Zeitschrift: Ethnologica Helvetica
Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft
Band: 15 (1991)

Artikel: Du réel à l'écran : le film ethnologique comme miroir déformant
Autor: Nivoix, Georges
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007576

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Georges Nivoix

Du réel à l'écran: le film ethnologique comme miroir déformant

Le cinématographe, inventé en 1895 par les frères Lumière, n'a pas surgi du néant. Depuis une dizaine d'années, de nombreux chercheurs s'acharnaient à animer les images photographiques et divers brevets avaient été déposés dans plusieurs pays. Parmi ces précurseurs, l'Anglo-Américain Edward Muybridge et le Français Etienne-Jules Marey s'efforçaient d'inventer un appareil à vocation scientifique: le premier pour analyser la locomotion des chevaux, le second pour comprendre le vol des oiseaux.

Certains anthropologues de l'époque comprirent rapidement l'intérêt potentiel de la nouvelle invention pour leur discipline, et dès 1898 l'Anglais Alfred Cort Haddon, responsable de la *Cambridge anthropological expedition*, emporta au détroit de Torres un cinématographe Lumière grâce auquel il réalisa les premiers films ethnographiques de terrain.

Révélateur d'un pan du réel ayant jusqu'alors échappé à l'oeil humain, créateur d'illusions de réalité aussi spectaculaires que celle du train entrant en gare de La Ciotat, le cinématographe n'allait pas tarder à être investi par les scientifiques de pouvoirs de conservation et de restitution dépassant largement ses potentialités réelles. Le médecin anthropologue français Félix-Louis Régnault déclarait ainsi que le film conserverait à jamais «l'ensemble des comportements humains, pour les besoins de nos études» (Régnault 1931: 306).

L'intérêt des ethnologues pour l'enregistrement cinématographique, quoique relativement marginal au sein de leur corporation, ne s'est jamais démenti par la suite.

Les anthropologues d'aujourd'hui ont des ambitions beaucoup plus modestes dans leur pratique du cinéma ethnologique, mais même les plus avertis d'entre eux, lorsqu'ils regardent un film, se laissent inconsciemment piéger par l'illusion, au mieux intermittente, qu'ils sont confrontés au réel et non à un écran de projection.

Or les images animées comprennent bel et bien une part subtantielle de réalité: l'utilisation judiciaire des bandes enregistrées par des appareils de télésurveillance en témoigne. Non sans raison, un anthropologue britannique affirme ainsi que le cinéma nous permet de prouver l'existence des populations dont nous parlons dans nos livres.

Mais il est fondamental d'être conscient que le reflet d'une réalité anthropologique parvient sur nos écrans après avoir traversé toute une série de filtres plus ou moins déformants.

Certains de ces filtres incombent à la démarche anthropologique elle-même, à l'histoire personnelle du chercheur, à son appartenance à telle ou telle école de pensée. D'autres sont inhérents à l'acte cinématographique en temps que tel. Cet article a le projet de les passer rapidement en revue.

Les conditions de production

La rédaction d'un rapport de recherche ethnologique, à l'instar de l'écriture en général, est un travail solitaire et peu dispendieux: une table, du papier et une machine à écrire suffisent à sa mise en oeuvre. Il n'en va pas de même avec la production cinématographique, travail d'équipe requérant un matériel et un budget de production se comptant en dizaines de milliers de francs. Il n'est donc pas surprenant que la forme et le contenu d'un film ethnologique dépendent à différents niveaux de ses conditions de production.

Le budget alloué au projet est bien entendu le premier aspect qui vient à l'esprit. A sujet et ethnologue égal, comment comparer les qualités formelles d'un document tourné avec du matériel VHS bas de gamme et celles d'un film 16mm tourné avec des moyens professionnels? Un budget important permet entre autres de travailler avec du matériel de prises de vue et de prises de son performant, d'embaucher si nécessaire des opérateurs professionnels, d'éclairer les scènes ayant lieu la nuit ou dans des locaux obscurs, etc. Dans le cas du 16mm, où la pellicule et les travaux de laboratoires sont particulièrement onéreux, le ratio du métrage de film tourné et de film effectivement monté dépend directement du budget de départ. Or il est des sujets de films qu'il est essentiel de pouvoir traiter dans la longueur, afin de capter des ambiances ou des échanges verbaux impromptus. L'authenticité étonnante des films de Wisemann s'explique avant tout par son très grand talent, mais il est bon de savoir qu'il tourne fréquemment trente à quarante fois plus de pellicule qu'il n'en monte.

