



HAL
open science

Filmer : une question d'ethnographie

Damien Mottier

► **To cite this version:**

Damien Mottier. Filmer : une question d'ethnographie . Entrelacs, 2016, Hors-Série (2). hal-01685478

HAL Id: hal-01685478

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01685478v1>

Submitted on 16 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Filmer : une question d'ethnographie

Damien Mottier
HAR, Nanterre

Les manières de faire sont toujours des formes de pensée
J.-L. Comolli

Rendre présent

Beaucoup de choses ont été écrites à propos des vertus méthodologiques de l'image, fixe ou animée, en sciences sociales. Il s'agit ni de les récapituler, ni de les répéter¹. Réduire le film à une question d'ethnographie peut d'ailleurs paraître abusif, sinon scandaleux, pour un cinéaste de profession. Loin de me départir de la conviction que l'écriture filmique est un moyen d'exercer son regard sur le monde, de le traverser, de l'interpréter sinon de le raconter, cet article se concentre sur la pratique du film *pour elle-même* et *en elle-même*. Qu'est-ce que ce geste (s'engager sur le terrain avec une caméra) transforme, facilite ou empêche ? Dans quel type de démarche entraîne-t-il l'ethnographe (autre qu'un simple désir de cinéma documentaire) ? Quelles sont les combinaisons, les plis et les recoins de l'articulation entre pratique du film et ethnographie ?

Filmer est un acte de création, chacun en conviendra, mais c'est aussi une manière différente de se rendre présent au monde autant que de rendre le monde présent. C'est donc prioritairement la manière d'inscrire sa présence filmique au cœur de l'expérience ethnographique qui retiendra mon attention. Un tel questionnement se situe en deçà de tout jugement porté sur l'esthétique de la restitution et de la belle forme (dont il n'est cependant pas détaché) pour mieux valoriser la quête et la démarche. À l'appui d'exemples tirés de l'histoire de l'anthropologie visuelle ou d'expériences personnelles de recherche, le point de vue pragmatique adopté dans cet article conduit à analyser la manière dont l'exercice du film modifie et optimise, dans la plupart des circonstances ethnographiques, l'*aisthesis* de la recherche, autrement dit le mode d'engagement sensoriel du chercheur sur le terrain, en imposant une posture de recherche différente dont la plus value ne peut être sans exigences ni contraintes.

Epistémologie du regard

Regarder est une opération fondamentale de la pratique ethnographique, qui se caractérise par une technique d'enquête spécifique usuellement désignée sous le terme d'observation participante². Il s'agit de se faire une place sur le terrain et d'y frayer son regard pour creuser de l'intérieur un point de vue qui favorise l'étude et la compréhension d'une population donnée –

¹ Des essais fondateurs (Bateson & Mead 1942) aux ouvrages classiques (Collier & Collier 1967, Adair & Worth 1972, Hockings 1975, Heider 1976, De France 1982), la réflexion méthodologique a toujours été au centre des préoccupations de l'anthropologie visuelle. Les références récentes ayant connu une inflation considérable depuis les années 1990, mentionnons parmi d'autres et sans souci d'exhaustivité : Crawford 1992, Castaing-Taylor 1994, Banks Morphy 1997, Ruby 2000, Banks 2001, Lallier 2009, Pink 2001 et 2006, Crawford Postma 2006, Banks Ruby 2011.

² Observation participante, participation observante, objectivation participante, ou décliné cinématographiquement : caméra observante, participante, révélatrice etc. : les débats sont évidemment trop nombreux pour en rendre compte.

qu'il s'agissent des Baruya de Nouvelle-Guinée, des indiens Kuna du Panama, des M'Bété du Gabon ou d'une communauté de traders travaillant dans une métropole européenne. Cette épistémologie du regard, *c'est-à-dire le regard entendu comme une condition de la constitution des connaissances ethnographiques*, n'est évidemment pas sans poser question.

