tous et de chacun pour se représenter la réalité. L'acte poétique de la découverte, cette mise en relation nouvelle d'éléments jusqu'alors séparés à notre regard, c'est l'entreprise fictionnelle dont nous réclamons l'usage et la reconnaissance, celle qui, simplement, ne se reconnaît pas dans une représentation imposée comme vérité et dont nous chercherons toujours à dévoiler les trucs et les faux-semblants.

BIBLIOGRAPHIE

- Bazin, André, 1958 *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Le Cerf (« 7^e Art »).
- Bidaud, Anne-Marie, 1993 *Les Inuit et le cinéma*. Paris, Éd. de l'Unesco.
- Boas, Franz, 1884-1885 « The Central Eskimo », 6th *Annual Report, Bureau of American Ethnology*. Washington, Smithsonian Institution : 311-738.
- Curtis, Edward S., 1907-1930 *The North American Indians*. Cambridge, The University Press, 20 vol.
- Curtis, Edward S., 1915 *The North American Indians*, 10. *The Kwakiutl*. Cambridge, The University Press.
- De Heusch, Luc, 1962 *Cinéma et sciences sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris, Unesco (« Rapports et documents de sciences sociales » 16).

- Epstein, Jean, 1946 *L'Intelligence d'une machine*. Paris, Jacques Melot (« Les classiques du cinéma »).
- Holm, Bill & George Irving Quimby, 1978 *Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes. A Pioneer Cinematographer in the Pacific Northwest*. Seattle, University of Washington Press.
- Maquet, Jacques J., 1954 *Le Système des relations sociales dans le Rwanda ancien*. Tervuren, Musée royal du Congo belge.
- Marquand Ferreux, Huguette, ed., 1992 *Musée du cinéma Henri Langlois*. Paris, Maeght-Cinémathèque française (« Collection Photo-cinéma »).
- Marsolais, Gilles, 1974 *L'Aventure du cinéma direct. Histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes, chronologie, dictionnaire biographique et filmographique...* Paris, Seghers (« Cinéma club »).
- O'Reilly, Patrick, 1970 « Le "documentaire" ethnographique en Océanie », in *Premier Catalogue sélectif international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*. Paris, Unesco : 281-305.
- Piault, Marc Henri, 1997 « Regards croisés, regards partagés », in Jean Rouch, *Les Hommes et les dieux du fleuve. Essai ethnographique sur les populations songhay du Moyen Niger, 1941-1983*. Paris, Éd. Artcom' : 7-20.
- Piault, Marc Henri, 2000 *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Nathan (« Nathan cinéma »).
- Piault, Marc Henri, 2001 « Real e ficção : onde está o problema ? », in Mauro Guilherme Pinheiro Koury, ed., *Imagem e Memória. Ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro, Garamond : 151-171.
- Piault, Marc Henri, 2007 « Real with Fiction », *Visual Anthropology Review* 23 (1) : 16-25.
- Quintar, Fuad, 1960 *Robert Flaherty et le documentaire poétique*. Paris, Lettres modernes Minard (« Études cinématographiques » 5).
- Rotha, Paul, 1936 *Documentary Film*. London, Faber & Faber.
- Rothman, William, 1997 *Documentary Film Classics*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Rouch, Jean, 1968 « Le film ethnographique », in Jean Poirier, ed., *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard (« Encyclopédie de la Pléiade » 24).
- Sadoul, Georges, 1945 *Histoire générale du cinéma, 1. L'Invention du cinéma, 1832-1897*. Paris, Denoël.
- Sadoul, Georges, 1965 *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Le Seuil.
- Vertov, Dziga, 1972 *Articles, journaux, projets*. Paris, Union générale d'éditions (« 10/18 »).

NOTES

1. Ces lieux ont d'abord été, pour l'essentiel, dans le monde extérieur. Néanmoins, il faut considérer que ce qui était filmé, était choisi en partie pour des raisons techniques (possibilités d'éclairage) et que ce qui était montré était souvent reconstitué ou tout au moins déplacé par rapport à un milieu d'origine ou à un temps d'exécution. Il ne faudra pas bien longtemps pour qu'on construise des studios permettant d'organiser le monde fictionnel de la reconstitution.

2. Les Ashanti formaient en Afrique occidentale, à l'intérieur de l'actuel Ghana, dans une région où l'on trouve de l'or et où se sont développées les plantations de cacao et de café,

une fédération étatique célèbre en particulier par le haut degré de sa culture matérielle et esthétique, ainsi que par l'achèvement de son organisation politique. Le Ghana portait, à l'époque coloniale, le nom de Gold Coast et avait été conquis, avec beaucoup de difficultés, par les Britanniques. La série de films dite « Ashanti » comprend douze très courts métrages avec des danses de jeunes filles et de femmes, deux danses du sabre, une danse de « féticheur », un défilé ainsi que six sujets sur les enfants qualifiés bien entendu de « Négrillons ». L'ensemble fait environ neuf minutes.

