

PACTE ETHNOGRAPHIQUE ET FILM DOCUMENTAIRE

Jean-Pierre Olivier de Sardan

Directeur de recherche émérite au CNRS

Images du travail Travail des images - Images du travail, Travail des images | n°3 | 2016

Pour citer cet article :

Jean-Pierre Olivier de Sardan (2016). "Pacte ethnographique et film documentaire". *Images du travail Travail des images - Images du travail, Travail des images | n° 3. Le travail des images dans la démarche de recherche. Analyse réflexive et compréhension de l'objet | Varia*.

[En ligne] Publié en ligne le 15 décembre 2016.

URL : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/imagesdutravail/index.php?id=1230>

Pacte ethnographique et film documentaire

JEAN-PIERRE OLIVIER DE SARDAN

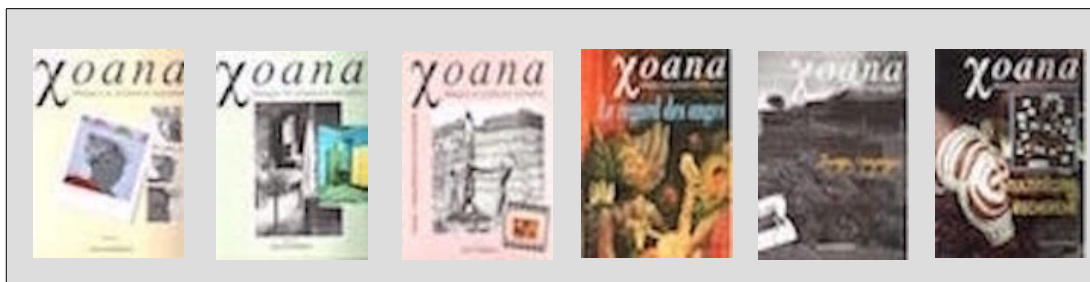
Directeur de recherche émérite au CNRS

Résumé : Quels sont les liens de parenté entre l'anthropologie visuelle (le « film ethnographique ») et le documentaire ? En montrant que l'opposition entre les deux relève pour l'essentiel du faux problème, l'auteur examine les dimensions éthiques et technique du pacte réaliste et de sa variante, le pacte ethnographique, et détaille le système complexe des choix, communs aux documentaires de tous ordres, à travers lesquels se manifeste l'ethnographicité d'un film documentaire.

Abstract: What are the relationships between visual anthropology (« ethnographic cinema ») and documentaries ? The author, showing the opposition between these two forms is essentially a false problem, examines the ethical and technical dimensions of the realist pact and its variant, the ethnographic pact, and gives a detailed description of the complex system of choices, common to all kinds of documentaries, through which the ethnographicity of a documentary film manifests itself.

« Avant propos »

Cet article de Jean Pierre Olivier de Sardan est paru pour la première fois en 1994 dans le n° 2 de la revue *Xoana-Images et sciences sociales* (8 numéros de *Xoana*, revue éditée par Jean Michel Place, sont parus entre 1993 et 1998). À l'occasion de la republication de cet article, il a paru utile afin de nourrir cette cumulativité du savoir que l'on revendique, de préciser quel était le projet éditorial de cette revue dans la continuité de laquelle notre revue s'inscrit.



Les objectifs de *Xoana-Images et sciences sociales*, première revue scientifique pluridisciplinaire en France dédiée à cette question, étaient à l'époque de « *fournir un support de réflexion et de débat sur le statut de l'image dans les disciplines de sciences sociales* ». Le constat qui était dressé il y a 20 ans et que l'on pourrait tout à fait réitérer aujourd'hui, était que « *les travaux qui s'intéressent spécifiquement à cette question sont dispersés dans des publications à caractère disciplinaire, qui n'ont pas vocation particulière à les accueillir et qui de ce fait ne peuvent proposer de véritables débats. Leur regroupement sous une forme systématique, dans un projet structuré autour de questions précises, ne peut que stimuler la réflexion sur les conditions d'une utilisation rigoureuse de l'image dans les sciences sociales* ».

Par rapport à ces « *conditions d'une utilisation rigoureuse de l'image dans les sciences sociales* », il nous semble intéressant de rappeler en quels termes elles étaient formulées alors :

« *Les historiens et les sociologues font un recours fréquent à l'analyse secondaire d'images qui ont été construites par d'autres, en d'autres lieux et en d'autres temps. Reconstruire la technique opératoire en vigueur à la Renaissance à l'aide de gravures d'époque montrant un chirurgien célèbre en train d'opérer, analyser les modifications du régime foncier dans un village par la comparaison de photos prises à un siècle d'intervalle, ou encore déduire d'images puisées dans des agences de presse des considérations sur les modes de vie en fonction des classes sociales constituent des opérations intellectuelles à la fois passionnantes et risquées. Passionnantes parce que la puissance d'évocation de l'image est extrêmement stimulante, mais risquées parce que l'on sait bien qu'en l'absence des connaissances précises de production d'une image il est possible de faire dire à celle-ci une chose et son contraire : ce qui risque de s'imposer alors n'est pas le sens d'une image (comme si une image pouvait avoir un sens qui lui serait en quelque sorte intrinsèque), mais la grille d'interprétation du chercheur. Pour autant, le fait que sociologues et ethnologues aient de plus en plus fréquemment recours à des images prises par eux-mêmes sur le terrain, s'il permet de contrôler les conditions de leur production et le contexte dans lequel elles ont été élaborées, n'élimine pas, loin de là, toutes les ambiguïtés.*