Johannes Fabian, par exemple, a souligné à juste titre les limites du paradigme « visualiste », qui installe l'observateur dans le confort illusoire d'une posture d'extériorité et qui, ce faisant, oblitère le sens du contact, de l'échange et de la rencontre au profit d'un principe de coupure entre observateur et observé. L'expérience visuelle d'un ethnographe est cependant plus subtile, plus riche et complexe que ce principe de coupure le laisse entendre. Johannes Fabian le concède d'ailleurs volontiers, en soulignant « la possibilité paradoxale que le visualisme puisse être un symptôme de la dénaturation de l'expérience visuelle » (2006 [1983] : 182). Cette irréductibilité du regard ethnographique à toute forme de prédation ou de cannibalisme visuel est un point sur lequel chacun s'accorde³.

Ainsi, il s'agit d'inscrire le regard nécessaire de l'ethnographe dans une perspective *synesthésique* (le regard relève simultanément de plusieurs registres sensoriels) et *relationnelle* (le regard ne peut s'extraire de la situation à laquelle il participe, sa valeur ethnographique est qu'il interroge constamment le sens de la relation) et de concevoir le visuel, à la suite de Maurice Merleau-Ponty, non comme un simple problème d'optique mais comme une *modalité corporelle d'accès au visible*⁴. De ce point de vue, l'un des paradoxes est que le regard disciplinaire de l'ethnographe, fondé méthodologiquement à travers la promotion de l'observation participante, est le plus souvent dissout dans un corpus de connaissances textuelles qui fonde l'anthropologie de terrain comme science⁵. Il y a donc, de l'épistémologie du regard à la production savante des connaissances, un hiatus qui pourrait être surmonté, partiellement du moins, par la pratique des images.

L'ambition de l'ethnographie audio-visuelle n'est évidemment pas de se contenter d'un élan de réflexivité qui incrimine stérilement l'inachèvement des présupposés épistémologiques de l'observation participante sur laquelle l'anthropologie a fondé son autorité. Elle est de réfléchir à l'opportunité de « transposer ses connaissances dans une forme matérielle qui ne soit pas [nécessairement] un texte » (Colleyn, 1990 : 11⁶) et de bâtir une démarche où l'audio-visuel, en complément d'autres techniques d'enquête, puisse être présent à toutes les étapes de la recherche (de l'inscription sur le terrain à l'analyse et à la restitution du matériau filmé). L'articulation entre ethnographie et cinématographie impose dès lors une nouvelle discipline du regard, qui pousse à la maîtrise d'un autre mode d'écriture (et de lecture) non plus textuel mais audio-visuel.

Cumul des compétences

Le dialogue entre ethnographie et cinématographie est une vieille histoire⁷. Un retour ponctuel sur la période 1947-1948 peut permettre de prendre la mesure de l'historicité de ce questionnement. Le fait, en effet, que les ethnographes maîtrisent difficilement le passage de la démarche ethnographique à l'écriture cinématographique a été au centre de l'inquiétude d'André Leroi-Gourhan, dans un texte fondateur au titre angoissé publié en 1948 – « Le film ethnologique existe-t-il ? » – qui faisait suite au premier *Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie*

³ Pour une réflexion sur le regard documentaire appliqué aux sciences sociales, voir Breton 2012 et Colleyn 1993.

⁴ Voir notamment 1964.

⁵ La différence entre une approche classique et filmique réside dans le fait qu'une « enquête de terrain laisse entre les mains principalement de l'écrit » et que « l'écriture contient potentiellement le pouvoir de dissoudre les événements de communication dans lesquels les échanges verbaux désormais écrits, ont été produits » (Althabe, 1990 : 130). Voir également le célèbre plaidoyer de Margaret Mead : « Visual Anthropology in a Discipline of Words » (1975).

⁶ Cité par Copans (2008).

⁷ Voir à ce sujet, pour ce qui est des ressources en français, la très belle synthèse de Marc-Henri Piault (2000).