L'importance des sommes d'argent nécessaires à la production d'un film ethnologique destiné à une certaine diffusion entraîne fréquemment des exigences de la part de ses financiers. Exigences qui peuvent ressortir aux conditions matérielles de production du film (le tournage se déroulera sur deux semaines au plus, le sous-titrage est impossible car trop cher ...), ou à un domaine plus stylistique (il faut prévoir une musique dans la bande-son). Elles se traduisent en tout cas toujours par des contraintes de l'ordre de la réalisation, donc du contenu du film.

Tout comme le journal télévisé de 20 heures doit durer chaque jour 25 mn 30, par exemple, et ceci quelle que soit l'actualité du moment, les films anthropologiques produits par la plupart des chaînes de télévision doivent s'insérer dans des créneaux horaires précis, par exemple 13, 26 ou 52 mn. Et c'est plus leur capacité à maintenir l'intérêt et l'attention du public que la richesse ethnologique de leur sujet qui décide de cette durée. Leur narration, leur rythme sont conçus sous l'épée de Damoclès du zapping d'un public que les producteurs TV connaissent moins qu'ils ne le pensent (Colleyn 1988: 176), et l'on peut souvent parler d'un «moule» de la télévision dans lequel le film ethnologique doit accepter de se glisser s'il veut être diffusé par ses canaux. Ceci dit, certaines institutions scientifiques «préforment» elles aussi le réel avant sa mise en film ethnologique. L'intérêt qu'elles portent notamment à la culture matérielle, et le souci d'en faire un enregistrement aussi «pur» que possible les amènent à en exclure toute une part d'imprévu, toute une spontanéité dans les interactions qui l'accompagnent.

La répartition des rôles au sein de l'équipe de tournage a aussi son importance. Il n'est pas lieu de revenir ici sur la question largement débattue de savoir si l'ethnologue doit ou non être son propre cinéaste. Les prises de position à ce sujet divergent à juste titre et portent souvent la marque de la personnalité et de l'expérience de leurs auteurs. Notons simplement que de nombreux films ethnologiques potentiels ne

voient jamais le jour parce que les ethnologues concernés s'estiment à tort ou à raison incapables de les tourner eux-mêmes et que dans le même temps, la collaboration «anthropologue-équipe de tournage professionnelle» ne porte pas toujours ses fruits. Dans ce dernier cas, le chercheur a le sentiment que le film auquel il a apporté son concours ne correspond pas à sa propre représentation de son objet et invoque souvent les contraintes induites par l'équipe de tournage: souci d'esthétique, manque de temps, pointillisme technique, incompréhension de la langue, etc... Mais l'ethnologue n'étant jamais sollicité pour accompagner la diffusion d'un film de ses commentaires, c'est bien cette seule représentation, en décalage par rapport à sa vision, qui est en fin de compte proposée au public.

Le support

L'enregistrement des images animées se fait principalement sur deux supports distincts: le support argentique, utilisé en cinéma, et le support magnétique, utilisé en vidéo. La qualité des images obtenues, et en particulier leur aptitude à restituer les détails des scènes filmées, se mesurent en points pour l'image cinéma et en lignes pour l'image vidéo.

L'évolution technique du cinéma comme de la vidéo entraîne une hausse régulière du nombre de ces points et de ces lignes, et donc du «piqué», de la «définition» de ces images. A titre d'exemple, les premières caméras vidéo grand public avait une résolution de 200 lignes. Les derniers caméscopes V8 en sont à plus de 400 lignes, et la norme fixée pour la future télévision haute définition est de 1250 lignes.