3. L'invention du travelling serait due à l'un des trois premiers opérateurs Lumière, Albert Promio qui avait filmé le Grand Canal à Venise au cours d'une promenade en gondole. Le travelling de Picadilly Circus est cependant la première utilisation signifiante de cette expression imagétique. Rappelons que le premier opérateur de la société Lumière était Félix Mesguich qui, devant le succès remporté par les projections, avait été rejoint par Promio et Francis Doubler.

4. En 1889, Friese-Greene réussit à animer des vues successives de Hyde Park au rythme de dix images par seconde. Williamson est l'auteur, en 1900, d'une actualité reconstituée dont il dramatise le récit, faisant ainsi l'ébauche d'un film d'aventure. C'est un épisode de la guerre des Boxers intitulé : *Attaque d'une mission en Chine*. Les Boxers attaquent une mission, le pasteur est tué et sa femme appelle à l'aide des marins britanniques conduits par un officier à cheval qui sauve de justesse la fille du pasteur que les bandits allaient emmener. Ce serait le premier récit cinématographique. Ce récit, appliqué à la narration d'un fait réel, pose ainsi d'emblée le problème d'une transcription cognitive. Smith avait appliqué le premier le principe, déjà utilisé en photographie, de la surimpression. Ensuite, il fit alterner des gros plans avec des plans généraux à l'intérieur d'une même scène, découvrant le principe même du montage. Les réalisateurs anglais tournaient en plein air, ce qui leur permettait de multiplier les scènes sans avoir recours à de nombreuses toiles de décors. Cela les conduisit à la nécessité d'une articulation narrative spécifique alors qu'au même moment Méliès, avec une caméra fixe s'ouvrant comme sur une scène où les acteurs entraient et sortaient, se contentait de reprendre, pour le cinéma, les principes de la mise en scène de théâtre.

5. Ainsi appelée car c'est dans cette station balnéaire britannique que ces cinéastes avaient formé le Hove Camera Club où ils se retrouvaient.

6. L'invention du montage est liée à la progressive libération des mouvements de la caméra en même temps qu'à la rupture de la temporalité propre aux récits théâtraux et littéraires. Ainsi, c'est la fixité de la caméra de Méliès qui l'empêchera de comprendre le montage. Il suffit à cet égard de rappeler l'anecdote du *Voyage à travers l'impossible* (1904). Dans une première scène, on voit des voyageurs à l'intérieur d'un wagon, le train s'arrête et le wagon se vide de ses voyageurs ; dans la scène suivante, on se retrouve sur le quai avec une foule qui attend le train qui entre en gare et s'arrête : les voyageurs déjà vus hors du train dans le plan précédent, descendent alors une seconde fois du wagon !

7. Lev Koulechov, opérateur pour l'Armée Rouge puis professeur à l'Institut du cinéma, créa un « Laboratoire expérimental » dont les travaux pourraient bien être aujourd'hui considérés comme précurseurs de l'imagerie virtuelle. En effet, il tentait notamment de constituer le portrait d'une femme idéale ou bien de fabriquer un espace imaginaire en mettant ensemble des éléments empruntés à des sources différentes. Ardent partisan du montage comme Vertov, il s'opposera cependant à lui en préconisant une exagération de la mise en scène alors que Vertov en exigeait la disparition.

8. Voir notamment de Jean Epstein, *Finnis Terrae* (1929), de Jean Vigo, *À propos de Nice* (1930) ou *L'Atalante* (1931), de Luis Buñuel, *Las Hurdes* (1932).

9. Cf. Holm & Quimby (1978). Voir également le film réalisé par Teri C. Mc Luhan sur le travail de Curtis : *The Shadow Catcher. Edward S. Curtis and the North American Indians* (1977) et dans lequel sont inclus les deux autres films mentionnés ci-dessus.

10. On reconnaîtra, bien entendu, le positivisme historiciste des causes, le structuralisme universaliste des raisons et le globalisme différentialiste de l'anthropologie culturelle et de la *Gestalttheorie*.

11. Pour une mise en perspective théorique et historique plus large de Vertov et Flaherty, on pourra se référer notamment, en dehors des auteurs cités, à Rotha (1936), Rouch (1968) et Piault (2000 : 51-79).

12. Ma traduction des cartons présentant successivement Nanook et sa femme Nyla. Par la suite, les citations extraites du film seront, bien évidemment, ma traduction des cartons introduits par Flaherty dans la narration filmique.

13. Mais, pourquoi diable ne leur a-t-on pas donné leur propre nom d'Inuit, qui était déjà bien connu ? L'ethnologue Franz Boas avait en effet publié une large étude sur ces populations (Boas 1884-1885), et Flaherty lui-même utilise dans ses cartons des références aux noms vernaculaires.