Humaine au cours duquel près de soixante bobines de films à « caractère ethnographique » avaient été projetées. André Leroi-Gourhan n'a pas caché le malaise – il parle même d'un « inconfort moral » – que lui a procuré le visionnage de certains films. Parmi eux, *Au pays des mages noirs*, le premier film de Jean Rouch, constitue paradoxalement une étape importante dans la redéfinition progressive des prérogatives du film en anthropologie. Le fait que Jean Rouch, qui a ultérieurement qualifié ce film de « monstre », ait été dépossédé de son travail en vendant ses épreuves aux *Actualités Françaises*, qui les ont montées en inversant le déroulement logique de l'action et en y ajoutant un commentaire et une musique inappropriés, a mis en évidence la nécessité pour les ethnologues de maîtriser leur geste de cinéma d'un bout à l'autre de la chaîne.

Au-delà des enjeux liés à la maîtrise des représentations, *l'alignement des regards cinématographiques et ethnographiques*, que Jean Rouch va promouvoir en tournant lui-même avec du matériel amateur (caméra 16 mm), permet d'envisager la pratique du film d'une tout autre manière. Quelles que soient les limites de son premier geste, Jean Rouch introduit en effet une rupture décisive avec la tradition des films de « mission ethnographique ». Cette tradition, inaugurée en France au cours de la mission Dakar Djibouti – *Aux pays des Dogons* (1931) et *Sous les masques noirs* (1939) – et primée en 1947 lors du premier *Congrès International du Film d'Ethnologie et de Géographie Humaine* avec *Au pays des Pygmées*⁸, reposait sur une stricte division du travail entre ethnologues et cinéastes. Autrement dit, les ethnologues déléguaient l'élaboration cinématographique de leur regard ethnographique à des professionnels du cinéma qui les en dépossédaient nécessairement en faisant efficacement leur métier. À moins de considérer le film comme une extension du domaine ethnographique, Jean Rouch pressent que l'ethnographe doit devenir *l'opérateur de son propre regard*. Cette nouvelle discipline filmique du regard ethnographique, qu'il a forgée « intuitivement plus que théoriquement »⁹ et défendue tout au long de sa carrière, est à la base du renouveau du film ethnographique et plus tard de l'anthropologie visuelle, qui a fondé une grande part de sa légitimité sur cette logique de cumul des compétences : ethnographe et cinéaste¹⁰.

Si elle impose aux ethnographes de s'initier à la réalisation afin de maîtriser les différentes opérations de l'écriture cinématographique¹¹, la principale difficulté de cette double posture est que les ethnographes cinéastes ont parfois souffert d'être perçus comme des ethnographes parmi les cinéastes et des cinéastes parmi les ethnographes, ou pire comme des demi cinéastes et des demi ethnographes. L'anthropologie visuelle, en tant que perspective de recherche historiquement fondée sur la pratique du film, ne peut évidemment se satisfaire de cette demi-mesure : le talent est une chose, la maîtrise en est une autre et l'essentiel est que le langage cinématographique force l'ethnographe à adopter une nouvelle posture de recherche, quel que puisse être le jugement porté sur la valeur artistique de sa proposition cinématographique. Non que le talent d'un cinéaste soit désagréable à un ethnographe et incompatible avec son activité, bien au contraire, mais l'ethnographe doit prioritairement s'appliquer à un geste filmique méthodologiquement maîtrisé. En aucun cas il ne peut avoir pour seule ambition de faire du cinéma ; il doit prioritairement *faire œuvre d'ethnographe* en conciliant ou, mieux, en articulant logiquement ces deux démarches. Il convient dès lors de préciser en quoi la pratique du film ouvre de nouvelles perspectives à la quête d'un ethnographe, en façonnant une posture de recherche différente.

⁸ Film réalisé par Jacques Dupont, ancien élève de l'IDHEC, au cours de la mission Ogooué Congo organisée par Noël Ballif de juillet à octobre 1946.

⁹ Voir Colley 2008.

¹⁰ Précisons toutefois que l'anthropologie visuelle ne se limite pas à la pratique du film au service d'une démarche ethnographique. Pour une actualisation de cette perspective de recherche, voir notamment : Banks Ruby 2011.

¹¹ Cette logique de cumul n'impose pas à l'ethnographe d'assumer par lui-même toutes les opérations que nécessite la réalisation d'un film documentaire, mais de maîtriser pleinement, en cinéaste, les collaborations qu'il peut solliciter.

