

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

**185-186 | 2008**

**L'anthropologue et le contemporain : autour de Marc Augé**

---

## Champs et contrechamps de l'anthropologie

Film documentaire et texte ethnographique

**Alban Bensa**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24153>

DOI : 10.4000/lhomme.24153

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 213-228

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Alban Bensa, « Champs et contrechamps de l'anthropologie », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24153> ; DOI : 10.4000/lhomme.24153

---

# Champs et contrechamps de l'anthropologie

Film documentaire et texte ethnographique

**Alban Bensa**

*Longtemps après le saut du cerf – le frémissement du poteau*

George Swede\*

**C**OLLABORER À LA RÉALISATION d'un film documentaire déclenche d'emblée un questionnement singulier sur l'anthropologie, ses méthodes et ses productions. La secousse est encore plus forte si le tournage se réalise sur le terrain même de l'ethnologue associé pour l'occasion à un cinéaste professionnel. Reste que cette entreprise débouchera sur des résultats forts différents selon les postulats méthodologiques et formels adoptés au départ.

## Voix *off* ou voix *in*

La tradition la plus courante du documentaire superpose à l'image, au moment même où elle est vue, une voix dite *off* qui lui donne un sens. Dans ce cas, tout est dit d'un coup et le film vient comme l'illustration d'un propos ; c'est un livre d'images parlées. Celles-ci sont éloignées du spectateur par la voix qui à la fois les objective (elles sont livrées au regard comme des objets immédiatement circonscrits) et les subjective de façon rigide en les attachant fermement aux propos du seul commentateur. La réalité sociale est ainsi tenue à distance et tout entière prise dans le moule d'une interprétation qui entend d'un même geste la montrer, la contenir et l'explicitier. Cette mise en boîte est analogue au texte anthropologique quand celui-ci, en s'inspirant des sciences naturelles, cherche à nous persuader que les faits humains et sociaux obéissent à des lois comparables à celles de la gravité ou de la tectonique des plaques (Bensa 2007). À cette fin, les informations recueillies tant bien que mal sur le terrain occupent la place assignée aux images dans le documentaire « d'exposition classique »

\* In Jacky Hardy, *Haïku. Poésies anciennes et modernes* (anthologie), Paris, Éd. Véga, 2003 : 75.

(selon la typologie proposée par Jean-Paul Colleyn, 2008) : elles doivent avant tout « faire preuve », attester d'une démonstration et jeter donc au panier toutes les ficelles et les échafaudages qui ont permis de parvenir à ce monument empirico-logique impeccable que voudrait être le texte anthropologique publié.

La fabrique du texte qui rend compte de nos investigations sur le terrain est pourtant opaque. Les ethnologues s'y attardent peu, préférant débattre des « résultats » que leurs écrits portent à la connaissance, et ce à partir de l'évidence expérimentale supposée des données et de leur possible modélisation en structures, principes, instances ou autres généralisations rassurantes. Les matériaux de ces réflexions souvent sophistiquées n'ont cependant rien de bruts. Ils ont acquis le statut scientifiquement correct de « faits » au terme de tortueuses manipulations et autres mises en forme de notes d'enquête, d'impressions, d'anecdotes, de bribes de lecture, etc., aboutissant à des énoncés lisses et bien dessinés. Ce long travail de tri, de réélaboration, de classement, d'ajustement peut réduire un ensemble d'observations à une phrase ou, à l'inverse, transformer une brève parole parfois mal comprise en un livre entier voire davantage. Le bricolage n'est pas tant celui de la pensée mythique que l'exercice tâtonnant auquel chaque anthropologue, comme chaque écrivain, procède à sa manière au milieu de son bazar. De la gestion de cette pagaille, qu'elle soit ou non ordonnée en cahiers, fiches, classeurs ou rubriques informatisées, émergent souvent des textes tendus comme des toiles cirées dont l'éclat voudrait nous faire oublier la saleté et l'obscurité de la salle des machines.

La séparation du bon grain de l'ivraie incite l'anthropologue à énoncer d'opportunes paroles sur les causes cachées du monde social et à démontrer que s'y rapportent les apparences telles qu'elles sont décrites : les faits cités exemplifient les modèles, tout comme les actes retenus pour la démonstration les accomplissent. Ce jeu entre l'univers visible de la caverne, nécessairement épais, et le monde céleste, invisible mais dicible, d'une vérité éclairante et donc plus simple, est tout aussi propre à la métaphysique occidentale jusqu'à Nietzsche qu'au documentaire à voix *off*. La parole explicative vient d'un ailleurs lointain pour tomber sur les « données » ou sur les images qui en tiennent lieu. Cet appel très « monothéiste » à la transcendance du vrai – injonction autoritaire à ne pas se laisser distraire par la diversité et le chatoiement du réel – fait oublier aux sciences sociales, comme au documentaire ethnographique bâti sur les mêmes principes objectivistes, la spécificité de leur objet : de la société les observateurs font partie ; les personnes, acteurs de leur propre vie et non simples exécutants d'une partition enfouie, sont engagées dans une histoire dont l'issue n'est jamais certaine.

