

La caméra-réflexe de l'ethnographie filmée **Se regarder regardé d'un côté, se regarder regardant de l'autre**

Cadre

Pratiquer l'ethnographie filmée, selon moi, c'est filmer dans le cadre d'une exploration ethnographique. Cette démarche se caractérise par la volonté de découvrir une situation avec une caméra, et non pas de donner à voir par un film un savoir déjà acquis. Aussi s'agit-il d'un processus de connaissance qui n'induit pas une forme cinématographique particulière. Cependant, à titre personnel, je privilégie l'usage de la caméra au poing, préférant les variations d'angles, de cadres, de durées et de mouvements aux plans fixes sur trépied. En se donnant pour objectif de saisir une action contingente dans son déroulement immédiat, cette pratique s'apparente à celle du cinéma direct telle que l'a définie Jean Rouch (1979 : 64) : « Ici, il n'est plus question de découpage écrit à l'avance, ni même de caméra fixant un ordre de séquences, mais d'un jeu autrement risqué où chaque plan de prise de vues est déterminé par le plan précédent et détermine le plan suivant. » C'est ce genre de pratique de la prise de vues que j'exerce depuis des années – sans pour autant être hostile, loin de là, à d'autres formes de cinéma – et qui guide principalement mes réflexions. C'est dans ce cadre que doivent être comprises les lignes qui suivent.

Réflex(ivité)

« Film is the exploration of our epistemic relation to experience and knowledge. »
(Carta *in* Hockings & al. 2014 : 455)

Pour un ethnologue, sauf rares exceptions, la première expérience filmique est synonyme de frustrations. De retour de son lieu d'enquête, il mobilise couramment un ensemble de justifications (insuffisances et problèmes techniques, préoccupations éthiques, crainte de « perturber », manque de compétences, absence de trame définie, etc.), afin d'expliquer qu'il n'a pas la matière pour « faire un film ». Il existe certes des ethnologues à double casquette qui savent parfaitement allier les savoir-faire de l'ethnologue à ceux du cinéaste, mais l'ethnologue doit-il nécessairement devenir cinéaste pour faire des images utiles à sa recherche ? Je ne le pense pas. Il faut promouvoir la formation des ethnologues aux outils audiovisuels et continuer à suivre l'invitation au « décloisonnement des genres » (Colley 1992) – j'essaie d'ailleurs à ma mesure de participer de ce mouvement –, mais il ne faut pas perdre de vue que le film, s'il peut être une fin, est aussi un moyen, un outil parfaitement adapté à l'enquête ethnographique¹.

Les avantages qu'un ethnologue peut tirer de l'usage d'une caméra sont pléthoriques et depuis longtemps exploités² notamment dans le cadre de l'anthropologie dite réflexive. Si la réflexivité a fait florès en anthropologie audiovisuelle – au point de s'établir comme quasi dogme théorique et pratique³ – et trouve une application particulièrement riche dans le cadre d'entretiens d'élicitation prenant appui sur des images⁴, j'en

¹ François Laplantine synthétise parfaitement cette affinité : « Par le réglage de la focale, la position de l'appareil ou de la caméra (placée à une certaine distance, sous un certain angle, s'éloignant ou s'approchant afin de saisir les infimes détails de ce que l'on ne voyait pas), la captation-crédation d'images agit telle une exigence à rendre encore plus précise la description ethnographique [...] ». (Laplantine 2007 : 49)

² Pour ne donner qu'un seul exemple : Bronislaw Malinowski soulignait que la confrontation de ses notes manuscrites à des photographies de terrain l'avait amené à reconsidérer nombre de ses assertions (1935 : 461).

³ Dans le sillage de la réaction postmoderne au modèle objectiviste qui dissocie l'observateur de l'observé, l'anthropologue faisant preuve de réflexivité, conscient de son rôle dans le processus de constitution des données, prend le parti de s'inscrire dans l'objet de son étude et de mettre au jour les « soubassements » du travail d'enquête (Ghasarian 2002). Or, comme le rappelle Paul Hockings, les apports théoriques de la critique postmoderne furent décisifs chez les praticiens de l'anthropologie audiovisuelle (Hockings & al. 2014 : 437) et la réflexivité est naturellement pour eux devenue centrale. Cette notion s'est progressivement imposée comme garde-fou éthique et méthodologique se devant de révéler à l'audience la dimension construite et les hypothèses épistémologiques sous-jacentes des réalisations audiovisuelles (Ruby 2000 : 156). La réflexivité dépasse dès lors la simple nécessité de révéler les soubassements de l'enquête et leurs influences sur les connaissances produites : davantage qu'une garantie de la qualité de l'enquête, nombre d'anthropologues-cinéastes ont intégré la réflexivité dans le film lui-même, non seulement pour expliquer l'approche du chercheur, mais aussi pour révéler le processus dialogique de construction du savoir par le cinéaste et ses informateurs (Pink 2003 : 189). Autrement dit « la relation instaurée dans le cadre d'une situation anthropologique » s'est imposée comme le sujet même de nombreuses réalisations (Piault 2000 : 270) et ce malgré les critiques (Biella 1988).