Hexis filmique

Si l'ethnologie est souvent présentée comme une science du déplacement (il faut sortir de soi pour aller à la rencontre des autres), l'ethnographie est fondamentalement un art du placement – en témoigne la rhétorique de l'insertion ou de l'immersion sur le terrain. L'argument selon lequel « j'y ai été », qui creuse de l'intérieur un point de vue au sein de la population étudiée, statuant d'autorité sur la pertinence de l'interprétation du matériau ethnographique, est insuffisant. Il convient de réfléchir plus précisément à la manière dont « j'y ai été » ou dont « j'ai été pris », autrement dit à la place que j'ai occupée ou à celle qui, parfois malgré moi, m'a été assignée¹².

L'une des vertus premières de la démarche filmique est qu'elle permet d'assumer différemment les opérations du regard qui sont au fondement de l'activité d'un ethnographe. Un cinéaste, en effet, doit savoir se placer¹³ pour forger cinématographiquement son regard et le formaliser en mettant en scène la distance sociale d'observation dans un geste de « semi conscience » qui oscille en permanence entre préméditation et improvisation¹⁴. Fondée sur une nécessaire variation de points de vue, la pratique du film impose à l'ethnographe cinéaste une mécanique de placement et de projection dans l'espace qui engage des choix d'écriture (composition du cadre, rythme, découpage à la prise de vue, etc.) extrêmement variables¹⁵. Cette grammaire filmique est une manière radicalement différente d'inscrire sa présence sur le terrain, sinon de l'incorporer ; elle libère l'ethnographe cinéaste de nombre de conventions sociales et l'autorise à transgresser, sans autre motif que celui de former son regard, les règles proxémiques qui contraignent souvent l'ethnographe (en le maintenant par exemple à distance du déroulement de l'action).

Filmer justifie que l'on se rapproche puis que l'on s'éloigne, que l'on se place et que l'on se déplace, autrement dit que l'on cherche du regard, parfois avec insistance, jamais sans prédation. Le film peut ainsi devenir un « embrayeur de relations », qui augmente les modes d'engagement du chercheur sur le terrain et qui consolide, par la modulation permanente de la relation de distance (variation de points de vue, plan large, moyen ou rapproché, courte, moyenne ou longue focale, etc.), l'épistémologie du regard qui est au fondement de la démarche ethnographique. C'est donc l'acte de filmer, *en lui-même*, qui opère un changement de posture dont l'ethnographe peut tirer profit, à condition cependant que cet acte décrive un geste d'écriture maîtrisé.

Rapportée à mon expérience personnelle, la fécondité de ce changement de posture, de l'ethnographe au cinéaste ethnographe, a trouvé de riches applications. Dans les premiers temps de mon travail sur les églises pentecôtistes africaines de la région parisienne (Mottier, 2014a), assis dans les rangs des fidèles et donc assigné malgré moi à ce statut potentiel de fidèle au sein d'un espace culturel qui sollicite fortement la participation des individus, mon corps « empêché » (je ne levais pas les mains au ciel, je ne chantais pas, je ne parlais pas en langue, je ne disais pas alléluia, je refusais de me faire imposer les mains par le prédicateur, etc.) traduisait sans cesse mon inconversion, m'exposant en retour à un prosélytisme virulent. L'*hexis* de l'ethnographe, qui trahit le plus souvent son extériorité sinon son étrangeté (voire sa résistance à toute tentative de conversion comme dans le cas pentecôtiste évoqué), est un sujet généralement peu abordé mais

¹² François Laplantine rappelle la nécessaire « intégration de l'observateur dans le champ même de l'observation » (2001 : 179). Le travail de Jeanne Favret-Saada dans le bocage mayennais et l'analyse de la place qui a lui été assignée constituent à bien des égards le modèle d'une ethnographie consciente des effets qu'elle produit sur le terrain (1977).

¹³ Un cinéaste est celui qui sait placer la caméra pour traduire ses intentions.

¹⁴ Voir Claudine de France 1989 [1982] : 364.

