



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

98-99 | 2004
Globalisation. Tome II

L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir

David Macdougall



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/1751>

DOI : 10.4000/jda.1751

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 279-233

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

David Macdougall, « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues* [En ligne], 98-99 | 2004, mis en ligne le 22 février 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/1751> ; DOI : 10.4000/jda.1751

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Journal des anthropologues

L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir¹

David Macdougall

Aujourd'hui, il faudrait réagir à l'expression « Ce n'est pas de l'anthropologie » comme on le ferait à un présage de mort intellectuelle.

Dell Hymes²

Culture visible et discours visuel

- 1 Il existe aujourd'hui un intérêt croissant pour l'anthropologie visuelle, même si personne ne sait très bien ce que c'est. Son nom même est un acte de foi, comme un costume qui a été acheté un petit peu trop grand dans l'espoir de grandir avec. En fait, ce terme recouvre un certain nombre d'intérêts fort différents. Certains conçoivent l'anthropologie visuelle comme une technique de recherche, d'autres comme un champ d'étude, d'autres comme un outil d'enseignement, d'autres encore comme un mode de publication, et d'autres enfin comme une nouvelle approche de la connaissance anthropologique.
- 2 Une raison évidente de l'intérêt récent pour l'anthropologie visuelle est le regain d'intérêt pour le visuel lui-même. Cela pourrait faire partie de ce que W.J.T. Mitchell a appelé le « tournant visuel » dans la pensée critique, en réaction au structuralisme d'après-guerre, au poststructuralisme, au déconstructivisme et à la sémiotique qui s'étaient focalisés sur la linguistique (1994 : 11-33). Une seconde raison tient aux questions qui se posent très largement au sein de l'anthropologie sur l'adéquation, les formes – et même la capacité – de la description ethnographique. Enfin, l'on assiste à l'émergence, en anthropologie, de nouveaux sujets incluant le corps, tels que le rôle des sens et des émotions dans la vie sociale, et la construction culturelle du genre et de l'identité personnelle. Dans ces domaines, la représentation visuelle peut offrir une alternative appropriée à l'écriture ethnographique.

- 3 Une raison supplémentaire m'est venue à l'esprit, mais elle implique une transformation plus radicale de la façon dont les anthropologues conçoivent leur discipline. Elle fut annoncée dans un essai prophétique de Edward Sapir, publié en 1934. Sapir ne s'est pas contenté d'attirer l'attention sur l'écart inconfortable entre les explications culturelles et psychologiques du comportement humain, mais il a aussi mis en doute la confiance excessive que les anthropologues accordent au concept de culture pour comprendre l'expérience individuelle :

Si nous faisons le test d'appliquer le contenu d'une monographie ethnologique à un individu particulier de la communauté décrite, cela nous conduira inévitablement à découvrir que, même si, dans le meilleur des cas, il y a de la vérité dans chaque assertion, nous ne pouvons, sans sombrer dans l'absurdité, interpréter l'ensemble de modèles qui a été décrit comme une configuration d'expérience significative, à la fois réelle et potentielle, dans la vie de la personne en question (1949a : 593).

- 4 Sapir a insisté pour qu'une plus grande attention soit portée à « la structure la plus intime de la culture » (p. 594), la comparant au discours vivant, par opposition aux systèmes plus formels, quasi grammaticaux qui peuvent en dériver. L'intérêt actuel pour l'anthropologie visuelle peut résulter d'une insatisfaction comparable ressentie par les anthropologues, provoquée par la *disjonction* entre leurs rencontres avec des hommes vivants et les termes dans lesquels ils se sentent souvent obligés d'écrire à leur propos.
- 5 En réfléchissant à l'anthropologie, nous avons tendance à oublier qu'elle est constituée autant par les enquêtes sur le terrain que par l'écriture et la lecture de textes. On pourrait même dire qu'il y a deux anthropologies, l'une s'exprimant largement au travers de la littérature et l'autre, pour une grande part inexprimée. Ces deux perceptions ne sont pas forcément en conflit, mais elles se différencient tellement par les qualités qu'elles appréhendent, et sont cependant si étroitement imbriquées qu'elles peuvent engendrer une certaine perplexité quant à l'anthropologie elle-même dans l'esprit du chercheur. La première est l'anthropologie de la culture considérée comme méthodique, restrictive et envahissante. Elle est principalement concernée par les continuités consensuelles et systémiques dans la vie des personnes. La seconde est l'anthropologie culturelle envisagée comme fertile, productive et libératrice. Elle considère que la culture a moins d'influence sur les individus, et qu'elle leur offre plutôt les moyens d'entremêler la signification et le sens de soi dans des aspects plus largement partagés de la vie sociale. Son point de départ, et son objectif, est de savoir comment la culture est vécue par ceux qui finissent par lui donner forme et par la recréer pour eux-mêmes. Il est bien possible qu'elle mette ainsi l'accent sur les aspects que la première anthropologie rejette.
- 6 Les anthropologues peuvent par conséquent être enclins à s'interroger : existe-t-il un processus accessible en anthropologie qui non seulement se déplace vers l'extérieur, conduisant d'une expérience particulière vers un principe plus général, mais qui également se déplace vers l'intérieur, d'un principe général vers le sujet de l'expérience ? Existe-t-il une anthropologie capable de s'intéresser à la signification du fait de témoigner d'une culture – avec la structure complexe de l'expérience et l'imbrication de ce qui procède de la coutume et de l'individuel – ou bien de telles tentatives appartiennent-elles toujours au domaine de la littérature ? Sapir jugea que l'approche individuelle et l'approche sociale du comportement engageaient dans une large mesure les mêmes champs de l'expérience humaine mais ne pouvaient en fin de compte être synthétisées. Au lieu de cela, elles constituent des alternatives, chacune dotée de sa propre perspective et mesure de la vérité (1949b : 544-45). Cette seconde anthropologie

– cette « structure plus intime de la culture » – peut ainsi constituer l'un des fondements de l'anthropologie visuelle du futur.

- 7 Le récent intérêt pour l'anthropologie visuelle a deux sources supplémentaires. La première est l'attention croissante portée par les anthropologues aux diverses expressions de la culture visuelle (incluant le film, la vidéo, la télévision), de la production d'images populaires (par exemple, la photographie, la peinture d'enseignes et les affiches) et de l'essentiel de ce qui était autrefois étudié sous la dénomination d'anthropologie de l'art. Ces modes d'expression visuels forment souvent les fils de systèmes culturels plus larges que Barthes décrivait comme les « tresses » de codes différents. A travers tant d'interconnexions, l'anthropologie visuelle peut jouer un rôle dans l'étude de la plus grande partie de ce qui n'est pas visuel dans la société humaine.
- 8 La seconde source d'intérêt pour l'anthropologie visuelle réside dans la capacité des formes visuelles (particulièrement le film et la vidéo) à devenir un *médium* reconnu de l'anthropologie – un moyen d'explorer les phénomènes sociaux et d'exprimer la connaissance anthropologique. Le développement autour de ce second axe de l'anthropologie visuelle a potentiellement des conséquences plus ambitieuses, car au lieu de simplement enrichir les champs d'étude de l'anthropologie, il pose des défis fondamentaux aux modes anthropologiques de « parler » et de « savoir ». Il reflète le courant de pensée changeant à propos de la représentation anthropologique elle-même. Il exprime aussi un désir de sortir de l'impasse qui a longtemps paralysé l'anthropologie visuelle dans son rapport avec l'écriture anthropologique. Car, en dépit de l'intérêt croissant des anthropologues pour l'étude de la culture visible, le recours au média visuel dans la discipline est resté, comme Jay Ruby l'a observé il y a plus de vingt ans (1975 : 104), largement cantonné à des usages didactiques ou d'enregistrement.
- 9 Une telle avancée n'est pas affaire de simple progression. Entre la connaissance produite par l'écriture et la connaissance produite par les images, la continuité ne se fait pas sans à-coups. En premier lieu, les idées anthropologiques doivent être examinées en relation avec les processus qui les ont engendrées. Cela signifie qu'il faut questionner les implications de l'orientation dominante de l'anthropologie vers le verbal, et simultanément qu'il faut explorer les compréhensions qui ne peuvent être disponibles et communicables que sous une forme non verbale. Cela signifie qu'il faut concevoir une réflexion anthropologique basée sur l'image et la séquence distincte d'une réflexion anthropologique basée sur le mot et la phrase. Des questions évidentes surgissent. Quelle a été la place du visuel dans l'histoire intellectuelle de l'anthropologie, et quelles hypothèses et quelles institutions ont encouragé ou découragé l'intérêt qui lui était porté ? Comment les conventions existantes entre la recherche et l'écriture ont-elles façonné les catégories de la connaissance anthropologique ? Y a-t-il des contradictions inhérentes entre produire des documents écrits et des documents visuels, entraînant des problèmes anthropologiques aussi fondamentaux que la description, l'élaboration de la théorie et la vérification ? Si cela était, il pourrait très bien y avoir une relation *inverse* entre les deux modes d'approche de la société et de la culture – mais une inversion qui pourrait être productive. En fin de compte, l'anthropologie visuelle aurait besoin de se définir elle-même non pas dans les termes de l'anthropologie écrite mais comme une alternative à l'anthropologie écrite, comme une façon entièrement différente de connaître des phénomènes apparentés.

L'inquiétant visuel

C'est ici, dans ces régions incertaines de la connaissance, que l'intervention de la photographie, et même, *la seule notion de la photographie*, prennent une importance précise et remarquable, car elles introduisent dans ces vénérables disciplines, une condition nouvelle, peut-être une nouvelle inquiétude, une sorte de réactif nouveau dont on n'a pas sans doute encore assez considéré les effets.

Paul Valéry³

- 10 Depuis le début, le visuel a tout à la fois fasciné et troublé les anthropologues, comme un cheval à la fois beau et indomptable. Le visuel évoque les innombrables intérêts de l'anthropologie, et pourtant, incapable, parfois de communiquer à leur sujet, il peut rester frustrant. Mais même si, comme Roland Barthes l'a dit, une photographie est un message sans code, les images photographiques peuvent cependant être fabriquées selon des codes qui sont à la fois très nettement concrets et pourtant ambigus, engageant l'intellect et l'imagination sur des voies à la fois contrôlées et incontrôlables.
- 11 L'histoire du visuel en anthropologie n'a pas suivi un cours unique, mais se découvre comme deux courants coulant dans des directions opposées. L'enthousiasme du début pour le visuel était lié à une confiance dans la force expressive du monde physique qui a, depuis, diminué tandis que grandissait peu à peu un intérêt pour le visuel en tant que voie d'accès aux aspects non visuels de l'expérience humaine. A la croisée de ces deux courants, leurs théories contraires ont engendré de la confusion et, dans certains cas, une sorte de paralysie. Ce point de vue n'est que partiellement en désaccord avec Pinney (1992b) qui disait que, malgré le fait que le visuel ait triomphé dans le monde comme l'apothéose de l'examen minutieux, de la connaissance et du contrôle (il cite Rorty [1980] et, bien sûr, Foucault), la photographie en anthropologie a suscité (selon une seconde histoire) un désenchantement progressif – à savoir que sa « vérité » supposée apparaît ici avoir reculé (p. 83). Ce désenchantement, même s'il inspire de la méfiance, fait aussi partie de mon raisonnement, mais je l'attribue moins à l'obscurité négative de la photographie qu'à sa puissance, que Pinney décrit ailleurs comme une surabondance de sens (1992a : 27). Mais Pinney met l'accent sur la photographie et non sur le film. Il y a, comme il l'admet (1992b : 90), des différences ontologiques notables entre les deux et leurs histoires sont différentes. En effet, au contraire de la photographie, le cinéma a émergé dans la modernité en tant que littérature parlant du *non visuel*. Le potentiel du cinéma, comme du film ethnographique, a par conséquent attiré l'attention des mêmes anthropologues postmalinovskistes pour qui la photographie était devenue de plus en plus opaque.
- 12 Les anthropologues sont restés perplexes quand à ce qu'ils pouvaient faire du visuel, bien qu'ils aient toutefois tenté régulièrement de l'utiliser, souvent selon des modes (pour la documentation et l'enseignement par exemple) qui ont concouru à contenir plutôt qu'à développer son défi à la réflexion sur la discipline. C'est en accord avec la description de Kuhn de la « science normale » (1962) qui ne s'ouvre pas facilement aux éléments qui interrompent son discours. Ironiquement, le visuel a souvent été rendu invisible et

transparent à l'anthropologie – considéré comme une pure copie optique ou une complaisance artistique – précisément parce qu'il constituait une menace de changements trop importants pour ses paradigmes. A ceux qui sont axés sur des textes verbaux, les discours visuels apparaissent souvent embrouillés et sans forme. Comme Robbe-Grillet l'a observé : « Une nouvelle forme paraît toujours plus ou moins comme une absence de forme, bien qu'elle soit inconsciemment jugée à l'aune des formes consacrées » (cité par Carpenter, in Carpenter & Heyman, 1970 : 21).