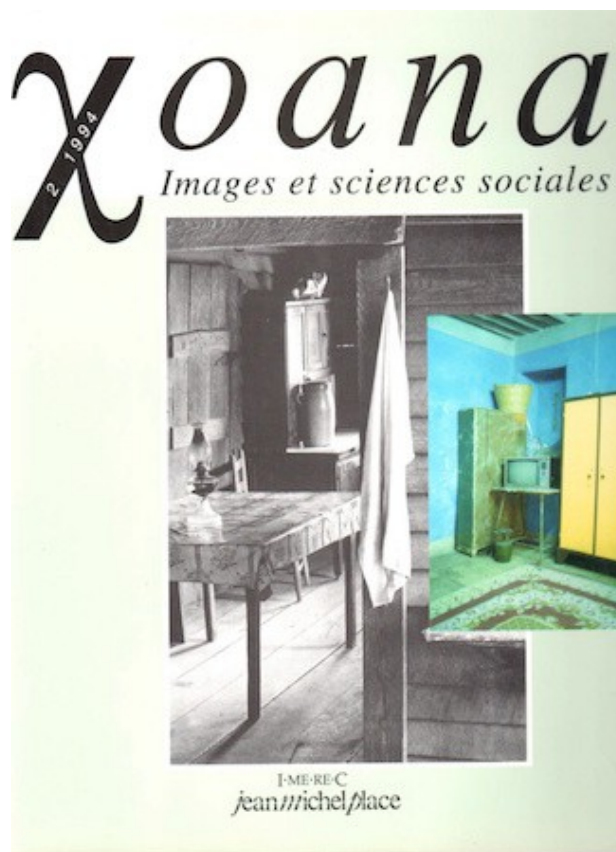
Qu'en est-il par exemple du réalisme ? De par ses caractéristiques mécaniques (ou si l'on préfère physico-chimiques), la photographie bénéficie d'un préjugé dont il est difficile de se défaire et selon lequel on assisterait là à un processus de copie, de reproduction à l'identique d'une « réalité » qui serait ainsi donnée à voir dans toutes ses dimensions. On pense immédiatement à l'opposition classique avec la peinture, où s'exprimerait au contraire la subjectivité absolue de la représentation. Or cette opposition paraît bien fragile. Non seulement parce que la technique de la peinture peut aussi être mise au service d'une reproduction qui se veut la plus fidèle (comme en témoigne à l'extrême le mouvement hyperréaliste), mais aussi parce que la dimension mécanique de la photographie ne prémunit en rien contre divers « manquements au

réel », depuis les choix faits dans le domaine du matériel utilisé (choix des objectifs, des sensibilités de films, de filtres, de techniques de développement et d'agrandissement, etc.) jusqu'aux partis-pris de cadrage et de mise en scène, dont on sait qu'ils dépendent des époques, des écoles et de la sensibilité de chacun.

Une deuxième question est celle du sens. Si la connaissance de l'intention de l'émetteur est pour le moins problématique, que dire des processus qui sont à l'œuvre du point de vue du récepteur ? Il est fréquent d'entendre soutenir – y compris par des spécialistes des sciences sociales – l'idée selon laquelle « une bonne photographie vaut mieux qu'un ennuyeux rapport de recherche ». En d'autres termes, H. Cartier-Bresson ou R. Doisneau seraient les meilleurs des ethnologues ou des sociologues, car ils fixeraient en une image, de façon incomparable, la richesse d'une situation, d'une attitude, d'un comportement. Ce n'est pas diminuer le génie de tels artistes que de suggérer que le langage qu'ils utilisent avec autant de talent n'a rien à voir avec le discours ethnologique et que le sens d'une image, loin de surgir en toute spontanéité, doit être construit à l'aide de catégories, de concepts, de méthodologies et de théories qu'au fil du temps chaque discipline s'est donnée.

En troisième lieu se pose le problème de la description, que précisément l'utilisation massive de la photographie ou de la vidéo tend à occulter : si l'image est censée entretenir avec la « réalité » des rapports aussi étroits, cela ne rend-il pas superflu tout commentaire descriptif ? Pourquoi paraphraser ce qui s'impose avec tant d'évidence ? Pourtant – et on aborde là des aspects plus formels mais non moins passionnants de la relation entre l'image et le texte – une image, parce qu'elle n'est pas dépositaire d'un sens univoque, ne peut prendre de sens dans un discours scientifique qu'accompagné d'un travail descriptif qui est déjà, on le sait, un début d'interprétation. G. Bateson l'avait bien vu, qui présentait nombre de ses photos prises sur le terrain balinais avec des légendes très fournies décrivant avec précision ce qui était photographié. Ainsi se manifeste le caractère étroitement complémentaire de deux discours : sans la description, la photo est « parlante » mais facilement trompeuse. Ce que E. Gombrich exprimait, dans l'Écologie des images, de la façon suivante : « Pour être appréciée, une image nécessite une légende, un contexte, un code ».

Par un processus réducteur assez troublant, l'utilisation des images dans les sciences sociales est souvent assimilée à la seule « anthropologie visuelle » (expression ambiguë s'il en est), qui elle-même est volontiers limitée au film anthropologique. Contre ce réductionnisme, il nous a paru important de revendiquer l'existence d'un lieu qui soit avant tout un carrefour de disciplines et qui concerne toute l'image » (éditorial Xoana n° 1, 1993, p. 9-11).



On admettra que le terme d'anthropologie visuelle recouvre deux domaines assez distincts, quelles que soient les éventuelles connexions ou passerelles qui les relient (Heider, 1976 et Olivier de Sardan, 1982).

D'un côté *anthropologie visuelle* désigne un ensemble de nouveaux *outils et méthodes* de la recherche ethnographique, permettant de recueillir des *corpus* d'une nature particulière (images et sons) qui, soit constituent des archives (mais pour quelle consultation et par qui ?), soit doivent être, comme tout corpus de recherche, dépouillés et traités (mais comment et pour quoi ?). Toute la question est d'ailleurs là : quelles problématiques, portant sur quels objets scientifiques, demandent ou permettent le recours à de tels corpus et fournissent les méthodes pour les analyser ? On voit bien se dessiner des domaines d'investigation privilégiés : gestuelle, techniques, interactions, rituels... On manque cependant de réflexions méthodologiques et épistémologiques à base empirique sur les modes de traitement des corpus audio-visuels recueillis en ces domaines (autres que ceux relevant du genre trop décrié et pourtant nécessaire de l'illustration).

D'un autre côté, *anthropologie visuelle* fait référence à un type particulier de *produit de communication*, autrefois désigné sous le nom de film ethnographique, et dont on se demande de façon récurrente quel rapport de parenté il entretient avec le *documentaire*. C'est à ce second aspect de l'anthropologie visuelle que nous nous intéresserons ici.