¹⁵ Il ne s'agit évidemment pas de réduire la mise en scène cinématographique à la mécanique corporelle qui est à son principe. Un « point de vue », écrit Jane Guéronnet, « est le fruit de la combinaison des relations de distance (cadrages), d'orientation (angles de vue) et de déplacement (mobilité/fixité) qu'entretiennent dans l'espace le cinéaste et les êtres filmés. Il résulte donc de la double activité du cinéaste et des êtres filmés » (1987 : 10). Cette définition peut paraître un peu technique, mais elle est au principe de la grammaire relationnelle du geste cinématographique.

néanmoins crucial, dans la mesure où toute ethnographie est logiquement fondée sur la présence du chercheur sur le terrain – donc sur son engagement corporel.

Écartant l'idée de construire ma relation à ces églises sur le « double jeu » du chercheur faussement converti afin de mieux affirmer, quelles que puissent être nos différences, l'impérative nécessité du « double je » d'une relation dialoguée, je n'ai jamais fait secret qu'il y avait peu de chance que je me convertisse, car tel n'était tout simplement pas le mobile de ma présence. Je faisais en conséquence peu d'effort de mise en conformité de mon comportement tout en adoptant une attitude respectueuse et empathique au cours de nos discussions. Mais les conditions de la relation dialoguée à laquelle j'aspirais (une relation idéalisée par mon approche disciplinaire qui fait peu de cas de la dimension corporelle de l'investissement ethnographique) n'ont jamais été réunies, malgré mes efforts, avant que je parvienne à inscrire mon désir d'ethnographie dans une démarche filmique.

Filmer a été un acte décisif pour plusieurs raisons. Cela m'a permis de m'extraire physiquement des rangs des fidèles, de justifier ma présence en mobilisant mon corps au service d'une activité clairement identifiée (voire même valorisée à travers des usages singuliers au sein de l'espace culturel¹⁶) et de créer les conditions de possibilité de ma recherche en me libérant progressivement des injonctions à la conversion (Mottier, 2012). Caméra en main, j'ai été autorisé à exercer mon regard et à accompagner au quotidien, pendant plusieurs années, la trajectoire de cette communauté. La métamorphose du l'ethnographe en ethnographe cinéaste a débloqué ma relation au terrain : alors que mes motivations ethnographiques leur semblaient opaques au point d'en devenir suspectes (étais-je un espion ?), mon geste filmique a coordonné un nouvel espace de relations. Les techniques corporelles¹⁷ qui soutenaient mon regard suscitaient par ailleurs tantôt leur curiosité, tantôt leur admiration, jamais leur hostilité. Car mon investissement n'était plus seulement intellectuel ; mon corps mettait ma pensée en mouvement.

Toucher du regard

Une telle démarche nécessite évidemment plus que le consentement des personnes filmées : leur connivence et leur coopération, sinon leur investissement dans l'espace scénique, même si l'exercice d'un regard peut, en certaines occasions, provoquer des stratégies d'évitement ou encore altérer les comportements. La perturbation introduite par la présence d'une caméra reste le plus souvent l'un des principaux motifs d'inquiétude exprimés par les ethnographes non cinéastes à l'encontre du film. Cette perturbation, qui est à penser au prix d'un effort minimal de réflexivité, n'est pourtant pas un vice caché, mais la vertu de toute situation d'observation.

Dans le cadre d'un travail collectif mené au sein d'une abbaye cistercienne¹⁸, il est remarquable par exemple que notre présence filmique ait rendu les moines, selon leurs dires, plus « observant ». L'essentiel ici n'est pas qu'ils se soient appliqués à donner la meilleure image d'eux-mêmes (d'autant que cette application fait l'objet d'un relâchement progressif à mesure que la démarche filmique devient elle-même routinière) mais que l'exercice de notre regard ait augmenté par connivence l'intensité des moments partagés. Les moines se sont unanimement dits

¹⁶ Ces usages prennent essentiellement la forme de vidéos de prédication, commercialisés et diffusés sur des chaînes de télévision ou sur internet, plus rarement de fictions ou de documentaires produits par les églises (Mottier, 2014b).