Comme l'explique Edgar Morin (1985: 142), le cinéma n'a pas eu besoin de la couleur, du format cinémascope ni de la vision stéréoscopique du relief pour gagner la participation affective de son public. L'oeil du spectateur reconstitue inconsciemment un certain nombre des éléments du réel n'ayant pas de traduction objective sur l'écran, d'où par exemple les souvenirs «colorés» que peuvent laisser dans la mémoire des films vus en noir et blanc. Le souci d'offrir à son public des conditions de perception de l'image confortables entraîne cependant tout réalisateur à définir ses cadrages d'une part en fonction de la finesse de restitution du support utilisé, d'autre part en fonction du format de visionnement de son film. Deux exemples éclaireront ces affirmations.

1. L'image vidéo est beaucoup plus limitée que le film 16 ou 35 mm pour tout ce qui est des plans d'ensemble. Bien sûr, l'écart entre les deux supports se réduit à chaque nouvelle avancée technique du plus récent des deux et la vidéo «haute-définition» les mettra bientôt sur un pied d'égalité. Mais dans l'immédiat, les ethnologues armés de caméscopes Vidéo 8 ou d'anciennes caméras Super 8 sont bien dans l'obligation d'éviter autant que faire se peut tous les plans dont les personnages se trouvent à plus d'une dizaine de mètres de la caméra, les plans de paysage etc. Leurs plans d'ensemble, lorsqu'ils les tournent, servent au mieux à «suggérer» au spectateur le cadre dans lequel se déroule une action.

2. Le découpage visuel des dramatiques télévisées privilégie nettement les gros plans et les plans rapprochés des personnages, ceci pour une raison très géométrique. Un visage mesurant un mètre de large sur un écran de salle de cinéma de taille ordinaire ne mesure plus que 10 cm sur la plupart des écrans de télévision. Il n'est donc pas surprenant que lorsqu'un film est conçu dès le départ pour une diffusion TV,

des cadrages plus serrés qu'en cinéma soient retenus afin de rehausser, comme à l'aide d'une loupe, tel ou tel élément d'une scène. Un réalisateur de films ethnographiques techniquement compétent «morcellera» lui aussi différemment le réel dans son viseur de caméra selon la diffusion à laquelle est promis son film.

Dans l'attente de caméras vidéo ou de pellicules cinéma d'une sensibilité à la lumière égale à celle de l'oeil humain (sans la contrepartie d'une augmentation du «grain» de l'image), la variété des cadrages possibles est encore plus réduite quand les conditions d'éclairage sont mauvaises.

Un chercheur faisant une étude des rituels africains tels qu'ils ont été filmés par les anthropologues serait confronté à des documents d'archives riches et abondants, en France en particulier. Mais de quelle matière disposerait-il s'il restreignait son étude aux phases nocturnes de ces rituels? Sans doute d'un nombre de séquences très limitées, tournées en plans rapprochés, et paraissant n'impliquer que les deux ou trois protagonistes que le faisceau d'un éclairage portable a bien voulu accrocher, si ses batteries étaient rechargées ce soir-là.

Le cinéma de fiction résout aisément les problèmes d'obscurité en ayant recours à des projecteurs au besoin très puissants. Il a aussi la ressource de filmer de jour des scènes de nuit, grâce à des filtres de caméra spéciaux, procédé dit de la «nuit américaine». La lumière bleutée baignant ces scènes est acceptée par le spectateur comme une convention cinématographique souvent inconsciente.

Ces solutions techniques ou symboliques aux problèmes d'éclairage ne sont bien sûr pas à la disposition d'un grand nombre d'ethnologues. Et par voie de conséquence, tout un pan des activités sociales et techniques des sociétés vers lesquelles ceux-ci ont dirigé leurs caméras depuis un demi-siècle n'a pas été traité cinématographiquement.

La temporalité

A la grande différence de l'écrit, le cinéma enregistre les événements en temps réel. Grâce au montage de plans tournés en des lieux ou en des temps différents, il est capable de rendre compte de phénomènes plus longs que le fonctionnement de la caméra à la prise de vues. Mais même dans ce cas, la durée virtuelle qu'il fait vivre au spectateur est constituée de bribes de temps réel. Cette caractéristique fait sa force, puisque le public en tire l'impression légitime de vivre des situations «en direct». Elle fait aussi ses limites.

