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

Artikel: La mise en scène du regard
Autor: Andrié, Luc / Corminboeuf, Denis
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007581

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: 04.02.2026

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

Luc Andrié et Denis Corminboeuf

La mise en scène du regard (1ère partie: le désir d'ordre)

«Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information. Aucun événement n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications.»
(Benjamin, *Le narrateur*, cité par Kropf 1987)

En quoi un film ressemble-t-il à un autre, un documentaire à une fiction?

Il se pourrait bien qu'il n'y ait pas une grande différence entre un film ethnographique, un documentaire classique ou un reportage d'information. Ou plutôt qu'à chercher des différences (problèmes de spécificité, de concurrence) entre les genres, on se trompe de sujet. S'il fallait chercher des différences, elles seraient plutôt d'un autre ordre, elles se rencontreraient aussi bien à l'intérieur des catégories, elles tiendraient davantage à des choix élémentaires qu'aux structures, aux genres.

-1-

Le film ethnographique apparaît comme un produit hybride qui se cherche entre deux voies: est-ce encore de l'ethnologie, est-ce déjà du cinéma? Au coeur de ce dilemme: la réalité, la perception que l'on a du réel, et les moyens de sa retransmission.

Comment l'ethnologie et le cinéma s'y prennent-ils avec la réalité? L'ethnologie en tant que discipline des sciences humaines, s'est efforcée d'élaborer un cadre d'analyse de la réalité répondant à des critères scientifiques fiables. Le problème, c'est que les hypothèses formulées ne parviennent jamais à rendre tout à fait compte du réel. L'ethnologie obtiendrait-elle alors un gain de réalité en utilisant les moyens du cinéma?

De son côté, le cinéma prétend pouvoir reproduire directement la réalité. Le problème, c'est que le monde nous est donné à la fois comme une réalité bien connue, palpable, et comme un mystère. Quelque chose semble échapper continuellement aussi bien à l'analyse qu'à l'observation. Que faire de ce qui résiste à l'appréhension?

Il y a dans l'ethnologie (l'anthropologie) et le cinéma une dimension fébrile de quête due à la proximité qu'ils établissent avec le réel: en développant chacun leurs propres moyens d'investigation du réel, l'ethnologue et le cinéaste s'attachent à dévoiler un pan du mystère.

Ce qui soude l'ethnologie au cinéma, c'est le rapport qu'ils entretiennent avec la *Vérité*. Dès ses origines, le cinéma s'est préoccupé de la question de la vérité. Le rêve de la photographie était déjà de confondre la réalité, de rendre l'image plus vraie que le modèle. Issue de la photographie, l'invention du cinéma est venue parachever un processus technologique amorcé depuis longtemps déjà, visant en fin de compte à la maîtrise par l'homme de la matière, de la nature, du monde.

«Le documentaire, parce qu'il puise abruptement ses sources dans le réel a souvent cru que cette proximité le mettrait à l'abri, sinon du mensonge, du moins du faux. Il s'est même parfois senti chargé d'une mission, celle de rétablir une vérité qu'on ne pouvait ni voir, ni entendre.

Du "cinéma vérité" au docu militant, les cinéastes du réel ont souvent mené l'enquête au risque de tordre le cou à une réalité trop dure à mettre en plan» (Sabouraud 1988: 38-39).

Si le cinéma était à son origine essentiellement documentaire (celui des frères Lumière), il offrait aussi un espace nouveau à l'illusion, héritière du spectacle et de la magie (Méliès) dont la fiction devint la forme aboutie après le passage du muet au cinéma parlant.

Vérité de l'image ou image vraisemblable: toute l'histoire du cinéma se fonde sur ce principe. Les distinctions que l'on a opérées entre fiction et documentaire obéissent à cette logique. En tant que reflet de la réalité, le documentaire risque la trahison de la vérité s'il s'écarte du réel. Dans le cadre de la fiction, on s'accommode de la simulation, voire des pires excès d'irréalisme pour autant que cela contribue à une *impression de réalité* (on englobe le rêve ou le fantasme dans cette notion).

