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

Artikel: Un terrain d'entente entre ethnomusicologie et vidéo
Autor: Borel, François
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007579

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

François Borel

Un terrain d'entente entre ethnomusicologie et vidéo

Tout comme l'enregistrement sonore s'était révélé indispensable dès les premières enquêtes ethnomusicologiques au début du siècle, les documents audiovisuels, après avoir été considérés comme un élément de prestige quelque peu futile, sont devenus d'importants atouts dans l'analyse du processus de création musicale et dans la diffusion des connaissances.

Face aux problèmes techniques et financiers qu'entraînent le tournage et surtout la postproduction d'un documentaire ethnographique, l'apparition, vers 1980, de la vidéo légère «grand public» a enfin permis à des ethno-cinéastes d'occasion de «se faire la main» à peu de frais et d'accéder éventuellement au tournage d'un film 16 mm (ou au moins d'une vidéo HD) qui soit agréé à la fois par les cercles scientifiques académiques et par les chaînes de diffusion «grand public».

Je me propose de présenter dans cet article une expérience de terrain isolée et les conséquences qu'elle a pu avoir sur la suite de la recherche. L'approche audiovisuelle ne constitue pas un élément passif ou seulement illustratif mais peut aussi jouer *a posteriori* un rôle de catalyseur dans la recherche, en mettant en scène l'enquêteur lui-même. En visionnant ses *rushes*, celui-ci peut mesurer à quel point sa présence a pu influencer l'attitude de ses interlocuteurs «ethnologisés» (mais il risque aussi de stagner dans un narcissisme stérile).

Avant tout, il s'agit de démontrer ici que l'image animée est indispensable à la recherche ethnomusicologique, quel que soit le destin des documents ainsi recueillis. Qu'ils débouchent ou non sur un film «visible» par un grand public ou par un cercle d'initiés est une question délicate à laquelle ces lignes proposent des éléments de réponse.

Le document audiovisuel: moyen et objet d'analyse

L'ethnologue est parfois tellement conditionné par le discours écrit ou oral qu'il a de la peine à supporter un document qui ne lui apporte pas immédiatement de commentaire analytique. Il s'agit ici d'un malentendu: le document audiovisuel n'est pas forcément un objet fini. Il possède son caractère propre. Il est faux de l'investir de la mission de restituer la vérité. Si ce genre de document devait tout posséder, belles images, bon son, commentaire complet, il deviendrait indigeste. C'est la caractéristique même du document audiovisuel de laisser une part de non-explicite. Libre au spectateur d'en faire sa propre interprétation.

Le parallèle établi entre la visibilité d'un film, que lui confère la beauté des images et leur montage selon une syntaxe déterminée, et la lisibilité d'un texte, que lui confère le style de l'écriture, est pertinent. Le langage cinématographique possède ses propres règles de style, valables quel que soit le but visé. John Baily (1989:7) est clair à ce sujet: «Likewise, in the domain of writing we are concerned with "good writing" *per se*, not with the fiction/non fiction dichotomy».

Historique

Dans le cadre des recherches menées conjointement par le Musée d'ethnographie et l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel il y a une vingtaine d'années, la Mission Gabus 1971 au Niger, qui comprenait une équipe de la Télévision suisse romande, a tourné deux films documentaires[1]. L'un fut consacré au village d'In-Gall[2], l'autre aux Touaregs[3]. Ces documents incluaient quelques aspects de la musique instrumentale et vocale des Touaregs difficilement utilisables pour la recherche et l'analyse parce que trop préparés et montés (coupés) afin de répondre aux exigences d'un film TV.

Dans les enquêtes ethnomusicologiques que j'ai menées ultérieurement chez les mêmes Touaregs, en 1973 et 1978, je n'ai pas envisagé davantage qu'une collecte d'enregistrements sonores et de photographies.