- 13 Dans les premiers textes anthropologiques, tout comme dans les premiers récits de voyage, les descriptions étaient souvent très nettement visuelles, particularité que Frazer a saisie et qu'il a détaillée dans *The Golden Bough*. Cet engagement à évoquer le visuel par les mots s'est poursuivi dans des écrits ethnographiques postérieurs, tel la fameuse introduction de *We, the Tikopia*, les écrits de Evans-Pritchard sur les Nuer⁴, et dans quelques autres travaux plus récents⁵. Les illustrations furent aussi un trait marquant des premières monographies ethnologiques : leurs pages sont remplies de dessins et de gravures (souvent réalisés d'après des photographies) d'outils, de coiffures, d'ornementation corporelle et d'architecture indigène. La photographie elle-même fit une apparition précoce dans le catalogage des types humains et des activités (dès 1851 en Inde [Pinney, 1990 : 261]), dans les techniques d'anthropométrie (Edwards, 1990 ; Spencer, 1992), et dans les publications ethnographiques. *The Todas* de W.H.R. Rivers, publié en 1906, compte 76 photographies, et *The Veddas* de Seligmann, publié en 1911, en comporte 119. Les chronophotographies et les films de Félix-Louis Regnault, A.C. Haddon, Walter Baldwin Spencer et Rudolf Pösch sont maintenant bien connus de tous ceux qui pratiquent l'anthropologie visuelle, et ils sont quasiment contemporains de l'invention du cinéma. Il est aussi important de se souvenir qu'en plus de cette production d'images qui présentait au public d'autres sociétés lointaines, l'anthropologie de la première heure a aussi mis en valeur les expositions d'objets dans les musées et, dans une moindre mesure, celles d'échantillons humains de sociétés lointaines. Des groupes familiaux de nombreuses cultures furent ainsi exhibés dans la salle d'anthropologie pour l'Exposition Universelle de Chicago en 1893 que Franz Boas aida à organiser, et pour laquelle il fit venir un groupe d'indiens Kwakiutl (Hinsley, 1991).
- 14 A partir des années 1930, l'usage de la photographie en anthropologie connut un déclin notable, le fameux projet de Bali initié par Gregory Bateson et Margaret Mead étant peut-être l'exception qui confirme la règle. Cette expérience n'a pas fait d'adeptes immédiats, en partie parce que la guerre a éclaté peu après, mais aussi très probablement parce qu'elle n'allait pas assez loin dans l'invention d'un nouveau cadre intellectuel pour l'anthropologie visuelle. Bateson et Mead avaient des approches différentes (Bateson & Mead, 1977) et si l'on en croit la description que fait Bateson de ces méthodes, Mead accordait en général, pour l'interprétation, la priorité à la prise de notes sur le matériau photographique (*idem*, 1942 : 49-50). Le déclin le plus manifeste de l'utilisation du visuel se mesure à la disparition progressive des photographies dans les monographies anthropologiques, comme l'a noté de Heusch, le premier (1962 : 109). Quelques raisons possibles de cet abandon ont été proposées par Pinney, dont le désir d'éviter la contamination par l'exotisme de la photographie de voyage, un mouvement d'éloignement de la facticité technique des ethnographies évolutionnistes vers une plus grande abstraction et le triomphe du travail sur le terrain, qui avait effectivement remplacé la plaque photographique par l'exposition, sur le long terme, de l'anthropologue lui-même à l'objet anthropologique (Pinney, 1992 : 81-82).

- 15 D'autres raisons pourraient tout autant être trouvées, liées aussi aux évolutions de l'histoire intellectuelle de l'anthropologie. Beaucoup de ce qui avait donné à la photographie son élan initial – l'anthropométrie, l'anthropologie de « sauvetage » et également l'importance particulière accordée à la culture matérielle et les rituels – fut remplacé dans les années 1930 par l'accent mis sur le fonctionnalisme structurel et une approche psycho-analytique de la culture. En défendant la photographie, Mead eut la perspicacité de reconnaître qu'elle pouvait décrire des interactions sociales informelles aussi bien que des cérémonies formelles ou de la technologie, mais l'usage qu'elle en fit n'atteignit jamais le degré d'investigation que Bateson avait envisagé. Une autre mutation fut le déclin (excepté sous le III^e Reich) des études des types raciaux, telle que *The Racial Characteristics of the Swedish Nation* illustré de photographies et publié en 1926.
- 16 En même temps que les raisons précédentes de « visualiser » l'anthropologie déclinaient, de nouvelles raisons sont apparues sur une base très différente ; pour l'anthropologie, la valeur de la photographie et du film fut d'abord liée à l'apparence. On crût que la connaissance visuelle racontait l'histoire du genre humain : l'émergence de la civilisation à partir de la sauvagerie, l'évolution des races, et la diffusion de traits culturels d'un endroit du monde à un autre. Le visuel offrait aussi un moyen de consolider le savoir anthropologique en le démontrant. Les musées étaient peut-être nécessaires pour établir un domaine anthropologique discursif, en l'absence physique de ces populations lointaines qui constituaient ses sujets visibles. Il y avait aussi des raisons d'urgence. La colonisation anéantissant les populations, les langues et les cultures, la photographie donnait à l'anthropologie de sauvetage l'illusion d'une préservation physique. Comme la collecte de littérature orale et d'informations anecdotiques, il semblait que tout ce qui pouvait être décrit aujourd'hui pourrait éventuellement – comme la pierre de Rosette – devenir une clé pour comprendre la diversité culturelle du passé.
- 17 Le renouveau de l'intérêt pour le visuel n'était pas lié à l'apparence mais à l'imagination. Dans cette phase de transition, le travail des expéditions du Harvard-Peabody dans le Kalahari peut être considéré comme une sorte de pivot. Laurence Marshall, qui finança les expéditions, fut encouragé par le directeur du Peabody Museum, J.O. Brew, à décrire la technologie des « Bushmen sauvages » comme une « fenêtre sur le Pléistocène » (Anderson & Benson, 1993 : 136). Cela s'accordait avec les conceptions anciennes de la photographie anthropologique. John Marshall raconta : « Mon père pensait qu'on pouvait découvrir la vérité grâce à des méthodes objectives, quel que soit le terrain » (p. 26). Marshall donna à son fils une caméra Bell & Howell, un film kodachrome, une édition de 1929 de *Notes and Queries on Anthropology* pour tout script de tournage et lui dit de filmer la technologie. John Marshall commença par le faire consciencieusement mais très vite il en vint à filmer des scènes d'interaction sociale. Le moment décisif fut une sorte d'épiphanie, quand il découvrit que, alors qu'il était occupé à filmer de bout en bout la fabrication d'un filet de portage, sa sœur classificatoire était allée en brousse, y avait accouché et était revenue avec le bébé (Marshall, 1993 : 35-36). Plus au nord, la carrière de Jean Rouch suivit un chemin similaire. Commençant par filmer la technologie et les rituels, son attention se porta très rapidement vers les contextes sociaux et psychologiques de la chasse, de l'initiation et de la possession.
- 18 Les approches de Marshall et de Rouch de l'anthropologie visuelle ont différé radicalement de la plupart des autres approches. Leur objectif était d'enregistrer les relations humaines qui, dans beaucoup de cas, ne pouvaient que se déduire du visible. Pour atteindre ce but, filmer les apparences ne suffisait plus ; il était nécessaire de

construire un discours filmique. Le résultat ne consistait pas en un ensemble de données brutes à analyser ultérieurement. Il nécessitait l'engagement du spectateur dans un espace géographique et social imaginaire créé par le film. Ainsi, on peut vraiment dire des films de Rouch et de Marshall que leur réussite anthropologique ne réside pas essentiellement dans un contenu ethnographique du type de celui qui peut être résumé ou reproduit par un écrit anthropologique, ni même dans une évocation physique de personnes et de lieux que l'écrit aurait peine à rendre, mais dans une compréhension, créée sur le plan filmique, des émotions, de l'intellect, des désirs, des relations humaines et des perceptions mutuelles des participants. Quand nous sommes au milieu de la chasse à l'hippopotame avec les pêcheurs d'Ayorou dans *Bataille sur le grand fleuve* (1951), la technique de la chasse à l'hippopotame est d'un intérêt anthropologique infiniment moindre que l'entreprise collective de la chasse en tant qu'institution sociale.

- 19 Dans une large mesure, entre cette sorte de communication (bien que communication soit un terme trop limitatif) et les espérances anthropologiques dont le film pouvait être porteur, aucun rapport n'a été établi jusqu'à très récemment. Les films ethnographiques ont été essentiellement considérés, comme George Marcus le souligne, comme complémentaires et naturalistes, incapables de modifier fondamentalement les conceptions des anthropologues quant à leurs objets d'étude, et comme des études de cas à intégrer dans les projets de classification de l'écriture anthropologique (1990 : 2). Ce point de vue a été renforcé par la réticence de certains cinéastes ethnographes et l'empressement de beaucoup d'autres à être catalogués comme des visionnaires, des artistes ou des éducateurs. Cependant, une nouvelle génération d'anthropologues est apparue, ayant une conception différente du film et de ses possibilités. Ces anthropologues ont été profondément marqués par le cinéma narratif et ont assisté à l'émergence de formes documentaires nouvelles et variées, d'où une certaine impatience face à l'arrogance et à la pauvreté intellectuelle du film pédagogique traditionnel ou à la stérilité de la plupart des rushes de recherche. Ce sont souvent les mêmes anthropologues qui mettent en question également l'autorité des textes anthropologiques – leurs œillères et leurs élisions, leurs prétentions à parler pour les autres, leurs concepts de réalité ethnographique. Ils savent que le cinéma de fiction est capable de produire des constructions complexes de l'expérience sociale des individus, et reconnaissent que dans bien des cas il aborde exactement les sujets que l'anthropologie semble avoir échoué à traiter.
- 20 Les formes visuelles ont par conséquent attiré l'attention de ces anthropologues intéressés par les limitations et le potentiel des textes anthropologiques, mais aussi de ceux qui étudient de nouveaux sujets sociaux culturels, comme (entre autres choses) : la mémoire, les émotions, les sens, le temps et la durée, les usages de l'espace, l'essaimage des phénomènes culturels, la construction de la personnalité, le genre, les attitudes et les gestes, la complexité des interactions sociales, la construction d'environnements émotionnels (peur, sexualité), la relation de la solitude à la sociabilité, la construction de soi, la définition de l'enfance et des autres âges de la vie, et plus généralement la transmission et l'élaboration créatrice de la culture. Dans certains cas, ce ne sont pas seulement les nouveaux types d'approche qui ont attiré les anthropologues, mais aussi les nouvelles formes de compréhension offertes par des moyens d'expression alternatifs. Ainsi, Marcus encourage les anthropologues à reconsidérer le montage filmique comme un mode de représentation de « la simultanéité et la dispersion spatiale de la production contemporaine d'une identité culturelle » (p. 9).

- 21 On peut affirmer que dans le passé, la plus grande part de la résistance au visuel en anthropologie ne fut pas provoquée par l'indifférence, comme Mead l'a soutenu il y a quelques années (1975), mais par un sentiment de malaise et même de danger, un danger perçu sur deux fronts. Le premier étant que le visuel est trop vulnérable aux interprétations erronées ; le second, qu'il est trop séduisant. La photographie, comme Pinney l'a dit « est porteuse de trop de significations » (1992a : 27). Quelle que soit sa signification « évidente » (ce que Barthes a appelé le *studium*), il y a du sens en excès et, à la différence de la description écrite, elle engendre trop de polysémies. La photographie est aussi trop attirante car elle pousse le spectateur dans une relation interprétative qui se passe de la médiation professionnelle. La tentation est grande de comparer cette situation à celle qui précéda la Réforme, quand proposer de converser directement avec Dieu, en se passant d'un médiateur, était assimilé à une hérésie.
- 22 Un contraste significatif entre l'écrit et le visuel en anthropologie peut donc exister non pas dans leur très grande différence ontologique, ou leur façon très différente de construire du sens, mais dans leur *contrôle* du sens. Le projet de l'anthropologie, comme celui de la critique littéraire, a été de trouver des homogénéités dans ses objets d'étude, et l'une des façons d'y parvenir a été de débarrasser ces objets de tout ce qu'elle considère comme relevant de l'idiosyncrasie ou du détail hors de propos. L'anthropologie « crée du sens », en partie grâce à l'élimination, mais à un prix que l'on reconnaît dans le plaidoyer de Geertz d'une « description bornée ». En un sens, la *traduction* est toujours à l'avantage de l'anthropologie, car elle canalise les données à travers le trou de la serrure du langage, produisant un condensé de sens et abandonnant l'essentiel des données derrière elle. La photographie, le film (et maintenant la vidéo) construisent du sens comme si c'était, de l'autre côté du trou de la serrure, car les images photographiques, pourtant lourdement codées de diverses façons, contiennent aussi des analogies (plutôt que des traductions) de vision. S'ils parvenaient, d'une manière ou d'une autre, à passer par le trou de la serrure, ils traîneraient obstinément leurs référents avec eux, comme le dit Barthes (1981 : 5-6). Les films construisent physiquement leurs arguments à partir de leurs données premières. L'anthropologie écrite s'en approche au plus près quand elle utilise la littérature orale indigène comme fondement de ses propres arguments.
- 23 Ce sont ses propriétés non codées et analogues qui rendent la représentation visuelle problématique pour l'anthropologie. Elles viennent avant tout de la co-présentation de détails centraux et périphériques dans la même image – dans le cas d'un film, la présentation du « personnage » et du « fond » quand le « personnage » est désigné implicitement par les plans du décor. En ce sens, le personnage correspond à ce qui serait la signification première d'une description verbale de l'image, accompagnée par d'autres niveaux de signification intentionnels. Ici, parallèlement au détail visuel sur un niveau informatif, coexistent les connotations qui forment son contenu symbolique. Mais le fond est là aussi, offrant une variété de détails supplémentaires, non consciemment intentionnels, pouvant mener n'importe où, mettant en question le sens, parce qu'ils sont inexpliqués. Ils sont ouverts à l'interprétation, comme de simples fragments ou comme des signifiants erronés, et ils peuvent aussi potentiellement distraire l'attention du but recherché par l'auteur.
- 24 Ce champ est suffisamment disponible et incontrôlé pour constituer une menace pour le discours anthropologique. Prenons un exemple hypothétique basé sur une pratique ancienne, au risque qu'on nous fasse remarquer qu'un tel exemple n'a pas d'équivalents dans le présent. Autrefois, un des objectifs de l'anthropologie était de filmer des rituels

tels qu'ils auraient dû être exécutés avant le contact avec les Européens. Supposons, alors, qu'un rituel est filmé, et qu'à son apogée, le chef du rituel apparaisse vêtu d'un tee-shirt arborant les mots « je suis un drogué du sexe » (j'ai vu récemment un tel tee-shirt). Pour le traditionaliste, le concept « d'authenticité » serait irrémédiablement brisé, à la fois par l'anachronisme du tee-shirt et l'hilarité probable du public qui verra le film. Une description écrite peut facilement « gommer » une telle image, mais bien que les cinéastes suppriment aussi certains éléments, dans ce cas précis, le maître de cérémonie est si essentiel à l'événement, qu'un film pourrait difficilement le faire disparaître du cadre. On pourrait soutenir que des éléments si importuns sont en fait des rectificatifs salutaires à une cause perdue, mais cela n'empêche pas que dans un film plus sophistiqué d'autres sortes d'interventions puissent entraver l'attention accordée au sujet choisi par l'anthropologue.