Film ethnographique et film documentaire

L'opposition des deux relève très largement du faux problème. Aucun des critères par lesquels on a tenté de distinguer ces deux genres filmiques (ou vidéographiques) ne se révèle à l'usage véritablement discriminant. Il suffit de les passer rapidement en revue : ces critères renvoient respectivement au sujet, au discours, à l'auteur et à la technique. Les deux premiers ne sont évoqués qu'à l'extérieur du monde de l'anthropologie visuelle, les deux seconds par contre retiennent l'attention de certains spécialistes.

a. Le film ethnographique serait-il spécifique en ce qu'il s'attache à la découverte de populations dites primitives ? Mais depuis longtemps les ethnologues ne définissent plus leur spécialité par son exotisme ancien, et nombre de films d'ethnologues sont tournés en contexte moderne et/ou occidental, alors que le documentaire de cinéma ou de télévision n'a jamais dédaigné les escapades tropicales.

b. Serait-ce le discours savant, voire, si l'on est caustique, le caractère ennuyeux et didactique de certains films, qui définirait l'audio-visuel ethnographique ? Mais la pédanterie d'un commentaire comme la lourdeur d'une réalisation ne peuvent guère définir un genre, aucun n'en étant préservé, même s'il est vrai que trop de produits vidéos issus de la caméra d'un ethnologue trahissent l'amateurisme ou l'incompétence : il s'agit là toutefois d'un problème de formation professionnelle, ni plus ni moins.

c. Pourrait-on se contenter de dire qu'il faut et qu'il suffit qu'un film soit fait par un ethnologue ou avec sa collaboration pour qu'il s'agisse là d'un film ethnographique (Augé et Colleyn, 1990) ? Outre la tautologie évidente d'une telle définition, on constaterait aisément que bien des films emblématiques du cinéma ethnographique ne s'y plient pas, à commencer par ceux de l'ancêtre totémique, Flaherty.

d. Enfin, y aurait-il des techniques de réalisation propres au film ethnographique, de telle sorte que, comme cela a été parfois avancé, le plan-séquence et la non intervention absolue seraient des marqueurs incontestables de ce qu'un film est ethnographique ? (Young, 1975). Malheureusement les savoir-faire, les parti-pris et les styles circulent et la directivité comme la non-directivité, le montage rapide comme le plan-séquence font partie depuis longtemps de la palette des documentaristes de tous ordres.

Ce bref bilan est clair : rien ne permet d'opposer clairement le film ethnographique au documentaire. *Le film ethnographique est du documentaire, car il est soumis aux mêmes contraintes quant aux formes de communication (pour faire bref : le langage cinématographique), et aux mêmes exigences quant au propos (rendre compte d'un réel inconnu ou méconnu).* Le sujet, le texte, l'auteur ou la technique ne tracent *a priori* aucune barrière entre eux.

Mais on ne peut s'en tirer si facilement. Car n'y a-t-il pas malgré tout un vague – très vague – mais incontestable « air de famille » entre bon nombre de films ethnographiques ? Inversement, une vaste fresque historique ou un pamphlet militant, pour documentaires qu'ils soient, ne risqueront guère d'être qualifiés d'ethnographiques... Ne faut-il pas admettre que *si le film ethnographique n'est que du documentaire, il s'agit cependant d'un style particulier de documentaire* ? Et dès lors, comment définir cette « particularité » si l'on ne peut s'appuyer sur l'existence de critères discriminants ? N'y a-t-il pas un paradoxe à suggérer que le film ethnographique soit une sorte de sous-ensemble du documentaire sans qu'on puisse définir

nettement les frontières de ce sous-ensemble ? Il me semble que l'on peut résoudre ce paradoxe si l'on considère l'*ethnographicité* d'un film comme un *index* qui affecterait le documentaire, comme d'autres *index* (l'*index* militant, par exemple, ou encore l'*index* impressionniste) peuvent aussi l'affecter ou le colorer.

Plus précisément, les notions de *pacte ethnographique* et de *choix de réalisation* peuvent permettre d'explorer l'*ethnographicité* d'un film à *travers sa lecture en tant que film documentaire*. C'est ce que nous nous proposons d'esquisser ici. Mais avant de parler de *pacte ethnographique* il nous faut parler du *pacte réaliste*.

Pacte réaliste et pacte ethnographique

On montrerait facilement que l'opposition film de fiction/film documentaire (beaucoup plus solide pourtant que l'opposition film ethnographique/film documentaire) ne peut, elle non plus, être fondée sur des indicateurs radicalement discriminants, du type sujets, discours, auteurs ou techniques. Le film documentaire recourt à toute la gamme des artifices de base propres à la fiction (sans bénéficier certes des mêmes moyens – mais c'est une question d'échelle) : la fabrication et la manipulation des images sont, on le sait et on l'a dit depuis longtemps, à la base même des procédés cinématographiques, tous genres confondus. Contrairement à la naïveté depuis longtemps démasquée du « cinéma-vérité », le documentaire n'échappe pas à cette loi du nécessaire mensonge cinématographique. Certes, on pourrait plaider qu'il ne s'agit là que des lois élémentaires du langage cinématographique, en ce qu'il compose et sélectionne l'image (prise de vue) en un premier temps, en ce qu'il la re-sélectionne, la déplace, l'ordonne et la recompose en un second temps (montage), et qu'il existe un au-delà narratif de ces lois, où la fiction et le documentaire divergeraient radicalement. N'y aurait-il pas, par exemple, au niveau des « acteurs » comme au niveau des « thèmes », malgré le langage minimal commun, des différences de nature entre fiction et documentaire ? Des acteurs et une mise en scène dans le cinéma de fiction, pas d'acteurs et pas de mise en scène dans le cinéma documentaire...

Ce n'est pas si évident. Les personnages d'un film documentaire ne sont certes pas des acteurs d'Hollywood, mais leur « naturel », leur « amateurisme » et leur « improvisation » ne permettent pas de masquer cette évidence : ils jouent ! Mais ils jouent autrement d'autres rôles. Ils jouent leurs propres rôles, au lieu de jouer des personnages de composition. Quant à la mise en scène, elle est loin d'être absente dans le documentaire, et l'on peut en trouver les traces à tous les niveaux, depuis l'unité élémentaire que constitue le plan (où l'on demandera à un personnage d'entrer dans le champ au signal de l'opérateur), jusque là où on l'attendrait le moins : le fait de tourner sans intervention de l'équipe de tournage un rituel collectif, qui n'est en rien joué pour la caméra, ne signifie pas effacement de la mise en scène, mais choix délibéré d'une mise en scène « déjà faite », celle du rituel lui-même, dont nous savons depuis longtemps qu'il est aussi, si ce n'est surtout, un spectacle qu'une collectivité se donne à elle-même ou donne à d'autres.