⁴ Pour des échecs heuristiques associés à ce genre de pratique, voir par exemple Papinot 2007 et Buob 2009a.

propose ici un usage différent : il s'agit de considérer la réflexivité comme outil opératoire et heuristique pour comprendre ce qui peut se dérouler lors d'une situation de tournage, des deux côtés d'une caméra.

En raison du second terme qui la compose, l'expression « caméra-réflexe » est ambiguë ; et c'est là tout l'intérêt. En physique optique, « réflexe » est un adjectif qui désigne ce « qui a lieu par réflexion, résulte d'une réflexion »⁵. Ainsi parle-t-on de visée réflex(e) pour désigner le système de jeu de miroirs d'un appareil photographique, ou d'une caméra, grâce auquel l'opérateur voit, à travers l'objectif, l'image qui se formera sur le film ou le capteur. C'est par analogie avec cette faculté de certains objets, comme le miroir, à renvoyer la lumière, que le terme « réflexivité » est utilisé pour caractériser la capacité de l'individu à effectuer un « retour sur soi », la disposition par laquelle il peut être « tourné sur son esprit ». En physiologie, le même terme désigne au contraire une « réponse automatique, involontaire et immédiate, d'une structure ou d'un organisme vivant à la stimulation d'un récepteur sensible déterminé ». C'est par analogie avec cette seconde définition que le terme réflexe en est venu à désigner, dans le sens courant, une « réaction immédiate se déclenchant mécaniquement face à une situation donnée avant toute réflexion et indépendamment de la volonté ». Le réflexe est alors ce qui échappe à la volonté de l'individu, se fait automatiquement, « sans réfléchir ».

Ce texte est sous-tendu par l'idée que ces deux acceptions du terme réflexe – d'un côté une capacité de réflexion, de l'autre l'absence de réflexion – se mêlent dans une situation de prise de vues. À la personne filmée correspondrait davantage la définition issue de la physique : le tournage l'incite à une forme de réflexivité, par laquelle il interroge ses actions au moment où il les effectue. Au cinéaste correspondrait davantage la définition issue de la physiologie : engagé dans un acte créateur, il n'exerce pas une activité pleinement contrôlée mais agit, pour partie, par automatisme et intuition, souvent sans réfléchir. L'analyse de ces deux modes d'engagement réflexes antinomiques, outre qu'elle participe d'une meilleure intelligibilité de ce qui se joue lors d'un tournage, peut contribuer à l'émergence de savoirs inattendus, et autrement difficilement accessibles.

Face à l'objectif

« Je connais une femme merveilleuse, exubérante, à Aberdeen (Dakota du Sud). Une merveilleuse nonne qui s'occupe de la maison d'un avocat. C'est une personne décidée, spirituelle, extraordinaire. Mais dès que vous braquez sur elle la caméra, elle devient l'image publique d'une nonne, pieuse, douce, avec une langue de velours. Mettez la caméra en marche et elle change. Pour bien faire, il faudrait que je reste assez longtemps à ses côtés, deux, trois, quatre jours, jusqu'à ce que je m'efface, et qu'elle soit confrontée à une situation qui la montre telle qu'elle est vraiment. On peut l'interviewer pendant des semaines et des semaines et elle continuera à donner la même image pieuse d'une nonne.

Il y a certaines personnes bien en évidence dans nos sociétés qui évidemment, jouent des rôles. Un juge par exemple. Chez lui, il n'est qu'un simple mortel avec toutes les difficultés, maux de tête, douleurs, que cela suppose. Mais, à un moment donné, entre l'instant où il quitte sa maison et celui où il pénètre dans l'enceinte du tribunal revêtu de sa toge, il change et devient une personne différente. Un grand chef d'orchestre américain aimait à raconter ce qui suit : quelque part entre sa maison et son arrivée à Symphony Hall, Koussevitsky était obligé de devenir la Symphonie héroïque. Quand on donnait la Symphonie héroïque, aussi malade, aussi déprimé fut-il, il devait être la Symphonie héroïque. »

(Leacock in Marcocelles 1970 : 62-63).