Le foisonnement de signes et de significations qu'offre l'image de cinéma à son spectateur (plus encore que la photographie, puisqu'elle est animée) est tel que celui-ci a besoin de temps pour sélectionner, puis pour emmagasiner les éléments qui ont poussé le réalisateur à enregistrer cette image. Chaque changement de plan exige un effort d'adaptation à un nouveau cadre, un nouveau lieu, un nouveau personnage, une nouvelle lumière ... Un film d'une durée donnée peut a priori être divisé par son réalisateur en un nombre très variable de plans. *La corde* de Hitchcock, grâce à quelques artifices de mise en scène, ne contient qu'un seul plan, alors que des clips musicaux de moins de cinq minutes peuvent compter des centaines de prises de vues différentes. Mais si le but avoué des clips est d'étourdir leurs spectateurs, l'ethnologue-cinéaste, quant à lui, s'efforce en général de filmer des plans suffisamment longs pour que le spectateur identifie clairement leur contenu. Qu'il affectionne les plans

longs ou au contraire les montages nerveux, le nombre total de «tranches de vie» dont il dispose pour traiter son sujet lui est donc compté.

Une conséquence directe de cette économie forcée est l'obligation dans laquelle il se trouve de limiter autant que faire se peut le nombre de protagonistes et de lieux différents à introduire dans son film. La recherche de terrain amène à rencontrer des dizaines d'informateurs habitant dans des lieux différents; la rédaction d'un rapport de recherche permet de rendre compte de la complexité d'une réalité à l'aide de tableaux, statistiques comparatives, etc... Mais sous peine de désorienter complètement son public, un film se doit d'être plus simple, et donc simplifiant dans sa démarche.

Cette contrainte est douce si son auteur a de toute façon le projet délibéré de filmer un individu en tant que tel. Elle est plus gênante s'il souhaite au contraire rendre compte d'une communauté, car il lui faut trouver le moyen «d'imager» à travers quelques personnes prenant une valeur emblématique des relations sociales qui ne leur sont pas forcément réductibles. Notons au passage que ce problème est commun au cinéma de fiction, à la différence près que le réalisateur de film ethnologique construit son projet à partir de personnes et de situations existantes qui n'ont pas pour profession de se mettre au service de son imaginaire.

Du fait même de son fonctionnement en temps réel, la caméra est très dépendante du tempo des actions filmées. On sait qu'elle excelle à rendre compte de processus entraînant des transformations visuelles, comme bon nombre de chaînes opératoires. Dans le meilleur des cas, l'action à filmer est suffisamment courte pour être filmée en temps réel (un chasseur arme son fusil, le met à l'épaule et tire); ou alors facilement sécable en plans successifs, identifiables sans ambiguïté (la mise en forme d'une pièce en bois tourné, à l'aide de plusieurs gouges employées l'une après l'autre). Mais les cas suivants sont plus épineux:

1. Le processus a une durée totale de plusieurs heures, et consiste en la répétition d'une action courte et plus ou moins identique à elle-même (par exemple la taille d'une pierre de construction à partir d'un morceau de rocher brut). Le réalisateur aura beaucoup de mal à condenser cette opération dans la mesure où chaque coup de marteau entraîne une modification peu spectaculaire de la matière mais où dans le même temps le spectateur a une telle conscience de la lenteur de la tâche effectuée qu'on ne peut la lui résumer en trois plans successifs (la pierre semblerait fondre comme neige au soleil).

2. Le processus se compose d'une multitude d'actions distinctes et complémentaires (par exemple la construction d'une charpente traditionnelle). Le réalisateur, surtout si son film n'a pas une vocation uniquement technologique, sera contraint de hiérarchiser ces actions et de n'en filmer que quelques-unes, les plus pertinentes du point de vue de la chaîne opératoire ou les plus parlantes visuellement.

3. Le processus se compose d'actions préparatoires lentes et répétitives et d'une phase terminale courte et spectaculaire (par exemple le long forgeage des deux membres d'un outil, puis leur assemblage par introduction de l'un dans l'autre). Il y a toutes les chances pour que dans le temps fictif du film, cette dernière phase, filmable en temps réel, ait une pondération supérieure à celle qu'elle a réellement par rapport aux autres.