De 1980 à 1983, un crédit du FNRS me permit de poursuivre ces recherches beaucoup plus systématiquement et je décidai d'inclure un volet audiovisuel à ces enquêtes afin d'approfondir l'étude de la technique de jeu des trois principaux instruments touaregs: la vièle monocorde *anzad*, le tambour sur mortier *tendey* et la timbale *tazawat*. Le choix du matériel vidéo se porta sur un équipement amateur bon marché: un magnétoscope portable Akaï noir/blanc à bande 1/4 de pouce, et une caméra rudimentaire. L'alimentation était assurée par des piles rechargeables et par les batteries du véhicule de la mission. Les prises de vue se limitèrent au doigté de l'archet sur la vièle et à la frappe des mains sur la peau du tambour, ceci le plus longtemps possible afin que les séquences couvrent l'éventail le plus étendu des gestes techniques. Quelques séquences consacrées à la «danse assise» de possession ainsi qu'à la «danse des pieds» complétèrent cet échantillonnage. Cette première expérience personnelle, menée pratiquement sans aucune notion de tournage de prises de vues, se solda par un résultat plutôt décevant. Les défauts de débutant (zooms excessifs, «balayages» trop rapides, horizontalité non respectée), ainsi que la médiocre qualité de l'appareil y contribuèrent aussi certainement. Les images étaient déformées par des *drop-out* fréquents, le grain très visible et la morphologie même du magnétoscope en faisait un véritable piège à sable. Il est d'ailleurs probable que les fortes chaleurs ont aussi exercé une influence néfaste sur l'alimentation de l'appareil. Néanmoins, les images ainsi enregistrées purent être utilisées, non sans avoir été préalablement copiées sur standard VHS, mais dans un but strictement analytique.

Au printemps 1987, la participation à plusieurs manifestations sur le film ethnographique, notamment au stage «Le patrimoine ethnologique en images» du CCSTI (Centre de culture scientifique technique et industrielle) de Salins, m'incita à reprendre de manière plus approfondie la question du tournage vidéo sur le terrain. Je préparai un nouveau séjour de recherches et décidai de le consacrer uniquement à la vidéo et éventuellement à quelques enregistrements sonores complémentaires sur cassettes. Il s'agissait donc de n'emporter que le strict nécessaire, et le plus compact possible. La technologie japonaise ayant fait des progrès fulgurants depuis 1983, je portai cette fois mon choix sur le dernier cri dans le domaine de la vidéo

[1] En 1948 déjà, Jean Gabus avait tourné plusieurs documents en 16 mm n/b muet.
[2] Pierre Barde/Jean Gabus. 1972. *In-Gall: rythmes, gestes et techniques*. Coul., 16 mm, 57'
[3] Pierre Barde/Jean Gabus. 1972. *Les Touaregs du crépuscule*. Coul., 16 mm, 60'

amateur, un caméscope V8 Sony V-100, réputé pour sa qualité et sa fiabilité. Aucun crédit n'étant disponible, j'eus la chance de pouvoir emprunter cet appareil au studio Ancor[4], qui accepta de me faire confiance. Je n'eus malheureusement pas le temps de m'entraîner avec cette caméra avant mon départ.

Le tournage sur le terrain se déroula sans problèmes particuliers. Je recueillis une dizaine d'heures de musique instrumentale et vocale, de récitation de poèmes et de diverses scènes de la vie des campements. Après visionnement de ces documents, tous immédiatement recopiés sur VHS pour des raisons de sécurité, il s'avéra que les séquences de vièle monocorde *anzad* pouvaient à elles seules faire l'objet d'un pré-montage, car elles comportaient une grande partie consacrée à la construction de l'instrument. Les autres documents - scènes de tambour curatif avec rondes de chameaux, séquences statiques de récitation et de chant - devront vraisemblablement être montés différemment, car ils ne contiennent pas le fil conducteur que constitue la construction d'un instrument.