La question des effets susceptibles d'être engendrés par la présence d'une caméra tarabuste l'esprit de tout ethnologue-cinéaste et les propos de Richard Leacock en posent parfaitement les termes : les individus sont pluriels et leurs façons de se comporter face à une caméra ne correspondent pas toujours à celles observées par le cinéaste hors des tournages. De ces deux propositions, c'est surtout la première qui m'intéresse car, au fond, peu importe que cela convienne ou non au cinéaste. Les cas de la nonne, de l'avocat et du chef d'orchestre s'éclairent à l'aune des réflexions de la sociologie pragmatique considérant les régimes d'engagement de l'individu dans l'action. Ainsi, suivant une lecture personnelle de l'ouvrage de Laurent Thévenot *L'action au pluriel. Sociologie des régiments d'engagement*, Édouard Gardella fournit un cadre

⁵ Les citations entre guillemets de ce paragraphe sont empruntées aux définitions des termes « réflexe » et « réflexivité » du *Trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/>)

général pertinent pour penser ces anecdotes et introduire la réflexion sur ce qui se joue dans la relation entre un observé et une caméra :

« S’engager signifie que quelqu’un qui agit tient un jugement sur son action. Pour simplifier, le jugement sera l’opération cognitive et corporelle qui permet de sélectionner ce qui est pertinent pour l’action en cours. Il ne s’agit donc ni d’un point de vue surplombant, ni d’une myopie, mais d’une évaluation dans le cours de l’action qui prend la forme d’une question pratique : est-ce que mon action convient ? » (Gardella 2006 : § 3)

Au cours de mes différentes enquêtes en anthropologie des techniques, j’ai moi-même pu constater que la présence de ma caméra pouvait modifier, suivant une amplitude variable, les façons d’agir des individus que je filmais. Je me suis notamment intéressé à deux exemples particulièrement explicites : un artisan dinandier marocain a modifié à un niveau macroscopique la chaîne opératoire de la fabrication d’un plateau en laiton (Buob 2009b : 368-369) et un luthier de Mirecourt a modifié à un niveau microscopique ses gestes de fabrication (Buob 2013 : 84-85). A partir de ces travaux, j’ai été amené à formuler l’hypothèse que ce n’est pas la caméra en elle-même qui modifie la situation, mais la présence virtuelle⁶ du destinataire trouble qu’elle fait advenir : le dispositif filmique en créant les conditions d’une possible mise en public de l’action filmée rend virtuellement présent un spectateur au caractère mal défini au côté de l’observateur et l’observé. Autrement dit, bien qu’il ne soit pas physiquement présent dans la situation, ce spectateur est un agent de celle-ci, son jugement virtuel influençant la pratique de la personne filmée (Buob 2015).

La mise en visibilité d’une activité (avec ou sans caméra) peut s’accompagner de stratégies de mise en scène bien rodées pour répondre aux attentes des observateurs. Tel est par exemple le cas, de façon exacerbée, dans certains abattoirs où les employés adaptent leur travail en fonction du visiteur, selon qu’il est étudiant ou lycéen, fournisseur de matériel, consultant, éleveur, représentants d’un syndicat, de l’ANPE ou d’une agence d’intérim (Muller 2002). Il en va de même de nombreux artisans qui ne donneront pas à voir les mêmes gestes, ni ne tiendront les mêmes discours selon qu’ils reçoivent la visite d’un collègue, d’un fournisseur, d’un élève, d’un apprenti, d’un curieux, etc. L’individu adapte son action pour qu’elle lui convienne, certes, mais également pour qu’elle convienne à l’interlocuteur en sa présence.

Les cas du chef d’orchestre et de l’avocat mentionnés par Richard Leacock suggèrent qu’un individu peut parfaitement modifier son mode de présence au monde indépendamment d’un changement concret de contexte. La projection de l’individu dans une autre situation, sans la présence physique des interlocuteurs autres qui lui sont associés, peut suffire à le faire « changer ». Cette modification se produit « à un moment donné, entre l’instant où il quitte sa maison et celui où il pénètre dans l’enceinte du tribunal » pour le juge, « quelque part entre sa maison et son arrivée à Symphony Hall » pour le chef d’orchestre. Comparativement, la personne filmée peut très bien adapter ses manières de faire en se projetant dans la perspective d’une vision future de son action présente. Ainsi la nonne d’Aberdeen change sa façon d’être habituelle avec le cinéaste car le dispositif filmique fait advenir dans la situation des individus virtuels susceptibles de désapprouver son « exubérance » et/ou auxquels elle ne souhaite pas faire montre de sa « spiritualité ».