Le documentaire « interactif, dans lequel cinéastes et acteurs sociaux assument leur présence » (Colleyn 2008), prend, pour sa part, à bras le corps cette évidence et s'attache à la respecter. La voix *off* disparaît, les images sont libérées de tout commentaire et seuls les gestes et les propos des personnes filmées nous guident. Les images données à voir ne sont pas pensées comme la projection de principes énoncés hors champ, mais comme des entités plus complexes qui veulent décrire des situations où les acteurs filmés se trouvent pris. L'abandon de la voix *off* au sens ici de commentaire<sup>1</sup> (*Ibid.*) n'affiche pas de la part du cinéaste le renoncement, d'ailleurs illusoire, à toute intervention mais fait porter son travail de montage seulement sur ce qu'il a enregistré *in situ* et non sur un texte lu pendant que passent les images. Ce mode d'écriture filmique correspond mieux que le précédent à l'idée que je me fais des tâches de l'anthropologie parce qu'il rend compte d'actions et non de comportements, d'événements et non d'attitudes stéréotypées, de réflexions et de débats en mouvement et non de formes mentales supposées typiques et figées, parce qu'il ne sépare pas enfin ce qui survient de ses contextes (Bensa 2006b).

Une conception « aventureuse » du documentaire, à la recherche d'une intensité interne aux interactions et attentive à des logiques de situations précises plus qu'à des vues d'ensemble, a prévalu dans la réalisation d'un film sur la Nouvelle-Calédonie auquel j'ai collaboré de 2002 à 2004<sup>2</sup>. Pour ma part, je n'avais aucune envie de réduire ce film à une sorte de compte rendu distancié de mes enquêtes en Nouvelle-Calédonie mais souhaitais faire partager à un public aussi large que possible les réflexions que des Kanaks peuvent développer sur le monde d'aujourd'hui à propos d'une singulière affaire minière. La démarche microsociologique et soucieuse de prendre en compte les subjectivités que préconisait Jean-Louis Comolli, venait opportunément recroiser ce souci de mettre en œuvre une anthropologie qui n'assigne pas les autres à des problématiques fort éloignées des leurs (Comolli 2004). Mais le tournage n'est pas l'écriture d'un texte et je voudrais ici montrer en quoi les rapports entre ces deux techniques de narration peuvent aider à interroger les moyens et les finalités de ce que Marc Augé (2006) a récemment appelé « le métier d'anthropologue ».

Avec le documentaire, s'interrogent Mouloud Boukala et François Laplantine (2006 : 101), « que cherche-t-on à *montrer* qui ne peut être *dit* ou *écrit*? Qu'est-ce que des images et des sons, tour à tour rapprochés et

1. Toute voix *off* n'est pas un commentaire mais peut prendre des tournures plus réflexives, voire interactives. Je m'en tiens ici à la voix *off* en forme de commentaire.

2. Voir Jean-Louis Comolli (co-auteur Alban Bensa), *Les Esprits du Koniambo (En terre kanak)*, Paris, Archipel 33, La SEPT-ARTE-Entre chien et loup, Bruxelles, 2004, film couleurs, 91mn.

éloignés, permettent d'apporter de *différent* par rapport à une description ou à une réflexion écrite ? » Cette question prend toute son ampleur et sa pertinence dans le cas d'un film documentaire qui ne fait aucune place à la lecture d'un texte venant expliquer les images. Il revient alors, comme dans les films de fiction<sup>3</sup>, à l'image (corps, visages, paysages) et aux paroles des acteurs de constituer les seuls indices d'interprétation mis à disposition des spectateurs. La liberté, bien sûr, n'est pas totale mais contenue par celle du cinéaste qui distribue les séquences à son gré au fil du montage. Peut-on toutefois, par analogie, imaginer une écriture anthropologique elle aussi affranchie de cette voix *off* qui est au film ce que l'autorité ethnographique est à l'ouvrage d'ethnologie ? Ce croisement des regards cinématographiques et anthropologiques, loin d'être seulement révélateur de contraintes techniques ou formelles, renvoie *in fine* aux capacités du film et de l'écriture à décrypter le réel. Si, comme le montre Serge Daney (1996 : 15) « le représenté n'est pas le réel » et que ce dernier ne peut, selon Clément Rosset (1977 : 124), être approché « que de biais », il faut alors interroger les limites du positivisme à en rendre compte et explorer les voies narratives qui peuvent y donner accès sans le châtiner. Je voudrais ici reprendre ces questions en faisant un premier retour sur ce film documentaire co-écrit et co-tourné avec Jean-Louis Comolli.

## L'implication et la disparition de soi

Notre film a pour thème principal le projet d'ouverture dans la Province Nord de la Nouvelle-Calédonie d'une nouvelle mine de nickel et de construction à proximité d'une usine de retraitement de ce minerai. Cette nouvelle politique économique est ici appréhendée à travers la perception qu'en ont quelques habitants de villages situés aux alentours du futur massif minier du Koniambo. Ces personnes n'ont pas été sollicitées au hasard mais font, pour les plus présentes à l'image, partie d'une parentèle kanake au sein de laquelle je suis inséré par mes hôtes depuis des années : trois frères, un de leurs cousins en ligne paternelle et moi-même – assimilé à un frère cadet de leur père défunt (très actif de son vivant pour faire reconnaître les droits que son clan partage avec d'autres sur le Koniambo) –, plus un allié matrimonial du clan, forment le groupe central de ce film. S'y ajoutent, dans des séquences qui impliquent toujours au moins l'un des cinq principaux personnages, d'autres interlocuteurs directement

3. L'opposition entre fiction et documentaire est d'autant moins tranchée que nombre de documentaristes se disent explicitement metteurs en scène et font jouer certaines situations afin de les filmer. Le générique de notre film mentionne ainsi sous le titre : « Mise en scène – Jean-Louis Comolli ».

concernés par le projet minier, qu'ils s'agissent de quelques-uns de « nos » parents, d'hommes politiques, d'ingénieurs canadiens, de responsables de sociétés ou d'institutions coutumières ou encore de colons européens.