On pourrait en fait refaire à propos du documentaire la démonstration que Lejeune opère avec brio à propos d'un « genre littéraire » particulier : l'autobiographie (Lejeune, 1975). Rappelons l'essentiel de son propos : aucune technique narrative, aucune procédure grammaticale ou stylistique, aucun dispositif éditorial ou typographique, en un mot aucun indicateur objectif ne permet en soi de différencier l'autobiographie du roman. Et pourtant... Et pourtant ce n'est pas la même chose. Aussi Lejeune recourt-il à la notion de *pacte autobiographique*. C'est parce que l'auteur d'une autobiographie promet au lecteur qu'il s'agit bien d'une autobiographie que celle-ci est lue comme une autobiographie et non comme un roman, à charge pour l'auteur de ne pas

semer en cours de route la confusion par des procédés qui rompraient ce pacte tacite. Il en est au fond exactement de même pour le documentaire : le réalisateur scelle un pacte analogue, qu'on pourrait appeler *pacte réaliste*. Ce documentaire que vous voyez rend compte de la vérité, et les images que je vous montre sont des produits du réel et non les effets d'une fiction. Peu importe alors que, comme toutes les images, celles des documentaires aient été manipulées par les techniques de prise de vue et de montage : il suffit qu'on accepte de l'oublier et que, en conséquence, des « effets » (ou des naïvetés) de réalisation mal venus ne nous le rappellent pas, ou pas trop.

À cet égard, le film ethnographique ne correspond à rien d'autre qu'à une forme particulière de pacte réaliste, qu'on pourrait appeler pacte ethnographique. Vus sous cet angle, les divers « critères » inadéquats que nous avons envisagés au début, et dont aucun ne pouvait fonder le film ethnographique comme genre distinct du documentaire, reviennent à la surface, et prennent une autre place, toute relative et fort instable : il ne s'agit plus d'indicateurs discriminants, mais d'autant d'*indices* du pacte ethnographique : l'exotisme savant d'un sujet par exemple, qui cumule l'étrangeté d'une coutume lointaine, la pédanterie d'un commentaire et la figure virtuelle d'un chercheur, cumule trois indices qui signent ou renforcent le pacte ethnographique comme figure particulière du pacte réaliste.

Peut-on caractériser plus précisément le pacte réaliste et sa variante le pacte ethnographique ?

L'un comme l'autre ont d'abord une dimension éthique : si le cinéma n'est qu'illusion, l'auteur vous garantit que cette illusion est « vraie » ; autrement dit, les mensonges du langage cinématographique et du récit documentaire sont des médiations nécessaires entre deux vérités : la vérité perçue par le spectateur et la vérité de la situation de référence. Si les images sont « manipulées », elles n'ont pas été fabriquées de toutes pièces et elles « représentent » malgré tout le réel de référence, elles en gardent la trace. *L'illusion cinématographique propre au documentaire auto-garantit une fidélité au réel de référence. Telle est la composante éthique du pacte réaliste*, et le pacte ethnographique s'y conforme. D'une certaine façon il la renforce : il postule une *expertise* réaliste, c'est-à-dire qu'il garantit une connaissance censée être plus approfondie du réel de référence que celle que pourrait avoir un profane, connaissance qui peut s'exprimer par divers signes inclus dans le langage documentaire (*cf.* ci-dessous).

Mais il y a aussi une dimension technique du pacte réaliste : il convient de ne pas rompre l'illusion cinématographique, en laissant une trace incongrue des manipulations que les processus de fabrication d'un film font subir aux images et aux sons. Non seulement l'illusion doit être vraie, mais elle doit être *crédible*. C'est le savoir-faire du réalisateur qui permet de garantir techniquement le pacte réaliste. Là encore, le pacte ethnographique respecte cette composante du pacte réaliste et, en outre, la renforce volontiers. Une moindre intervention de techniques de réalisation « voyantes » (l'absence par exemple d'illustration sonore), un plus grand dépouillement, un montage plus lent sont autant d'effets techniques (car il s'agit bien d'effets techniques) qui accentuent le pacte réaliste.

À travers ces deux composantes, le pacte ethnographique n'apparaît que comme une *accentuation du pacte réaliste* : autrement dit, le documentaire y expose des indices réalistes plus forts que d'habitude, qui correspondent en général (mais pas nécessairement) à un effacement d'autres indices : le subjectivisme de l'auteur, l'esthétisation du propos ou la rhétorique militante sont alors minimisés.

Mais on pourrait introduire une troisième composante qui serait, elle, propre au pacte ethnographique et que l'on pourrait appeler *émicité*. Il s'agirait alors de garantir au spectateur non seulement que ce qu'on lui montre est bien arrivé (vérité et crédibilité des images et des sons), mais encore qu'il accède à un niveau particulier de compréhension de ce qu'il voit, qui est proche des représentations et des logiques propres à ceux qu'il voit, et qu'il ouvre une fenêtre sur le « point de vue » des « indigènes ». Fournir un accès minimal et authentifié à la « vision du monde » des sujets filmés serait alors une spécificité du pacte ethnographique, dont on voit bien qu'elle correspond à l'une des dimensions majeures du propos anthropologique en général (en particulier ce souci de la restitution « émique » des comportements et des faits sociaux).

Prenons un exemple bien connu : le film de Rouch « Les Maîtres fous ». C'est un documentaire et, au nom du pacte réaliste, le spectateur admet (avec raison) que les scènes de possession sont « vraies » : les possédés ne transforment pas significativement leur comportement parce qu'il y a une caméra, la possession n'est pas simulée, il n'y a pas tromperie sur la marchandise. La dimension éthique du pacte réaliste est respectée, comme l'est sa dimension technique : l'habileté du réalisateur nous donne l'impression que nous assistons *en direct* à la cérémonie, ce qui est tout sauf le cas. Peu importe, dès lors, que la possession de ces travailleurs immigrés dans les faubourgs d'Accra ait été organisée ou non pour les besoins du tournage, ou que Rouch sollicite ou non ses « acteurs » : de toute façon, une possession se passe bien de la sorte, les acteurs du film sont bel et bien en transe. Mais il y a plus : il y a ce sentiment qu'un touriste ordinaire, ou un journaliste de passage, n'auraient pu filmer ceci, et de cette façon... Que l'authenticité de ces scènes nous est mieux garantie qu'ailleurs, dans des films tournés sur d'autres scènes de possession... Qu'il y a derrière ces images une compétence et une familiarité inhabituelles (en particulier si l'on pense à la date déjà ancienne du film... Que la logique rituelle qui suscite ces actes, déplace ces corps, anime ces visages devient presque compréhensible pour un spectateur dont la culture est aux antipodes de ce qu'il voit...