Le tournage du document sur la vièle *anzad*

Ce document a été tourné à 20 km au nord d'Abalak, dans l'arrondissement de Tchin Tabaraden (centre du Niger), au mois de décembre 1987. Cette période de l'année est favorable puisque les groupements nomades ont généralement terminé leur transhumance et qu'ils ne se déplacent plus que rarement, dans une zone relativement restreinte. Par ailleurs, la température y est plutôt fraîche, ce qui constitue un avantage pour la maintenance du matériel.

Fatimatu, la joueuse d'*anzad*, appartient à un groupe de Touaregs tributaires (*imghad*), les Kel Agala. Agée d'une quarantaine d'années, c'est une bonne joueuse qui n'est pourtant pas très connue dans la région. En effet, elle ne joue que dans le cadre de traitements curatifs, mais jamais «pour le plaisir», c'est-à-dire jamais «en concert», et jamais de jour. Néanmoins, Fatimatu a facilement accepté d'être filmée, d'autant plus que je l'avais déjà rencontrée et enregistrée plusieurs années auparavant et que Ghumar, mon guide-informateur qui apparaît dans le film, lui est apparenté. Restait la question de la construction de l'instrument. Fatimatu en possédait un déjà monté[5] car elle en avait joué le soir précédent. Il lui fallut donc tout d'abord construire partiellement une autre vièle pour illustrer les premières étapes de la construction[6]. Celle-ci fut suivie de la pose du chevalet sur le deuxième instrument, de l'humectation des cordes en crin de la vièle et de l'archet, puis du séchage de ces cordes. Après une demi-heure, Fatimatu s'installa devant sa hutte de saison froide et commença de jouer, tout en me demandant de ne pas la filmer car elle n'en était qu'aux essais. Il s'ensuivit une discussion au cours de laquelle elle fut convaincue de l'utilité de ces images pour l'étude du fonctionnement de son instrument. Elle joua ensuite pendant une heure, enchaînant les airs de son répertoire dont elle donnait les titres à voix basse,

[4] Luc Andrié et Denis Corminboeuf, qui participent également à cet ouvrage.

[5] La vièle monocorde *anzad*, montée sur un récipient en bois qui constitue le corps de résonance, n'est qu'un instrument éphémère. Après usage, on la démonte pour récupérer le récipient.

[6] La transition entre les deux instruments n'a malheureusement pas pu être filmée, ce qui nécessitera un commentaire spécifique dans le film.

parfois par l'intermédiaire de Ghumar, assis à côté d'elle. L'ensemble de ce tournage dura deux heures et demie.

Les premiers plans ont été tournés avec la caméra à l'épaule, afin de varier les angles de prises de vues. Cependant, cette technique s'est rapidement avérée trop hasardeuse, vu le manque de pratique de l'opérateur. La caméra fixée sur un pied, il devenait plus facile de se consacrer à la netteté de l'image, à l'ouverture du diaphragme et à la qualité du son. Il est bien évident que dans ces conditions, l'utilisation du zoom devenait indispensable et que la quasi-totalité du film allait être composée de longs plans-séquences.

Le montage du film *anzad*[7]

Pour compenser l'uniformité de l'angle de prises de vues, j'ai privilégié les plans dans lesquels «il se passe quelque chose», dans lesquels règne une certaine émotion, la priorité étant malgré tout accordée à la pure information ethnomusicologique (construction de l'instrument, technique d'accordage et de jeu). Les plans de coupe, indispensables là où la succession de deux plans-séquences n'était pas logique et où apparaissait un «godard»[8], ont été mis à profit pour présenter l'entourage de la joueuse de vièle et son environnement quotidien, sans essayer de dissimuler les attitudes que les membres de l'assistance pouvaient adopter face à la caméra. De même, les signes de connivence et de complicité entre la joueuse, l'enquêteur et l'informateur ont été intégralement conservés, car ils font partie de la recherche, comme d'ailleurs les séquences dans lesquelles la joueuse essaie son instrument. Certes, il subsiste dans le film, et surtout dans les premières séquences tournées «à l'épaule», de nombreux défauts (zooms excessifs, mauvaise maîtrise du diaphragme manuel, cadrages obliques, mouvements désordonnés), mais l'ensemble forme un scénario cohérent qui reflète non seulement la lenteur avec laquelle se déroulent les opérations, mais aussi l'état d'esprit dans lequel s'est déroulé le tournage. Le document dure environ vingt minutes.