En définitive, même lorsque l'image (de fiction) s'écarte de la réalité, balise son propre chemin, elle ne s'attache pas moins à décrire une part de vérité. Ou, plus subtilement, comme le dit Wim Wenders: «les histoires du cinéma sont d'indispensables mensonges» (Wenders 1985: 61).

-2-

«Je pense que ce à quoi les gens aspirent réellement, c'est le contexte. Et narrer veut dire - peut importe ce que l'on narre, il n'y a pas de différence - créer un contexte. Les histoires donnent aux gens la sensation qu'il existe un sens et un ordre derrière l'incroyable confusion de tous les phénomènes qui les entourent. Les gens semblent désirer cet ordre plus que toute autre chose, et j'irais jusqu'à dire que la notion d'ordre et de contexte, la notion d'histoire en ce sens d'ordre et de contexte, est toujours pour les gens un succédané de Dieu.

(...) Les histoires sont une structure artificielle qui aide les hommes à vaincre leurs plus grandes peurs: la peur qu'il n'y ait pas de Dieu et qu'ils ne soient que de minuscules éléments fluctuants dotés de perception, perdus dans un univers qui transcende chacune de leur imagination.

En créant des contextes, les histoires rendent la vie plus supportable et constituent des aides contre cette peur. C'est pourquoi les enfants veulent écouter des histoires avant de s'endormir. C'est la raison pour laquelle la Bible est seulement un livre d'histoires, et c'est encore pour cette raison que les histoires doivent avoir un dénouement heureux.

(...) Les histoires impliquent nécessairement le contôle au sens où elles connaissent leur chemin, savent où aller et ont un début et une fin.

Je crois que la définition la plus simple de l'histoire est la suivante; elle a un début et une fin, et une structure dramatique qui mène du début à la fin.

Le rêve éveillé ne fonctionne pas avec cette notion de contrôle, mais au contraire parce qu'il n'y a pas de contrôle: ce qui est plutôt présent, c'est une sorte de guide subconscient qui veut avancer et vers n'importe quel endroit. Chaque rêve veut aller quelque part mais ne sait pas où: quelque chose dans le subconscient le sait mais on peut le découvrir seulement si on laisse tout couler (...). Il y a un mot anglais qui définit très bien cela: *drifting* (se laisser aller à la dérive)» (Wenders 1985: 62).

-3-

Il n'y a pas de différence fondamentale entre les films documentaires ou de fiction, entre un reportage ou un document ethnographique, dès lors que l'on retrouve dans chacun *le même rapport à l'ordre*, au contexte, au contrôle, tel que Wenders le décrit.

Ainsi en est-il de la narration. Nous n'échappons pas au fait de raconter une histoire, avec un début et une fin, et une structure narrative qui mène du début à la fin. Le cinéma documentaire emprunte au cinéma de fiction, devenu largement dominant, une grande partie de ses règles. Beaucoup de documentaires sont construits à partir d'une trame narrative où l'on suit un personnage-guide tout au long du film. On obtient par ce moyen un gain de lisibilité, donc un contrôle accru de la réalité, mais aussi une identification du spectateur au personnage en partie analogue à la fiction. Cette technique (dite du fil rouge) a été largement reprise par la télévision.

De nombreux films ethnographiques jouent également sur ces éléments narratifs du cinéma. On a pu constater très tôt, notamment avec les films de Jean Rouch (*Moi un noir*, *Cocorico monsieur Poulet*...) à quel point il était tentant de permuter les rôles (par exemple de faire jouer à quelqu'un son propre rôle en se racontant lui-même au moment de la post-synchronisation) sans que cela vienne fausser le jeu.

Car en fin de compte, ce qui persiste, sous toutes les formes, c'est la narration d'une histoire, et *l'attente que le spectateur en a.*

-4-

Un autre élément rapproche encore le cinéma et l'ethnologie (l'anthropologie): leur attrait commun pour le lointain, leur relation au *voyage*.