Dans le cas d’un tournage, le destinataire invisible de l’action n’a généralement pas de contours aussi bien définis que dans le cadre d’une interaction entre individus coprésents – même si la coprésence n’assure pas pour autant une certitude quant au caractère de l’interlocuteur –, et c’est à mon avis ce qui singularise ce genre de situation. Alors que chaque individu possède une gamme infinie d’attitudes et de comportements qui se modèlent en fonction des situations et des interlocuteurs, qu’advient-il lorsqu’il s’adresse à quelqu’un d’absent et qui n’entre pas dans un costume clairement défini ? Dans le cas des procédés de fabrication qui m’ont intéressé, la certitude de la présence d’un destinataire, dont paradoxalement on ne sait que peu de choses, induit une forme singulière de réflexivité par laquelle l’individu filmé en vient à s’adresser à lui-même dans un exercice de retour sur soi et d’objectivation de son action (Buob 2015).

Ce constat est transposable dans des contextes très différents. Avec l’anthropologue-cinéaste Damien Mottier, nous menons actuellement une enquête d’ethnographie filmée conjointe au sein d’un monastère trappiste. Les

⁶ Le terme virtuel n’est pas ici à entendre selon un sens commun qui, l’associant aux technologies numériques, le range du côté de l’immatériel, l’oppose au réel. Le virtuel est ce qui existe en puissance et agit en retour sur l’actuel.

moins n'ont pas pour habitude d'être observés, encore moins par le truchement d'une caméra⁷. Pourtant, malgré leur manque d'expérience avec le dispositif filmique, nous avons constaté qu'ils ne semblaient pas, ou très peu, modifier leurs attitudes et comportements. Une remarque de l'un des moines, commentant un tournage effectué durant un office, alors qu'une de nos caméras était placée dans l'axe de leurs regards, permet de comprendre notre constat : nous occupions l'emplacement généralement assigné aux anges. Notre présence venait en un sens matérialiser la présence invisible du destinataire de leur dévotion. En redoublant le dispositif rituel, le dispositif filmique les incitait à renforcer leur attention, leur rappelant, conformément à leur croyance, que l'ensemble de leurs actes et pensées – a fortiori lors des prières – s'effectue sous un regard qui les transcende.

Cet exemple tend à confirmer le constat que le dispositif filmique, sans créer de situation inédite, peut inciter la personne filmée à renforcer son mode d'engagement dans l'action (Lallier 2011 : 119). Cependant il existe des situations au cours desquelles la caméra, par le retour réflexif qu'elle induit, favorise l'émergence d'actions nouvelles. Ainsi, par exemple, dans le cadre d'un film que j'ai réalisé sur la fabrication d'un violon (Buob 2011a), la médiation cinématographique a conduit le luthier à modifier ses gestes, en renforçant le régime du dire au détriment du régime du faire, et ainsi favorisé la mise en forme concrète d'un modèle abstrait, une pratique qui jusqu'alors n'avait jamais été expérimentée : l'artisan s'est adressé par l'intermédiaire de la caméra à un destinataire hybride (conjuguant les attentes supposées de béotiens, d'apprentis, de musiciens et de collègues) en effectuant les gestes qu'il considérait comme condensant les valeurs techniques partagées par sa communauté de pratique (Buob 2015). L'étude de ce qui est communément désigné en anthropologie audiovisuelle par effets « profilmiques » (Cl. de France 1982 et 2006) introduit alors à celle des motivations premières de l'engagement de la personne filmée. En deçà de ses divers aspects formels, la profilmie renseigne ainsi sur les préoccupations de l'individu face à l'objectif, sur ce qui apparaît comme essentiel à ses yeux en fonction du caractère qu'il peut attribuer, intentionnellement ou non, au destinataire virtuel de son action au moment même du tournage.