On voit donc que pour irremplaçable que soit l'outil audio-visuel dans l'enregistrement des gestes techniques, tous les processus, et en particulier ceux qui sont longs

et complexes, ne sont pas aptes à être représentés aussi fidèlement les uns que les autres dans le cadre d'un film.

Les nécessités de la sélection

L'illusion selon laquelle les vertus instrumentales de la caméra seraient telles qu'il suffirait de la placer sur pied, à une certaine distance d'une action, pour obtenir une cinématographie idéale continue d'exister auprès d'un certain nombre de néophytes. Force est bien de constater pourtant que la démarche cinématographique en soi est un incessant processus de sélection. Choisir un cadre dans un viseur de caméra, c'est définir simultanément un espace «hors-cadre», et même six espaces de ce nom selon Noël Burch (1986: 39). Choisir un objectif de caméra, c'est privilégier un certain rapport des différents plans d'un même cadre: un intérieur de voiture ou un studio de montagne, photographiés au grand angle, apparaissent démesurément spacieux ... Choisir un micro plus ou moins directionnel, c'est sélectionner un son d'ambiance ou au contraire survaloriser délibérément un son vis à vis des autres (un dialogue par exemple). Effectuer un mouvement de caméra, c'est choisir à la fois un cadre de départ, un cadre d'arrivée, une trajectoire et une vitesse de déplacement. Et plus élémentaire encore, filmer c'est déclencher puis arrêter un appareil de prise de vue au moment x ou y de préférence à un autre.

Cantonnés la plupart du temps à l'image vidéo ou 16mm, les réalisateurs de films ethnologiques sont rarement amenés à remettre en cause les proportions hauteur/largeur assez similaires de ces deux formats. Or c'est un tout autre découpage du réel que permettrait, que permettra peut-être, l'utilisation d'une image moins carrée. André Téchiné déclare à propos du cinémascope qu'il lui permet d'avoir deux gros plans dans un même cadre, et de filmer l'espace qui sépare deux corps. On peut aussi, ne serait-ce que pour garder à l'esprit le côté arbitraire du découpage du réel que nous imposent les viseurs de caméra avec lesquels nous travaillons, se prendre à rêver de ce que serait un film ethnologique en format Imax-Omnimax.

On a vu plus haut la nécessité qui s'impose à tout réalisateur de limiter le nombre de personnes apparaissant à titre individuel dans son film. Là encore, un processus de sélection crucial se met en place, puisque de lui peut dépendre une partie du succès d'un film. Leslie Woodhead explique, à propos de son expérience de producteur de l'émission *Disappearing worlds* (Jenkins 1988: 466), que les personnes retenues pour les films étaient choisies parmi les informateurs de l'ethnologue et devaient à la fois être capables d'une certaine réflexion sur leur propre société, parler clairement et posséder un certain charisme. Il s'agit ni plus ni moins que d'une certaine forme de casting, établi sur des bases dont on comprend qu'elles ne sont pas purement scientifiques.

Le même tamisage s'applique d'ailleurs au choix des lieux filmés, qui ne sont qu'une portion de l'espace dans lequel évoluent réellement les personnes. Ces lieux doivent être cohérents avec la réalité, par souci anthropologique, mais aussi avec l'espace fictif du film, pour éviter que le spectateur ne s'y perde.

Les stratégies de réalisation

Entendons par ce terme l'ensemble des choix stylistiques qu'est amené à faire un réalisateur aux différentes étapes de la fabrication d'un film, de sa conception à son montage final. C'est par exemple le choix d'avoir recours à un commentaire en voix-off, d'adopter une approche d'observation ou au contraire de pratiquer une mise en scène délibérée, de filmer des dialogues sur le vif ou de faire des interviews.

L'éventail de ces stratégies s'élargit à chaque nouvelle avancée technique du matériel de prises de vue. A l'époque où les caméras 16mm étaient mues par un ressort leur donnant une autonomie de 30 secondes, il était hors de question de filmer en plans-séquences. De même, ce n'est que dans les années 60, une fois que la prise de son et la prise de vues en 16mm furent synchronisées de manière indéfectible, qu'il devint possible de filmer des interviews.