¹⁷ Filmer, avec ou sans trépied, nécessite l'apprentissage de techniques corporelles, qui font l'objet d'un enseignement historique intitulé « Techniques corporelles du tournage à la main » au sein du Master 2 « Cinéma anthropologique et documentaire », créé par Jean Rouch à l'université de Nanterre en 1976. Plus généralement, sur la dimension corporelle du geste filmique, la relation dialoguée du corps filmé et du corps filmant : Comolli et de France (2005).

¹⁸ Ce travail a été élaboré en collaboration avec Emma Aubin-Boltanski et Baptiste Buob au sein du Programme Collaboratif n°3 (dirigé par Nathalie Luca) du LabEx HASTEC en 2013. Pour plus de détails : Buob Mottier (2016).

« touchés » par notre présence au point que le père abbé a concédé, quelques temps plus tard, que la communauté avait été stimulée par la démarche dans laquelle nous l'avions impliquée.

Au cours de discussions préalables, nous leur avons annoncé que s'ils acceptaient notre projet ils devaient nous permettre (donc nous excuser) d'enfreindre un certain nombre de règles, de manière à filmer, par exemple, les offices en nous invitant dans les stalles¹⁹. Accéder à ce point de vue peut ne pas sembler ethnographiquement utile (encore faudrait-il en faire la démonstration car les stalles sont au fondement de la vie monastique) mais cela est cinématographiquement nécessaire. Sans que nous en ayons conscience, cette simple prise de position est venue renforcer le dispositif rituel en rappelant aux moines²⁰ que l'office est une offrande quotidienne à des « destinataires invisibles » : les anges qui les regardent et dont ils doivent éprouver le regard²¹. Il ne s'agit pas de dire que nous avons occupé la place des anges, mais plus simplement de réaliser que le placement de notre caméra nous a permis de nous immiscer dans un réseau de relations, qui met en contact les êtres et les choses, et ainsi d'accéder à un autre niveau de compréhension des modes de présence rituelle. Et c'est cela dont il convient également de se ressaisir pour prendre toute la mesure des apports de la pratique du film à l'ethnographie.

Conjugaison des temps

Les vertus de la démarche filmique ne sont évidemment pas sans contre partie et il serait illusoire de la présenter comme l'acmé de tout approche ethnographique. L'une de ses principales limites est sans doute, paradoxalement, celle du cadre. Le film en effet, au sens strict, est une expérience cadrée. Un cadre inclut (le champ) et exclut (le hors champ)²² ; il focalise le regard (courte, moyenne, longue focale) et le construit selon une grammaire spécifique (un point de vue construit un plan, un plan en appelle un autre, les plans font séquence et les séquences peuvent faire film). Cette grammaire, dont on a dit qu'elle permet à l'ethnographe de développer un savoir faire relationnel spécifique et de modaliser un espace de relations au sein duquel l'intelligence ethnographique se déploie de manière différente, peut néanmoins l'emporter dans un élan d'écriture cinématographique préjudiciable à la qualité de son ethnographie.

Bien que les enjeux du récit et de la narration prennent souvent, au montage, le dessus sur les considérations ethnographiques²³, les choses se doivent d'être plus nuancées au moment du tournage : la logique de la restitution et le souci de la belle forme ne doivent par exemple ni altérer, ni compromettre, celle de l'exploration ethnographique par les moyens du film²⁴. Une ethnographie filmée ne consiste pas en la simple validation d'un résultat ou d'un script préalables ; elle participe du mouvement de la recherche. C'est pourquoi un ethnographe cinéaste ne peut se contenter de tourner des séquences dont il estime qu'elles sont utiles à la mise en récit ou à la valorisation cinématographique de son terrain. Il doit chercher avec sa caméra, explorer, mais aussi prendre le temps de jeter son regard hors du cadre : autrement dit, risquer de perdre le fil narratif de son geste filmique pour mieux nouer celui de sa recherche. Regarder hors du cadre est, de plus, un exercice nécessaire pour ne pas soumettre les protagonistes à des stimulations excessives ou épuiser la relation au terrain, par une présence que seul le film viendrait justifier.