Derrière le viseur

« L'écrivain, devant son texte, est conduit à prendre conscience des opérations de sa propre pensée à mesure qu'il en appréhende les résultats, et par là même à donner à la création contrôlée le pas sur l'improvisation libre ; le cinéaste, plus éloigné que l'écrivain du résultat de son activité, tend à se fonder sur des intentions et des intuitions confuses, dont il peut plus difficilement déterminer les raisons avant l'achèvement du film, et contrôler les effets aux diverses étapes de son élaboration. »

(X. de France 1985 : 10)

Au long de mes recherches, je me suis également intéressé à ce qui se passe de l'autre côté de la caméra, derrière le viseur. Car si le film donne à voir l'activité des personnes filmées, il rend également accessible, au niveau indiciel, une partie de l'activité du cinéaste : un film constitue « un document méthodologique irremplaçable sur l'aventure d'un procès d'observation » (Cl. de France 1982 : 348) où il est possible de déceler les « artéfacts de la méthode » du cinéaste (Cl. de France 1994 : 9). Il est particulièrement utile de s'intéresser à ce versant de l'image dans le cadre de l'ethnographie filmée, car ce type de données audiovisuelles ne répondent pas à un scénario explicite mais reposent sur une empathie événementielle à caractère intuitif. Guidée par des agissements « semi-conscients » (Cl. de France 1982 : 364), l'activité filmique exploratoire n'est pas l'application d'un programme rigide préalablement établi : au moment du tournage « s'entremêlent étroitement ce qui relève de l'inspiration pure et simple, et ce qui s'apparente, de près ou de loin, à l'application d'une stratégie quelconque » (*ibid.* : 365). La conception du processus de prise de vues comme acte corporel induisant un « état d'esprit » particulier – une conscience qui ne repose pas sur une pratique strictement contrôlée et débouche sur l'expression de postures théoriques pour partie réfléchies et pour partie incorporées – conduit logiquement à considérer le regard filmant comme un regard singulier⁸. Ce faisant, indépendamment même de son résultat, l'usage de la caméra, l'engagement corporel spécifique et la part belle laissée à l'intuition qu'il induit sont sans aucun doute une nouveauté pour l'ethnographe n'étant pas

⁷ Pour quelques éléments concernant le contexte initial d'accès à ce terrain, voir Buob et Mottier 2015.

⁸ Voir notamment Rouch 1973, Guéronnet 1987, MacDougall 2006 et Lallier 2008.

habitué à filmer. Celui-ci se trouve au terme d'une situation de tournage confronté à des données de la recherche qui en un sens lui échappent : « [...] le contenu du film apparaît [...], au cours des étapes successives de sa réalisation, comme un objet extérieur qui consiste à la fois dans ce que le cinéaste présente et dans la manière dont il le présente » (X. de France 1985 : 10).

Un jour, une doctorante qui avait suivi des séances de formation que je consacre à la pratique autonome du tournage à la main me propose de visionner des images tournées durant un terrain dont elle revenait tout juste. Il s'agissait d'une heure de film décrivant l'activité d'un calligraphe assis en tailleur, les feuilles callées sur une planche à dessin posée sur ses genoux. Suivant les principes du montage à la prise de vue auxquels elle avait été formée, les images témoignaient d'une régulière variation cadrale et angulaire au service d'une pleine intelligibilité de l'activité exercée. Cadres larges, serrés et gros, plongées, contreplongées, plans fixes et mobiles alternaient. Pourtant, au terme du visionnage, je constatais que certaines options, pourtant évidentes, n'avaient jamais été utilisées : il n'y avait aucun plan réalisé depuis un poste d'observation faisant face au calligraphe. La jeune chercheuse avait passé toute l'heure de tournage à se déplacer derrière et à côté du protagoniste alors qu'aucune contrainte matérielle ne l'empêchait d'être devant lui. Face à ce constat, elle est restée un temps perplexe. Pourquoi n'avait-elle pas filmé le calligraphe de face ? Pourquoi aucun plan de son visage autres que de profil ? Pourquoi n'a-t-elle jamais pris un tel poste d'observation ? L'explication lui est venue : « Un apprenti calligraphe ne passe pas devant son maître d'apprentissage ! » Elle prenait alors subitement conscience qu'elle avait adopté durant toute la durée de son terrain, sans s'en rendre compte, la posture d'une apprentie. Du moins qu'elle avait incorporé les codes de conduites que les apprentis observent vis-à-vis de leurs maîtres d'apprentissage. L'expérience filmique lui a fait prendre conscience de la posture qu'elle occupait implicitement sur le terrain et cette prise de conscience l'a amenée à porter un regard tout à fait neuf sur l'ensemble de ses données, qu'elles soient filmiques ou non. Le fait de porter un regard rétrospectif sur la manière dont sont construites les images (indépendamment de leur valeur de témoignage ethnographique) a ici révélé à l'ethnologue le statut qu'elle avait endossé sur le terrain, et qui se marquait par des relations de proxémie et des modes d'occupation de l'espace singuliers.