- 25 La menace implicite dans la représentation analogue est la menace du contenu non voulu et inexplicé (et par conséquent, incontrôlé) et, par extension, son « interprétation incorrecte ». Les photographes et les réalisateurs, bien sûr, sont continuellement confrontés à ce risque et ils contrôlent au maximum la façon dont le public interprète les images, par le biais de la sélection, du cadrage et de la contextualisation. Cependant, les images semblent avoir leur vie propre, et les gens peuvent leur répondre de multiples façons. Plusieurs études suggèrent que les spectateurs tendent à avoir une interprétation ethnocentrique des films, même quand cela va à l'encontre du but du réalisateur⁶. De ce point de vue, les films et les photographies ethnographiques peuvent être considérés comme dangereux, à la différence des écrits ethnographiques. Avant tout, ils peuvent être considérés comme dangereux pour ceux qu'ils décrivent, car l'anonymat des sujets est moins aisément préservée. Ils sont souvent tout autant perçus comme dangereux pour les spectateurs, mais cet argument est peut-être plus sujet à controverse. Cela suppose que les non-initiés (tels que les étudiants) devraient être protégés de tels malentendus potentiels, pour eux-mêmes et pour le bien commun. Mais cela suppose aussi que les matériaux visuels devraient être considérés comme dangereux dans un sens plus abstrait, pour le « savoir ». Cette accusation peut se retourner contre leurs auteurs, qui peuvent être tenus pour « irresponsables » (Moore, 1988 : 3). Dans une telle perspective, c'est au réalisateur de contrôler toutes les erreurs d'interprétation possibles du matériau, ce n'est pas au spectateur d'avoir à mieux l'interpréter.
- 26 Ces problèmes ne sont pas clairement tranchés et impliquent des questions de degré. Ils ont des répercussions sur les débats concernant la liberté intellectuelle et théorique et la responsabilité publique, le droit de se tromper ou de faire valoir des croyances impopulaires, le droit de décrire les autres, et à propos des questions concernant le danger évident et présent, comme de crier « au feu » dans un théâtre bondé. A quel moment le fait de faire un film ethnographique devient l'équivalent de crier « au feu » ? La scène de possession Hauka et la scène où un chien est mangé, filmées par Rouch dans *Les Maîtres fous* (1955), constituaient-elles un tel cas de figure comme de nombreux critiques l'ont soutenu à l'époque ? (Fulchignoni & Rouch, 1981 : 16 ; Stoller, 1992 : 151-153).
- 27 Ce qui m'intéresse ici c'est d'isoler certaines caractéristiques de la représentation visuelle, mais inévitablement, elles concernent la place du visuel dans l'anthropologie et l'anthropologie visuelle elle-même. La question du contrôle et de la médiation renferme en elle-même la question plus vaste de la relation des spectateurs au contenu de médias différents. On pourrait, par exemple, peut-être parler du « récepteur » de l'information

anthropologique écrite, comme l'objet d'une communication mais il est plus difficile de parler du récepteur d'images visuelles. La relation possède des qualités différentes et on pourrait même dire qu'elle est d'un ordre différent. Je souhaite ici souligner la réponse exploratrice à laquelle je reviendrai plus loin. Les médias basés sur l'image tels que le film ou la vidéo reposent largement sur le principe de la découverte – découverte de relations entre les images, liées par leur proximité tout autant que par leurs résonances. C'est un principe qui diffère de l'enchaînement des idées dans l'écriture démonstrative, bien qu'il y ait quelques ressemblances, comme l'utilisation du mouvement de caméra (les films sont évidemment aussi oraux, et contiennent des résonances orales). Le montage cinématographique, à la différence d'une construction exposée comme un enchaînement, introduit le spectateur plutôt que l'auteur dans les vides entre plans et séquences. L'auteur est présent, souvent avec force, mais seulement par déduction. Pour simplifier, on pourrait dire que dans une large mesure, dans ces médias, on donne les sujets au spectateur, mais c'est lui qui crée les prédicats. C'est le spectateur qui découvre les connections au sein d'un réseau de possibilités structuré par l'auteur. Le spectateur peut aussi faire d'autres découvertes, tout comme le lecteur d'une poésie (ou d'une riche description ethnographique) peut découvrir des significations auxquelles l'écrivain n'a pas pensé consciemment. Contrairement à l'hypothèse selon laquelle les spectateurs seraient passifs, cela engendre avec les œuvres visuelles une relation extrêmement interactive et propice à l'interprétation, qualitativement différente de l'interprétation de textes démonstratifs qui, du moins dans le passé, impliquaient d'évaluer les implications des affirmations.

- 28 A son tour, la faculté d'exploration stimule la faculté imaginative. Une grande part de l'expérience filmique a peu à faire avec ce qui est donné à voir : c'est ce qui est construit dans l'esprit et dans le corps du spectateur. Les films créent une nouvelle réalité au sein de laquelle le spectateur joue un rôle central, ou du moins, est invité à le faire. Ainsi, l'essentiel de la signification de films ethnographiques sophistiqués réside dans la façon dont leurs théories et les idées qu'ils développent sont fixées dans leurs structures. Au premier abord, certains spectateurs peuvent être incapables d'interpréter de tels films, même s'ils sont assez compétents pour interpréter des structures plus abstraites dans d'autres situations ou bien les systèmes symboliques complexes d'autres sociétés. D'autres peuvent refuser de le faire au motif que de telles significations sont soit arbitraires, soit hors de propos ou inquantifiables. Les anthropologues qui formulent ces objections considèrent habituellement les photographies et les films dans une perspective ethnographiquement réaliste.
- 29 Hastrup (1992 : 9) a décrit son échec à photographier une exposition de béliers islandais, où « l'air était saturé de sexe et... l'exposition était littéralement et métaphoriquement un concours de puissance sexuelle ». Elle conclut que « la nature de l'évènement ne pouvait pas être enregistrée par la photographie... Alors qu'il est possible de photographier des bosquets rituels et des participants à un rituel, il n'est pas possible de capturer leur secret sur la pellicule. Cela doit être dit ». Cela sonne comme s'il fallait renoncer à la photographie trop facilement. Même en acceptant que, dans ce contexte, la position de Hastrup était difficile, la clé de son échec semble résider dans les mots « capturer... sur la pellicule » car si c'est bien là que le processus photographique s'arrête, alors on peut comprendre que les photographies n'aient pu exprimer ce qu'elle souhaitait. Bien que Hastrup comprenne clairement le sens métaphorique, dans ce cas la photographie est conçue comme distincte de l'imagination. On peut très bien envisager des photos de

André Kertész, Brassai ou Danny Lyon exprimant exactement les significations qu'Hastrup espérait fixer.

- 30 Il n'est pas difficile de trouver d'autres exemples. Maurice Bloch faisait remarquer dans un interview en 1988 que :

le film ethnographique est une vraiment bonne idée s'ils (sic) peuvent être utilisés comme des données incorporées à l'enseignement... Ce que le film ethnographique - et plus particulièrement les films ethnographiques tournés sur le vif - tente de faire, c'est de donner l'idée que si vous vous contentez de dévisager les gens, d'écouter leurs mots sortis de leur contexte, vous n'avez rien appris sur eux. Ce qui est faux, c'est l'idée que le film ethnographique parle pour lui-même. Ce que l'on doit essayer d'apprendre en anthropologie c'est que, si vous vous contentez de regarder des scènes exotiques et d'écouter ce que disent les gens sans rien savoir sur eux, vous en comprenez moins sur eux que si vous ne les aviez jamais vus ou entendus (Houtman, 1988 : 20).

- 31 Bloch continue en parlant du caractère construit de l'ethnographie, mais semble ne pas comprendre le caractère construit des films. L'hypothèse largement admise ici semble être qu'un film n'est rien d'autre qu'une réunion arbitraire de tranches de vie. C'est une sérieuse méprise même par rapport à la façon dont les films qui se veulent « réalistes » doivent être interprétés.
- 32 En parallèle à ceci mais en quelque sorte plus déroutant, au vu du caractère explicitement construit de l'œuvre, se trouvent les réactions maintenant bien connues suscitées par *Forest of Bliss* (1985) de Gardner : « un bric-à-brac de vignettes incompréhensibles » (Ruby, 1989 : 11), un film qui « évoque l'intense frustration d'une incompréhension initiale » (Parry, 1988 : 4) et, plus étonnant, un film que « nous sommes amenés à comprendre par nous-mêmes à partir des images » (Moore, 1988 : 1). En général, l'écriture anthropologique nous dit de quoi elle parle, alors que les films attendent de nous que nous le découvrons. Trouver à redire à un film à cause de cela, c'est ignorer un aspect crucial de son discours. *Forest of Bliss* est une œuvre complexe, mais pas le moins du monde aussi exigeante que *Masques Dogons* ou *The Waste Land*. Quels que soient les doutes que l'on puisse avoir quant à sa valeur anthropologique (et je pense ici que le rejet de l'auteur de tout dessein anthropologique doit être considéré de la même façon que celui de Robert Forst d'avoir eu une intention symbolique), il paraît essentiel de « déchiffrer » l'œuvre avant d'en arriver à de telles conclusions. Ces critiques semblent peu disposés à s'engager avec le film sur le niveau de sa construction et à accepter de recevoir ce que le film pourrait leur apporter. Bien sûr, une petite analyse de sa construction est faite. Soit les critiques l'accusent avec sévérité du péché de distorsion par omission (ceux pour qui n'importe quel travail délimité est une proie rêvée), soit (dans le cas de Moore) ils construisent une lecture délibérément obtuse. Ce qui est intéressant, c'est que le film est accusé à la fois de ne pas avoir de sens et d'avoir un sens *erroné*. Mais son vrai péché est peut-être d'affronter l'anthropologie. Occuper une position idéale d'ethnographe « et puis refuser de la convertir dans la monnaie de la discipline » est, comme Mary Louise Pratt l'observe dans un autre cas « une trahison monumentale » (1986 : 30-31). Il est probable qu'il faille discipliner de telles personnes ».
- 33 Le débat suscité par *Forest of Bliss* témoigne plus de méfiance que le rejet global du film par Bloch. Les objections au film sont, en quelque sorte, hors de proportion face à ses fautes supposées. Gardner est pris à partie personnellement, mais son « scandale » et la menace qu'il fait peser, reposent, il me semble, sur l'intransigeance de son discours filmique. Bloch reproche au « film brut » (pour reprendre le terme d'Adam Kendon) d'être présenté comme de la connaissance, mais il est difficile d'accuser *Forest of Bliss* de cela, pas

plus qu'on ne peut interpréter ses prétendus défauts esthétiques comme un affront à la science. Car alors n'importe quel film, comme un alien, envahirait le corps de l'anthropologie.

- 34 Qu'y a-t-il dans l'organisme anthropologique qui excite la vigilance de ces anti-corps ? Il y a, c'est sûr, les signifiants flottants qui échappent à l'explication ou au contrôle. Mais il y a un autre niveau de sens qui échappe même au royaume de la compréhension, ce que Barthes appelle le troisième sens ou le sens « obtus » : « le sens [qui] s'étend à l'extérieur de la culture, du savoir, et de l'information » (1977 : 55). Cette propriété de l'image photographique est peut-être toujours plus présente dans le cinéma que dans la photographie parce qu'elle se situe en contradiction avec des systèmes de signification qui sont toujours plus accentués dans le cinéma. Elle réside dans la matérialité de l'image : cette partie qui, comme le note Kristin Thompson, échoue à participer à la création de la narration comme du symbole (1986 : 131). Cet excès crée un trouble psychologique fondamental dans tous les efforts des hommes pour construire un schéma du monde. C'est toutefois la source principale de la fascination pour le média photographique et une des sources de l'érotisme et de l'esthétisme sous-jacents de l'art et de la science. Barthes a décrit cela sous le nom de *figuration*, par opposition avec la *représentation*, car il balaie le grain de la signification. « Le film », écrit-il, « sera toujours figuratif (voilà pourquoi les films méritent encore d'être réalisés) – même s'il ne représente rien. D'un autre côté, la représentation, est une *figuration embarrassante*, encombrée par d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, moralité, probabilité, lisibilité, vérité, etc.) » (1975 : 56). Le film ne serait-il pas alors aussi un embarras pour un alibi de plus, celui de l'anthropologie ?

Le film et le savoir anthropologique

Le problème posé par l'astronomie ptolémaïque n'était pas qu'elle était erronée mais qu'elle était stérile – elle ne pouvait pas connaître de développement réel avant que Galilée ne soit préparé à abandonner le principe de base selon lequel les corps célestes devaient nécessairement tourner en cercles parfaits avec la terre au centre de l'univers. De la même façon, nous les anthropologues devons réexaminer les prémisses de base et réaliser que les modèles de pensée de la langue anglaise ne sont pas un modèle nécessaire pour toute la société humaine.
Edmund Leach⁷

- 35 Les disciplines tendent à se développer dans les créneaux de l'opportunité et de la facilité expressive. Elles tendent aussi à se définir elles-mêmes par opposition à ce qu'elles ne sont pas, se fermant ainsi à quelques formes de changement. Ce processus s'accompagne de modifications dans la conscience historique. De la même façon que la visualité s'adaptait au projet de l'anthropologie du XIX^e siècle de recueillir des informations et de cataloguer le monde et le renforçait, l'orientation globale de périodes plus récentes a encouragé à mettre l'accent sur le langage, les croyances, la parenté et les aspects moins visibles de la vie économique et politique. Par conséquent, la connaissance anthropologique s'est développée comme un organisme disproportionné. A des époques

variées, l'anthropologie a relégué à d'autres champs (tels que la psychologie et la philosophie morale) les questions qui avaient soulevé des contradictions intellectuelles potentielles. Comme les défenseurs du code social de Bourdieu, l'anthropologie s'est protégée elle-même avec les notions de ce qu'elle *s'interdit elle-même* d'être. Les discussions sur l'éthique de l'anthropologie, défiant la doctrine humaniste du relativisme culturel, ont émergé plus particulièrement sous l'impulsion de la guerre du Vietnam. Ce n'est que relativement récemment que les sentiments et les émotions furent considérés comme des constructions culturelles ou, dans le cas des émotions, comme des agents sociaux (Lyon, 1995). Auparavant, ce n'était « pas de l'anthropologie ». De façon similaire, en promouvant l'anthropologie au rang de science, des anthropologues ont réagi avec suspicion aux approches qui défiaient les concepts de la méthode ou du langage scientifique, les cataloguant souvent comme appartenant à la « fiction » ou à l'« art ». (Rouch y répondit, et c'était bien dans son caractère, en déclarant que ses films étaient de la « science-fiction »).