C'est ce sentiment diffus, que l'on retrouve dans des documentaires pourtant fort variés quant à leur sujet, à leur technique ou au succès qu'ils rencontrent, que je propose de nommer *pacte ethnographique*. Comment ce sentiment s'insinue-t-il dans des images par ailleurs de toutes natures ? Comment le pacte ethnographique, en ses diverses dimensions (accentuation du pacte réaliste ou *émicité*), « passe-t-il » dans un film ? Par quels indices se donne-t-il à voir ? C'est là qu'il nous faut faire intervenir une autre dimension analytique, beaucoup plus tangible, qui considère un documentaire comme un système de choix enchâssés. C'est en effet à travers ces choix, communs aux documentaires de tous ordres, que l'ethnographicité d'un film documentaire se manifeste.

Micro-choix et macro-choix

Tout film est un système complexe de choix, opérés tout au long du processus de réalisation : choix du sujet, repérages, écriture, tournage, montage... À chacune de ces étapes, les contraintes et les opportunités dessinent un ensemble de possibles parmi lesquels il faut trancher : contraintes et opportunités liées au langage cinématographique, aux normes de la société locale, à l'environnement institutionnel, au budget de production, aux modes stylistiques, etc. Ces choix en cascades, incessants, multiples, sont certes souvent implicites, c'est-à-dire ne font pas l'objet de délibérations et de décisions argumentées. Ils n'en sont pas moins réels et efficaces. Leur caractère implicite peut renvoyer en fait à deux causes opposées :

- Soit l'incompétence technique et narrative (si fréquente chez des ethnologues se lançant dans la réalisation sans formation *ad hoc*), qui fait que ces choix ne sont pas perçus comme choix, parce que la gamme des possibilités n'est pas connue et que l'éventail des techniques de réalisation n'est pas maîtrisé.

- Soit, inversement, la compétence technique et narrative qui, dans le domaine de la réalisation, correspond souvent à un « art de faire », intériorisé par un « apprentissage sur le tas », peu formalisable et objectivable, et qui s'exprime parfois dans une rhétorique du *feeling*, au nom de laquelle ces choix sont effectués spontanément et intuitivement. Mais ils n'en sont pas moins effectués.

L'explicitation de ces choix n'est donc pas évidente. C'est justement une des tâches que l'anthropologie visuelle doit se donner que de les mettre en évidence et d'en analyser les effets : si le documentaire peut se contenter de débats qui relèvent du genre bien connu du ciné-club, et renvoient à une critique impressionniste ou ponctuelle, ou s'il peut revendiquer l'ineffabilité ou la subjectivité qui s'attachent au statut de créateur ou d'artiste, on pourrait estimer au contraire nécessaire qu'une sous-discipline qui entend se rattacher aux sciences sociales essaie de mettre en œuvre une démarche analytique systématique et raisonnée. On touche là, soit dit en passant, à un troisième sens du terme *anthropologie visuelle* (outre le recueil et l'analyse de corpus audiovisuels, et la production de documentaires à caractère ethnographique) : l'étude des modalités de la connaissance et de la mise en scène du réel à travers les procédures du film documentaire (ce qu'on pourrait appeler, au risque de quelque prétention, une *épistémologie du pacte réaliste*...).

Les choix à l'œuvre dans le film documentaire, et donc dans le film ethnographique, peuvent, en simplifiant, être analysés à deux échelles très différentes : d'un côté les micro-choix (cadrage d'un plan au tournage, raccord entre deux plans au montage, par exemple) ; de l'autre les macro-choix (décider d'un sujet ou de recourir ou non à un commentaire, par exemple). Les micro-choix ont été largement étudiés par ce qu'on a pu appeler l'école de Nanterre, fondée par Claudine de France (de France, 1982 ; Comolli, 1983). Les macro-choix ont été moins explorés. Ce sont des choix de réalisation, alors que les micro-choix sont des choix de prise de vue et de son. Le niveau privilégié du micro-choix c'est le plan. Le niveau privilégié du macro-choix, c'est la séquence, et le film lui-même comme articulation de séquences. À travers ces macro-choix (mais à travers les micro-choix aussi) se noue le pacte réaliste. Et c'est par eux que le pacte réaliste prend la forme éventuelle d'un pacte ethnographique.

Choix de réalisation et pacte ethnographique

Je retiendrai ici trois grands types de choix (*cf.* Olivier de Sardan, 1987) : c'est en naviguant à travers eux que se met en place une stratégie de réalisation et que se construit l'ethnographicité d'un documentaire.

Le sujet

Tout n'est évidemment pas « bon à filmer », même si à peu près tout est filmable. La construction d'un sujet filmique offre certaines analogies avec la construction d'un sujet scientifique, mais s'en distingue évidemment en ce que les méthodes et le langage sont littéralement incommensurables. Il est exceptionnel qu'un « bon » sujet de recherche soit également un « bon » sujet de film. Un

documentariste, fut-il par ailleurs ethnologue, construit autrement son sujet qu'un chercheur, fut-il par ailleurs cinéaste.

L'ethnologue cinéaste (ou l'équipe ethnologue/réalisateur) a ceci de particulier par rapport à un réalisateur sans arrière-plan ou intention anthropologique que *son sujet est le plus souvent en aval d'un processus de recherche préalable*. Autrement dit, le sujet bénéficie d'un « repérage » de type très particulier, à base d'anthropologie professionnelle et de longue durée. Ceci a deux effets : d'une part le sujet est extrait d'un repérage pour beaucoup non effectué en fonction d'un film, alors que le choix d'un sujet précède en général l'effectuation de son repérage par le documentariste ; d'autre part ce repérage met en valeur des aspects du réel en général non accessibles à un profane réalisateur et oriente, dès le choix du sujet, le film dans des directions « ethnographiques ». Mais il est clair qu'un documentariste qui passe une année entière à vivre parmi ceux qu'il filme se met dans des conditions d'observation participante tout à fait analogues à celles d'un ethnologue...