La plupart des personnages réunis dans le film appartiennent au réseau des proches de l'ethnologue. Ils s'adressent à lui ou bien parlent entre eux sans jamais se tourner explicitement vers le réalisateur ou répondre à ses questions. Ainsi les paroles circulent-elles à l'intérieur d'un entre soi, celui d'une histoire partagée par les membres du clan auquel je suis intégré. Il est donc rapidement apparu à Jean-Louis Comolli qu'il fallait que l'ethnologue soit présent à l'image.

Par cette transgression de l'idéal d'objectivité, qui veut que le chercheur s'efface devant des « faits bruts », une relation ethnographique est portée à l'écran et par là donnée à penser, même si elle est parfois rejouée pour les besoins du film. L'ethnologue, en l'occurrence, formule alors devant la caméra des questions dont il connaît les réponses, relate des événements que ses interlocuteurs connaissent déjà, afin que, pour le spectateur, soient posés les jalons d'une histoire. Chacun, en retour, donne aussi à voir son propre personnage sans jouer, comme dans les films de fiction, le rôle d'un autre. La vie filmée reste toutefois une mise en scène de soi qui dédouble le regard des acteurs sur eux-mêmes et les installe dans une position pédagogique vis-à-vis des futurs spectateurs. Leurs propos et leurs attitudes, parce qu'ils pourront à l'envi être réentendus et revus, prennent une tonalité emblématique qui les incite tous (y compris l'ethnologue) à *sur-jouer* leur propre place dans l'histoire narrée. Le passage à l'image, en tant que performance, est une implication publique qui intensifie notre rapport au monde et aux autres et tend ainsi à lui offrir du relief, à l'instrumentaliser. En s'emparant, le plus souvent implicitement, de ce podium qu'est le film, les acteurs confèrent à leur présence une signification plus forte que d'ordinaire. La mise en scène de soi est induite sans doute par le sentiment de s'adresser à un large public dans la durée et par l'intuition que l'image survivra à notre propre mort. Les personnes filmées cherchent ainsi à devenir des échantillons exemplaires d'elles-mêmes.

En tant qu'il est mis sur cette place publique qu'est l'écran, l'engagement de soi dans l'image est donc politique. Chacun des personnages de notre film s'efforce d'incarner les idées-forces qui orientent les actions de la plupart des Kanaks d'aujourd'hui : la révolte contre les succédanés de la colonisation et l'élaboration d'un projet d'émancipation totale (Tjibaou 2006). Ce film entendait offrir aux Kanaks une occasion parmi d'autres de s'affranchir par des images et des paroles du déni d'exister que les pratiques coloniales leur ont infligé. Pour ma part, l'entrée dans le champ de la caméra découlait d'abord de la volonté du réalisateur de présenter

l'affaire du Koniambo à travers une histoire relationnelle où l'ethnologue et son travail tiennent une place non négligeable. Ce fut aussi pour moi l'occasion d'un pas politique supplémentaire. Ma collaboration à ce film, tout comme ma participation à la conception du centre culturel Tjibaou, sont venues prolonger sous une autre forme mon compagnonnage avec les indépendantistes kanaks (Bensa 2000).

Toute politique est aussi *biopolitique*, au sens où elle implique que soit assumée la conjonction entre les idées et les corps et parfois même la violence que ce cocktail peut déclencher. Le cinéma joue ici un rôle décisif parce qu'il permet de montrer comment la politique est incarnée. La force de cette incarnation tient autant à l'effet de tribune que le film rend possible qu'à la capacité de l'image à excéder la conscience d'eux-mêmes que peuvent avoir les acteurs. L'image induit en effet un mode spécifique d'accès aux autres qui tient à ce que les personnes filmées échappent en partie à elles-mêmes : « cette perte de contrôle et de maîtrise qui fait que toi, qui es filmé(e), tu t'abandonnes au film, je t'abandonne tout autant le film en train de se faire avec toi, autour de toi » (Comolli 2004 : 449). En s'en remettant à sa propre image, chacun met son rapport aux autres et à soi-même en abîme : on est de moins en moins certain de savoir qui on est pour l'autre. Quand le film est projeté, ses acteurs sont soumis à leur propre regard objectivant et à celui des spectateurs. Ce double mouvement d'objectivation et de subjectivation réciproques est un acquis du documentaire interactif et réflexif qui n'a que peu d'équivalents dans la littérature ethnographique. Contrairement à ce qui se dit trop souvent, la ressaie par l'ethnologue de son propre travail tel qu'il est accompli n'est pas nécessairement dérive narcissique. L'analyse de l'histoire de l'enquête par celle ou celui qui l'a menée permet d'objectiver l'acte même d'objectivation mis en œuvre par un sujet singulier à un moment précis.