- 36 On a dit que la conséquence principale des provocations postmodernes en anthropologie n'a pas tant été de stimuler de nouveaux modes d'écriture que de nouveaux modes de lecture (Tyler & Marcus, 1987 : 277). Présentés par antithèse, ces choix soulèvent une difficulté, dont je souhaite discuter l'un et l'autre cas. La conscience d'elle-même de l'anthropologie a bien sûr altéré la façon de déchiffrer les travaux anthropologiques. Elle a déplacé le cadre de référence vers l'extérieur, remplaçant les hypothèses sur la transparence non problématique de l'écriture par une sensibilité nouvelle au langage, aux voix, aux relations – entre les auteurs et les lecteurs, les textes et leurs sujets. Cela a obligé les anthropologues à attaquer leurs travaux de façon plus complexe. En même temps, l'expérimentation et l'hétéroglossie de l'anthropologie, qui venaient d'être découvertes, ainsi que les discours parallèles des peuples indigènes, des minorités, des diasporas, ont ouvert l'anthropologie à différentes façons de penser et de parler (Ginsburg, 1994 ; Nichols, 1994b ; Ruby, 1991). Les structures cinématographiques et littéraires offrent encore davantage de modèles (montage et narration, par exemple). Certains utilisables pendant très longtemps sont cependant restés extérieurs à la définition des objectifs de l'anthropologie. Le cinéma ethnographique en a été une première démonstration.
- 37 Dans un article de 1975 qui a fait école, Jay Ruby posait la question : « Un film ethnographique est-il une ethnographie filmique ? ». Les termes dans lesquels la question était posée attiraient l'attention sur ce qu'il était ou n'était pas mais tendait à éluder les questions de savoir s'il pouvait ou devait l'être. Néanmoins, l'article constitua un pas majeur dans l'expression explicite de ce qui n'avait été qu'un vague acte de foi auparavant : que le film pouvait jouer, dans le champ de l'anthropologie, un rôle analogue à celui de l'écrit ethnographique, mais dans des termes filmiques. Un film pouvait, en effet, présenter des modèles culturels et en rendre compte à l'intérieur d'un cadre théorique. Dans son article, Ruby proposait quelques critères de base pour une ethnographie scientifique et soutenait qu'ils n'étaient pas moins applicables aux films qu'à l'écriture. Il en concluait que peu de films remplissaient ces critères.
- 38 La conception de Ruby aidait à définir l'anthropologie visuelle à une période cruciale de son histoire. Dans quelle mesure cette définition est-elle applicable aujourd'hui ? Ruby fit certaines hypothèses sur le film et l'anthropologie qui dérivent de la théorie sémiotique de Sol Worth (1969, 1981a). L'une était qu'à l'origine le but du film comme de l'anthropologie était de transmettre des messages sur la culture (Worth spécifiait « comportement » [1981a : 77], une orientation qui était en accord avec la théorie de la

communication de l'époque). Dans ses premiers écrits, Worth était explicite sur ce qu'il entendait par communication filmique : « Je dirais », écrivait-il, « la *transmission* d'un *signal*, reçu à l'origine à travers des *récepteurs visuels*, codés en tant que *signes*, que nous traitons comme des *messages en en déduisant des sens ou du contenu*. On dira que le film communique au point que le spectateur déduit ce que le réalisateur suggère ». Bien que Worth ait plus tard reconsidéré ce point de vue pour accorder plus de place aux formes métaphoriques de communication (Gross, 1981 : 30-31), son approche, comme celle de Christian Metz dans ses premiers travaux, tendait à insister sur les systèmes de désignation du film.

- 39 La vision de Ruby de la communication anthropologique et filmique en 1975 était en accord avec son modèle linguistique. Le tournage d'un film ethnographique était assimilé à un processus de description dans un cadre théorique produisant des déclarations sur la culture, qu'un public devra déduire. Depuis, l'ethnographie a cependant changé spectaculairement, et il est maintenant admis qu'elle propose beaucoup d'autres alternatives – par exemple, des explorations de réseaux complexes de significations culturelles (qu'on pourrait appeler des « *gestalts dispersés* ») et des descriptions de la réalité sociale d'acteurs sociaux précis. Aujourd'hui, les travaux ethnographiques peuvent contenir une analyse qui, à terme, n'aboutit pas à un ensemble d'affirmations ou de conclusions formelles. Bien sûr, on ne peut les concevoir comme un message, ni comme une représentation, mais comme le récit d'un engagement avec une culture différente. De la même façon qu'il y a beaucoup d'anthropologies, il y a beaucoup d'ethnographies. Outre ce changement, la description de 1975 n'a pas totalement rendu compte d'un problème : alors qu'il est possible à une ethnographie écrite de présenter une vision d'ensemble de modèles culturels dans une communauté, un film ne peut que présenter des exemples spécifiques et en déduire des généralités. L'ethnographie écrite se prêterait beaucoup mieux à l'élaboration de récapitulations. Au contraire, l'ethnographie filmique tend à attirer l'attention sur les *relations*. L'écriture peut donner des explications causales théoriques, mais un film peut seulement suggérer des relations causales dans un contexte donné.
- 40 Le lien le plus clair avec la théorie sémiotique a peut-être été le critère de Ruby le plus restrictif concernant l'ethnographie filmique : son usage d'un « *lexique distinctif – un argot anthropologique* » (1975 : 107). Cet argot est, de plus, défini comme « un *lexique d'anthropologie visuelle spécialisé* » (p.109), usage du terme plus limité mais plus fidèle que les « *grammaires de l'argot* » de Worth (1965 : 18). Sa recommandation est le fruit de l'observation que l'écriture anthropologique utilise une terminologie caractéristique alors que l'écriture non-anthropologique ne le fait pas. Mais ce qui est curieux, c'est que malgré le fait que l'anthropologie puisse user de certains termes techniques, ils ne sont d'aucune façon intraduisibles en anglais courant et, de toute façon, les écrits anthropologiques et non-anthropologiques utilisent manifestement un langage commun. Leurs variétés de langage sont largement plus proches que l'ethnographie écrite ne l'est du discours filmique. D'ailleurs, l'usage de l'argot anthropologique n'est pas une garantie de valeur anthropologique – il peut être employé par n'importe qui, et les travaux anthropologiques de grande valeur peuvent certainement être écrits sans lui (on serait tenté de dire que c'est à cela qu'il faudrait aspirer). Les termes anthropologiques sont souvent un code pratique et un signe de professionnalisme, mais pas plus que cela. La vraie question est de savoir s'il est approprié d'avoir recours à l'argot dans un film, même si cela ne fait pas de différence professionnelle. L'anthropologie se sert de la terminologie

pour exprimer des concepts, mais les concepts filmiques ne s'expriment pas par des termes mais par des constructions. L'anthropologie peut être lexicale, mais le film ne l'est pas⁸. S'il faut accorder une compétence anthropologique aux films ethnographiques, ce n'est pas grâce à un argot, mais grâce plutôt à la compréhension anthropologique qu'ils véhiculent.

- 41 L'opinion de Ruby, cruciale – et toujours bien fondée – est que l'anthropologie visuelle doit apprendre à faire des films *anthropologiques* plutôt que des films *sur l'anthropologie* (1975 : 109). Trop de films ethnographiques tombent dans la seconde catégorie. Ils font référence à l'anthropologie mais n'apportent pas de contribution originale au savoir anthropologique. Certains popularisent avec talent les idées anthropologiques, tels beaucoup de films de la série *Disappearing World* (voir Singer, 1992 ; Turton, 1992), mais en fait leurs objectifs ne sont pas anthropologiques. Une méthode utile pour distinguer un film anthropologique d'un film sur l'anthropologie serait, selon moi, d'évaluer si le film tente de couvrir un nouveau terrain par le biais de l'exploration intégrale des données ou s'il *rend compte* simplement d'un savoir existant. Généralement, les films sur l'anthropologie, utilisent les conventions de l'enseignement et du journalisme ; les films anthropologiques s'appuient sur un véritable processus d'enquête. Ils développent une compréhension progressivement et révèlent l'évolution du rapport entre le réalisateur, le sujet et le public. Ils n'apportent pas une « représentation pictoriale » du savoir anthropologique, mais une forme de connaissance qui émerge de l'essence même de la réalisation.
- 42 Ruby n'établit jamais d'équation simple entre les travaux écrits et filmiques. Dans un article de 1994, il pose la question : « Qu'est-ce que des images peuvent transmettre que des mots ne puissent pas communiquer ? Que signifient les images d'un film ? C'est une question fondamentale pour toutes les études visuelles et de l'image, au cœur même de l'anthropologie visuelle » (1994 : 166). Mais, sous-tendant ces questions, quelle sorte de connaissance est acceptable pour l'anthropologie ? Est-ce seulement la connaissance « identifiée comme une contribution au courant dominant de notre profession ? » (Ruby, 1989 : 11). Si tel est le cas, l'histoire des idées suggère que l'exploration de nouvelles possibilités est souvent incompatible avec leur reconnaissance par le courant académique traditionnel. La *doxa* préfère que l'anthropologie visuelle confirme ce qu'elle a déjà fait plutôt que de faire quelque chose de tout à fait différent. L'anthropologie visuelle, comme d'autres anthropologies émergentes, peut éprouver le besoin de concevoir une « ethnographie radicale ». Malheureusement, une description dépouillée de critères ethnographiques ne peut nous donner qu'une toute petite idée des modèles culturels qui peuvent émerger plus clairement quand ils sont traités visuellement, ou comment ce traitement devrait nécessairement s'écarter des méthodes développées dans l'écriture ; pas plus que des critères élaborés uniquement pour une représentation en images de la connaissance anthropologique ne peuvent apparaître valablement dans l'abstrait. Ils se développent seulement à travers la réalisation et une lecture intelligente de nouveaux travaux. Pour aller plus loin, il est nécessaire d'approfondir la question fondamentale. Que peuvent communiquer les images qui puissent conduire à un nouveau savoir, et quand un tel savoir est-il pertinent pour l'anthropologie ?
- 43 Une conséquence de la théorie filmique poststructuraliste et de la nouvelle réflexion sur la représentation en anthropologie a été de déplacer notre attention de la désignation à la compréhension. Les films sont le plus souvent compris comme proposant différentes lectures à différents niveaux, et dans différents contextes. Ils sont moins souvent conçus

dans les termes de la théorie de la communication, mais plutôt comme un processus de construction de nouvelles réalités, comme dans les films de Rouch (Stoller, 1992 : 193). Les films deviennent les creusets d'un potentiel de significations plutôt que des ensembles de significations émis et reçus, ou des représentations du monde extérieur. Stephen Tyler considère qu'il est nécessaire de briser toute l'idéologie de la signification de la représentation dans le discours anthropologique, prônant l'« évocation » qui produit une compréhension plutôt qu'un objet anthropologique (1987 : 206-208). Nous ne pensons plus avec autant de certitude à parler sur ou pour les autres, mais plutôt, comme l'a dit Ruby (1991), paraphrasant Trinh T. Minh-ha, à « parler avec, ou parler aux côtés de ». De plus, l'observateur ne peut jamais se désengager complètement de l'observé : dans le travail, le sujet et l'objet sont liés l'un à l'autre.

- 44 Ce lien a en partie à faire avec la présence physique du réalisateur dans le film – une présence du même ordre que celle des sujets. Dans leur matérialité, les images photographiques possèdent une immédiateté qui est absente des textes écrits, et bien que ceci soit souvent évoqué dans la prose descriptive, cela apparaît rarement dans les écrits anthropologiques. Il y a certainement des équivalences verbales aux photographies de camps de concentration qui frappèrent Susan Sontag avec la force d'une rencontre physique (1977 : 19-20). Je me souviens d'une description dans *Eleni*, le livre de Nicholas Cage, que je ne voudrais relire pour rien au monde et dont la seule pensée m'est insupportable. Mais cette forme de description verbale, même d'une force moins intense est d'une importance secondaire dans la plupart des écrits anthropologiques. C'est aussi fondamentalement différent de la représentation photographique. Bill Nichols cite l'extraordinaire révulsion d'enfants norvégiens provoquée à la vision d'un certain film ethnographique (certains vomirent, d'autres pleurèrent) comme une preuve du pouvoir du film à toucher directement l'expérience corporelle et émotionnelle, circonvenant la compréhension intellectuelle (1994a : 76). Le visage humain aussi a une grande prééminence dans les films, mais il y a encore beaucoup de choses que nous ne connaissons pas à propos des réactions d'ordre psychologique, culturel et neuropsychologique, malgré un intérêt constant issu de perspectives diverses⁹.
- 45 La sorte de connaissance que nous avons des contenus analogues de films, à l'inverse de ce que nous puissions dans les textes écrits, peut avec profit être comparée à la distinction de Bertrand Russell (1912) entre la *connaissance par « acquaintance »* et la *connaissance par « description »*. Bien que notre mode de compréhension soit toujours influencée par le contexte (le cadrage immédiat de ce que nous voyons, et ce que nous connaissons déjà), et bien que voir une image photographique diffère de voir son référent, les films se présentent à nous avec quelques-unes des caractéristiques de la connaissance que les descriptions verbales ne possèdent pas. Russell inclut dans la connaissance par « *acquaintance* » la conscience directe de données sensorielles, la mémoire, l'introspection (qui est notre conscience d'être conscients, à travers la pensée et l'émotion), et plus problématiquement, le moi. Cela exclut les objets physiques mais inclut les concepts « universels » ou abstraits, tels que « la blancheur, la diversité, la fraternité ». Russell ne dit pas explicitement que la connaissance par la description est ce que nous acquérons à partir du langage, mais plutôt que c'est ce que nous connaissons par la distanciation qui nous permet de « dépasser les limites de notre propre expérience ». Néanmoins, je pense que c'est bien du langage qu'il s'agit là.
- 46 On peut sans doute affirmer que les films permettent seulement une connaissance à distance (et par conséquent seulement par la description) mais la distinction de Russell

offre un parallèle intéressant entre la spécificité des objets des films (leurs données sensorielles) par contraste avec la généralisation du langage qui s'érige à leur propos dans les textes. Sans essayer de pousser la comparaison plus loin, le concept « *d'acquaintance* » est au moins utile pour distinguer quelques-unes des qualités des films résultant de l'expérience de celles qui sont codées plus abstraitement : le visage d'une personne, des mots qu'elle dit ; la texture de plumes d'oiseau, de l'idée d'un oiseau en tant que symbole culturel d'espoir ou de résurrection.