«Un voyage, c'est une aventure qui a lieu dans l'espace et dans le temps. Ces trois mots sont dans une égale mesure importants. Par ailleurs, un voyage semble s'accompagner en même temps de la curiosité pour quelque chose d'inconnu, et produit, en plus, une attention vigilante qui provoque une perception assez intense: en voyage on commence à voir des choses que l'on n'apercevait pas chez soi (...). Les romans de voyage du XIXème siècle aujourd'hui n'existent plus. Les films peuvent combiner ces deux éléments: les histoires et les voyages en tant qu'aventures dans l'espace et dans le temps» (Wenders 1985: 64).

On retrouve dans le film ethnographique ce qui caractérise le voyage, le rôle mythique ou fantasmatique qu'il peut jouer pour le spectateur qui n'a pas accès à cet «ailleurs». Le film ethnographique contient en ce sens l'un des éléments principaux du cinéma. On y retrouve les notions d'aventures, d'espace et de temps, à travers l'exploration des rites et des contrées qui font appel à une curiosité pour ce qui touche à un passé enfoui, à un univers «originel». L'aventure s'exprime dans cet attrait pour l'inconnu, pour les rites sacrés, les chants et les danses, les masques, les couleurs ou les objets, pour la nudité «primitive» des corps. Attrait encore du lointain, des paysages grandioses, de la découverte du monde (avec la dimension folklorique que cela comporte et que l'on ne s'est pas fait faute d'exploiter).

Mais on retrouve aussi dans le film ethnographique la notion d'ordre et de contrôle décrite précédemment: le sujet est soigneusement délimité, il s'agit par exemple de filmer une cérémonie qui a lieu à un moment précis, dans un lieu bien déterminé, selon un schéma déjà connu en grande partie. Tous les éléments y sont pour garantir que le scénario se déroulera selon les prévisions. N'est intégré dans le film que ce qui est maîtrisable.

Dans le film ethnographique, les éléments du cinéma sont dans la plupart des cas asservis à une thèse. Ils se retrouvent inclus dans le Savoir. La méthode déductive par laquelle l'ethnologie procède vis à vis du réel réduit l'image à une illustration. Ce qui frappe dans la plupart des films ethnographiques, c'est que le commentaire, quasi omniprésent, neutralise l'image. Comme s'il n'y avait rien à voir du moment que tout est dit. *L'information prend le pas sur l'image.*

Sans entrer dans le détail, on peut aisément retrouver la même grille de lecture pour un documentaire classique d'information ou un reportage de télévision: mêmes ingrédients spectaculaires (l'aventure, l'espace et le temps), même précision dans l'organisation et la maîtrise du sujet (un événement particulier qui a lieu à un moment donné dans un contexte parfaitement analysé et expliqué au spectateur par le commentaire).

Le journaliste et l'ethnologue opèrent, grosso modo, de la même manière vis-à-vis de la réalité: ils se fondent sur l'objectivité de leur discipline respective et construisent leur sujet de telle manière qu'ils puissent en garder la maîtrise, à partir d'un cadre de référence qui leur permette de vérifier si la réalité concorde avec les présupposés.

Là encore, il faut relever le rôle primordial que joue le commentaire, non seulement en tant que contrôle de la réalité, mais aussi comme message idéologique. L'objectivité qui prévaut à toute démarche scientifique et qui légitime également l'action du journalisme, la nécessité d'informer, ne peut s'effectuer sans cet appel à l'ordre.