Le recours à telle ou telle stratégie de réalisation s'explique aussi pour une bonne part en termes d'«écoles» d'anthropologie visuelle. Un certain nombre de cinéastes anglo-saxons, dans la mouvance de David et Judith MacDougall, pratiquent un cinéma d'observation à base de très longs plans et d'interviews non-directifs, d'où la voix-off est pratiquement absente. A l'inverse, bien des films plus classiques continuent de laisser un rôle prépondérant au commentaire didactique qui les accompagne du début à la fin.

Bien entendu, toute considération technique ou de principe mise à part, l'art du réalisateur consiste à recourir aux stratégies les plus adaptées au sujet qu'il doit traiter.

Attardons-nous un instant sur cette option qu'il a d'avoir ou non recours à un commentaire. On sait que celui-ci est le moyen le plus courant et le plus ancien de transmettre au spectateur un certain nombre d'informations factuelles. Il offre plusieurs avantages:

- le réalisateur peut se concentrer au tournage sur tous les aspects visuels du sujet, car le commentaire expliquera ultérieurement tout ce qui n'apparaîtrait pas clairement à l'image;
- la quantité, le rythme et la localisation des explications données en voix-off peuvent être modifiées jusqu'à la phase finale du montage et de nombreux styles de commentaire sont possibles (froid et distant, ironique, dramatique etc...);
- le commentaire peut aussi faciliter la juxtaposition de séquences sans lien apparent. Dans le pire des cas, il rend compréhensible des films qui ne le seraient pas du tout si on les regardait en coupant le son. Dans le meilleur, il permet une grande économie cinématographique et donc un rythme sans relâche (un des meilleurs exemples est le film de Jean Rouch *Les maîtres fous*).

Mais le commentaire possède aussi ses défauts:

- le réalisateur garde le monopole de la parole sans laisser s'exprimer les personnes filmées: toute la richesse ethnographique de leur façon de se décrire est occultée;
- le réalisateur se met lui-même dans une position d'omniscience dont on connaît les limites théoriques et qui n'est pas sans signification politique;
- l'information donnée en voix-off, non contente de compléter l'image, finit souvent par la supplanter et lui laisser un simple rôle d'illustration.

On pourrait de la même façon passer en revue les avantages et les inconvénients de chacune des stratégies de tournage qui s'offrent à l'ethnologue-cinéaste au moment où il commence à réfléchir à la conception de son film. Il importe en tout cas

de mesurer à quel point le contenu d'un film (les interactions dont il permet d'être le témoin, les clés qu'il propose pour les comprendre etc...) est façonné par la manière dont il est tourné.

La question de la narration

Les démarches scientifiques et cinématographiques diffèrent fondamentalement en ce sens que l'une est analytique alors que l'autre est essentiellement narrative. La première part des faits pour élaborer un discours autonome et abstrait, régi par ses propres règles d'expression et d'organisation. La seconde reste au niveau du concret dont elle détache comme des morceaux, avant de les assembler dans un ordre significatif, procédé se rapprochant beaucoup plus du collage que de l'écriture. Sous réserve de cruelles déconvenues au moment du montage, tout réalisateur sait qu'il doit constamment se demander lors du tournage si les plans qu'il enregistre seront ou non «montables», en termes de rythme et de syntaxe cinématographiques. Mais la polysémie de l'image d'une part, les ellipses dans le temps et l'espace résultant du montage d'autre part, l'obligent aussi à élaborer des structures narratives lui permettant d'organiser ses matériaux visuels et sonores.

Par structures narratives, il faut entendre tous les moyens qu'il peut se donner pour relier entre elles les différentes séquences, et plus généralement pour orienter le spectateur tout au long du film.