- 47 Une indication de ces deux sortes de connaissance, et des domaines très différents qui sont les leurs, est donnée dans un récit que le réalisateur Gary Kildea fit d'un échange qu'il eut avec Clifford Geertz en 1989. Kildea avait présenté en public des rushes de son film *Valencia Diary* (1992), en cours de tournage sur l'île de Mindanao aux Philippines :

Comme les lumières se rallumaient, il y eut l'appel aux questions. Plus probablement pour briser le silence embarrassant que pour autre chose, Geertz leva la main. Il dit que, bien qu'ayant vu beaucoup d'événements et de personnalités intéressantes dans et autour du village, certains des faits les plus basiques concernant le village - sa population, par exemple - le laissaient songeur. J'ai éludé la question, répondant qu'après tout, ce n'était qu'un travail en cours, mais je me souviens du sentiment de gêne qui m'a saisi, parce que je ne connaissais même pas la population du village. Au cours des neuf mois de « travail sur le terrain », il ne m'était même jamais arrivé de me poser la question. En réfléchissant, j'ai réalisé que j'aurais dû répondre : « Pourquoi proposer des statistiques pour indiquer l'échelle quand un simple plan large révèle une fois pour toutes - ce village dans toute sa spécificité ; un village de cette taille¹⁰.

- 48 Quel est le statut de telles expressions d'un savoir qui relève de l'expérience en anthropologie ? Kildea affirme que « ce n'est pas une question de redondance de l'information mais de mélange de "jugements" incompatibles sur le monde. Tandis qu'il incombe à l'anthropologue sur le terrain de faire [une] énumération, il incombe au réalisateur de produire du sens au niveau du phénomène perçu ». Bien que n'étant pas anthropologue, Nichols affirme qu'évoquer un savoir exprimé peut légitimement être une autre façon d'être anthropologique, et que le film peut aider à cela (1994a : 74-75). La théorie anthropologique n'accorde pas beaucoup d'attention au savoir re-créé par *acquaintance*, bien que ce soit bien évidemment un aspect clé du travail de terrain. Il y a peu d'arguments pour défendre l'idée que le savoir du public anthropologique ne doit provenir que de la description, bien que l'empathie soit souvent sous-entendue comme un auxiliaire utile et séduisant. La déclaration de Ruby : « nous sommes des étudiants qui produisons de la connaissance anthropologique » (1989 : 9) suggère que cette connaissance est bien sûr une forme de produit, ou, dit en termes postmodernes, un « capital culturel », qui existerait même si personne ne l'expérimentait. Pinney a suggéré que l'anthropologue sur le terrain a souvent été considéré comme une sorte de plaque photographique, qui serait « exposé » au sujet et développé plus tard au bénéfice du public anthropologique (1992b : 81-82). Marilyn Strathern décrit l'anthropologue malinowskien, en opposition à la tradition précédente de l'anthropologue de fauteuil, comme un émissaire et un agent conscient entre le sujet et le public. « On exigeait du public une connivence dans sa distance envers le sujet de l'anthropologie. Pendant ce temps, l'anthropologue se mouvait entre les deux. Sa proximité à la culture qu'il étudiait devenait sa distance vis-à-vis de celui auquel il s'adressait et viceversa. Voici, "tout court" (en français dans le texte), comment le(la) travailleur(se) sur le terrain moderne(iste) s'est imaginé(e) depuis toujours » (1987 : 261).

49 Il y a cependant un courant sous-jacent, une implication, dans l'écriture anthropologique récente : de la même manière que l'anthropologue doit s'impliquer par le biais de l'expérience dans le processus du travail de terrain, le public doit être pris en compte dans la production du travail. C'est une perception qui offre une affinité étroite avec le cinéma. De nouveaux concepts de connaissance anthropologique ont été abordés dans lesquels la signification ne résulte pas seulement de la réflexion sur l'expérience mais *inclut* nécessairement l'expérience. Dans ce cas, l'expérience est partiellement la connaissance. Une telle connaissance ne peut survivre au processus de traduction : elle est d'ordre relationnel plutôt qu'un objet en soi. Michael Jackson affirme (en se référant à Ludwig Binswanger et Merleau-Ponty) que « la signification ne devrait pas être réduite à un signe qui, comme c'était le cas, repose sur un plan séparé extérieur au domaine immédiat de l'acte » (1989 : 122). Ainsi, beaucoup d'institutions culturelles (rituelles, en particulier) ne devraient pas être perçues comme des messages sociaux ou symboliques spécifiques destinés à communiquer. Leur signification réside autant, si ce n'est plus, dans leur exécution. Bloch (1974 : 181-182 ; 1986) souligne la conjonction de l'énonciation et de l'action dans le rituel et l'importance de l'acte élocutionnaire dans le langage rituel. Gilbert Lewis observe :

Nous tolérons, ou nous prévoyons, une latitude, une variété ou une complexité dans l'interprétation de la signification rituelle qui est différente de ce que nous attendrions du langage. Parler des messages rituels communicant comme le fait le langage, c'est supposer de résoudre une série de problèmes particuliers qui ne le sont pas... Nous ne pouvons pas encore percevoir quelles entités d'un rituel pourraient être vaguement parallèles aux unités lexicales ou phonémiques, ou discerner les règles stables gouvernant leurs combinaisons quand un message doit être transmis (1980 : 32).

50 Mais comment une telle signification peut-elle devenir accessible pour une audience anthropologique ? Ce que Jackson appelle « le corps de la praxis », – un comportement constitué de positions et de gestes somatiques culturellement signifiants – peut-il être significatif sauf en termes d'actes concrets dans des contextes précis ? Une émotion peut-elle être comprise comme un phénomène culturel ou social sauf en relation à des scénarios dramatiques particuliers ? En parlant du rituel, Jackson a un peu la même position que Gilbert Lewis, affirmant que « il est probable que c'est la distance de l'observateur par rapport aux actes rituels qui l'incite à penser que les actes se rapportent à une justification ou l'exigent dans un domaine situé au-delà de leur limite réelle ». Il poursuit :

51 *Pour ces raisons, il est impératif d'explorer plus avant ce que Wittgenstein appelait « l'environnement d'une manière d'agir » et accepter que la compréhension puisse s'acquérir par le fait de voir et d'attirer l'attention sur les connections ou « liens intermédiaires » au sein d'un tel environnement, plutôt qu'en expliquant les actes en termes d'événements précédents, d'objectifs prévus, de préoccupations inconscientes, ou de préceptes et de règles (1980 : 126).*

52 Cette tendance interroge et commence à modifier, et même à renverser, la relation conventionnelle entre les données et la théorie anthropologique. Ou plutôt, elle tend à lier plus étroitement la théorie aux données, suggérant que les idées anthropologiques doivent parfois être articulées *par* des données. Le corollaire en est que si de telles idées s'expriment plus, elles deviennent plus étroitement alliées à la « seconde » anthropologie, l'anthropologie de Sapir, celle de « la structure plus intime de la culture ». Cette anthropologie n'est pas moins valable que la première, parce que de la même façon qu'il y a de la vérité dans des conclusions générales qui peuvent seulement avec une « certaine

absurdité » être appliquées aux individus, il y a des vérités anthropologiques plus intimes qui peuvent être développées, seulement avec une certaine absurdité, en affirmations générales. C'est un reflet grossier des orientations des travaux écrits et filmiques, qui, dans le premier cas, tendent vers l'inductif et dans le second vers l'empirique. Si l'anthropologie malinowskienne soulignait la distance entre le public et l'objet ethnographique, et les similitudes entre les deux, l'anthropologie postmalinowskienne est capable une fois encore de souligner à la fois la différence et la proximité (Strathern, 1987).

- 53 Ces dernières formes du savoir exigent une connaissance directe des moments sociaux, des environnements physiques, et des corps des acteurs sociaux spécifiques. C'est dans ces relations que le film se révèle le plus précieux pour l'anthropologie. Alors que l'écriture anthropologique est efficace pour parler des cultures humaines en général, le film, comme les arts fondés sur l'imagination, peut dire beaucoup au sujet de la façon dont les individus vivent dans (et transmettent) une « culture ». Il peut définir les phénomènes culturels qui existent d'abord en termes de relation à soi : par exemple, les concepts de genre ou de classe qui se définissent de manière significative contrairement aux alternatives : à ce qu'ils *ne* sont pas. La caractéristique distinctive de la connaissance relationnelle est que la signification existe dans la somme, non dans les parties. Le film est capable de présenter des réseaux complexes d'images dans lesquelles un grand nombre de constructions et de résonances culturelles ambiguës sont comprises (sexuelles, idéologiques, hiérarchiques) mais qui ne sont jamais explicitement reconnues, ou qui réapparaissent dans différentes combinaisons. Des objets d'une valeur symbolique dans un contexte apparaissent souvent dans un autre contexte avec seulement une trace résiduelle de leurs autres significations. Cette coexistence du dit et du non-dit est une force puissante dans toute société. En outre, peut-être n'est-ce que par l'identification aux acteurs sociaux qu'il est possible d'accéder à une compréhension juste de l'ambiguïté sociale. Dans des narrations, la description de rapports humains spécifiques et de pressions liées à des impératifs culturels conflictuels, peut apporter une perception anthropologique de la société dans un sens phénoménologique, un peu comme une identification des accords distinctifs, des symptômes d'une maladie, ou des valences des structures moléculaires. Ceci suggère que le film peut agir comme une sorte d'anthropologie de la représentation.
- 54 Pourtant le film n'est pas confiné au niveau immédiat et anecdotique de la compréhension anthropologique. La protolangue qu'est le cinéma fonctionne par le langage de ses référents, le langage du corps. Mais cette expression peut apparaître dans un plan, à travers une juxtaposition de plans, ou à travers toute la structure d'un film. Le film est cumulatif, dans le sens qu'il construit des compréhensions à travers une accumulation de scènes, permettant souvent l'émergence rétrospective d'un modèle particulier dans un moment de cristallisation. Ceci peut être observé quand une ambiguïté sociale qui a longtemps été une source de tension est réellement prise en compte pour être examinée.
- 55 Les anthropologues ont eu tendance à définir le savoir non pas en termes de « *acquaintance* », mais de description. « Description culturelle » est une expression couramment utilisée dans l'anthropologie nord-américaine pour désigner la tâche de l'anthropologue. Philippe Descola, citant Lévi-Strauss (et reflétant un point de vue anthropologique très français) a divisé la discipline en trois étapes : ethnographie, ethnologie et anthropologie. Il caractérise l'ethnographie principalement comme la

collecte, l'ethnologie comme l'analyse et la comparaison, et l'anthropologie (une activité rare) comme un projet philosophique destiné à « comprendre les problèmes généraux de la vie sociale » (Knight & Rival, 1992 : 9). Nous pourrions classer les produits de ces étapes quand ils touchent le public anthropologique (resserrant maintenant un peu le premier terme) comme : *connaissance descriptive* (le domaine des faits), *connaissance structurelle* (le domaine des relations) et *connaissance explicative* (le domaine de la théorie). Ce qui manque à cette liste, c'est la *connaissance affective* (le domaine de l'expérience), venant du royaume de l'*acquaintance*. Nous devons la chercher ailleurs, peut-être dans des travaux annexes comme *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss (1974) ou *Reflections on fieldwork in Morocco* de Paul Rabinow (1977).

- 56 Dans le discours filmique, la connaissance explicative (théorie) réside principalement dans les structures du montage, mais Gilles Deleuze nous fournit une théorie du cinéma qui est utile pour comprendre comment le plan incorpore les trois autres catégories de connaissance. Deleuze divise le « mouvement-image » (le plan) en trois aspects qui, comme les trois étapes de Descola, ne sont pas exclusifs mais cumulatifs. Chacun s'appuie sur celui qui le précède. L'*image-perception* est cet aspect (il l'appelle un « avatar ») qui distingue le plan de la perception indifférenciée, et qui, par la soustraction que crée le cadrage, élimine les autres objets et perspectives. Nous pouvons voir ici une ressemblance avec le pouvoir d'élimination de la sélection et de la traduction anthropologiques. Ceci a fondamentalement une action de définition qui cependant, selon Deleuze, a l'équivalence du *nom*.
- 57 Le plan occupe maintenant le centre dans un univers décentré, d'où rayonnent certaines autres propriétés. L'une est l'*image-action*, instaurant une relation entre le spectateur (sujet) et le plan (objet), et suggérant que l'objet a une *destination*. Une image-perception peut présenter un fruit, mais l'*image-action* peut, dans un certain contexte, le présenter comme de la *nourriture destinée à être mangée*. L'*image-action* a par conséquent l'équivalence linguistique d'un *verbe*. Le troisième et dernier aspect, l'*image-affection*, a besoin des deux aspects précédents et exprime un sentiment continu mais en suspens vis-à-vis d'eux – la qualité de l'expérience attachée au mouvement inachevé de la définition de l'objet à sa destination. Ce désir a l'équivalence linguistique d'un *adjectif*. Pour citer Deleuze :

Mais l'intervalle ne se définit pas seulement par la spécialisation des deux faces-limites, perceptive et active. Il y a l'entre-deux. L'affection, c'est ce qui occupe l'intervalle, ce qui l'occupe sans le remplir ni le combler. Elle surgit dans le centre d'indétermination, c'est-à-dire dans le sujet, entre une perception troublante à certains égards, et une action hésitante. Elle est une coïncidence du sujet et de l'objet, ou la façon dont le sujet se perçoit lui-même, ou plutôt s'éprouve ou se ressent « du dedans » (troisième aspect matériel de la subjectivité). Elle rapporte le mouvement à une « qualité » comme état vécu (adjectif). En effet, il ne suffit pas de croire que la perception, grâce à la distance, retienne ou réfléchisse ce qui nous intéresse en laissant passer ce qui nous est indifférent. Il y a forcément une part de mouvements extérieurs que nous « absorbons », que nous réfractons, et qui ne se transforment ni en objets de perception ni en actes du sujet ; ils vont plutôt marquer la coïncidence du sujet et de l'objet dans une qualité pure. Tel est le dernier avatar de l'image-mouvement : l'image-affection 19(86 : 65)¹¹.