Le choix du sujet devient, dès lors qu'un ethnologue participe à son élaboration, l'expression d'un *compromis entre un intérêt ethnologique et un intérêt narratif*, ce dernier renvoyant à différents paramètres tels que la nouveauté d'un sujet, l'exceptionnalité des scènes qui le constituent, la beauté ou la cinégénie des sites, des actions ou des personnages, etc. Certes, dans le documentaire en général l'intérêt narratif n'est rarement que seul en piste, mais il n'a pas le plus souvent comme partenaire l'intérêt ethnologique – un intérêt ethnologique qui se propose comme une compétence incarnée dans un savoir préalable portant sur le sujet et tenant lieu de repérage.

La trame narrative

Faire un film sur tel sujet ou sur tel autre ne préjuge pas de la façon de le raconter. Tout documentaire – et le film ethnographique n'échappe pas plus à cette règle qu'aux autres – est une histoire à propos du réel et à partir de lui. Il faut donc un fil directeur, ou un « moyen de transport » (Mac Dougall, 1978).

On sait que le temps tient souvent ce rôle. La structure chronologique est un fil directeur commode et abondamment utilisé. Il en est certes d'autres, qui reposeront sur une base thématique, par exemple, ou géographique, ou sur une structure en essaim, etc. Mais la structure chronologique reste la plus fréquente, et c'est sans doute celle qui permet le plus d'ethnographicité, du moins sous sa forme dite « simple ». Elle peut être en effet analysée comme de type simple ou de type complexe. Nous appellerons structure chronologique simple une structure chronologique reposant sur une unité de temps limitée, fonctionnant comme quasi unité de lieu : le prototype en est ce qu'on pourrait appeler un « événement social » (*social event*). C'est une structure narrative fréquemment utilisée dans le documentaire à caractère ethnologique : processus techniques comme processus rituels ont donné matière à d'innombrables « films ethnographiques ». C'est qu'il s'agit là de fils directeurs qui fonctionnent également comme sujets. *Le sujet est en quelque sorte son propre fil directeur*, car l'énoncer c'est déjà en esquisser le récit. Autrement dit, *décrire un événement social, c'est déjà le raconter*. La linéarité du sujet est telle que, même s'il est évidemment décomposé en plusieurs sous-séquences, il peut aussi être lu comme une séquence unique. On a affaire en quelque sorte à des *films-séquences*... Il s'agit là, on le voit, d'un compromis particulièrement commode entre intérêt ethnographique et intérêt narratif. Dans les films où une technique, ou un rituel, constituent à la fois le sujet et le fil directeur, la description ethnographique se transforme relativement facilement en une description filmique, qui est elle-même récit filmique.

On pourrait en dire autant de sujets moins traités, mais tout aussi significatifs et à forte valeur descriptive, qui consistent en des séquences d'interaction sociale : une scène de ménage, un jeu d'enfants, un marchandage... Mais là, à la différence des processus techniques ou rituels, ces interactions « libres » ont du mal à s'imposer comme sujets de films à part entière, malgré leur auto-suffisance (unité d'action, de temps et de lieu), soit qu'elles manquent de la mécanique rigoureuse des processus techniques, soit que la mise en scène collective des processus rituels leur fasse défaut. Elles tendent donc à constituer des séquences, des scènes (voire des parenthèses) dans des sujets autres.

Quant à une structure chronologique complexe, c'est une structure chronologique qui ne peut fonctionner directement comme récit, et qui doit être construite en tant que telle : une vie, une période... Loin de l'attitude descriptive précédente (assez semblable à celle de l'ethnologue), le réalisateur doit maintenant trancher dans le temps et dans l'espace, inventer un moyen de transport qui gère des sauts dans la diachronie comme dans la synchronie, tisser son propre fil directeur à partir de bribes spatio-temporelles éparses. La linéarité chronologique du récit n'est plus une linéarité de tournage. Le film peut n'être pas moins chargé d'ethnographie : mais celle-ci passera autrement, à travers d'autres choix. La structure narrative (recours aux portraits, récit de l'enquête, rétrospective historique, etc.) s'éloigne dès lors nécessairement de la descriptivité.

Les options de réalisation

Dans ce même niveau de choix je regroupe une série de choix en fait d'ordres différents, mais qui tous concourent puissamment à donner à un film sa personnalité, sa couleur, son style... et son ethnographicité éventuelle. On en distinguera quatre séries.

Les interactions filmants/filmés

Il s'agit là de repérer le niveau d'intervention que l'équipe de réalisation s'accorde par rapport aux « acteurs », c'est-à-dire aux personnages qui traversent ou animent le documentaire.

À un pôle, on trouvera bien sûr la non-intervention totale, celle que revendiqua en son temps le film « observationnel » (Young, 1975). Si elle n'élimine en rien la manipulation des images inhérente à la fabrication de tout documentaire (tout en la faisant porter particulièrement sur la phase de montage), si elle n'élimine pas non plus la modification éventuelle du comportement des sujets (effets de pro-filmie) et ne peut prétendre à un statut de « cinéma-vérité », elle n'en produit pas moins des procédés de réalisation qui peuvent renforcer le pacte ethnographique, par ce qu'on pourrait appeler un *effet de direct-différé*.

À l'autre pôle, on trouvera les stratégies de reconstitution et les actes de mise en scène délibérée du réalisateur. Il sera fait appel parfois à des procédés de fiction ou à de la direction d'acteurs (même si ceux-ci jouent leurs propres rôles, ce qui est l'exigence minimum du pacte réaliste), parfois à des reconstitutions d'événements ou de rituels ayant disparu par ceux qui les ont connus, parfois enfin à une suggestion d'événements routiniers interprétés sur le mode de l'improvisation par les personnages du film.