Le son

Si les premiers plans furent tournés avec le micro de la caméra, j'ai rapidement constaté qu'il était particulièrement sensible au moindre courant d'air et au bruit du moteur du zoom et du diaphragme automatique. Il fallut donc le remplacer par celui du petit «walkman professionnal», de type stéréo alimenté, qui s'avéra parfaitement compatible avec la caméra.

Lors du pré-montage, la continuité du son pendant les plans de coupe fut assurée par la fonction *dubbing* associée aux deux pistes stéréo du magnétoscope de montage, puisque celui-ci n'offrait malheureusement pas la possibilité d'insérer des images.

[7] Le pré-montage a été effectué à l'aide d'un matériel tout-à-fait rudimentaire: le camescope Sony V-100 et un magnétoscope Panasonic stéréo.

[8] Terme utilisé dans le jargon cinématographique et télévisuel de Suisse romande pour désigner une erreur de montage faisant se succéder deux plans montrant le même sujet filmé sous le même angle ou presque, sans intercaler un plan de coupe.

Le commentaire

Le déroulement des opérations filmées étant suffisamment explicite, c'est délibérément que j'ai choisi pour le moment de me passer autant que possible de commentaire off et de sous-titres, de laisser parler les images et le son direct. Néanmoins, les questions posées par certains spectateurs lors de projections préalables laissent penser qu'il faudra, outre un texte explicatif situant les lieux et les personnages en début de film, commenter ou sous-titrer certains plans dont le sens reste ambigu.

La transcription

Cette transcription est celle du film dans son état actuel. La durée de chaque plan est indiquée, ainsi que les corrections et compléments à apporter au montage.

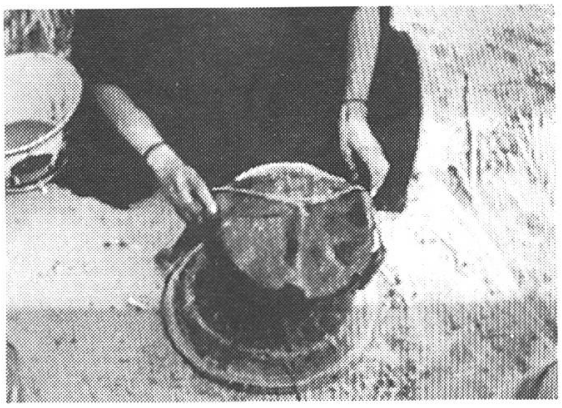
Caméra à l'épaule.

1. 7" Très gros plan visage de la joueuse. Bruits de vent, de zoom et diaphragme.

2. 9" Plan rapproché: lavage de la cuvette qui sert de caisse de résonance à la vièle.

Ajouter plan de coupe

3. 1'40" Plan rapproché: essorage de la peau, placement sur la cuvette, ajustage, nouage. Raccourcir la fin.



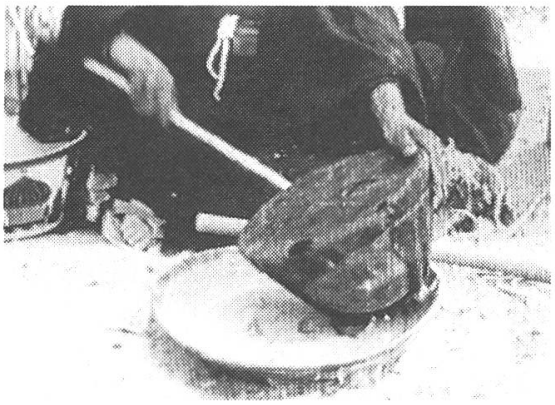
Ajouter plan de coupe

4. 1'26" Plan rapproché: fin du nouage; zoom avant, gros plan: cuvette retournée placée sur un plateau tressé. Zoom arrière, plan rapproché: le bâton-manche commence d'être taillé à la hache. Raccourcir le début. Brutal changement de diaphragme.