- 58 L'idée cruciale énoncée ici est que nous « réfractons » en nous-mêmes la relation entre ce que nous définissons et la façon dont cela peut agir, ou dont nous pouvons agir par rapport à cela. Cette réfraction existe en plus de l'objet et de la *possibilité* de l'acte : c'est la relation aux deux. La connaissance anthropologique peut être considérée dans de telles catégories, et les problèmes pour communiquer un tel savoir peuvent être vus en relation

avec une telle analyse de la structure filmique (ou protolangue). Je peux connaître un objet et je peux connaître objectivement son usage ou sa destination, mais je n'en sais pas grand-chose tant que je ne l'ai pas considéré avec attention *en usage*. Il y a un lien entre cette trichotomie et les applications que fait Deleuze des concepts de Pierce : primarité, secondarité et tertiarité. Dans les films des Marx Brothers, Harpo représente « Oneness » (être), Chico, « Twoness » (action) et Groucho, « Threeness » (relations mentales) (Deleuze, 1986 : 197-205). Hitchcock est totalement du côté de la tertiarité parce que les acteurs, les intrigues, les « MacGuffins » sont de simples trucs. Il s'intéresse à nos attitudes vis-à-vis des relations entre des sujets qui pouvaient être de peu d'intérêt en eux-mêmes.

- 59 Il serait, bien sûr, possible d'élargir cette forme basique tridique à la construction de la signification au niveau du montage, au niveau métaphorique et au niveau de l'œuvre comme un tout. Le film signifie et en même temps refuse toujours la signification. Il s'affirme lui-même comme de la *figuration*, mais, dans la mesure où il implique le réalisateur et le spectateur, il la transcende. Comme dans des romans, ou dans les récits fractionnés des intertitres des dessins animés, ses blancs ne sont pas simplement des élisions, mais un élément d'un monde avec lequel le réalisateur et le spectateur sont complices¹². Pour Merleau-Ponty, les mots d'un roman peuvent « réfracter » le romancier et le lecteur de la même façon. Il observe qu'un roman exprime *tacitement*, citant l'exemple du voyage de Julien Sorel à Verrières et sa tentative de tuer Madame de Rénal :

Stendhal trouva soudain un corps imaginaire à Julien qui était plus agile que son propre corps. Comme dans une seconde vie, il fit le voyage à Verrières au rythme d'une passion froide qui décidait elle-même ce qui était visible et invisible, ce qui était dicible et ce qui devait rester non dit. Ainsi, le désir de tuer n'apparaît pas du tout dans les mots. Il est entre eux, dans les creux de l'espace, du temps et de la signification qu'ils jalonnent, comme le mouvement au cinéma est entre les images fixes qui se suivent. Le romancier parle pour son lecteur, et chaque homme pour un autre, le langage des initiés — initié au monde et à l'univers de possibilités enfermées dans un corps humain et dans une vie d'homme. Il imagine savoir ce qu'il a à dire. Il s'installe dans le comportement d'un personnage et ne fait que le suggérer au lecteur. Si l'auteur est un écrivain (c'est-à-dire s'il sait trouver les élisions et les césures qui indiquent le comportement), le lecteur répond à son appel et le rejoint au centre virtuel de l'écriture, même si aucun d'entre eux n'en a conscience (1974:73-74, traduction du texte en anglais).

- 60 Comment un anthropologue peut-il saisir la signification d'un rituel qui, au fil des ans, s'est « inscrit dans [les] corps mêmes » des participants ? (Christina Toren, 1993 : 464). La compréhension anthropologique est rarement atteinte par le biais de significations unitaires. Un code unique n'existe pas. Le film offre à l'anthropologie, à côté du texte écrit, un mélange d'enchaînements exprimé, synesthétique, narratif et métaphorique, correspondant à la « tresse » de significations de Barthes. En parlant du rituel du Kava à Fiji, Toren écrit : « Quand, en tant qu'étranger et anthropologue, je parle de la signification du rituel du kava, je peux saisir cette signification seulement comme une métaphore. Ce que je ne peux faire, qu'en faisant jouer l'empathie et l'imagination, c'est saisir sa signification en tant qu'aspect d'un ensemble complexe de processus par lesquels un enfant fijien devient adolescent, adulte et vieillard » (p. 464).
- 61 Même là, l'anthropologue ne peut comprendre que *partiellement* grâce à la métaphore, et bien sûr, seulement partiellement dans tous les cas. Je comprends qu'un chevrier a perdu son fils *en partie* à travers la mise à mort de ses bêtes (les plus jeunes). Je comprends *en partie* les significations de la photographie à travers un costume, ou un enfant absent, ou des mains sur le mur d'un jardin. Je comprends l'éducation chez les Boran *en partie* grâce

à la signification du « lion » et de l'« éléphant ». Dans *Jaguar* de Rouch (1967), je comprends la migration ouvrière *en partie* par le biais d'une légende sur une invasion.

- 62 Bien que les films construisent plusieurs sortes de connaissances (structurale, tirée de l'expérience, etc.), les actes de les construire et de les « déchiffrer » peuvent parfois se gêner l'un l'autre. Certaines sortes de savoir peuvent même s'exclure mutuellement, comme le suggère Anthony Forge parlant des mondes mentaux des enfants et des adultes de la tribu des Abelam (cité par Toren, 1993 : 465). Ainsi donc, à un certain degré, le descriptif peut être incompatible avec l'explicatif, et l'explicatif avec ce qui résulte de l'expérience. En anthropologie, ces types de savoirs ont traditionnellement été hiérarchisés, l'explication reposant sur la description, mais classée plus haut qu'elle, et la description, classée plus haut que l'expérience. C'est en partie un héritage de la tradition logocentrique. Les films modifient cette hiérarchie, privilégiant la compréhension procédant de l'expérience à l'explication. Le fait que de tels champs du savoir s'éclipsent l'un l'autre dépend en partie du média, mais aussi des priorités du réalisateur dans son œuvre. Les différences entre les catégories eidétiques et cognitives, par exemple, seront peut-être transmises simultanément dans un film, mais les différences entre les compréhensions explicatives et la compréhension résultant de l'expérience d'un phénomène social pourront être incompatibles, au moins selon les conventions habituelles. Contrairement aux hypothèses savantes, une information contextuelle additionnelle peut détruire plutôt que faciliter la compréhension. Le commentaire parlé qui s'interpose entre le spectateur et le sujet en est un bon exemple. L'usage du film en ethnologie produit donc certaines disjonctions avec les idées admises du discours anthropologique. A certains égards, un film est plus proche de la musique, du théâtre et du rituel que de l'écrit anthropologique, qui accentue la distance et les références. Comme le rituel, sa signification comporte à la fois proposition et représentation (pour utiliser les termes de Bloch). Cela n'est pas sans conséquence pour un usage pédagogique du film ethnographique (qui a tendance à ignorer l'aspect de représentation du film) et pour l'autoréflexivité. Cependant, cette question n'est pas totalement absente de l'écriture anthropologique. Comme le note Peter Loizos :
- 63 *Il est clair que notre compréhension d'un texte ethnographique pourrait être accrue si nous en savions plus sur le profil social des informateurs-clés, les liens qui les unissent entre eux et avec l'ethnologue. Cependant, écrire de telle façon que chaque formulation soit adaptée à un informateur particulier, et que la dynamique des relations entre les informateurs principaux soit déterminée par la durée du travail sur le terrain, mènerait à un volume préethnographique, le livre qu'il faudrait lire avant de lire le texte principal, quelque chose comme la « clé » de *Finnegan's Wake* (1992 : 18).*
- 64 Les films ethnographiques ont adopté des formes documentaires variées, allant du didactique, à l'observationnel en passant par la forme basée sur les interviews. Au même moment, le film ethnographique a joué un rôle important dans le développement du documentaire, une influence souvent non reconnue. Considérant l'avenir de l'anthropologie visuelle, nous pouvons nous demander quels aspects du cinéma répondront aux intérêts habituels de l'anthropologie et quelles potentialités du cinéma peuvent stimuler de nouveaux intérêts en anthropologie. Des réserves ont été exprimées sur le rôle de certaines formes documentaires en anthropologie visuelle (Banks, 1994 ; MacDougall, 1975). Néanmoins, le documentaire a trop souvent été rejeté comme s'il n'était qu'une simple forme hégémonique. En fait, le documentaire est constitué de styles différents et en constante évolution qui peuvent répondre aux différents buts de

l'anthropologie. Ce fut le documentaire qui le premier souleva beaucoup de problèmes de représentation et d'autoréflexivité qui occupent maintenant l'anthropologie. Comme l'écrit, le cinéma a une histoire. Considérer la culture cinématographique comme n'ayant rien à voir avec l'anthropologie visuelle, ce serait comme considérer que la littérature est sans rapport avec l'écriture anthropologique, au moment même où l'écriture de l'anthropologie est devenue un sujet de grand intérêt.

Penser le visuel

- 65 Les débats actuels sur l'écriture de l'anthropologie ne portent pas seulement sur la place de l'auteur et du sujet dans le texte mais aussi sur la place du lecteur. L'ethnologie qui ne laisse aucun espace au lecteur présume de la transparence du langage et fait peu de cas de la contingence de la lecture. Mais l'ironie est que cette considération doit être transformée en nécessité de lire l'auteur dans le texte. Marilyn Strathern résume un aspect de cette modification :

Depuis quelque temps maintenant, il est largement accepté que celui qui travaille sur le terrain doit apparaître dans le texte comme étant aussi son auteur et restituer les conditions de sa rencontre avec l'autre. L'anthropologie réflexive considère ce qui en résulte comme un dialogue entre l'anthropologue et un informateur, à savoir : la relation observateur/observé ne peut plus être assimilée à celle qui existe entre le sujet et l'objet (1987 : 264).

- 66 Mais comment cette nouvelle relation peut-elle influencer sur le lecteur ? Comment peut-on lire « les conditions de la rencontre [de l'auteur] avec l'autre ? » Est-ce une question de description, de clé ou d'un ensemble d'indices ? Et l'auteur est-il bien placé pour relater cela ? La rencontre doit-elle être comprise simplement en termes de sujet et d'objet, ou dans d'autres cadres ? Ailleurs, Strathern suggère une réponse :

Pour autant que je comprenne au moins un enchaînement de la nouvelle position, le « moi » de l'autoréflexivité n'est pas une personne. C'est un artefact, l'ethnographie. Les questions que James Clifford et d'autres posent concernent la production de l'artefact : « la voix » est une métaphore, non pas pour le sujet individuel (l'ethnographe) mais pour la façon dont ce qui est dit résonne et est entendu (l'ethnographie) et comment ce qui est rendu apparent doit être vu. Si l'on prête attention à l'auteur, c'est parce qu'il y a plus de production d'artefacts, tels que les textes ethnographiques, que l'illusion d'un auteur invisible ne le permet (1989 : 565-566).

- 67 Si autrefois la présence de l'auteur *en tant que personne* a été mise en valeur, cette mise en valeur a maintenant modifié le corps même de l'œuvre. Dans les années 1960 et 1970, il semblait essentiel à quelques réalisateurs ethnologues et anthropologues de faire des films qui démontraient la présence du réalisateur. Beaucoup de ces films concernaient explicitement l'épistémologie et englobaient des œuvres telles que *Chronique d'un été* (1961), *The Wedding Camels* (1977) et *Ax Fight* (1975). Ils posaient la question : en de telles circonstances, qu'est-il possible de savoir ? Mais ces films avaient déjà été précédés par d'autres implicitement réflexifs, parmi lesquels beaucoup des films plus personnels de Rouch, tels que *Jaguar* et *La chasse au lion à l'arc* (1965), dans lesquels sa présence était toujours perceptible.
- 68 Les importants changements techniques et stylistiques qui apparurent au début des années 1960 constituaient eux-mêmes une tentative de replacer l'auteur dans une relation avec le public. Vu à partir d'une perspective actuelle et de l'inquiétude qu'engendre le regard qui se veut objectif dans le film d'observation (MacDougall, 1975 ; Nichols, 1981 ; Ruby, 1977), on peut facilement ne pas comprendre qu'aussi bien les

approches d'observation que de participation faisaient partie du même effort pour tirer le documentaire hors de son anonymat précédent et le faire accéder au statut de film d'auteur plus personnel. Le but était de créer un cinéma documentaire incorporant les perspectives des observateurs présents, même si ces observateurs n'étaient pas vus – à la différence de l'observation désincarnée d'un style documentaire basé sur le *découpage classique* du cinéma hollywoodien (comme dans la tradition griersonienne, par exemple). Cet objectif philosophique s'exprimait dans une révision radicale des techniques de tournage et de montage. A la place d'une caméra qui ressemblait à un œil omniscient et flottant pouvant être à tout moment et n'importe où dans une pièce (avec un gros plan, un plan par-dessus l'épaule, un contrechamp) la caméra devait être clairement attachée à la personne d'un réalisateur individualisé. Au lieu d'un style de montage qui re-créait les espaces à partir de fragments, abolissait le temps et simulait les points de vue des sujets, le montage devait favoriser les plans-séquences et les mouvements de caméra représentant l'œil derrière le viseur.

