

## Que prélever sur le terrain ? La notion de « données ethnographiques » en anthropologie visuelle

Jean-Paul Colleyn, anthropologue  
(EHESS, IMAF)

Que fait l'anthropologue visuel, celui qui préfère la caméra au stylo ? Il fait du terrain, il plonge dans une réalité brute, s'y trouve une place et produit une « description dense » (*thick description*). Comment s'y prend-il et son butin peut-il être qualifié de « données » ? C'est toute la question !

Les données, en effet, sont toujours médiées, car elles ne tombent pas du ciel : il a bien fallu les produire. Les théories critiques mettent aujourd'hui à juste titre l'accent sur la construction et donc la déconstruction des données. La notion même de donnée est désormais, sinon suspecte, au moins problématique, car il importe de savoir comment elles ont été générées. Cela remet-il radicalement en cause la description ethnographique ? Non, bien au contraire, il faut absolument défendre son projet ! Sans doute nos récits documentaires s'inspirent-ils de nos approches théoriques, mais ils sont aussi faits, pour partie, d'histoires trouvées sur le terrain. Certes, les scènes que nous filmons sont cadrées, découpées, collées, montées, mais elles n'en restent pas moins aussi des objets trouvés. C'est donc ce rapport entre le processus de découverte et sa narration qu'il faut documenter avec de plus en plus d'exigence.

Une description totale n'existe pas. Non seulement un cinéaste ne voit pas tout, mais en plus il choisit en fonction de sa formation, de sa culture, de ses goûts, de sa psychologie. Il cadre ce qui l'attire et qui, à ses yeux, le mérite. Il fera ensuite une seconde soustraction, plus consciente encore, lors du montage. La prise de vue – ce type particulier d'observation – est un

premier acte créatif, le montage intervient comme une écriture seconde. Exprimé autrement, on pourrait dire que la prise de vue est une sorte de montage « à chaud » et le montage une réécriture « à froid ». Penser que le bout-à-bout de morceaux de réalités enregistrés donne à voir la réalité reviendrait à considérer que le cinéaste ne pense pas, n'a pas d'inconscient, pas de personnalité, pas de talent, pas de défaut, pas de goût et qu'il n'opère aucun choix. Le documentaire n'est pas simple *mimesis*, il est un moyen de percevoir et d'enregistrer à partir d'un point de vue. Il suffit de prendre une caméra et simplement de s'efforcer de décrire une activité ou un événement pour vérifier que filmer est un acte interprétatif.

Lorsque vous regardez un film, vous ne regardez pas le réel, mais le réel tel qu'il est filmé, même si le cinéaste s'est évertué à être le plus objectif possible : la caméra n'est pas une fenêtre ouverte sur le monde. Un film ethnographique est fait avec les images du monde, mais il produit un monde second qui s'offre comme un aperçu du premier. Il n'en est pas pour autant superficiel, car la caméra pénètre le monde. Toutefois, lorsque vous êtes sur le terrain, jusqu'où votre caméra peut-elle pénétrer le monde, jusqu'où d'ailleurs faut-il pénétrer le monde ? Comment gratter l'image de surface pour accéder à ce qui se cache derrière ? L'ethnographie est une expérience du proche (Geertz 1983, 57) et une activité terre à terre (Geertz encore) mais c'est aussi un exercice relationnel. C'est vrai de toute enquête de terrain mais c'est plus flagrant encore lorsque l'on utilise une caméra, car on ne peut produire une image d'un monde social sans nouer des relations avec les gens que l'on filme. Comment utiliser l'outil-caméra pour raconter le monde et pour lui donner sens ? Ainsi formulée, la question paraît abstraite, mais concrètement elle se traduit pour moi qui suis sur le terrain par la recherche du lieu d'où je regarde : ai-je le droit de me lever, de me déplacer, d'entrer là, de sortir par là, puis-je pénétrer le cercle étroit des gens qui bloquent ma vue ? Puis-je parler à Unetelle sans passer par Untel ? etc.

En admettant qu'une technique cinématographique soit à même de restituer la perception « naturelle », les théories critiques incitent depuis Bergson à se demander si cette perception par nature relative bénéficierait d'un quelconque privilège dans la recherche du vrai. Le modèle, en effet, c'est un état de choses qui ne cesse de changer, une matière-écoulement où aucun point d'ancrage ni centre de référence ne serait assignables. D'où le principe fameux : « je dis que la perception consciente doit se produire » (Bergson 2012, 182)