Le plus souvent, les réalisateurs se situent entre ces deux pôles et adoptent un interventionnisme modéré : demander à un personnage d'attendre le signal pour entrer dans le cadre, faire recommencer à un artisan un geste technique, organiser le décor d'un interview... Ce dernier

exemple pose évidemment le problème toujours renouvelé de la pro-filmie : dans quelle mesure celle-ci est-elle un biais et risque-t-elle de rompre le pacte réaliste ? L'interview est en effet un moyen d'intégrer au maximum l'effet pro-filmique en le rendant tellement évident qu'il ne pose plus de problème, puisque c'est la caméra elle-même qui sollicite le personnage et que celui-ci s'adresse à elle. Développant cette stratégie au-delà de l'interview au sens strict, des films entiers ont pu être construits sur le principe d'une caméra accompagnatrice, avec qui les personnages filmés dialoguent et conversent (de Leacock à Depardon). L'effet de direct-différé est là aussi garanti. Mais l'argument invoqué n'est pas toujours que d'efficacité : il peut être aussi d'ordre moral. La stratégie « dialogique » a parfois été mise en opposition sous cet angle avec la stratégie observationnelle (Mac Dougall, 1975). Celle-ci tentera plutôt, à l'inverse, de faire complètement oublier la caméra par les personnages : certains rituels religieux (une transe ou une messe), militaires (un défilé), festifs (un carnaval) ou politiques (une manifestation) y parviennent pour l'essentiel et peuvent faire fonctionner parfaitement le pacte ethnographique.

Restent tous les autres cas, ceux où l'on demande aux personnages de faire « comme si » la caméra n'existait pas, dans une situation où pourtant on ne peut guère l'ignorer. L'effet pro-filmique est évidemment fort variable suivant le contenu de ces situations : un forgeron pourra sans doute continuer sans trop de peine à « faire comme si » en martelant son enclume, mais il y a fort à parier qu'aucun amoureux ne pourra « avec naturel » courtiser sa belle sous le regard de la caméra. Il est des situations quasi-interdites au documentaire sous peine de rompre le pacte réaliste – celles même qui produisent sur l'« acteur » une injonction contradictoire (*double bind*) du type : « Mais sois-donc naturel !! »

Aucune forme d'interaction filmants/filmés n'a donc le monopole de l'ethnographicité. Mais l'on pourrait considérer que le problème est moins celui des interactions filmants/filmés que celui des *interactions entre filmés*. Autrement dit que le choix des premières dépend de la place qu'on veut donner aux secondes. Dans la mesure où les interactions entre personnages constituent, hors film, la matière première de la vie sociale, on peut facilement constater que le documentaire a fortement tendance à les minimiser, au profit de l'action d'un côté (seules sont prises en compte les interactions fonctionnelles, techniques ou rituelles en particulier), de la parole d'un autre côté (l'interview, ou interaction personnage/spectateur). Donner à voir les rapports interpersonnels fugaces ou pérennes, c'est au fond créer avec les personnages filmés un certain type de proximité et le faire partager au spectateur : n'est-ce pas un mode discret d'établissement du pacte ethnographique, dont peu importe alors qu'il passe par tel ou tel type d'interaction filmant/filmé (caméra-partenaire ou caméra-oubliée), pourvu qu'il fonctionne ?

Commentaire et dialogues

Commentaire ou non, interview ou non, dialogues entre les personnages ou non ? Ces options sont en partie fonction du sujet et du fil directeur, et en partie sont autonomes.

Un premier problème, crucial pour tout documentaire, mais encore plus aigu dès lors qu'un intérêt ethnographique se mêle à l'intérêt narratif, est la gestion des informations indispensables pour le spectateur. Il est d'autant plus crucial que la distance linguistique et culturelle sujet/spectateur est plus grande (mais elle n'est jamais nulle, tout documentaire ayant nécessairement une fonction de découverte) et se trouve donc culminant quand le sujet est particulièrement exotique. Le nombre de solutions est alors limité : soit cette information passe hors film, soit elle est incorporée au film sous forme écrite, soit elle lui est incorporée sous forme orale.

L'information hors film peut être celle que procure une affichette ou une plaquette distribuée avec le film (projections ou visionnement publics) ou encore une édition conjointe cassette/livre (cf. Augé et Colleyn, 1990 ; Olivier de Sardan, 1991). Les expériences restent hélas fort rares et ne peuvent concerner la diffusion en télévision.

Les informations écrites consistent pour l'essentiel en cartons, incrustations ou déroulants explicatifs, placés en tête de film, ou disséminés tout au long du film.

Le médium essentiel reste oral. C'est à ce niveau qu'intervient le choix entre le commentaire - outil longtemps exclusif de la délivrance d'informations explicatives ou contextualisantes, dont on sait que tous les genres de documentaires ont usé et abusé - et l'interview, qui peut aussi jouer en partie cette fonction (Mac Dougall a même parlé à son sujet de « commentaire interne » : Mac Dougall, 1975) et dont on a tout autant usé et abusé. À cet égard, ce n'est évidemment pas le recours à tel ou tel type de mode de distribution de l'information (ni son abus) qui distinguera le film ethnographique des autres formes de documentaire, mais plutôt le contenu de l'information véhiculée : *a priori*, l'information issue d'une équipe incluant un anthropologue, par exemple, serait plus contextualisante (Heider, 1976). Il est vrai que l'anthropologue, intellectuel de type universitaire, tend, non sans risques, à se retrouver sur ses terres bien balisées de l'exposé oral, et que l'intérêt ethnographique risque en ce cas de faire sombrer l'intérêt narratif.

Mais on aurait tort de ne voir que dans le contenu d'un commentaire savant la marque ethnographique d'un film. Bien au contraire, c'est souvent par le silence que celle-ci se manifeste. Comment est-ce possible ? Tout s'éclaire si l'on en revient à ce qui a été dit plus haut de la descriptivité de certains sujets (événements sociaux) en tant qu'index ethnographique. Ce n'est pas seulement la descriptivité inhérente à certains sujets (nous sommes alors au niveau « choix du sujet ») qui alimente cet index ethnographique, ce peut être aussi la descriptivité de la posture choisie par le réalisateur, manifestée par l'économie de parole (et nous sommes alors au niveau « option de réalisation ») : donner l'illusion à un spectateur d'être introduit « à l'intérieur » d'un monde qui n'est pas le sien, comme un invité presque familier, mais discret, est une des façons par lesquelles un documentaire instille imperceptiblement, sans bruit et sans paroles, son ethnographicité...

Les parti-pris stylistiques

Ceux-ci concernent tant le tournage que le montage. Ils concernent les micro-choix, mais en tant que ceux-ci font l'objet d'un parti-pris, autrement dit ils correspondent à une stratégie délibérée de micro-choix à l'échelle du film : privilégier tel type de cadrage ou tel type de plan, tel type de raccord ou tel type de rythme.