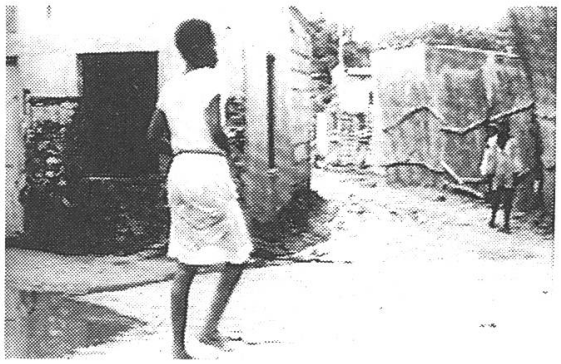
Informer signifie mettre de l'ordre dans ce qui est informel. Toute information, selon Gilles Deleuze (1983, 1985), est un mot d'ordre, dans le sens où elle nous incite à prendre pour vrai ce qui est donné (il n'est pas nécessaire d'insister sur les termes de «désinformation» ou «contre-information» pour saisir la dimension idéologique qui se rattache au contrôle de l'information).

-5-

Nous avons tenté de montrer jusqu'ici la dimension de mise en ordre de la réalité qui caractérise aussi bien une démarche scientifique (comme celle de l'ethnologie et de l'anthropologie) que celle du cinéma. Nous avons vu le rôle que semble jouer la narration dans ce sens, et la réduction de l'image à une simple illustration du commentaire comme évolution extrême somme toute logique.

La longue fréquentation que l'ethnologie (l'anthropologie) entretenait avec le cinéma du temps des pionniers, de Flaherty à Jean Rouch, semble se diluer de plus en plus au contact de la télévision, des besoins en informations qui transitent par ce média.

Il n'est peut-être pas anodin de relever que l'on utilise le terme de «films ethnographiques» plutôt que celui de «cinéma ethnographique». Comme s'il s'était agit d'emprunter uniquement les moyens du cinéma: un outil de communication de masse plus performant, garantissant de meilleures conditions de diffusion, mieux adapté aux besoins actuels.



La réduction du réel en information *sur* le réel semble en tous cas caractériser l'époque actuelle. Cette propension à parler *sur* quelque chose coïncide avec cette mise en ordre de la réalité, comme nous l'avons vu, qui s'effectue quoi qu'il en soit au détriment de l'image.

Ce qui tend à disparaître avec l'image, c'est aussi la notion de temps, la durée, le silence. Le plan-séquence, le temps pour la caméra de suivre un personnage jusqu'au

bout de son effort, de ses mots ou de ses hésitations. Le temps qu'il faut pour que les choses se troublent et ne paraissent plus tout à fait aussi tangibles.

Ce qui tend à disparaître avec l'image, c'est en fin de compte la réalité. Ou, plus exactement, cette part de la réalité qui tend à nous échapper, qui résiste au contrôle.

C'est pour cette raison que nous nous sommes efforcés jusqu'ici d'associer l'ethnologie et le cinéma, l'ethnologie et le journalisme, la fiction ou le documentaire, pour en relever les points de convergence plutôt que les oppositions.

Car la question qui subsiste semble désormais celle-ci: comment faire avec ce qui nous résiste?

Que reste-t-il, également, de cette faculté d'éveil au monde que l'on ressent en voyage, lorsque l'on est face à des situations nouvelles, inconnues?

Comment, par exemple, prendre en compte cet *ébranlement des convictions* qui nous saisit lorsque nous débarquons dans un pays lointain dont on ne reconnait rien, et qui constitue justement l'un des phénomène les plus *réels* que l'on rencontre sitôt que l'on se trouve hors du cadre de référence habituel?

-6-

L'image possède au moins une qualité qui en fait un bon outil de captation du réel: elle tend à se suffire à elle-même. Au contraire du mot qui appelle à la réplique, la réplique à la phrase. «Si l'on veut que les images fonctionnent comme les mots et les phrases, il faut les forcer», relevait encore Wim Wenders (Wenders 1985: 64). Cela donne parfois de bons résultats, mais pas souvent.

Si l'on veut saisir cette chance de l'image, cela implique cependant un changement assez radical d'attitude.

Cela implique par exemple de cesser de croire que l'on peut tout montrer et tout dire avec les images; cela implique de relativiser le rapport de l'image à la vérité. Cela implique aussi, bien entendu, de renoncer au spectaculaire, à ces accommodements qui font du réel un produit de consommation de plus, sous couvert d'information. Cela implique de redéfinir ce que serait une information.