De toute façon, il y a toujours du hors-champ. De la même manière que toute conscience est conscience de quelque chose, toute image, même mouvante, est une image cadrée, ciblée, spécialisée, choisie. De plus, elle n'existe que sur une face, selon un angle en un moment. La prise de vue adopte une modalité parmi toutes les autres possibles, elle s'isole de toutes les images virtuelles possibles à partir de la même totalité. Dans l'image réalisée, il y a parfois plus (déformations, surimpressions, saturations, etc.) mais toujours moins que dans la chose elle-même. Dans l'image filmée, il ne reste du tout réel que ce qui nous intéresse et ce que nous ne pouvons empêcher d'y être. Le preneur de vues est nécessairement toujours subjectif en ce qu'il soustrait de la chose ce qui ne l'intéresse pas, ce qu'il ne peut capter ou ce qu'il ne voit pas. En regardant le résultat matériel de l'opération on peut y découvrir des centres d'intérêt qui ont échappé à l'attention de l'opérateur, mais ce qu'il a exclu de sa sélection est irrémédiablement perdu. C'est ce que Bergson appelle l'image perception. Un autre argument s'oppose à la transparence scientiste qui n'a de cesse de dénoncer les manipulations du montage. Alors qu'il est communément admis que la démarche scientifique repose pour une bonne part sur le dépassement des illusions et des contraintes de la perception, il faudrait éviter de couper au nom de l'intégrité du réel, mais en fait, le réel nu, brut, non médié est hors d'atteinte d'une captation cinématographique quelle qu'elle soit. On peut, à la rigueur tendre au respect d'une observation, mais il y aura toujours une différence entre réalité et réalité perçue. D'autre part, on peut aussi, par une analyse des faits, rapprocher deux images prélevées dans des contextes différents. D'une certaine manière, le montage demeure, au cinéma, le principal procédé théorique.

## 1. Le lieu d'où l'on filme

À travers toute son œuvre, Jean Rouch nous a appris qu'il n'y avait pas de point neutre, pas de promontoire d'où l'on puisse regarder le monde extérieur sans en faire partie. Il ne croyait pas à l'observateur qui se donnerait pour idéal d'être comme une mouche sur le mur, qu'on ne regarde pas mais qui voit tout. Plusieurs de ses films du début des années 1970 montrent comment la prise de vues s'effectue non pas face aux gens, mais au sein d'entre eux. Après *Chronique d'un été* (Rouch et Morin, 1960), il était devenu difficile de penser aux films ethnographiques comme des enregistrements d'événements bruts, indépendamment de leurs processus de

production. C'est au contraire l'effort pour voir et pour comprendre sur le terrain qui manifeste l'intérêt intellectuel de la recherche. Le médium film au sens de support d'images et de sons n'est plus aujourd'hui considéré comme transparent, c'est un support matériel qui permet la constitution d'un sens à l'intérieur des contraintes qui lui sont propres. Bien qu'il ait un auteur dont il porte la marque, il n'exprime pas seulement les idées de ce dernier, il contient des milliers d'informations qui ont pu lui ont échapper lors du tournage. En anthropologie visuelle, il n'existe pas de médium neutre, la caméra ne se borne pas à enregistrer, elle raconte, parfois à l'insu du caméraman.

## 2. Dialogisme

Bien sûr, l'objectif ultime de l'anthropologue, c'est de révéler l'organisation de la réalité, mais il le fait dans un cadre dialogique : vous ne pouvez pas observer sans être observé, vous ne pouvez pas regarder sans être regardé. L'activité d'un documentariste ressemble à celle de l'ethnographe. L'un et l'autre prélèvent des indices dans un milieu où il doit se faire accepter. Voici ce qu'en dit notre collègue Stéphane Breton : « L'art d'échanger des regards, voilà une définition de l'ethnographie qui convient au cinéma documentaire. Elle accorde de l'importance au point de vue de l'autre, ce qui change tout puisque dans l'ethnographie comme dans le documentaire il s'agit de regarder et d'écouter celui qui est là. »<sup>1</sup>

## 3. Un rapport sensoriel

L'anthropologue classique est un écrivain, mais un écrivain d'un type particulier. Le plus souvent, il ne recherche pas la plus grande proximité : au contraire, il utilise des mots compliqués qui éloignent de l'expérience sensorielle du terrain ; ce qu'il fait le mieux, c'est prendre du recul. En général, il fait semblant de ne pas trop connaître les personnes et utilise d'affreuses expressions comme l'informateur, l'agent social, l'acteur social, le sujet individuel pour avoir l'air plus objectif. Wittgenstein parle du discours théorique qui fonctionne à vide, comme « hors de ses gonds ». L'équivoque du mot acteur est constante dans le documentaire, mais c'est

---

1. Breton, communication personnelle.

un genre cinématographique qui, avec moins de liberté, a néanmoins besoin de transformer les acteurs, au sens de ceux qui agissent, en personnages. Un personnage qui ne manifeste aucun sentiment peut se révéler précieux, mais en général sont privilégiés les gens expressifs, qui paraissent réagir « humainement ». Il y a donc, du tournage jusqu'au montage, même si l'expression peut sembler paradoxale, un « casting » documentaire et un rejet (à tort ou à raison) des acteurs qui ne passent pas la rampe.

Filmer sur le terrain ne sert pas seulement à enregistrer des événements visibles, mais aussi à expliciter la position de l'ethnographe. Un ethnographe ne récolte pas des « données » pour ensuite les « dépouiller », ses « données » sont de nature intersubjective. Un anthropologue comme Stéphane Breton ne se soucie pas tant de produire des images que de montrer que les images doivent s'interpréter en fonction de la relation qui les produit. Sur la question de la parole, le film fournit de très intéressantes matières à réflexion, car il peut montrer comment se fabrique l'information, comment se produit un savoir au cours d'une « communication partagée ».