La mise à distance de soi à l'écran, comme dans un texte, place l'anthropologue sous son propre regard ethnographique. Alors que le film montre, comme le souligne aussi Comolli (2004 : 447), « qu'il n'y a pas d'image sans séparation d'avec soi-même », l'écriture anthropologique d'un article ou d'un livre peut manquer d'exploiter cette brèche si elle efface son auteur jusqu'à le faire disparaître. La réalité, qui n'est pas toujours plus objective quand elle est moins subjective, ne s'en trouve pas enrichie mais, au contraire, amputée de celui ou de celle qui s'y soustrait en prétendant, ce faisant, mieux l'étudier. C'est dans le vide arbitraire ainsi ouvert entre observateur et observé que vient se dresser la machinerie objectiviste tout entière appliquée à faire de la vie sociale une sorte de Meccano, au risque de confondre les modèles (nécessairement réduits) avec les faits, les causes avec les règles, les mots avec les choses. À l'inverse,

à chaque fois que l'expérience ethnographique est décrite et pensée dans son déploiement même, sous forme d'une *chronique* qui lie ce qu'on montre aux façons dont on l'a « trouvé », les phénomènes qu'elle entend étudier s'en trouvent considérablement densifiés. Comme le repère bien Walter Benjamin (1987 : 162) à propos de l'histoire – mais la remarque vaudrait tout autant pour l'anthropologie :

« L'on peut mesurer facilement la différence entre l'historien, qui écrit l'histoire, et le chroniqueur qui la raconte. L'historien est tenu d'expliquer de façon ou d'autre les événements qu'il rencontre ; en aucun cas, il ne peut se contenter de les présenter comme des simples échantillons de ce qui advient dans le monde. Or c'est précisément ce que fait le chroniqueur et tout particulièrement les chroniqueurs du Moyen Âge [...] qui se contentent de pratiquer une exégèse, dont le rôle n'est aucunement de situer des événements dans une chaîne rigoureuse, mais de décrire la manière dont ils prennent place dans le cours insondable des choses ».

Sans reprendre à mon compte entièrement la notion d'insondable, c'est bien à partir de la *chronique*, dont le cinéma documentaire peut être un exemple heuristique comme le montrent par exemple nombre de films de Jean Rouch, que l'anthropologue peut s'engager dans des analyses qui ne réifieront jamais les règles et ne feront pas des représentations des hypostases.

L'acte de connaissance étant lui-même un acte historique, il est indispensable de le rapporter à son contexte d'effectuation et à celle ou celui qui l'engagent. Le film documentaire, à condition qu'il fasse l'économie de tout métadiscours et laisse une marge de manœuvre aussi large que possible à ses acteurs, peut utilement rappeler à l'anthropologie que les « ils » (les X ou les Y) ou le « nous » (la science) sont composés d'une multitude de « je » qu'on ne saurait confondre. Quand le documentaire saisit sur le vif l'enchaînement des interactions, comme dans les films de Christian Lallier<sup>4</sup>, chaque intervenant en situation est pleinement rétabli dans sa responsabilité d'actant. Aucune référence à une société globale ou à une culture constituée en sujet ne vient parasiter l'événement ou surplomber la scène pour lui donner *ex post* un sens global et définitif. Si l'anthropologue, enfin convaincu qu'il lui faut regarder le monde par le petit bout de la lorgnette, veut rendre compte des actes de chacun de ces « je » saisis en plein travail social, il est essentiel qu'il renonce à se cacher derrière les piliers de la sagesse ou du savoir absolu et réfléchisse aux places successives qu'il occupe et aux modifications de ses attitudes et idées au fil de ce parcours.

Le prix à payer pour comprendre les nouveaux codes sociaux, moraux, affectifs de nos hôtes passe par une mise entre parenthèses momentanée ou prolongée des références que notre éducation, notre histoire et nos diverses

4. Voir Christian Lallier, *Nioro-du-Sabel. Une ville sous tension*, 1988 ; *L'Argent de l'eau*, 2007.

appartenances à telle ou telle civilisation, classe sociale, milieu professionnel, etc., nous ont léguées. La relation ethnographique est le vecteur d'une transformation qui fait expérimenter à l'ethnologue la relativité du moi, l'étroite interdépendance du psychologique et du sociologique. Le « je » se fractionne, se délite et s'ouvre au cours de l'expérience ethnographique qui, en tant qu'histoire, peut modifier peu ou prou toutes les personnes qu'elle implique, comme l'ont fort bien démontré des anthropologues tels que Jeanne Favret-Saada (1977) ou Vincent Crapanzano (1980). L'intelligence approfondie des phénomènes sociaux étudiés procédera de l'analyse de ces modifications progressives voire irréversibles.

Ainsi, plutôt que de figer le moi savant et écrivant de l'anthropologue en une figure implicite – celle du raisonneur imperméable aux circonstances – pourquoi ne pas en faire, comme tous les autres espaces de l'enquête qu'il a lancée, le chantier d'une investigation ? Pourront alors être évaluées les marges d'action de chacun, ethnologue y compris, et leurs limites, les seuils et les moments à partir desquels elles ne sont plus négociables, enfin leurs éventuelles fractures ouvrant la voie à d'autres codifications qu'il faudra alors décrire. Pour se lancer sur ces sentiers peu visités, aux frontières du personnel et du collectif, de l'historique et du psychologique, il est nécessaire de renouveler les conditions d'observation en recentrant l'enquête sur les actions et leurs agents, en repartant du *sujet*, qu'il s'agisse du sujet observant ou des sujets observés. Le film documentaire, quand il hisse les personnes au rang de personnages, leur confère une capacité d'autonomie que le récit ethnographique se doit aussi de restituer en racontant les histoires de ce qui s'est vraiment passé pour l'ethnologue et ses interlocuteurs à partir du moment où l'enquête a été engagée. Ainsi peuvent être mis en lumière aussi bien le fractionnement de chaque « je » en plusieurs identifications distinctes que leurs adhésions incompressibles à des représentations collectives héritées, à des fictions.