La chance de l'image, c'est qu'elle est imparfaite, partielle, et qu'elle nous renvoie à nos limites, à notre fragilité. Elle n'est pas objet de puissance, mais plutôt d'humilité. Ce qui peut encore faire la valeur d'une image est à chercher non dans son pouvoir d'illustration, mais de *résistance*. Résistance au modèle, à la mise en ordre, à la réduction.

Redonner une place à l'image, à l'heure où la télévision a absorbé le cinéma, où l'efficacité et l'ordre sont de mise, où le message recouvre largement le réel, signifie aussi revaloriser l'expérimentation, admettre qu'il ne puisse y avoir d'image sans un *regard*.

Admettre qu'il faut quelqu'un derrière la caméra, faute de quoi on s'achemine vers un processus mécanique aveugle, comme les caméras de surveillance de police si magistralement mises en exergue dans la bande vidéo de Mikael Klier (1983). Faute de quoi il n'y aurait plus qu'à intégrer le message, comme un robot. Redonner une place à l'image, c'est réaffirmer la nécessité d'un engagement vis à-vis de la réalité. Affirmer la nécessité de la subjectivité, non pas comme« un calcul de l'erreur dans une démarche objective», comme le déclarait Michel Leiris (Jamin 1988) mais comme un gage d'implication qui plutôt que d'épuiser la réalité en révèle la complexité.

Si ce qui est en jeu, c'est de tenter de saisir ce qui constitue la place de l'Autre, l'espace de l'Autre, ce n'est pas uniquement à des fins de savoir, d'information, mais parce que cela nous renvoie à nousmêmes, parce que cela nous permet de mieux saisir notre propre place dans l'univers. Parce que cela nous éclaire et que le cinéma est justement affaire de lumière.

«En définitive, pour que la vie puisse exister, la caméra ne doit pas être celle à qui l'on s'adresse, qu'on prend à parti (ça c'est le reportage), mais bien le troisième oeil, celui qui filme l'être face à l'autre, face au lieu, face au monde.

C'est la relation qu'il faut filmer. Non la personne.

Trouver la fiction sans renoncer au réel, sans limiter son champ.

Filmer entre les certitudes, confronter les images, chercher un espace à travers la succession des plans.

Le cinéma est "entre"» (Sabouraud 1988: 38-39).

-7-

Comment filmer le réel?

S'il est un cinéaste du réel qui mérite mention, c'est bien Johan van der Keuken, dont l'oeuvre documentaire ne cesse d'explorer les multiples facettes de l'homme dans son environnement:

«La caméra de Johan van der Keuken ne survole pas, sûre de son savoir, elle tatonne, s'oriente, bute. Moins oeil idéal qu'instrument de contact et d'exploration, à la manière du bâton des aveugles. Cette attitude se repère d'emblée dans l'écriture, la forme des films de Johan van der Keuken, à un certain tremblement, dû moins au fait qu'il porte lui-même sa caméra, qu'à son incertitude sur *ce qu'il faut filmer*. Ainsi procède-t-il par approximations, certain de ne pas montrer le tout, certain de rater quelque chose. Ces approximations se ressentent aux déplacements d'appareil parfois brutaux. Ces sauts, ces ratés, contreviennent fondamentalement à certains principes grammaticaux du cinéma, du cinéma où la caméra est avant tout sur les personnages» (Albèra 1990).

-8-

L'hésitation de Johan van der Keuken face à la réalité, à ce qu'il faut filmer, est le gage de l'authenticité de son engagement. Celui de Wim Wenders se caractérise par une ambivalence constante entre deux pôles contraires qui s'attirent et se repoussent, entre le contrôle et la dérive.