Elles sont d'autant plus nécessaires que la plupart des films ne sont vus qu'une fois, sans la possibilité pour le spectateur de revenir de quelques plans en arrière s'il sent qu'une information lui a échappé. Ces structures peuvent revêtir des formes très diverses:

- celles d'indications sur les lieux, les temps ou les personnes, données dans la bande-son;
- le recours à des inter-titres séparant les parties principales d'un film et fonctionnant comme des têtes de chapitres (*Wedding camels* de J. et D. Mac Dougall);
- des procédés de montage, comme le montage alterné qui permet de suivre simultanément la pêche au phoque pratiquée par le groupe des hommes et les travaux des femmes dans l'igloo de *Esquimaux Netsiliks* de A. Balikci;
- un schéma temporel, comme le cycle des saisons en milieu agricole (comme dans *Farrebique* de G. Rouquier) etc...

Notons que les problèmes de narration se posent avec une acuité différente selon les sujets des films: de nombreux documents tournés à propos de rituels ou de chaînes opératoires reprennent à leur compte l'«architecture» de ces événements. Lorsqu'un film a pour sujet un phénomène social complexe en revanche, sans unité de temps, de lieu, ni d'action, l'ethnologue-cinéaste est bien dans l'obligation de mettre en place des structures narratives qui ne lui sont pas données a priori.

Plusieurs d'entre elles peuvent d'ailleurs se superposer au sein d'un même film, et fonctionner à un niveau de conscience plus ou moins grand chez le spectateur.

Paul Hockings déclare à propos du film *The village*, qu'il tourna en Irlande en 1967: «Le procédé assez simple, consistant à présenter deux jours de la vie d'une communauté (reconstitués en fait à partir de trois mois d'enregistrements visuels et sonores relativement fréquents), devient ainsi le moyen de structurer de manière beaucoup plus complexe les événements. L'ordre chronologique normal du récit est

parfois interrompu pour les besoins d'une logique contrapuntique, destinée à souligner les ressemblances ou les oppositions entre les différents personnages, différents événements, et différentes institutions sociales ou formes culturelles au sein d'une communauté» (Hockings 1988: 157).

Pour être complet, il faudrait également s'attacher à l'existence de structures narratives dont la raison d'être n'est pas de l'ordre du sens ou de l'information ethnologique, mais qui visent à mettre le spectateur dans un certain état mental (de curiosité, de bien-être, d'angoisse ...). Le cinéma de fiction est bien entendu le lieu privilégié où s'épanouissent ces procédés de conditionnement. Il serait cependant naïf de croire que les réalisateurs de films ethnologiques n'ont pas eux aussi à gérer le plaisir et l'ennui potentiel de leur public. Combien de plans ou de séquences d'un grand intérêt ethnologique ont été sacrifiés sur l'autel de l'intelligibilité ou de l'intensité dramatique d'un film?

Les quelques pages qu'on vient de lire pourraient faire penser à un certain désabusement de la part de leur auteur, trop conscient des limites du médium cinématographique dans ses tentatives de restitution du réel. Tel n'est pas le cas, loin s'en faut. Tenter de lever, ne serait-ce que partiellement, le voile sur le fonctionnement interne du cinéma anthropologique, permet au contraire de l'apprécier à sa juste valeur et de dissiper certains malentendus quant à son rôle et à ses capacités. On ne peut utiliser correctement un instrument, ou les résultats qu'il permet d'obtenir, qu'en connaissant son mode opératoire et les artefacts qu'il entraîne.

Aussi près du réel qu'il puisse s'approcher dans les années à venir, grâce à des progrès techniques comme l'image tridimensionnelle, le cinéma en restera toujours un reflet illusoire, produit du savoir-faire de ses concepteurs et de ses opérateurs. Il importera donc toujours d'en identifier les mécanismes. Alors la caméra participante, qui lie le cinéaste à son sujet, trouvera peut-être son pendant dans un «écran participant» entre l'ethnologue et son public.

Résumé

Le cinéma anthropologique est victime de son propre succès ... L'illusion de réalité qu'il crée chez ses spectateurs, même les plus chevronnés, est telle qu'en visionnant un film nous réagissons souvent comme si nous étions confrontés au réel et non à une de ses représentations possibles. Or ce reflet si convaincant arrive en fait jusqu'à nos écrans après avoir traversé toute une série de filtres plus ou moins déformants, inhérents à l'acte cinématographique.