Mais, note Marc Augé (1998 : 46-47), « si nous définissons les autres comme vivant une sorte de fiction [...], nous ne pensons pas aux fictions que nous vivons nous-mêmes ». L'observation participante doit, selon moi, permettre de dépasser cette opposition en faisant entrer l'ethnologue dans la fiction de l'autre. C'est lorsque ce qui lui était étrange lui devient familier, lorsqu'il apprend à se conduire et à raisonner comme ceux qui en sont venus à l'appeler « père », « grand-père », « frère » ou « oncle maternel », lorsqu'il maîtrise une partie des savoirs indispensables pour s'orienter dans la vie sociale locale, qu'il lui devient possible d'éprouver les tensions entre relativisme et universalisme et d'amorcer alors un raisonnement anthropologique fondé sur l'expérience. Rien n'est partout pareil, rien n'est non plus partout totalement différent. Il convient de se dépouiller de l'*a priori*

objectiviste qui construit des altérités incommensurables afin de distinguer d'un côté des singularités, qui résistent au cœur des sociétés à toute universalisation immédiate, de l'autre les dénominateurs communs aux diverses formes de vie sociale.

Le film documentaire peut nous lier, par identification spontanée, à l'humanité la plus générale et nous faire buter, dans le même mouvement, sur des blocs d'incompréhension. C'est sur le mode de l'évidence sensible que le cinéma indique, sans s'y lancer pleinement – parce que la connaissance par l'image a elle aussi ses limites –, les chemins escarpés de la connaissance discursive qui devra donc, pour sa part, englober le sujet connaissant et élargir le champ de ses investigations en s'interrogeant sur ses conditions de réalisation.

### La présence du monde et son retrait

La dimension intersubjective et interactive d'un film, en l'occurrence le jeu des questionnements et des références aux savoirs partagés entre l'ethnologue et ses interlocuteurs, n'épuise pas toutes les capacités du cinéma à interpellier l'anthropologie. L'apparence des personnes et de leurs actes est révélatrice, « à leur insu de leur plein gré », de leur monde. Sa description, avec autant de détails que possibles fait émerger des significations spécifiques, comme l'image dans le tapis chère à Henry James ou comme un rébus inscrit à l'intérieur même du visible. Le cinéma à cet égard détient un potentiel de révélation dont l'anthropologie peut tirer parti. Le travail d'observation est réveillé par la puissance de l'image singulière qui invite à scanner le réel pour y chercher ce qui l'organise indépendamment de ce que l'on sait déjà à son sujet. C'est ce à quoi engage la réflexion de l'historien Paul Veyne (2006 : 173-174) quand il rappelle avec force que « chaque élément individuel et même unique apparaît comme typique, ou plutôt, finit par apparaître ainsi lorsqu'on le regarde longtemps, en le scrutant, en essayant dans son esprit des mots abstraits, des définitions, des phrases qui cherchent à rendre l'impression que fait la physionomie de cet événement ».

« Au cinéma, l'image précède l'identification » note Marc Augé (2007 : 78). Paysages, corps, objets mobilisent une autre attention que celle qu'exige la compréhension d'idées explicitement formulées et produisent une série d'impressions et de pensées qui souvent s'inscrivent plus durablement dans la mémoire que des énoncés oraux. Les paroles dites lors d'un entretien filmé sont souvent oubliées au profit de la suggestion exercée par l'image des corps, du décor, etc. La perception laisse toujours en effet une aporie essentielle que James Agee & Walker Evans (1972 : 29)

ont intuitivement appelée « la radiation cruelle de ce qui est ». Pour la capter dans son contexte, en l'occurrence la vie des métayers au sud des États-Unis, après la grande dépression de 1929, rien de plus efficace que de peaufiner des descriptions d'objets, maisons, outils, vêtements, etc., qui fonctionnent comme des catalyseurs de significations sociales. Ainsi, par exemple :

« Ricketts, le dimanche :

Pas de chaussettes.

Vieilles chaussures noires du dimanche, passées à l'eau pour les laver, et balafrées au rasoir dans la longueur.

Très vieux pantalon foncé, avec un double pli fait au repassage, bretelles blanches presque neuves, avec des poils bruns au milieu et sur les côtés d'étroites rayures bleues ; la bretelle de droite fixée au pantalon par un clou rouillé.

Une chemise de travail bleue presque neuve, portée peut-être deux fois depuis le dernier blanchissage ; les manches tirées et boutonnées, le col boutonné ; pas de cravate. » (Agee & Evans 1972 : 258).