Tous les films de Wenders sont constitués autour de ces deux axes: il y aurait d'un côté des films en noir et blanc, de l'autre en couleur, d'un côté des films réalisés sans scénario, avec une structure très approximative et à l'inverse ceux réalisés selon un scénario très écrit. Les uns ont été tournés dans un ordre chronologique à partir de la situation initiale, le film se faisant et s'inventant au fur et à mesure, les autres réalisés selon un mode traditionnel en tenant compte des impératifs de la production. Chaque film réalisé engendrant le film suivant selon le modèle inverse, comme pour tenter de trouver un équilibre entre des systèmes trop radicaux (l'ordre ou la tentation du chaos).

Désir d'ordre et tentation du chaos définissent bien le rapport que l'homme entretient avec le monde. Le paradoxe et la tension de ces deux principes fondus en un perpétuel mouvement, c'est le temps à l'oeuvre, le temps comme élément constitutif à la base de toute forme artistique, si l'on veut bien accorder à un film cette dimension, somme toute assez similaire à celle qui préside à toute démarche visant la Connaissance. En ce sens, le mouvement qui agit l'ethnologie et le cinéma les fait se rejoindre. Ce serait plutôt le rabattement de l'un sur l'autre, l'aplatissement créé au contact de l'un et de l'autre dès lors que l'on cède à des impératifs autres que ceux qui les fondent (impératifs d'ordre économique, médiatique, idéologique, vulgarisateur, etc.) qui risque de condamner aussi bien le film ethnographique que le cinéma à n'être rien d'autre qu'un sous-produit.

Nous proposons à ce stade non pas de clore ce qui n'a été du reste qu'entr'ouvert, mais de marquer un arrêt pour recommencer le même cheminement à travers, cette fois-ci, le prisme d'un regard en prise directe avec le réel, sous la forme d'une série de notes de tournage.

La mise en scène du regard
(2ème partie)

Mon arrivée sur un lieu de tournage est comme le fragment d'un parcours à accomplir sans hâte.

D'abord je ne reconnais rien.

Puis tout se précipite, le bleu est envahi par le gris, le jaune fond dans la poussière soulevée par les camions.

Le banal étonne.

J'explore cette réalité à la recherche de relations (même ténues) avec ceux qui l'habitent.

L'événement vient de partout.

Un homme sort de chez lui, une femme le guette, un enfant regarde la scène, se prépare un repas et mange.

Peu importe l'ordre dans lequel je découvre.

Il y a là des pieds par dizaines, et des bras, des mains,
des corps accroupis.

Comment montrer ces gens attentifs aux miettes?
Comment filmer alors qu'il n'est pas facile de sortir une caméra dans ces rues envahies d'enfants qui nous encerclent, curieux de voir ces étrangers les regarder?
Comment évoquer l'étrange pelisse dans le regard de ces gens qui quotidiennement se heurtent aux mots d'un pouvoir usé, essayant de calmer chacun, de se souvenir des temps héroïques, de tenir?
Comment raconter qu'il y a de nuit des tirs de mitraillettes, que les trains sont attaqués par des citadins que la rumeur dit affamés.

Le pouvoir ne peut abdiquer; la guerre le ronge pourtant.

La ville est malmenée, elle enfle.

Je sais que je n'ai à craindre
ni la répétition,
ni l'évocation silencieuse de toutes ces vies quotidiennes,
ces traînées de crachats,
ces cannes,
cette poussière et la foule qui chante sur un territoire coagulé l'instant d'une seule ovation à son président.

Margarida fait des commissions alors que Maria vend ses poissons au marché noir.
Les enfants préparent à manger dans la cour d'un bordel désafecté alors que Margarida se fait abandonner par des hommes.
Le sculpteur parle, il parle de la terre qui n'a plus de goût, d'anges qui aimeraient sauver des femmes et leurs enfants malades hissés sur un arbre venu du fond des âges où un lion combat l'oiseau moqueur.

L'artiste pose sa tronçonneuse de côté et regarde si les entailles faites avec la machine évoquent les ailes tant recherchées.