Certes, l'image n'est jamais autosuffisante, c'est aussi tout ce que l'on connaît par la pratique du terrain et les lectures qui contribuent à l'expliquer. Il faut aussi faire confiance aux gens que nous rencontrons sur le terrain. Nous ne les étudions pas à la manière d'un entomologiste, nous les fréquentons, les écoutons, les questionnons. Nous finissons par connaître « leurs histoires ». L'expérience de terrain est porteuse de leçon : la plupart du temps, les gens racontent les intrigues de leur vie quotidienne bien mieux que nous ne pourrions le faire. L'être humain est un être qui s'explique et il importe donc de recueillir ses explications. L'anthropologue, toutefois, ne saurait se satisfaire de ce niveau étique, pour important qu'il soit. Il doit aussi observer comment le sens peut être incorporé, investi, dans des gestes, des postures du corps, des pratiques, sans être explicitement représenté. Dans ce domaine, aussi précieux qu'il soit, le cinéma n'est pas une panacée. Il ne faut pas tout demander au film ethnographique, qui a, bien entendu, ses limites. Il est, en particulier, toujours menacé de présentisme, dans la mesure où il n'accède qu'à des résultats, des produits, des traces visibles. Souvent, les processus, les relations sociales, les causes et les motifs se sont évanouis et ne peuvent subsister que sous forme de vestiges et de témoignages. C'est pourquoi l'anthropologue doit aussi se faire historien, de telle manière à évoquer une part de réel qui pour des raisons de contingences empiriques, se situe hors-champ.

Même s'il s'efforce de tenir compte des catégories de pensée de ceux qu'il observe, l'anthropologie importe dans son objet, qu'il le veuille ou non, ses catégories de pensée, car elles font partie de ses instruments. Ce n'est pas dommage et c'est inévitable, c'est le prix à payer pour pouvoir ne fût-ce que définir un objet d'études, mais le chercheur doit en être conscient et exercer à ce propos une vigilance critique de tous les instants. C'est ce qui le qualifie en tant qu'ethnographe compétent. Les images, fixes ou mouvantes, sont riches en indices qui renseignent non seulement sur un temps et un lieu précis de notre histoire, mais aussi sur la relation nécessaire à la possibilité d'une prise de vues. Les images et les sons montrent ce que l'écriture est moins apte à montrer. L'indexicalité de l'image correspond à un régime d'intelligibilité et de perception particulier. Les indices peuvent n'avoir aucune fonction sémantique, mais appartenir tout de même au règne visuel. Ils peuvent s'étudier selon deux perspectives : l'une centrée sur l'objet – ce qui se déroule dans la séquence –, l'autre sur le regard qui produit la séquence.

La fiction s'efforce de faire oublier le tournage et elle y réussit lorsqu'elle est capable de produire une feintise (un « comme si »), alors que le documentaire en est toujours incapable : ses mouvements et cadrages sont soumis aux aléas du terrain et le récit qu'il s'efforce de raconter est forcément troué. La fiction arrive à produire chez le spectateur une suspension de l'incrédulité – nous vivons les aventures de l'inspecteur Harry comme si elles étaient vraies – alors que le documentaire éveille notre esprit critique : nous nous débattons avec des imperfections liées à un tournage toujours accidenté. La caméra bouge trop vite ou trop lentement, on ne comprend pas ce que le personnage marmonne, un mouvement de caméra débouche sur un contre-jour, le micro entre dans l'image, il y a du commentaire où l'on n'en souhaite pas, il n'y en a pas où on en souhaiterait, etc. L'écrit, y compris dans la transcription d'entretiens ou de récits de vie évacue la plupart du temps tout ce qui relève de l'énonciation, alors qu'en cinéma, les marques d'énonciation contribuent à la constitution du sens. Durkheim voulait étudier les faits sociaux comme des choses, pour se prémunir contre le psychologisme, mais justement : ce ne sont pas des choses comme les autres. En anthropologie, les objets sociaux ne sont pas « naturellement circonscrits », ils sont découpés par le cinéaste qui en est donc responsable.

Ma contribution à la recherche menée au sein du LMI consiste à montrer dans la capitale malienne, quelques *Vie mode d'emploi* cachées dans les replis du monde moderne. Je n'essaie pas de ramasser des images préexistantes, je

procède à des expériences de terrain et vous soumettrai bientôt ce que j'aurai observé avec les techniques qui sont les miennes. À tous ceux qui répètent inlassablement de l'image qu'elle oublie de dire qu'elle n'est qu'image, j'espère qu'elle pourra vous répondre : « c'est déjà ça ! »

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bergson, H., 2012 [1896], *Matière et mémoire*, Paris, PUF.

Geertz, C., 1983, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books.

#### FILMOGRAPHIE

Rouch, J. et Morin, E., 1960, *Chronique d'un été*, 90 mn., 16 mm N & B.  
Prix de la Critique au Festival de Cannes, Prix à Venise et Mannheim en 1961.