- 69 Pour beaucoup d'entre nous qui faisons des films à cette période, il était important d'affirmer – comme un combat et un emblème – la présence du réalisateur : de rappeler au public qu'un film était un produit humain et pas une fenêtre transparente sur la réalité. Il était important de briser le tabou de l'anonymat cinématographique en incluant des scènes où des personnes réagissaient à la caméra (ce que jusqu'alors le documentaire s'interdisait), considérant ainsi le film comme une rencontre entre le réalisateur et le sujet. Ce but, cependant, n'était pas l'objectif final ; il servait plutôt à établir une base plus contingente située dans l'histoire de la description sociale et culturelle. Par ailleurs, beaucoup de films issus du « cinéma direct », alors qu'ils rejetaient les styles de tournage et de montage hollywoodien, étaient attirés par ses stratégies narratives (voir *Salesman*, 1969), créant ainsi une relation paradoxale avec le film de fiction. Cela résultait en partie d'une réaction contre les structures didactiques et démonstratives des documentaires précédents, qui étaient influencés par le journalisme, l'enseignement et la propagande, comme dans les films de *The March of Time* avec leur narration du type « voix de Dieu ». Le documentaire a cherché de nouveaux modèles et les a trouvés dans le néoréalisme italien. Ces films ont montré comment il était possible de filmer des gens réels qui communiquaient le sens de leur expérience vécue. Mais cette forme demandait que l'engagement des spectateurs se transforme et passe de la confiance dans le commentaire parlé à une forme de participation plus active et plus indépendante. Appliqués au film ethnographique (avec l'utilisation de sous-titres) ces principes annonçaient une nouvelle façon d'approcher les autres cultures.
- 70 En fait, les films conçus suivant ce modèle furent rares : la plupart adoptèrent des dispositifs démonstratifs, tels que les interviews, ou les constructions de type collage inspirées par le *cinéma vérité* et le mélange des genres adopté par des réalisateurs de fiction tels que Godard, Makavejev et Glauber Rocha. Des films consciemment participatifs (*Waiting for Harry* [1980] et *Celso and Cora* [1983], par exemple) exigèrent bientôt plus d'eux-mêmes et de leurs publics que la simple reconnaissance d'une rencontre de cinéma : ils entrèrent dans des interactions complexes entre le réalisateur et le sujet. Mais beaucoup de films eurent tendance à transformer les références autoréflexives en une formule vide, ou en ce que Strathern (citant Paul A. Roth) appelle « de l'autoréflexion stylisée ne garantissant pas plus d'authenticité qu'un détachement affecté » (1989 : 565). Il était évident que cette sorte de réflexivité emblématique avait fait son temps.

- 71 En fait, la réflexivité impose de mettre la représentation en perspective tandis que nous l'exerçons. Une seconde conception de la réflexivité, plus réfléchie, l'a parfois considérée comme une information *contextuelle*. Dans son article de 1975, Ruby la caractérise comme « une description explicite de la méthodologie utilisée pour collecter, analyser et organiser les données pour un exposé » (p.109). Il ajoute : « Où la méthodologie est révélée – dans le film lui-même... ou dans un article publié – n'est pas particulièrement important... Ce qui importe, c'est la nécessité scientifique absolue de rendre les méthodes publiques » (p. 109). Fort de cette information, le spectateur pourrait alors juger de la justesse des conclusions du film.
- 72 Mais quelle forme cette sorte de réflexivité pourrait-elle prendre ? Idéalement, peut-être, un autre film montrant le film en train de se faire : mais sur un mode plus réaliste, cela peut inclure des informations sur la compétence linguistique, la durée du travail de terrain, les techniques filmiques, etc. Bien sûr cela en dirait peu sur l'intelligence, la perspicacité et l'originalité de la pensée, ou l'empathie – tout cela devrait être déterminé par d'autres moyens. En 1980, Ruby affirmait qu'« être réflexif signifie que le réalisateur révèle délibérément, intentionnellement à son public les hypothèses épistémologiques sous-jacentes qui l'ont incité à formuler un ensemble de questions d'une façon particulière, chercher des réponses à ces questions d'une façon particulière et, enfin, présenter ses conclusions d'une façon particulière » (p. 157). Mais, bien qu'un tel dévoilement puisse certainement être tenté, l'enquête scientifique tend à intervenir sur des modes moins cliniques, et les hypothèses épistémologiques les plus fondamentales de tous les temps sont intériorisées en tant qu'idéologie scientifique, plutôt qu'elles ne sont pleinement conscientes. Récemment, Ruby a élargi le programme de la réflexivité, au moins pour les documentaristes : « Tout comme l'auteur reconnu d'un film, le documentariste assume la responsabilité du sens, quel qu'il soit, qui existe dans l'image, et, par conséquent, est obligé de trouver des moyens d'informer le public quant à l'idéologie, la biographie de l'auteur et tout ce qui serait jugé pertinent pour la compréhension du film » (1991 : 53). C'est une demande exigeante, et peut-être arrogante car le sens – quel qu'il soit – qui se trouve dans l'image (si l'on peut dire que le sens est *dans* l'image) variera considérablement d'un spectateur à l'autre. L'information requise pour s'assurer de lectures « non-aberrantes » semble potentiellement illimitée.
- 73 Une telle approche du problème de l'interprétation constitue ce qu'on pourrait appeler une *réflexivité externe*. Cependant, il y a deux objections à définir la réflexivité de cette manière (comme une information) : la première est que cela ne va pas assez loin, la seconde est que ce serait ainsi ériger la réflexivité comme une structure extérieure à l'œuvre. C'est-à-dire que cela consisterait à proposer un cadre de référence à l'intérieur duquel l'œuvre serait évaluée (que les éléments nécessaires à cette évaluation se trouvent dans l'œuvre elle-même ou qu'ils se présentent séparément). Cette métacommunication devient le nouveau standard, le nouveau (et vrai) point de référence de la vérité scientifique, déplaçant l'œuvre elle-même. Parce qu'elle encadre le cadre, pour ainsi dire, elle est considérée comme plus fidèle, plus vraie, plus scientifique. Elle nous offre une interprétation de parti pris connus. Ceci implique que finalement une interprétation « correcte » soit possible et qu'ait été trouvé un moyen de restituer à la représentation son objectivité scientifique. Ainsi, sous couvert d'insister sur la nature médiatrice du film, l'idéologie et les mécanismes du positivisme du XIX^e siècle sont maintenus intacts : l'objet séparé du sujet, le corps séparé de l'esprit, l'œuvre séparée du lecteur. En fait, est ainsi

perpétué ce que Strathern a appelé « l'illusion de l'écrivain transparent » en croyant que l'écrivain peut en fin de compte être *rendu* transparent.

- 74 Ce sentiment se comprend comme une réponse de quelques anthropologues à la soi-disante « crise de la représentation », mais il semble, en grande mesure, défendre l'orthodoxie scientifique et ne saisit pas les idées fondamentales de la réflexion récente sur la textualité. Il suppose un niveau de discours privilégié extérieur à l'œuvre. Il cherche à purifier le film de ses contingences. Implicitement il considère les films comme de bonnes ou de mauvaises copies de la réalité plutôt que comme des œuvres d'interprétation. Le problème avec la réflexivité externe n'est pas qu'elle soit inutile mais que, se présentant elle-même comme préalable plutôt que secondaire à l'œuvre, elle devient une sorte de *non sequitur* philosophique. Si on va jusqu'au bout du raisonnement, elle est sapée parce qu'elle échoue à prendre en compte : l'implication de l'auteur dans l'œuvre.
- 75 Par conséquent, il est nécessaire que l'anthropologie visuelle porte la réflexivité à un nouveau degré – pour la considérer à un niveau plus profond et plus intégral. L'auteur ne doit plus être cherché à l'extérieur de l'œuvre, car l'œuvre doit être comprise comme incluant l'auteur. Le sujet et l'objet se définissent l'un l'autre à travers l'œuvre, et l'« auteur » est en fait, de multiples façons, un « artefact » de l'œuvre. Comme l'observe James Clifford : « Il est devenu clair que chaque version de “l'autre”, où qu'elle se trouve, est aussi la construction du “moi”, et la production de textes ethnographiques... a toujours impliqué un processus d'autoconstruction [Greenblatt, 1980] » (1986 : 23-24). La relation de l'auteur au sujet ne peut pas, par conséquent, être vue en termes idéaux indépendants du texte, pas plus que de la lecture du texte. De la même façon que le sujet n'est pas innocent face à l'auteur, l'auteur n'est pas innocent face au lecteur.
- 76 Le concept de réflexivité « profonde » suppose de déchiffrer la position de l'auteur dans la construction même de l'œuvre, quelles que puissent être les explications externes, car la position de l'auteur n'est ni constante, mouvante, ni figée à jamais, elle s'exprime à travers une relation avec le sujet qui se développe sur plusieurs niveaux et est en constante évolution. Le chercheur sur le terrain travaille souvent d'une façon exploratoire et intuitive. C'est un processus dynamique qui modifie inégalement des aspects variés de l'œuvre. Bien sûr, on peut dire que pour l'anthropologue le processus de produire un travail d'anthropologie repose beaucoup sur la *découverte* progressive de la nature de cette relation. La différence entre l'observateur et l'observé, soi-même et l'autre, n'est en aucun cas toujours claire, parce que chacun de nous, en tant qu'acteur social partage avec les autres un sens fluctuant de son identité. L'anthropologue ajuste constamment sa position, expérimentant différents niveaux de compréhension, aussi bien que les changements d'humeur et de relation propres au travail de terrain¹³.
- 77 Une des difficultés engendrée par le fait de placer trop de confiance dans la réflexivité externe est que l'auteur est bien mal placé pour définir les termes dans lesquels l'œuvre devrait être lue. Les choses qui importent le plus sont probablement celles dans lesquelles l'auteur s'est le plus profondément investi. Pour l'esprit qui perçoit, les conditions de sa perception sont souvent invisibles. De telles choses sont plus souvent enfouies que consciemment articulées, et si Bourdieu et Passeron ont raison en déclarant que les explications impliquent habituellement une interprétation *fausse* pour se protéger de la situation, une description des méthodes et des hypothèses doit en principe être considérée avec suspicion. Accepter la description que fait l'auteur de sa relation avec le sujet, c'est un peu comme placer une étude des procédures policières dans les mains de la

police. Si nous l'acceptons, cela pourrait bien nous empêcher de la juger impartialement nous-même. Il nous faut la déchiffrer dans le travail lui-même. Dans la mesure où un réalisateur traite un sujet à partir d'une certaine perspective (le plus souvent ambiguë), la nature de cette perspective sera seulement encodée fidèlement dans les matériaux du film. Quelles que soient les idées secondaires développées par le réalisateur, elles doivent venir après coup dans un processus de réflexion séparé.

- 78 Le « moi » dans l'autoréflexivité des anthropologues contemporains dérive de leur conscience de l'inscription. Comme l'observe Strathern, l'anthropologue moderne explique, alors que l'anthropologue postmoderne « laisse ce travail au lecteur » (1987 : 266). Mais loin d'être un obstacle, c'est l'approche caractéristique des réalisateurs. Ils sont impliqués dans une analyse *incorporée* du monde qui se révèle dans les objets, les cadrages, les mouvements et les nuances de détail. Elle apparaît dans ce que Fredric Jameson appelle les « signatures » du visible. Ses significations sont « écrites » dans un échange complexe et souvent intuitif avec le sujet – dans la forme, le choix de l'imagerie et le style visuel. Le film articule les qualités particulières de l'engagement – un engagement intellectuel et social – mais aussi un ensemble d'émotions. Inversement, c'est cet engagement avec le monde qui derrière la caméra stimule l'œil et l'esprit à voir de différentes façons. La présence du réalisateur peut s'appréhender à travers de très petits détails et choix – parfois simplement dans la proximité statique de la caméra.
- 79 C'est l'intention que le travail soit « déchiffré » à ce niveau de signification et subtilement qui constitue sa réflexivité la plus profonde. Ainsi, il n'a pas besoin de se proclamer dans des interventions explicites, pas plus que cette absence d'interventions n'implique nécessairement que l'auteur souhaite que son œuvre soit lue comme une réalité objective non médiatisée. Les films ethnographiques n'ont plus besoin de rappels ritualisés pour se présenter comme des constructions. La réticence d'un auteur peut en fait être un signe de confiance dans la capacité du public à reconnaître ce fait, ou être la preuve d'une attention particulière au sujet. A ce niveau, la réflexivité est aussi d'une texture très dense. Elle combine l'intelligence et le sentiment d'une façon qui ne peut être traduite ni résumée en d'autres termes. Si beaucoup de films ethnographiques échouent à offrir une telle réflexivité, c'est en partie à cause des doctrines de l'objectivité scientifique qui ont conduit à l'effacement du réalisateur du film.
- 80 La méfiance envers le visuel – envers son potentiel à éveiller des sentiments dangereux, à conduire à des interprétations fausses et à renforcer les préjugés – a eu tendance à placer un fardeau insupportable sur les épaules des anthropologues visuels. Les bons films contextualisent de façon interne, c'est-à-dire, qu'ils tentent de créer un monde qui autorise moins d'erreurs de lecture. Un film qui immanquablement renforce les préjugés a souvent échoué à créer une rencontre suffisamment complexe avec ses sujets. Il est certain que les films, comme d'autres œuvres, espèrent s'adresser à un vaste public. Mais les films ne peuvent pas prévoir tous les préjugés et toutes les éventualités. Pas plus qu'ils ne sont obligés de saboter ou compromettre leur approche pour plaire à des spectateurs insuffisamment sensibles. Ce n'est pas de l'irresponsabilité, ni de l'art pour l'art, ni non plus négliger son public, au contraire c'est un signe de respect pour le public et pour le sujet. L'autoréflexivité, si elle prend la forme d'une structure d'explication pesante, peut être complètement en désaccord avec la logique émotionnelle ou narrative de l'œuvre. Cela peut justement gêner ces formes de compréhension que l'anthropologie visuelle rend possible.

- 81 Un facteur supplémentaire a modifié de façon spectaculaire les formes de discours à la fois de l'anthropologie et de l'anthropologie visuelle. Peut-être les anthropologues n'useront plus jamais de ce mode autoréflexif externe comme ils le firent précédemment, car cette « voix » autoréflexive s'adressait toujours implicitement à leurs collègues anthropologues et mettait ainsi en œuvre un ensemble d'intérêts très privés. Le monde a maintenant changé, et il est probable que désormais le premier public de l'anthropologue soit les sujets eux-mêmes. Comme Strathern l'a observé :

Depuis une vingtaine d'années, certaines dichotomies apparentes entre l'écrivain, le public et le sujet se sont repliées sur elles-mêmes. Si les anthropologues écrivent maintenant à propos des « autres peuples », ils écrivent pour des sujets qui sont devenus un public. En décrivant les cérémonies de mariage mélanésiennes, je dois garder en tête mes lecteurs mélanésien. Cela à son tour rend problématique la distinction précédemment établie entre l'auteur et le sujet : je dois savoir au nom de qui et à quelle fin j'écris (1987 : 269).