Alors viennent ces instants où mon regard enfin émerge, un regard accepté, absorbé par la lumière et la manière d'être au monde qu'a celui que je filme,
un regard silencieux, où le temps réel s'écoule avec nous, sous nos yeux, où la caméra (presque oubliée) enregistre ce qui est réellement et non, a priori, la recherche d'un sens élaboré avec soin et inquiétude dans les recoins d'une démarche réfléchie, avec ses buts et ses cibles,

ces instants où, dépouillé de l'effort de comprendre, je vois l'autre être regardé et se laisser regarder.

Je vois ce petit détail blanc sur un chiffon,
la rue sombre,
des femmes à même le sol sur le large trottoir construit par une puissance étrangère venue du nord, la maïs grillé et ses repas maigres, l'odeur d'urine, la terre engorgée d'huile de vidange, le cri d'un enfant sous une fenêtre, l'univers ciré des expatriés et ses foules incessantes, un balcon bleu sur la Vladimir Lénine.

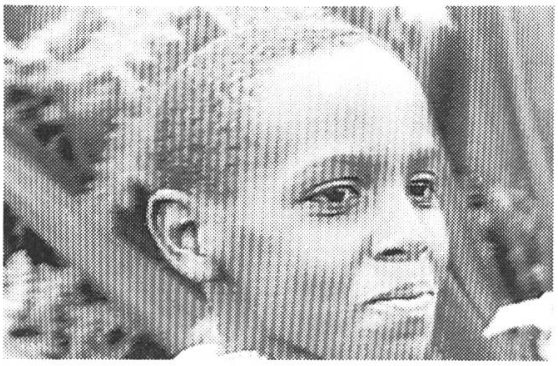
Mes regards sont brefs ou
affolés,
lents et brisés, attirés par les mille et une incantations, un regard sans évidences qui doit se méfier de la peur, elle qui fait dire aux images des sottises.

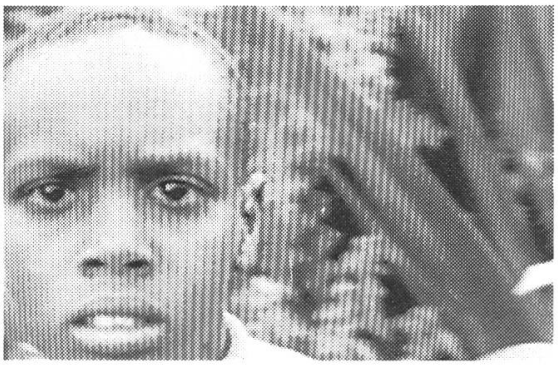
Mon approche échappe aux règles de l'affirmation, des arguments et des démonstrations.
L'information ne fonde pas le récit,
à peine participe-t-elle aux structures nécessaires à l'expression de mon attention.

C'est un regard qui s'adonne aux allures effilochées de cette ville, un regard qui ne veut éviter la trame sous-jacente du réel.

Beaucoup plus tard, au montage, la mémoire s'élance à la recherche d'une forme pour raconter ces instants.

Les images, (témoignant d'éléments disparates de la vie quotidienne) sont mises en relations les unes avec les autres de telle manière qu'elles puissent dire ce dialogue perplexe et curieux entre un étranger et moi, chacun de nous étant le prolongement de sa culture, de son être au monde, de son être à soi.





Le documentaire, devenu film, donne à voir une recherche, une pénétration.
Un double regard apparaît, celui que l'autre porte sur son quotidien et celui qui me révèle ici.

Je ne veux pas d'un système où les mots se chamailleraient avec l'image, celle-ci oubliant d'être langage.

Le regard de quelqu'un me renvoie au regard que je porte sur lui.
Le doute me saisit.

(Luc Andrié, mars 1990)

Fiche technique

ANCOR a été fondé en 1985 par Luc Andrié et Denis Corminboeuf, réalisateurs indépendants, pour la réalisation et la production de documentaires vidéo.