Dans sa lourdeur première, dans l'étonnement qu'il suscite parce qu'aucun sens ne vient encore se greffer sur lui, le visible est stupéfiant. Le cinéma a le pouvoir de jouer de cette sidération pour initier une réflexion sur la force des choses que nombre de sociétés, notamment dans les rituels, savent exploiter. Le dieu est dieu parce qu'il est un objet dont le sens tient à cette objectalité plus qu'à une symbolique quelconque (Bazin 1986). Marc Augé (1988 : 87) note, aussi, à propos d'objets sacrés africains :

« L'exubérante matérialité des objets-fétiches, ces dieux de pleine terre, infirme par avance toute interprétation qui voudrait y voir la représentation d'autre chose : ils sont d'abord eux-mêmes, pur amoncellement de substances organiques, minérales et végétales, agressivement matériels. »

L'image excède la parole tout comme un tableau figuratif peut être dépassé par ce qui est peint. L'énonciation, en tant que support matériel, se dissocie alors de l'énoncé, déclinant par là d'autres aspects du réel. Quand les personnes se parlent à l'écran, le film donne à voir les codes gestuels de leurs interactions. Montrer des gens, c'est donc offrir à la réflexion tout ce qui dans leur être au monde ne tient pas seulement au contenu des paroles et des pensées mais au contraire y échappe. Le ton et le débit des voix, l'enchaînement des postures et mimiques, les échanges de regards, donnent accès à des modalités de communication fortes, à un style et à une émotion spécifiques. Gregory Bateson et Margaret Mead (1942) ont montré comment ces façons de dire et de faire, leur enseignement et leur performance, pouvaient, en particulier grâce à la photographie, être rapportées à des règles bien maîtrisées par les membres de la société balinaise.

Dans notre film sont portés à l'écran le fond et la forme de relations entre des personnes toutes sollicitées par une même affaire pour elles considérable : l'avenir d'un petit peuple émergent face à la mondialisation. Cette révélation de liens sociaux par l'image ne donne pas à saisir autre chose que ce qui les nourrit. Une histoire partagée, des savoirs locaux, des formes de langage, une inquiétude quant à l'avenir, s'adressent à la sensibilité des spectateurs en espérant leur faire apprécier une certaine qualité kanake de l'être-ensemble. Le film n'est-il pas un moyen irremplaçable de restituer ainsi une temporalité pleine qui n'est pas celle de l'action ou de l'enquête, mais celle de moments que les personnes se donnent les unes aux autres sans compter, comme ces présents dont les Kanaks n'attendent pas de retour ? Donnés à perte, ces biens se distinguent de ceux échangés en ce qu'ils sont destinés à être entièrement consommés ; ils fabriquent par là cette temporalité spécifique du lien social dont on profite pour lui-même, sans n'avoir rien à dire ou à ajouter. Les ethnologues savent combien ce temps de vie partagé sans autre but que celui-là est important pour leur insertion. Notre film a tenté cette ouverture sur le sentiment d'écoulement du temps proprement humain, c'est-à-dire sans finalité. Mais, sur cette voie, la démarche serait incomplète si elle ne rendait pas compte de la poussée constante de la mémoire.

### Mémoire et trous de mémoire

On filme toujours au présent. Toutefois, comme le rappelle Günter Grass (2007 : 139), « ce que nous appelons présent, ce fugace maintenant-maintenant-maintenant, est toujours dans l'ombre d'un Maintenant passé, de sorte que même la fuite en avant que l'on appelle avenir ne peut se courir qu'avec des semelles de plomb ». Pour restituer cinématographiquement cette ombre qui plane sur le présent des acteurs face à la caméra, le film documentaire coud ensemble des morceaux d'histoires distinctes dans l'histoire racontée par le film qui n'est pas une histoire s'étant déroulée mais un récit dont la succession des séquences est décidée au montage. La conception et la réalisation du film ont développé elles aussi une histoire entre le réalisateur et toute son équipe, une aventure liée aux événements, idéologies et modes d'une époque. Tous ces panneaux bougent en même temps mais pas au même rythme. Cependant, ces glissements de différentes histoires les unes sur les autres, loin de nous illusionner concourent à composer ce « récit d'événements vrais » qui, selon Paul Veyne (1996 : 23), caractérise l'histoire mais qui pourrait tout aussi bien définir le texte ethnographique quand – ce qui est loin d'être toujours le cas – il reste fidèle au réel, à quelque chose qui a effectivement eu lieu.

L'un des moyens dont dispose le film documentaire pour faire apparaître ce « lien fondamental entre la construction du passé et la construction de l'expérience présente » (MacDougall 1992 : 80), consiste à montrer des individus bien campés dans leur personnage en train de se souvenir. Chacun tisse ainsi la généalogie d'une histoire qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui. Itinéraires parcourus par les ancêtres, fuite devant le bétail des colons européens, révoltes kanakes de 1917 et de 1984, cérémonie fondatrice d'un partenariat entre les clans propriétaires du massif minier et la société canadienne d'exploitation du nickel, péripéties et résultats de l'enquête ethnographique, etc. : tout ces pans de mémoire se croisent comme autant de moteurs des actions contemporaines, là où une froide objectivation ferait du passé plus un champ de ruines à visiter avec nostalgie qu'un vivier d'énergies sans cesse actualisées.

Certains souvenirs demeurent individuels, d'autres sont connus, repris, voire ressassés par tous les habitants de la région, chacun à leurs façons. Notre film en croisant les récits montre leur sédimentation et les points de capiton qui les inscrivent dans une même trame (Bensa 2005). Sans autre support que la parole, l'expression des visages et la force des paysages, l'ambition d'un tel cinéma est de faire accéder les spectateurs à l'imaginaire des acteurs et à leurs manières de faire du passé une sorte de réservoir sémantique pour l'avenir. Contrairement aux films qui reconstituent les grands événements de l'histoire (batailles, migrations, sacres, etc.), ce qui est dit ici renvoie à une histoire qui n'est pas montrée mais simplement évoquée. Par le biais des narrateurs filmés, l'image n'est alors mémoire qu'au second degré.