5. 5" Coupe. Très gros plan visage fillette. Raccourcir.

6. 1'25" Plan rapproché: suite du taillage de manche. Panoramique lent: pilage de mil, toit de la hutte, spectateurs. Raccourcir le début.

Caméra sur pied.



7. 1'20" Plan rapproché: suite du taillage avec couteau. Signes de connivence de la joueuse. Introduction du manche dans l'instrument.

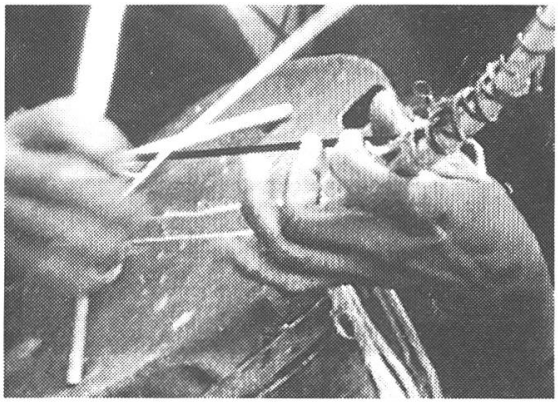
8. 1'01" Gros plan: tête de femme; zoom arrière sur laçage de la ceinture de l'instrument. Surexposé.

Ajouter plan de coupe.

9. 4'06" Plan rapproché: fixation de la corde du deuxième instrument. Départ femme. Nouage du chevalet et placement (poulet!). Essai avec archet. Ajustement de la fixation de la corde. Eau bue dans la bouilloire. Humectation corde archet et instrument. Instrument déposé pour séchage. Attente.

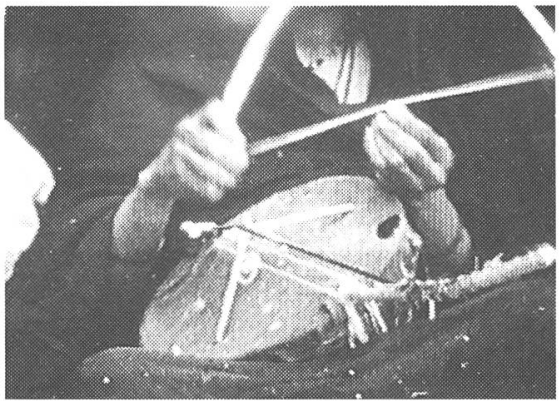
Ajouter plan de coupe.

10. 2'09" Plan rapproché: jeu de l'instrument; zoom, gros plan, très gros plan: doigté; arrêt du jeu pour ajustage du chevalet, essai; arrêt, réajustage, essai; arrêt, réajustage, essai.



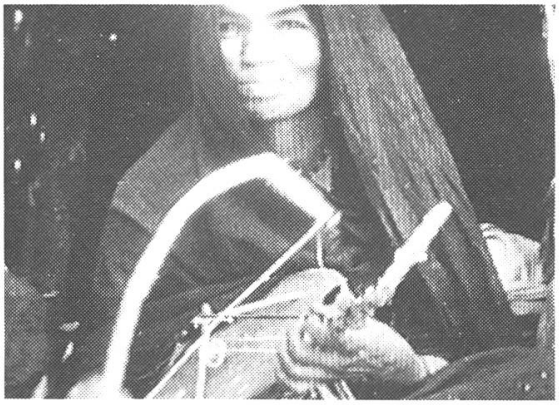
Ajouter plan de coupe.