Au tournage, les choix portent évidemment sur le type de plans visuels et sonores à mettre systématiquement en avant. Ces parti-pris peuvent être d'ordre ethnographique. Lomax, réalisant un film sur la danse, s'attachera ainsi à tourner en plans d'ensemble afin de donner à voir toute la gestuelle de pied en cap. D'autres invoqueront le plan séquence comme garantie de fluidité et de descriptivité.

Au montage, ce sera le rapport temps forts/temps faibles (accorder une plus grande place à ceux-ci), ou la minimisation des effets visuels (déformations de l'image), ou le refus de l'illustration sonore, ou le choix d'un rythme médium ou lent (refus du clip) qui seront les marqueurs privilégiés d'un pacte ethnographique.

Paradigmes et points de vue

Les anthropologues n'échappent pas aux idéologies et leurs films, à l'évidence, sont loin d'exprimer des points de vue scientifiques dégagés des stéréotypes et présupposés ayant cours dans l'intelligentsia. De plus leur propre discipline est éclatée, divisée, fragmentée. Divers points de vue sur le réel s'y confrontent. Mais ces points de vue sont en nombre relativement limité. Et les films que font ces anthropologues (s'ils sont eux-mêmes réalisateurs) ou auxquels ils collaborent (s'ils sont auteurs ou conseillers scientifiques) portent trace de ces points de vue.

Minimiser ou maximiser l'exotisme de ce que l'on donne à voir, le présenter comme familier ou comme exceptionnel, dramatiser ou banaliser sont des choix scientifiques pour une part, idéologiques pour une autre, qui transparaîtront inévitablement selon l'orientation de l'anthropologue, pour peu que celui-ci ait un rôle significatif dans l'élaboration d'un documentaire. Proposer une vision enchantée des communautés locales que l'on filme ou mettre en valeur leurs contradictions internes, souligner les difficultés des populations et donner à voir la domination dont elles sont victimes, ou insister sur leur inventivité et montrer les ressources qu'elles savent mobiliser : tout ceci passe explicitement ou implicitement dans un film, au niveau des multiples choix dont il est le produit. Le documentariste non anthropologue comme le documentariste anthropologue n'échappent ni l'un ni l'autre à de tels parti-pris. Peut-être cependant l'anthropologue est-il plus habitué à rompre avec les évidences du « sens commun » et, en particulier dès lors qu'il est question de cultures non occidentales, à se méfier des pièges de l'exotisme. De ce point de vue, le « projet anthropologique » peut s'exprimer de mille manières à travers les procédures de réalisation, en se donnant pour règle de rendre sensibles, visibles, audibles, perceptibles les logiques qui sous-tendent les comportements des acteurs sociaux filmés, en refusant les effets d'exacerbation et de dramatisation des différences culturelles : ceci n'est pas – ou ne devrait pas être uniquement – une question de « commentaire », mais c'est aussi une certaine façon de filmer ou de monter. Certes, la pudeur, la complicité avec les personnes filmées, le respect de leurs cultures ne sont pas des privilèges des anthropologues : mais ceux-ci cependant en font, plus que d'autres, profession...

Au terme de ce parcours et en guise de bilan, peut-on proposer une caractérisation minimum de l'« index d'ethnographicité », étant admis qu'il n'est aucune frontière claire qui sépare le sous-ensemble « film ethnographique » de l'ensemble « film documentaire » auquel il appartient ? À travers le détail complexe des options de réalisation qui définissent, avec son sujet et son fil directeur, le ton et la couleur d'un film documentaire, peut-être y a-t-il « malgré tout » un « style ethnographique » que j'organiserai pour ma part volontiers autour de deux propriétés qui sont centrales pour le métier d'ethnologue (du moins dans la conception que je m'en fais) et qui peuvent s'exprimer aussi – mais différemment – en images et en sons (à la différence d'autres caractéristiques des sciences sociales qui semblent, elles, indissociables de la pensée scientifique en sa forme écrite : critique des sources, débat théorique, analyse conceptuelle, etc.) : l'émicité (la restitution des représentations « indigènes ») et la descriptivité (l'observation fine des comportements, pratiques et interactions).

L'émicité et la descriptivité ne sont certes pas des propriétés monopolisées par le seul regard anthropologique. Mais elles reflètent cependant ce qu'on pourrait appeler aussi bien une « culture anthropologique » qu'une « sensibilité anthropologique ». Tout en n'étant pas le monopole, loin de là, des anthropologues professionnels, elles sont liées au type de compétence que l'anthropologie a développé, et a diffusé pour partie autour d'elle.

Une attention particulière portée à la description des actions et interactions humaines, une attention particulière portée au sens que les personnages filmés accordent à leurs propres actions et interactions constitueraient donc en dernière analyse cet index ethnographique qui transforme imperceptiblement le pacte réaliste en pacte ethnographique. C'est une forme de respect compétent du réel filmé : mais il en est d'autres...

Bibliographie :

Augé M. et Colleyn J-P. (1990), *Nkpiti. La rancune et le prophète*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Comolli A. (1983), *Les gestes du savoir*. Paris, Université Paris X (multig.).

France (de), C. (1982), *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

Heider K. (1976), *Ethnographic film*, Austin, Texas University Press.

Hockings P. (ed.), 1975, *Principles of Visual Anthropology*, La Haye, Mouton.

Lejeune P. (1975), *Le pacte auto-biographique*, Paris, Seuil.

Mac Dougall D. (1975), "Beyond observational cinema", in Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton, La Haye.

Mac Dougall, D. (1978), "Ethnographic film : failure and promise", *Annual Review of Anthropology*, 7.

Olivier de Sardan J.-P. (1982), « Production écrite et production audio-visuelle », *Gestes et Images*, n° spécial.

Olivier de Sardan J-P. (1987), « Méthodologies et problématiques en audiovisuel des sciences sociales : du traitement des corpus aux stratégies de réalisation », in *Pratiques audio-visuelles en sociologie*.

Olivier de Sardan J-P. (1991), « Compte-rendu de "Nkpiti, la rancune et le prophète" », *L'Homme*.

Young C. (1975), « Observational Cinema », in Hockings, P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, La Haye, Mouton.