Cette anecdote souligne que l'ethnographie filmée, en tant que « description agissante » (Buob 2011b), fait surgir comme une évidence que le regard ethnographique est le produit d'un acte profondément corporel. Si le regard, en général, est un « regard du corps, engageant le corps tout entier et s'effectuant à travers et à partir de ce dernier » (Laplantine 2006 [1996] : 21), l'ethnologue en situation d'observation en a rarement conscience. Avec le film, il peut se voir se déplacer et ainsi saisir les principes épistémologiques qu'il agit malgré lui. Le chercheur, comme chaque individu, s'inscrit dans son environnement en mobilisant des savoirs incorporés et le film vient opérer comme révélateur des implicites agis par le corps, il est un artéfact de ces savoirs mobilisés de façon souvent irréfléchie, quasi réflexe. La démarche filmique porte ainsi en elle un principe méthodologique propre en offrant la possibilité au chercheur de pouvoir considérer ses façons de faire et de voir, au terme de l'acte d'observation. Grâce à la possibilité de « se regarder regardant », le chercheur peut prendre conscience – s'il le souhaite – d'actions qu'il a effectuées souvent « sans réfléchir », et, au-delà de cette prise de conscience, être amené à reconsidérer ses façons de faire. C'est ce principe que j'ai mis en application lors de la réalisation d'une série de quatre films décrivant le processus de fabrication d'objets en laiton dans le cadre de mon travail sur la dinanderie de la médina de Fès (Buob 2009c).

Durant cette recherche menée au côté d'artisans marocains, j'ai tôt fait le constat que mes films me donnaient accès à une part de la méthode que j'utilisais sans en avoir une pleine lucidité⁹. En effet, le visionnage au terme de chaque tournage m'a amené à considérer d'un regard critique les choix que j'opérais sans sérieusement pouvoir y réfléchir au moment des tournages, trop préoccupé par la réception des actions que je me proposais de décrire. Les prises de vues et leurs visionnages s'accompagnaient ainsi de questionnements concernant non seulement les phénomènes filmés mais aussi les stratégies filmiques employées. Lors des premiers tournages, mes choix se concentraient exclusivement sur la transformation de l'objet au détriment des relations entre les artisans, je négligeais les relations sociales. Ne souhaitant plus considérer les processus de fabrication selon une perspective abusivement matérielle, j'ai alors décidé de filmer durant les pauses et les temps morts qui

⁹ Considérant que le film matérialise des ethnométhodes proprement filmiques, j'ai alors construit le néologisme « ethnovidéographie » pour qualifier la démarche par laquelle l'ethnologue se pose la question de savoir comment se construit progressivement le regard qu'il porte sur l'objet de son étude en effectuant une revisite de ses propres images (Buob 2004).

jalonnent tous les actes de fabrication. C'est donc grâce au visionnage des premiers tournages que j'ai pris conscience de la conception étriquée des processus de fabrication qui guidait initialement mon regard et que j'ai pu progressivement étendre le champ de mes observations au-delà du strict processus de transformation de la matière (Buob 2009b : 369-384).

À la manière de tout agent engagé de façon régulière dans l'effectuation d'un processus technique, l'ethnographe ayant progressivement développé ses compétences filmiques risque d'entrer dans une certaine forme de routine, appliquant de façon réflexe des stratégies filmiques éprouvées lors de tournages précédents. Aussi pour lui l'exercice de réflexivité, s'il est susceptible de le renseigner sur ses présupposés agis parfois inconsciemment, est une nécessité pour éviter d'entrer dans un systématisme qui l'amènerait à se désaccorder des actions qu'il se propose de filmer en construisant son regard de façon toujours analogue. S'agissant de décrire le flux d'actions contingentes, le chercheur a tout intérêt à procéder, par le visionnage rétrospectif de ses images, à l'étude régulière de sa propre méthodologie afin de préserver « la fraîcheur de sa vision » et de se donner les moyens « ne pas devenir l'esclave des règles particulières de stratégies qu'il a lui-même contribué à dégager » (Cl. de France 1982 : 365).