Les conditions de production d'un film influent ainsi sur la qualité du support d'enregistrement, la composition de l'équipe et son degré de professionnalisme, et sur le volume d'images tournées. Elles peuvent entraîner un certain nombre de contraintes stylistiques, pour que le document s'intègre dans une grille TV par exemple.

Du fait de sa plus ou moins grande définition et sensibilité à la lumière, le support choisi (vidéo amateur ou professionnelle, film 16 mm) permettra ou non de filmer une scène donnée; le format de diffusion, TV ou grand écran, favorisant quant à lui un cadrage au détriment d'autres. Constitué de bribes de temps réel accolées les unes aux autres, le film anthropologique est plus ou moins apte à restituer des événements que

leur temporalité propre rend parfois difficilement condensables. Les différentes stratégies de réalisation, telle que le recours à un commentaire en voix-off ou à une mise en scène volontariste ont leurs avantages et leurs défauts, mais surtout produisent des films différents. Enfin, bien des choix de tournage et de montage d'un film anthropologique sont rendus nécessaires par le respect de structures narratives indispensables à sa compréhension.

Zusammenfassung

Der anthropologische Film ist Opfer seines eigenen Erfolgs ... Die Illusion von Realität, die selbst beim routiniertesten Zuschauer hervorgerufen wird, ist derart, dass wir beim Anschauen eines Films reagieren, als wären wir mit der Realität selbst konfrontiert und nicht mit filmischer Repräsentation. Dieses überzeugende Bild gelangt auf unsere Bildschirme, nachdem es eine Anzahl mehr oder weniger verzerrender, dem Filmvorgang inhärenten Filter durchlaufen hat.

Die Produktionsbedingungen werden durch die Qualität des Trägers (Video oder Film), die Zusammensetzung der Filmequipe, ihren Grad an Professionalität und die Menge des gedrehten Rohmaterials beeinflusst. Gewisse stilistische Zwänge ergeben sich, falls das Dokument Fernsehnormen genügen muss. Die verschiedenen Lichtempfindlichkeiten der Träger - Amateurvideo, professionelles Gerät oder 16 mm - bestimmen, ob eine bestimmte Szene gefilmt werden kann oder nicht; der Fernsehbildschirm oder die Leinwand begünstigen jeweils unterschiedliche Einstellungen.

Bestehend aus realen, aneinandergereihten Zeitabschnitten ist der anthropologische Film mehr oder weniger geeignet, die den Geschehnissen inhärente, eigene Zeitlichkeit zu verdichten.

Die verschiedenen Herstellungsstrategien wie z.B. der Rückgriff auf einen Off-Kommentar oder das absichtliche Nachstellen einer Szene, haben ihre Vor- und Nachteile, vor allem aber lassen sie verschiedene Filme entstehen.

Die Bildauswahl beim Drehen und Schneiden des Films unterliegen letztlich den narrativen Strukturen, die zum Verständnis unerlässlich sind.

Bibliographie

BURCH Noël
1986. *Une praxis du cinéma*. Paris: Gallimard. 254 p.

COLLEYN Jean-Paul
1988. «Ecrans et cloisons», in: BONGIOVANNI Pierre (ed.), *Ethique et télévision*, p. 176-177. Montbéliard: Centre d'Action Culturelle. 343 p.

HOCKINGS Paul
1988. «Gone with the Gael: filming an Irish village», in: ROLLWAGEN Jack (ed.), *Anthropological filmmaking*, p. 147-157. Chur: Harwood Academic Publishers. 396 p.

JENKINS Alan
1988. «Granada Television goes to China: the choice of location and characters». *Visual anthropology* Vol.1, p. 453-473

MacDOUGALL David
1975. «Beyond observational camera», in: HOCKINGS Paul (ed.), *Principles of visual anthropology*, p. 109-124. La Hague: Mouton Publishers. 521 p.

MORIN Edgar
1985. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris: Editions de Minuit. 250 p.

RÉGNAULT Félix-Louis
1931. «Le rôle du cinéma en ethnographie». *La Nature* 59, p. 304-306.