14. On a pu défendre l'idée que cette séquence du phonographe et du disque était une plaisanterie dont Nanook lui-même n'était pas dupe puisqu'en mordant le disque il indiquerait bien que la voix ne peut y être conservée vivante. En outre, son immense sourire soulignerait sa compréhension de l'existence d'un « truc ». La démonstration poursuit dans le même sens en indiquant que la façon qu'a Nanook de mordre le disque ne serait qu'une indication de la différence de culture exprimée à travers une façon particulière de prendre connaissance d'un objet inconnu en le goûtant. On trouvera ce point de vue défendu notamment dans le livre de William Rothman (1997 : 12-13). D'un point de vue distancié et analytique cela pourrait être presque convaincant (à supposer que le geste de Nanook ait été spontané et non mis en scène comme le reste), mais il ne s'agit pas d'un événement montré en ce sens : rien ne nous met sur la voie de ce que Nanook pense ni d'une réflexion relativiste et, lorsque son geste est montré, en 1920, avec le commentaire utilisant ironiquement l'image de la « mise en conserve » de la voix, on ne peut aucunement douter qu'il s'agit, de la part de Flaherty, au minimum de rendre évidente la naïveté d'un personnage, admirable, certes, mais néanmoins primitif ou peut-être encore admirable *parce que* primitif !

15. Il est clair qu'insister si fortement sur le caractère *extrême* de certains espaces habités, c'est faire entendre qu'à terme les modes d'existence qui y persistent, seront condamnés. Ainsi n'est plus questionnée la responsabilité blanche dans ce qui, au fond, est le meurtre programmé de ces sociétés.

16. En 1988, Claude Massot a réalisé une enquête filmée sur le terrain même où avait tourné Flaherty. Dans ce film, *Saumialuk le grand gaucher*, une bonne partie des éléments de la mise en scène et des « trucages » sont expliqués par des Inuit liés de près ou de loin à Nanook, qui s'appelait en réalité Allakarialuk. Le fils d'un ami de Nanook, Charly, déclare notamment que les deux femmes du film ne sont pas celles de Nanook mais celles de Flaherty...

17. On sait que lorsque Nanook essaye de tirer un phoque hors du trou d'eau à travers lequel il semble l'avoir harponné, il tire sur une corde qui passe sous la glace pour

ressortir d'un trou hors champ, tenue par des complices invisibles qui tirent en sens inverse, faisant ainsi tomber Nanook qui glisse sur la glace, comme si le phoque, encore vivant, lui résistait. On sait également que l'igloo où paraissent habiter Nanook et les siens n'était en réalité qu'une muraille de glace circulaire, de circonférence beaucoup plus large qu'une habitation normale et surtout... sans toit. Il s'agissait en effet de permettre les déplacements de la caméra et d'assurer l'éclairage nécessaire.

18. Luc de Heusch, *Rwanda. Tableaux d'une féodalité pastorale*, Belgique, IRSAC, 1955, 16 mm, 45'.

19. Pour tout un ensemble de raisons liées à la situation politique locale, le film n'a pu se faire dans les conditions que j'aurais souhaitées. Il s'est transformé, pour moi, en récit romanesque, *Kanta, le pouvoir de la guerre*, soumis à éditeurs.

RÉSUMÉS

Résumé

À partir de références empruntées aux premières expériences du cinéma de reconstitution documentaire (notamment Vertov, Flaherty, Curtis et le cinéma anglais), un examen est tenté de la mise en scène cinématographique du réel. Le parcours permet d'avancer vers la reconnaissance de ce que peut être une imagination cognitive pour l'anthropologie. L'enregistrement cinématographique et les différentes dispositions qu'il implique peuvent orienter vers la mise en œuvre d'une anthropologie partagée dès lors qu'on peut y percevoir l'attention et l'intention de l'anthropologue tout autant que les réactions de ses « personnages ». Ce qui était description devient alors narration, dévoilant les conditions et les étapes d'une rencontre, l'établissement d'un regard partagé, les procédures d'une représentation possible de la réalité. Une fictionnalisation énoncée et démontée contribue alors nécessairement à questionner les modalités de la rencontre anthropologique.

Abstract

Using references borrowed from the first experiments in documentary film-making (in particular Vertov, Flaherty, Curtis and English cinema), the cinematic presentation of reality is examined. This approach advances toward recognizing a « cognitive imagination » for anthropology. Recording images on film and the procedures related to it can lead to a shared anthropology whenever we perceive therein the anthropologist's attention and intention just as much as the « characters » reactions. What used to be description thus becomes a narration exposing the conditions and phases of an encounter, the establishment of a shared view and the procedures for a possible representation of reality. A declared and dissected fictionalization necessarily leads us to question the modalities of the anthropological encounter.

INDEX

Mots-clés : anthropologie et fiction, anthropologie dialogique, film ethnographique, Dziga Vertov, Robert Flaherty

Keywords : Anthropology and Fiction, Dialogical Anthropology, Ethnographic Film, Dziga Vertov, Robert Flaherty

AUTEUR

MARC HENRI PIAULT

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