Ensemble ils ont réalisé plusieurs films, notamment en Afrique: *Conversation avec Edoh* (50'), en 1986; *Journal d'une recherche* (50'), Rwanda en 1987, série en co-production avec la DDA; *La capitale, chronique de l'ordinaire* (50'), 1988-89, au Mozambique; *Le dormeur du val* (37'), 1990, en Suisse.

Ces films ont été montrés dans de nombreux festivals et manifestations en Suisse et en Europe (Rencontres Média Nord Sud, Genève/Cinéma du Réel, Paris, festivals de Soleure, Bruxelles, La Haye, Leipzig etc.).

Toutes les photographies de l'article (1ère et 2ème partie) sont extraites des documentaires vidéo *Journal d'une recherche* et *La capitale*.

Résumé

Nous souhaiterions que notre participation à ce numéro d'*Ethnologica Helvetica* reflète aussi bien nos idées, notre expérience personnelle de cinéastes indépendants, que l'état de recherche qui caractérise notre approche de la réalité.

Cela implique en définitive une forme de cinéma qui se cherche dans la confrontation au réel. Un cinéma qui intègre une multiplicité de points de vues et ne réduise pas la réalité, mais en dévoile au contraire la complexité.

Nous proposons, sous le titre *La mise en scène du regard* une première partie qui, à travers une série de réflexions personelles et de commentaires, reprend les questions essentielles soulevées dans ce numéro d'*Ethnologica Helvetica*, peut-être pas en y répondant strictement, mais pour les faire rebondir sous un éclairage particulier: celui du besoin d'ordre qui caractérise la période actuelle. Ces réflexions se veulent aussi un plaidoyer pour une nouvelle morale de l'image.

La seconde partie associe l'image et le texte dans une description plus libre, voire poétique, de notre démarche de travail lors du tournage.

Zusammenfassung

Wir wünschen, dass unser Beitrag in diesem Band der Reihe *Ethnologica Helvetica* unsere Ideen, unsere persönlichen Erfahrungen als unabhängige Cineasten, sowie den Stand unserer Forschung, der durch eine eigene Annäherung an die Realität gekennzeichnet ist, widerspiegelt.

Dies bedingt letztlich eine Form des Filmens, die die Konfrontation mit dem Reellen sucht. Eine Filmform, die zahlreiche verschiedene Gesichtspunkte integriert und die nicht Realität reduziert, sondern deren Komplexität aufdeckt.

Unter dem Titel *La mise en scène du regard* greift der erste Teil dieses Aufsatzes mittels persönlicher Reflexionen und Kommentare die essentiellen Fragen auf, welche in diesem Band thematisiert werden, nicht um sie abschliessend zu beantworten, sondern um sie unter einem andern Blickwinkel zu betrachten: das Verlangen nach Ordnung, das die jetzige Zeit charakterisiert. Diese Reflexionen wollen auch ein Plädoyer für eine neue Moral des Bildes sein.

Der zweite Teil verbindet Text und Bild unserer Vorgehensweise beim Drehen in einer freien, ja poetischen Beschreibung.

Bibliographie

ALBÈRA Francois
1990. *Programme: Johan van der Keuken, 5-9 mars 1990*. Genève: ESAV.

DELEUZE Gilles
1983. *L'Image mouvement*. Paris: Minuit.
1985. *L'image temps*. Paris: Minuit.

JAMIN Jean et Sally PRICE
1988. «Entretien avec Michel Leiris». *Libération*, 23 Juin 1988.

KLIER Mikael
1983. *Vidéo documentaire*. RFA, 82'.

KROPF Yves
1987. *Le Mouchoir*. Suisse: bande vidéo de fiction, 21'.

SABOURAUD Frédéric
1988. «Compte rendu du 10ème Festival du Réel». *Cahiers du cinéma* 406, *Journal des cahiers* 82 (Paris).

WENDERS Wim
1985. «Raconter des histoires, d'indispensables mensonges». *Change international* (Paris) 3.