- 82 Aux yeux de mes sujets, mon film ne sera pas jugé sur les points qui paraissent le plus évidents. Ils mettront la barre bien plus haut. Et moi je dois aller au-delà de ce qui est implicite entre nous. Je ne serais pas capable de parler comme un expert, pas plus que je ne me sentirais à l'aise en malmenant les choses élémentaires que nous savons déjà ensemble. Mon travail sera jugé sur sa bonne foi envers eux et sa compréhension de leurs perceptions du monde sans pour autant se substituer à leur propre vision des choses. Je voudrais commencer là où commence notre savoir commun et parler des choses auxquelles eux et moi accordons de la valeur, si possible avec une compréhension qui gagnera leur respect. S'ils sont en désaccord avec moi, ou si je vais trop loin à propos de choses qui ne les intéressent pas, je souhaiterais qu'au moins ils reconnaissent mon droit à m'y intéresser. Si je suis autoréflexif, cette autoréflexivité doit être à propos de la relation entre nous, et non pas une manière de parler derrière leurs dos à des spectateurs étrangers. Mais si j'ai bien fait mon travail, ce besoin s'avérera hors de propos. Tout sera déjà dans le film.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSON C., BENSON T. W., 1993. « Put Down the Camera and Pick Up the Shovel: An Interview with John Marshall », in RUBY J. (ed), *The Cinema of John Marshall*. Chur (Switzerland), Harwood Academic Publishers.

BANKS M., 1994. « Television and Anthropology: An Unhappy Marriage? », *Visual Anthropology*, 7 (1): 21-45.

BARTHES R., 1975. *The Pleasure of the Text*. New York, Hill and Wang. Translated by Richard Miller.

BARTHES R., 1977. « The Third Meaning », in HEATH S. (ed), *Image-Music-Text*. Glasgow, Fontana/Collins.

BARTHES R., 1981. *Camera Lucida*. New York, Hill and Wang. Translated by Richard Howard.

BATESON G., Mead M., 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. Special Publications n° 2. New York, New York Academy of Sciences.

- BATESON G., MEAD M., 1977. « Margaret Mead and Gregory Bateson on the Use of the Camera in Anthropology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 4(2): 78-80.
- BERRY J.W., SOMMERLAD E., n.d. *Ethnocentrism and the Evaluation of an Ethnographic Film*. Kingston, Ontario and Canberra, Department of Psychology, Queen's University and Department of Psychology, Australian National University.
- BLOCH M., 1974. « Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: or Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority? », *Archives européennes de sociologie*, 15 : 55-81.
- BLOCH M., 1986. *From Blessing to Violence*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BRANDES S., 1992. « Sex Roles and Anthropological Research in Rural Andalusia », in DE PINA-CABRAL J., CAMPBELL J. (eds), *Europe Observed*. London, Macmillan.
- BRIGGS J. L., 1970. *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- CARPENTER E., HEYMAN K., 1970. *They Became What They Beheld*. New York, Outerbridge & Dienstfrey/Ballantine Books.
- CLIFFORD J., 1986. « Introduction: Partial Truths », in CLIFFORD J., MARCUS G. E. (eds), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press.
- DE HEUSCH, L., 1962. « The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films », Reports and Papers in *The Social Sciences*, 16. Paris, UNESCO.
- DELEUZE G., 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis, University of Minnesota Press. Translated by Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam.
- EDWARDS E., 1990. « Photographic "Types": The Pursuit of Method », *Visual Anthropology*, 3(2-3): 235-258.
- EKMAN P., FRIESEN W. V. & ELLSWORTH P., 1972. *Emotion in the Human Face: Guidelines for Research and an Integration of Findings*. New York, Pergamon Press.
- FULCHIGNONI E., ROUCH J., 1981. « Entretien de Jean Rouch avec le Professeur Enrico Fulchignoni » in ROUCH J. (dir), *Une rétrospective*. Paris, ministère des Affaires étrangères – Animation audio-visuelle et Service d'étude, de réalisation et de diffusion de documents audio-visuels (SERDDAV) du CNRS.
- GAGE N., 1982. *Eleni*. New York, Random House.
- GEERTZ C., 1988. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford (California), Stanford University Press.
- GINSBURG F., 1994. « Culture/Media: A (Mild) Polemic », *Anthropology Today*, 10(2): 5-15.
- GOMBRICH E.H., 1960. *Art and Illusion*. Princeton, Princeton University Press.
- GOMBRICH E.H., 1972. « The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art », in GOMBRICH E. H., HOCHBERG J. & BLACK M. (eds), *Art, Perception, and Reality*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- GRIMSHAW A., 1992. *Servants of the Buddha*. London, Open Letters.
- GROSS L., 1981. *Introduction*. In *Studying Visual Communication, Essays by Sol Worth*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- HASTRUP K., 1992. « Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority », in CRAWFORD P. I., TURTON D. (eds), *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.

- HEARN P., DEVORE P., 1973. « The Netsilik and Yanomamö on Film and in Print ». Paper presented at Film Studies of Changing Man Conference. Washington, D.C., The Smithsonian Institution.
- HINSLEY C. M., 1991. « The World as Marketplace: Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893 ». in KARP I., LAVINE S. D. (eds), *Exhibiting Cultures*. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press.
- HOUTMAN G., 1988. « Interview with Maurice Bloch », *Anthropology Today*, 4(1): 18-21.
- HYMES D. (ed), 1972. « The Use of Anthropology: Critical, Political, Personal », in *Reinventing Anthropology*. New York, Pantheon Books.
- JACKSON M., 1989. *Knowledge of the Body. In Paths Toward a Clearing*. Bloomington, Indiana University Press.
- KERTESZ A., 1979. « Visual Agnosia: The Dual Deficit of Perception and Recognition », *Cortex*, 15: 403-419.
- KNIGHT J., RIVAL L., 1992. « An Interview with Philippe Descola », *Anthropology Today*, 8(2): 9-13.
- KUHN T., 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, University of Chicago Press.
- LACAN J., 1977. « The Mirror Stage as Formative of the Function of the I », in *Écrits: A Selection*. London, Tavistock.
- LEACH E., 1961. *Rethinking Anthropology*. Monographs on Social Anthropology, n° 22, University of London. London, The Athlone Press.
- LÉVI-STRAUSS C., 1974. *Tristes Tropiques*. New-York, Atheneum.
- LEWIS G., 1980. *Day of Shining Red*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LOIZOS P., 1992. « User-Friendly Ethnography? » in DE PINA-CABRAL J., CAMPBELL J. (eds), *Europe Observed*. London, Macmillan.
- LYON M. L., 1995. « Missing Emotion: The Limitations of Cultural Constructionism in the Study of Emotion », *Cultural Anthropology*, 10(2): 244-263.
- MACDOUGALL D., 1975. « Beyond Observational Cinema », in HOCKINGS P. (ed), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton.
- MARCUS G. E., 1990. « The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage », *Society for Visual Anthropology Review*, 6(1): 2-12, 21, 44.
- MARSHALL J., 1993. « Filming and Learning », in RUBY J. (ed), *The Cinema of John Marshall*. Chur (Switzerland), Harwood Academic Publishers.
- MARTINEZ W., 1990. « Critical Studies and Visual Anthropology: Aberrant vs. Anticipated Readings of Ethnographic Film », *Society for Visual Anthropology Review* (Spring): 34-47.
- MAYBURY-LEWIS D., 1967. *Akwe-Shavante Society*. Oxford, The Clarendon Press.
- MEAD M., 1975. « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in HOCKINGSP. (ed), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Mouton.
- MERLEAU-PONTY M., 1974. « Indirect Language and the Voices of Silence », in O'NEILL J. (ed), *Phenomenology, Language and Sociology: Selected Essays of Maurice Merleau-Ponty*. London, Heinemann.
- MITCHELL W.J.T., 1994. *Picture Theory*. Chicago, Chicago University Press.

- MOORE A., 1988. « The Limitations of Imagist Documentary », *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 4(2): 1-3.
- NICHOLS B., 1981. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington (Indiana), Indiana University Press.
- NICHOLS B., 1994a. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington (Indiana), Indiana University Press.
- NICHOLS B., 1994b. *The Ethnographer's Tale*. In *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington (Indiana), Indiana University Press.
- PARRY J., 1988. « Comment on Robert Gardner's "Forest of Bliss" », *Society for Visual Anthropology Newsletter* 4(2):4-7.
- PINNEY Ch., 1990. « Classification and Fantasy in the Photographic Construction of Caste and Tribe », *Visual Anthropology*, 3(2-3): 259-288.
- PINNEY Ch., 1992a. « The Lexical Spaces of Eye-Spy », in CRAWFORD P. I., TURTON D. (eds), *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.
- PINNEY Ch., 1992b. « The Parallel Histories of Anthropology and Photography », in EDWARDS E. (ed), *Anthropology and Photography*. New Haven, Yale University Press.
- PRATT M. L., 1986. « Fieldwork in Common Places », in CLIFFORD J., MARCUS G. E. (eds), *Writing Culture*. Berkeley, University of California Press.
- RABINOW P., 1977. *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley, University of California Press.
- READ K. E., 1966. *The High Valley*. London, C. Allen and Unwin.
- RIVERS W.H.R., 1906. *The Todas*. London, Macmillan.
- RORTY R., 1980. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford, Basil Blackwell.
- RUBY J., 1975. « Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? », *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2(2): 104-111.
- RUBY J., 1977. « The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film », *Journal of the University Film Association*, 29(4): 3-13.
- RUBY J., 1980. « Exposing Yourself: Reflexivity, Anthropology, and Film », *Semiotica*, 30(1-2): 153-179.
- RUBY J., 1989. « The Emperor and His Clothes », *Society for Visual Anthropology Newsletter*, 5(1): 9-11.
- RUBY J., 1991. « Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma », *Visual Anthropology Review*, 7(2): 50-67.
- RUBY J., 1994. « Review of Film as Ethnography », edited by P. I. Crawford, and « Innovation in Ethnographic Film » by P. Loizos, *Visual Anthropology Review*, 10(1): 165-169.
- RUSSELL B., 1912. *The Problems of Philosophy*. London, Oxford University Press.
- SAPIR E., 1949a. « The Emergence of the Concept of Personality in a Study of Cultures », in MANDELBAUM D. G. (ed), *Selected Writings of Edward Sapir*. Berkeley, University of California Press.
- SAPIR E., 1949b. « The Unconscious Patterning of Behavior in Society », in MANDELBAUM D. G. (ed), *Selected Writings of Edward Sapir*. Berkeley, University of California Press.
- SELIGMAN C.G., SELIGMAN B.Z., 1911. *The Veddas*. Cambridge, Cambridge University Press.

- SINGER A., 1992. « Anthropology in Broadcasting », in CRAWFORD P.I., TURTON D. (eds), *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.
- SONTAG S., 1977. *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- SPENCER F., 1992. « Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century », in EDWARDS E. (ed), *Anthropology and Photography*. New Haven, Yale University Press.
- STOLLER P., 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago, University of Chicago Press.
- STRATHERN M., 1987. « Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology », *Current Anthropology*, 28(3): 251-281.
- STRATHERN, M., 1989. « Comment on "Ethnography without Tears" by Paul A. Roth », *Current Anthropology*, 30(5): 565-566.
- SWEDISH STATE INSTITUTE OF RACE BIOLOGY, 1926. *The Racial Characteristics of the Swedish Nation*. Uppsala.
- THOMPSON K., 1986. « The Concept of Cinematic Excess », in ROSEN P. (ed), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York, Columbia University Press.
- TOREN Ch., 1993. « Making History: The Significance of Childhood Cognition for a Comparative Anthropology of the Mind », *Man (N.S.)* 28(3): 461-477.
- TURTON D., 1992. « Anthropology on Television: What Next? », in CRAWFORD P. I., TURTON D. (eds), *Film as Ethnography*. Manchester, Manchester University Press.
- TYLER S., 1987. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*. Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press.
- TYLER S. A., MARCUS G. E., 1987. « Comment on "Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology" by Marilyn Strathern », *Current Anthropology*, 28(3): 275-277.
- VALÉRY P., 1970. *The Centenary of Photography*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press. Original français republié dans *Études photographiques*, 2001, 10 (nov.) : 93.
- WORTH S., 1965. « Film Communication: A Study of the Reactions to Some Student Films », *Screen Education*, (July/August): 3-19.
- WORTH S., 1969. « The Development of a Semiotic of Film », *Semiotica*, 1: 282-321.
- WORTH S., 1981. « A Semiotic of Ethnographic Film », in GROSS L. (ed), *Studying Visual Communication*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.

NOTES

1. Ce texte est une traduction française du chapitre 2 (Visual Anthropology and the Ways of Knowing) du livre de David MacDougall *Transcultural Cinema* publié et introduit par Lucien Taylor (Princeton University Press, New Jersey, 1998). La traduction, à l'initiative de la SFAV, a été assurée par Agnès Rotschi et Colette Piauxt, approuvée par David MacDougall pour le *Journal des anthropologues*.
2. Tiré de son introduction à *Reinventing Anthropology* (1972 : 45).
3. Tiré de son discours, « Le centenaire de la photographie » à la Sorbonne, le 7 janvier 1939 (Valéry, 1970).

4. Voir la discussion de Geertz sur le sujet dans *Works and Lives* (1988 : 49-72).
 5. Voir par exemple *The High Valley* de Kenneth Read (1966), *Never in Anger* de Jean L. Briggs et *Servants of the Buddha* de Anna Grimshaw (1992).
 6. Voir, par exemple, Berry & Sommerlad (n.d.), Hearn & De Vore (1973), Martinez (1990).
 7. *Rethinking Anthropology* (Leach, 1961 : 26-27).
 8. Le film contient, évidemment des mots, que ce soit sous une forme orale ou écrite, et les images filmiques peuvent même avoir des propriétés quasi-lexicales quand elles sont utilisées, comme dans un montage eisensteinien, de façon extrêmement simplifiée et symbolique. Cependant, même dans ce cas, les propriétés lexicales précisent ou épuisent à peine les effets des images.
 9. Voir, par exemple, Lacan (1977), Ekman, Friesen & Ellsworth (1972), Gombrich (1972), Kertesz (1979).
 10. Communication personnelle, 1995.
 11. Texte original en français, I. *Image-mouvement*, 1983. Paris, Editions de Minuit : 96.
 12. Voir Gombrich (1960 : 330-58) sur la stratégie des élisions de Töpfer, un des premiers créateurs de dessins animés.
 13. Voir, par exemple, *Ake-Shavante Society* de David Maybury-Lewis's (1967) et la description perspicace de la façon dont la position du chercheur sur le terrain peut fluctuer par Stanley Brandes (1992).
-

AUTEUR

DAVID MACDOUGALL

Center for Cross-Cultural Research
Australian National University