11. 1'13" Essai; arrêt pour récupérer résine (colophane) dans l'instrument; application de colophane sur corde archet et corde instrument; essai; de nouveau colophane sur corde instrument.



Ajouter plan de coupe.

12. 3'36" Suite colophane instrument; gestes à quelqu'un dans l'assistance; jeu instrument; indication de l'informateur; zoom, gros plan doigté; zoom, plan rapproché: changement de mélodie, sourires et signes de connivence, concertation avec informateur.



13. 14" Coupe: plan rapproché sur garçon; zoom gros plan sur deux jeunes hommes.

14. 8" Coupe: gros plan sur femme qui sourit puis zoom arrière sur joueuse.

15. 28" Plan rapproché: jeu instrument.

16. 5" Plan général: soleil couchant.

Légendes des images extraites du document

La mauvaise qualité de ces photographies s'explique par le fait qu'elles ont été prises à une vitesse d'obturation très lente afin d'éviter autant que possible les lignes de séparation des images électroniques.

1. (Plan 3)
   Placement de la peau sur le corps de résonance (cuvette) de la vièle.
2. (Plan 4)
   Taillage du manche à la hache.
3. (Plan de coupe 5)
   Visage de fillette.
4. (Plan 7)
   Introduction du manche dans le corps de résonance.
5. (Plan 8)
   Visage de femme spectatrice.
6. (Plan 9)
   Nouage du chevalet de l'instrument.
7. (Plan 10)
   Très gros plan du doigté.
8. (Plan 11)
   Application de colophane sur la corde de l'archet.
9. (Plan 12)
   Sourire complice.
10. (Plan 13)
    Confidences entre deux jeunes spectateurs ...
11. (Plan 15)
    ...et la joueuse continue de jouer.

Résumé

L'ethnomusicologie est une discipline qui se prête tout particulièrement à l'approche audiovisuelle. L'apparition de matériel vidéo semi-professionnel bon marché autorise maintenant les chercheurs-cinéastes amateurs à tourner des documents susceptibles de leur être utiles tant dans le domaine de la recherche que dans celui de la vulgarisation. Ce genre d'investigation exige cependant un long travail de prémontage, dont un exemple est présenté ici, à l'aide de documents tournés chez les Touaregs du Niger.

Zusammenfassung

Die Musikethnologie ist ein Fach, das sich besonders gut für die audiovisuelle Methode eignet. Das Erscheinen billiger, semi-profesioneller Videogeräte auf dem Markt, ermöglicht es heute dem «Amateur-Cineast-Forscher», Video-Dokumente zu erstellen, die im Rahmen der Forschung und auch der allgemeinen Verbreitung nutzvoll sein können. Diese Art der Forschung erfordert jedoch einen hohen Arbeitsaufwand beim Rohschnitt, wie das vorliegende Beispiel anhand von Aufnahmen, die bei den Tuareg in Niger gedreht wurden, zeigt.

Bibliographie

BAILY John
1989. «Filmmaking as Musical Ethnography». *The World of Music* (Berlin) 31 (3): 3-20.

COLLEYN Jean-Paul
1989. «La valorisation de la recherche par le film de télévision». *Bulletin de l'Association française des anthropologues (AFA)* 37/38: 69-76.

ELSCHEK Oskar
1989. «Film and video in ethnomusicological research». *The World of Music* (Berlin) 31 (3): 21-37.

FELD Steve
1976. «Ethnomusicology and visual comunication». *Ethnomusicology* 20 (2): 293-325.

SIMON Artur
1989. «The eye of the camera. On the documentation and interpretation of music cultures by audiovisual media». *The World of Music* (Berlin) 31, 3: 38-55.

ZEMP Hugo
1984. «Le cinéma en ethnomusicologie». *Bulletin de l'Association française des anthropologues (AFA)* 16/17: 82-94.
1988. «Filming music and looking at music films». *Ethnomusicology* 32 (3): 393-427.