Si toute représentation matérialisée donne à voir une part de l'acte à l'origine de sa création, le cinéma a « pour caractéristique spécifique de se présenter dans le présent de son avènement » (Chateau 2004 : 47). C'est pourquoi dans cet art plastique, peut-être davantage que dans un autre, il est possible de lire, dans le hors-champ, l'acte de fabrication en considérant les choix qui président à l'obtention des images et non pas uniquement les images obtenues elles-mêmes. Autrement dit, les données audiovisuelles donnent un accès direct à l'« agentivité artistique » (Gell 2009 [1998] : 89), c'est-à-dire non seulement à l'objet en tant que tel – en l'occurrence le film – mais également à la manière dont les gestes de l'artiste – en l'occurrence le cinéaste – ont permis de le constituer. Le film donne à voir le processus de mise en forme et révèle les « idées » souvent implicites – voire irréflechies – qui ont guidé l'activité du cinéaste. Il donne accès aux procédures de l'acte créateur car « l'image est un "montré" qui porte en lui le point de vue particulier de celui qui l'a créé » (Terrenoire 1985 : 513). Dans le cadre d'une activité de recherche, une telle mise au jour au terme d'une démarche auto-réflexive peut-être particulièrement riche et utile.

Nuances

J'ai proposé de considérer que le dispositif filmique – du moins dans le cadre singulier de ma pratique, j'insiste – créé, d'une part, des conditions propices à un retour sur soi pour la personne filmée au moment de la prise de vues et, d'autre part, une subordination par certains aspects irréflechies à l'action en cours pour le preneur de vues. Ce modèle asymétrique est évidemment trop simple pour être totalement convaincant. Notamment parce que la personne filmée peut – et c'est très souvent le cas – faire de la transparence la raison qui guide son mode d'engagement, tandis que le cinéaste est couramment préoccupé par le jugement qui sera porté sur son travail (cadrage, stabilité, exposition, fluidité, etc.), mais surtout parce que, d'un côté comme de l'autre de la caméra, l'individu est engagé dans une action, or, comme le souligne Édouard Gardella :

« La personne agissante ne peut pas se réduire à un mécanisme réflexe ou à un simple calcul coûts avantages. Elle a une capacité de retour sur soi qui n'est ni fatalement une illusion, ni nécessairement une parfaite clairvoyance. » (Gardella 2006 : § 4)

Il n'en demeure pas moins que la personne qui fait face à l'objectif est amenée à s'adresser à elle-même en réaction à l'émergence d'un spectateur virtuel et trouble dans la situation, tandis que le cinéaste est pour sa part davantage dans la réception de cette adresse. Aussi, en considérant la situation de prise de vues en termes de pragmatique des relations, l'anthropologue se donne la possibilité de faire sourdre une strate de savoir inattendue. Car, indépendamment de leur « qualité », les ressources audiovisuelles donnent accès à au moins deux régimes de connaissance inhabituels : le premier concerne les modes d'engagement dans l'action des personnes filmées et le deuxième, qui touche plus intimement le chercheur, concerne le rapport souvent irréflechi qu'il construit *in situ* entre actes d'observation et constitution du savoir. En s'intéressant à ces différents régimes de connaissance, présents à son corps défendant, l'ethnographe tirera peut-être davantage profit de son expérience filmique que s'il avait rapporté de son terrain de quoi « faire un film ».