Nous ne sommes pas très éloignés du livre d'anthropologie quand il s'appuie sur des récits indigènes pour bâtir une mémoire collective. Toutefois, le film n'utilise que des extraits et compose sa propre temporalité à partir d'autres temporalités évoquées dans des fragments de récits. Il fait accéder à la science des récits que l'anthropologie peut déployer pleinement dans ses ouvrages, par la fiction d'une construction ne pouvant excéder que quatre-vingt dix ou cent vingt minutes<sup>5</sup>. À proprement parler, et dans le sens le plus prometteur du terme, le film documentaire relève de la science-fiction quand il introduit à la science par la fiction. C'est pourquoi, par exemple, nous n'avons pas jugé nécessaire d'aborder dans notre film la connaissance de la Nouvelle-Calédonie kanake par des informations dites « factuelles » sur la géographie, l'économie, la démographie, etc., ou encore par les fameux « problèmes sociaux » qui ne sont d'ailleurs pas plus sociologiques que d'autres. À l'entrée par les chiffres et par le malheur, a été préférée ici une

5. Sur la distinction entre fiction en tant qu'artifice de fabrication d'un texte ou d'un film et fiction comme « feintise ludique », voir Colley 2005.

valorisation de ce par quoi les Kanaks peuvent se projeter positivement dans le futur : leur réflexion sur le monde contemporain et leur enracinement dans une tradition qui donne sens à leur vie (Mokaddem 2005).

La fiction au sens large, l'espace des représentations sociales dans laquelle chacun se meut, est « double » souligne Marc Augé (1998 : 40) : « elle a ses règles et sa syntaxe et elle se concrétise en récits, en histoires, en drames vécus au jour le jour ». Si la société était structurée comme un langage, selon une grammaire symbolique stable, il faudrait supposer que les récits sont commandés par des principes qui assurent leur perpétuation à l'identique ; mais, note Marc Augé (*Ibid.*), « il y a fort à parier que l'on ne pourra jamais déduire de la syntaxe l'infinie variété des histoires qui la respectent plus ou moins ». Cette hypothèse dynamique est développée par le film documentaire quand il fait de narrations portées par des personnes bien identifiées les éléments principaux de son projet. S'il n'est pas en mesure de parcourir tous les récits en donnant à voir chacun de leurs épisodes, ce cinéma peut faire comprendre les conditions de production d'un récit historique, les modalités de fabrication de la mémoire et de ses enjeux. L'apport du documentaire à l'anthropologie restera donc toujours plus méthodologique que factuel, plus critique qu'érudit.

Les références à la terre jalonnée de tertres (supports des anciens habitats) et sillonnée de chemins, les chants évoquant les guerres et révoltes d'autrefois, les gestes votifs dédiés aux morts en des endroits précis, l'évocation des cérémonies qui ont scellé des accords ici ou là, organisent la région et la communauté kanake qui y vit en autant de hauts lieux identitaires qui maintiennent le paysage en éveil :

« C'est en effet un espace connu de chacun et reconnu par tous les membres de la tribu. Chaque parcelle est identifiée par tous, car elle est nommée et chacun la désigne par son nom, connu comme faisant partie des liens attachés à un autre nom, celui de tel ou tel clan. Il n'y a pas d'espace vide ou de terres vierges dans cet univers. Et constamment les conversations, les récits des événements qui se sont passés à la tribu, les légendes, les berceuses, les chants de pilou et les discours coutumiers qui reviennent fréquemment dans l'année rappellent ces noms » (Tjibaou 1996 : 67-68).

Comme l'analyse Maurice Halbwachs (1971 : 149), « le caractère général de la mémoire des groupes ne retient que les événements qui sont aussi des enseignements ». Cette visée pédagogique est à la fois montrée et réalisée par le film parce que le temps historique des Kanaks a absorbé celui du film, ouvrant à cette co-temporalité que Johannes Fabian (2006) appelle de ses vœux. En s'appropriant ce documentaire, ses acteurs kanaks l'ont fait entrer dans leur propre stratégie d'appui au projet minier du Koniambo et d'affirmation des droits fonciers qu'ils partagent sur ce massif avec les membres d'autres clans que le leur.

Un film documentaire au moment de son tournage fait se confronter les volontés et aussi les croyances ou idéologies du réalisateur avec celles des personnes filmées invitées à s'improviser comme acteurs. Le recours au commentaire consacre l'autorité du cinéaste qui instrumentalise ses images pour qu'elles servent au mieux sa propre fiction. À l'inverse, l'abandon de tout discours surplombant introduit à un parcours plus complexe et plus périlleux entre les diverses prises de parole des personnages.

Le film ne défend plus alors une thèse mais en appréhende plusieurs à la fois. Cette démarche polyphonique soutient indirectement toutes les anthropologies dialogiques qui se refusent à circonscrire et à unifier les réalités sociales sous un même label englobant (la société X, le système Y, la culture Z), mais, au contraire, soulignent le caractère à la fois incertain et antinomique de toute situation. L'approximation des rapports sociaux, leur possibilité de retournements, de transgressions ou d'effondrements constituent des données premières qu'aucune construction symbolique sophistiquée ou projet politique généreux ne sauraient entièrement masquer. « L'homme est un animal malade », écrivait Nietzsche. L'être social est habité par le néant tant et si bien qu'il s'acharne à le conjurer sans jamais y parvenir pleinement. Le cinéma documentaire interactif et le cinéma de fiction peuvent inviter à penser l'importance de ces trous de l'existence sociale, là où l'anthropologie, en raison de son extrême charité conceptuelle et d'un trop grand souci de cohérence, n'y voit souvent que du feu.