L'ambition de l'ethnographie filmée n'a jamais été de se substituer aux autres techniques d'enquête ethnographique : elle se présente, plus simplement, comme une alternative et un

¹⁹ Les stalles sont des rangées de sièges où s'installent les moines lors des offices.

²⁰ L'un d'eux nous l'a explicitement formulé en ces termes.

²¹ Sur la question du destinataire du rite et de la mise en scène filmique, voir Claudine de France 1993.

²² Pour une analyse des lois de la mise en scène cinématographique, voir Xavier de France 1989.

²³ Voir Henley 2011.

²⁴ Il s'agit là de l'une des leçons importantes du travail d'élaboration théorique et méthodologique de Claudine de France (1989 [1982]) et son équipe (1994), pour franchir le pas du film ethnographique à une ethnographie filmée.

complément de l'observation directe qui vient enrichir l'ensemble des ressources méthodologiques dont dispose l'ethnographe. L'observation différée des épreuves filmées, en particulier, permet de suspendre le jugement et de multiplier indéfiniment les actes de regard selon des protocoles variables, qui peuvent aller des tentatives d'épuisement descriptif à l'épure narrative ou au commentaire interprétatif, en passant par les dispositifs de confrontation ou d'explicitation en présence des protagonistes du film ou de n'importe quel autre spectateur.

Éloge du futur antérieur

Demain, j'aurai vu. Le matériau filmé recèle nécessairement, pour qui sait lire l'image, les coordonnées du regard, autrement dit les conditions dans lesquelles ce point de vue a été élaboré. Il porte donc autant la réflexion sur les intentions qui ont produit ce « présent intersubjectif » (Fabian 2006 [1983]) que sur les déterminations, les choix, les hésitations qui ont animé le mouvement des personnes filmées à ce moment précis de leur histoire. Le film peut ainsi devenir une « source » précieuse d'analyse – que les anthropologues doivent apprendre à lire, à critiquer et à interpréter comme les historiens interrogent ou produisent leurs sources – dès lors que le cadre se fait écran : l'écran infini de nos pensées, de nos réflexions, de nos doutes, de nos intuitions et de nos interprétations. Voilà sans doute ce qui a pu faire dire à Claude Lévi-Strauss qu'un « film de cinq minutes tourné dans l'Athènes du V^e siècle modifierait de fond en comble la vision que nous en donnent les historiens » (Eribon, 1988 : 169-170). La matière filmée, produite ou non par un ethnographe, est un horizon qui se rapproche chaque jour des sciences de l'homme.

Bibliographie

ADAIR John & WORTH Sol 1972, *Through Navajo Eyes : An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington : Indian University Press.

ALTHABE Gérard, 1990, « Ethnologie du contemporain et enquête de terrain », *Terrain*, n° 14, pp. 126-131.

BANKS Marcus, 2001, *Visual Methods in Social Research*, London, New Delhi : Thousand Oaks.

BANKS Marcus & MORPHY Howard (eds.), 1997, *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, Conn : Yale University Press.

BANKS Marcus & RUBY Jay (eds.), 2011, *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, Londres : University of Chicago Press.

BATESON Gregory & MEAD Margaret, 1942, *Balinese Character : A Photographic Analysis*, New York : New York Academy of Sciences.

BRETON Stéphane, 2012, « Le regard », in I. Thireau, J.-F. Schaub et O. Remaud (ed.), *Faire des sciences sociales* vol. 2, Paris, École des hautes études en sciences sociales, pp. 225-253.

BUOB Baptiste, MOTTIER Damien, à paraître.

CASTAING-TAYLOR Lucien (ed.), 1994, *Visualizing Theory : selected essays from V.A.R. 1990-1994*, New-York : Routledge

COLLEYN Jean-Paul, 1990, « Manières et matières du cinéma anthropologique », *Cahiers d'études africaines*, Vol 30, N° 117, pp. 101-116.

COLLEYN Jean-Paul, 1993, *Le regard documentaire*, Paris, Centre Pompidou.