- BIELLA, Peter. 1988. « Against reductionism and idealist self-reflexivity. The Ilparakuyo Maasai film project. », dans Jack R. Rollwagen (ed.), *Anthropological film making*, New York, Hardwood academic publishers : 47-72.
- BUOB, Baptiste, & MOTTIER, Damien. 2015 [à paraître]. « Portraits de moines : quatre films et leur genèse », *Carnet Hypothèses du GDR Images et anthropologie*.
- BUOB, Baptiste. 2015 [à paraître]. « Ce que la caméra peut faire (dire) aux techniques. La médiation cinématographique et le destinataire (trouble) du geste », *Images du travail, travail des images*, 1.
- 2013. « De l'adresse. Remarques sur l'esthétique des gestes du luthier », *Gradhiva*, 17 : 70-91.
- 2011a. *La fabrication d'un violon*, film de 33 minutes, Musée de la lutherie de Mirecourt, <http://vimeo.com/22691598>.
- 2011b. « Les temporalités télescopées du photocopier », Actes du colloque « Arrêts sur images. Pour une combinaison du film et de la photographie », musée du quai Branly, <http://www.anthropology-photo-film-symposium-edu.org/index.php/fr/>.
- 2009a. « Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès », *Ateliers du LESC* [En ligne], 33, mis en ligne le 18 mars 2009, consulté le 22 mai 2015. URL : <http://ateliers.revues.org/8206> ; DOI : 10.4000/ateliers.8206
- 2009b. *La dinanderie de Fès, un artisanat traditionnel dans les temps modernes. Une anthropologie des techniques par le film et le texte*, Paris, IbisPress-Éditions de la MSH.
- 2009c. *Hommes et objets de la dinanderie de Fès*, série de quatre films (*Ovales, Fonderie, Tifor et Place Seffarîn*), in B. Buob, 2009, *La dinanderie de Fès, un artisanat traditionnel dans les temps modernes* (Paris, Ibis Press/MSH), <http://vimeo.com/album/2559829>.
- 2004. « Ethnovidéographie des dinandiers de Fès : approche d'un terrain d'ethnologie avec la vidéo numérique », in N. Boumaza (dir.), Actes des premières rencontres d'anthropologie du Maghreb - Cahiers de recherche du CJB, 1, Rabat : 71-93.
- CHATEAU, Dominique. 2004. « L'idée de plasticité et le cinéma », in Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan : 30-50.
- COLLEYN, Jean-Paul. 1992. « Il faut décloisonner le genre ! », in Jean-Paul Colleyn et Catherine de Clippel (dir.), *CinémAction* (64) : *demain, le cinéma ethnographique ?* : 26-39.
- FRANCE (de), Claudine. 2006. « La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire », in Cl. de France & A. Comolli, *Travaux en anthropologie filmique*, Nanterre, Publidix : 117-142.
- 1994. « L'anthropologie filmique, une genèse difficile mais prometteuse » in Cl. de France (dir.), *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines : 5-41.
- 1982. *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Éditions de la MSH.
- FRANCE (de), Xavier. 1985. *Réflexions sur le cinéma direct*, Nanterre, Formation de Recherches Cinématographiques (Prépublication 6).
- GARDELLA, Édouard. 2006. « Le jugement sur l'action. Note critique de *L'action au pluriel*. Sociologie des régimes d'engagement de L. Thévenot », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 11 | 2006, mis en ligne le 11 février 2008, consulté le 06 mai 2015. URL : <http://traces.revues.org/252> ; DOI : 10.4000/traces.252
- GELL, Alfred, 2009 [1998]. *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*. Dijon, Les presses du réel.
- GHASARIAN, Christian, 2002. « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive », in C. Ghasarian (ed.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin : 5-33.
- GUERONNET, Jane. 1987. *Le Geste cinématographique*, Nanterre, Publidix (Cinéma et Sciences Humaines, 6).
- HOCKINGS, Paul, & al. 2014. « Where Is the Theory in Visual Anthropology? », *Visual Anthropology*, 27-5 : 436-456.
- LALLIER, Christian. 2011, « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique. », *L'Homme*, 198-199 : 105-130.
- 2008. « Le corps, la caméra et la présentation de soi », *Journal des anthropologues*, 112-113 : 354-366.
- LAPLANTINE, François. 2007. « Penser en images », *Ethnologie française*, 37 : 47-56.
- 2006 [1996]. *La Description ethnographique*. Paris, Armand Colin.
- MACDOUGALL, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- MARCORELLES, Louis. 1970. *Éléments pour un nouveau cinéma*, Paris, Unesco.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1935. *Coral gardens and their Magic*, London, George Allen & Unwin, vol. II.
- MULLER, Séverin. 2002. « Visites à l'abattoir : la mise en scène du travail », *Genèses*, 49 : 89-109.
- PAPINOT, Christian. 2007. « Le "malentendu productif". Réflexion sur la photographie comme support d'entretien. », *Ethnologie française*, XXXVII-1 : 79-86.
- PIAULT, Marc Henri. 2000. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- PINK, Sarah. 2003. « Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology », *Visual Studies*, 18- 2 : 179-192.
- ROUCH, Jean. 1979. « La caméra et les hommes », dans Claudine de France (dir.), *Cahiers de l'Homme* (nouvelle série XIX) : *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton : 53-72.
- 1973. « Essai sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnologue », in G. Dieterlin (ed.), *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, Éditions du CNRS : 529 – 544.
- RUBY, Jay. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago : University of Chicago Press.
- TERRENOIRE, Jean-Paul. 1985. « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », *Revue française de sociologie*, XXVI-3, 509-527.