Le cinéma a l'extraordinaire vertu d'étaler au grand jour le caractère fondamentalement contradictoire et cassant comme du verre de la vie sociale : être inscrit dans un réseau serré d'obligations de parenté et gérer en bon capitaliste une mine de nickel, considérer que les ancêtres dont les esprits demeurent sur les montagnes peuvent être dérangés par les pelle-teuses et mener des négociations avec des multinationales, être ethnologue et militant, ethnologue et écrivain, etc. S'il existe des règles de la vie en société, elles sont contradictoires. En sciences sociales, A peut toujours être aussi non-A. Paraphrasant Pascal, on pourrait dire qu'« il existe une logique qui se moque de la logique ». C'est bien cette logique que peut donner à voir et à entendre le cinéma documentaire et que le texte ethnographique se doit d'élucider.

*École des hautes études en sciences sociales, IRIS, Paris*  
bensa@ehess.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : film documentaire/*filming ethnography* – texte ethnographique/*writing ethnography* – fiction – anthropologie politique/*political anthropology* – Nouvelle-Calédonie/*New Caledonia*.

Agee, James & Walker Evans

1972 [1939] *Louons maintenant les grands hommes. Alabama : trois familles de métayers en 1936*. Paris, Plon (« Terre Humaine »).

Augé, Marc

1988 *Le Dieu objet*. Paris, Flammarion.

1997 *La Guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris, Le Seuil.

1998 *Les Formes de l'oubli*. Paris, Payot & Rivages.

2006 *Le Métier d'anthropologue. Sens et liberté*. Paris, Galilée.

2007 *Casablanca*. Paris, Le Seuil.

Bateson, Gregory & Margaret Mead

1942 *Balinese Character. A photographic analysis*. New York, The New York Academy of Sciences.

Bazin, Jean

1986 « Retour aux choses-dieux », *Le Temps de la réflexion* VII, *Corps des dieux* : 253-273.

Benjamin, Walter

1987 *Rastelli raconte, et autres récits*. Suivi de *Le Narrateur*. Paris, Le Seuil (« Fiction et C<sup>ie</sup> »).

Bensa, Alban

2000 « L'ethnologue et l'architecte. La construction du Centre culturel Tjibaou », *Revue de synthèse* 121 (3-4) : *Anthropologies, États et populations* : 437-451.

2005 (avec A. Goromiolo) *Histoire d'une chefferie kanak. Le pays de Koohmê (Nouvelle-Calédonie)*, Paris, Karthala.

2006a « Compter les dons : échanges non marchands et pratiques comptables en Nouvelle-Calédonie kanak contemporaine », in Natacha Coquery, François Menant & Florence Weber, eds, *Écrire, compter, mesurer. Vers une histoire des rationalités pratiques*. Paris, Éd. ENS-rue d'Ulm : 79-112.

2006b *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*. Toulouse, Anacharsis.

2007 « Anthropologie, historicité et généralisation », in Michel Wieviorka, ed., avec la collaboration de Aude-Marie Debarle & Jocelyne Ohana, *Les Sciences sociales en mutation*. Auxerre, Éd. Sciences humaines : 283-291.

Boukala, Mouloud & François Laplantine,

2006 « Une certaine tendance des sciences sociales en France : le cinéma sous-estimé », *Anthropologie et Sociétés* 50 (2) : 87-105.

Colleyn, Jean-Paul

2005 « Fictions et fiction en anthropologie », *L'Homme* 175-176 : *Vérités de la fiction* : 147-164.

2008 [à paraître] *Clefs pour Jean Rouch*. Paris, INA.

Comolli, Jean-Louis

2004 *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris, Verdier.

Crapanzano, Vincent

1980 *Tuhami. Portrait of a Moroccan*. Chicago-London, University of Chicago Press.

Daney, Serge

1996 *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

Fabian, Johannes

2006 [1983] *Le Temps et les Autres. Comment l'anthropologie construit son objet*. Toulouse, Anacharsis.

Favret-Saada, Jeanne

1977 *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*. Paris, Gallimard.

Grass, Günter

2007 *Pelures d'oignon*. Paris, Le Seuil.

Halbwachs, Maurice

1971 [1941] *La Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*. Paris, PUF.

MacDougall, David

1992 « Films de mémoire », *Journal des Anthropologues* 47-48 : *Anthropologie visuelle* : 67-86.

Mokaddem, Hamid

2005 *Kanaky et/ou Nouvelle-Calédonie*. Marseille, La courte échelle – Éd. Transit.

Néaoutyine, Paul

2006 *L'Indépendance au présent. Identité kanak et destin commun*. Paris, Syllepse.

Pascal, Blaise

1961 [1669] *Pensées* (édition Brunschvicg). Paris, Éd. Garnier Frères.

Rosset, Clément

1977 *Le Réel. Traité de l'idiotie*. Paris, Minuit.

Tjibaou, Jean-Marie

1996 *La Présence kanak*. Paris, Odile Jacob.

Veyne, Paul

1971 *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Le Seuil.

2006 [1995] *Le Quotidien et l'intéressant*. Paris, Hachette (« Pluriel »).