COLLEYN Jean-Paul, 2008 « Jean Rouch à portée des yeux », *Cahiers d'études africaines* 191, pp. 585-605.

- COLLIER John & COLLIER Malcolm, 1986 [1967], *Visual anthropology: Photography as a Research method*, Albuquerque : University of New Mexico Press.
- COMOLLI Annie, DE FRANCE Claudine (eds.), 2005, *Corps filmé, corps filmant*, Nanterre : Publidix.
- COMOLLI Jean-Louis, 2016, *Cinéma documentaire : manières de faire, formes de pensée*, ADDOC.
- COPANS Jean, 2008, *L'enquête ethnographique de terrain*, Paris : Armand Collin.
- CRAWFORD Peter Ian & POSTMA Metge (eds.), 2006, *Reflecting visual anthropology : using the camera in anthropological research*, Leiden : CNWS Publications.
- CRAWFORD Peter Ian & TURTON David (eds.), 1992, *Film as ethnography*, Manchester : Manchester University Press.
- DE FRANCE Claudine, 1989 [1982], *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- DE FRANCE Claudine, 1993, « Le destinataire du rite et sa mise en scène filmique », *Cinéma, rites et mythes contemporains*, E.P.H.E Sciences Religieuses (16), pp. 121-143.
- DE FRANCE Claudine, 1994 (ed.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- DE FRANCE Xavier, 1989, *Éléments de scénographie du cinéma*, Nanterre : Publidix.
- ERIBON Didier, 1988, *De près et de loin. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris : Odile Jacob.
- FABIAN Johannes, 2006 [1983], *Le temps et les autres*, Toulouse : Anacharsis.
- HENLEY Paul, 2011, « Le récit dans le film ethnographique », *L'Homme* n°198-199, pp. 131-157.
- FAVRET-SAADA Jeanne, 1977, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris : Gallimard.
- GUERONNET Jane, 1987, *Le Geste cinématographique*, Nanterre : Publidix.
- HEIDER Karl, 1976, *Ethnographic Film*, Austin : University of Texas Press
- HOCKINGS Paul (ed.), 1975, *Principles of visual anthropology*, The Hague : Mouton.
- LALLIER Christian, 2009, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Éditions des archives contemporaines.
- LAPLANTINE François, 2001, *L'anthropologie*, Paris : Payot.
- LEROI-GOURHAN André, 1948, « Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il ? », *Revue de géographie humaine et d'ethnologie* n°3, pp. 42-51.
- MEAD Margaret, 1975, « Visual Anthropology in a Discipline of Words », in Hockings P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague : Mouton, pp. 3-10.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1964, *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.
- MOTTIER Damien, 2012, « Mettre en scène l'observation. Écriture filmique d'une enquête ethnographique en milieu pentecôtiste », *Journal des Anthropologues* 130-131, pp 235-259.
- MOTTIER Damien, 2014a, *Une Ethnographie des pentecôtismes africains en France. Le Temps des prophètes*, Paris, Louvain-la-Neuve : Academia L'Harmattan, Coll. « Espace Afrique ».
- MOTTIER Damien, 2014b, « Media-church. Ethnographie des dispositifs de médiatisation en milieu pentecôtiste charismatique », *Médiation et Information* 38, pp. 141-151.
- PIAULT Marc-Henri, 2000, *Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris : Nathan.
- PINK Sarah, 2001, *Doing Visual Ethnography: images, media and representation in research*, Londres : Sage.

PINK Sarah, 2006, *The Future of Visual Anthropology: engaging the senses*, Londres : Routledge.

RUBY Jay 2000, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago : University of Chicago Press.

Filmographie

Au pays des mages noirs, Jean Rouch, 1947, 12 minutes.

Au pays des Pygmées, Jacques Dupont, 1946, 22 minutes.

Aux pays des Dogons Marcel Griaule, 1931, 15 minutes.

Sous les masques noirs, Marcel Griaule, 1939, 10 minutes.

Prophète(s), Damien Mottier, 2007, 46 minutes.